SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV
Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Discipline : Études arabes

THÈSE DE DOCTORAT
Présentée en vue de l'obtention du grade de
DOCTEUR DE SORBONNE UNIVERSITÉ

LA FICTION DYSTOPIQUE ARABE : 2008 – 2020

Par

Linyao MA

Directeur de thèse :

M. Frédéric LAGRANGE – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

M. Richard JACQUEMOND – Professeur, Université d'Aix-Marseille
Mme Katia GHOSN – Professeure, Université Paris 8
Mme Laurence DENOOZ – Professeure, Université de Lorraine
Mme Ada BARBARO – Professeure associée, Sapienza Université de Rome

Le 10 décembre 2025
SORBONNE UNIVERSITÉ

Résumé

Que l'on l'interprète à travers le prisme de l'authenticité culturelle ou celui des paradigmes mondiaux de la modernité, l'étude de la fiction arabe contemporaine reste souvent circonscrite par des cadres externes qui privilégient sa résonance politique au détriment de ses innovations esthétiques et génériques. Cette thèse cherche à repositionner le roman dystopique arabe comme une formation littéraire distincte, dont les trajectoires ne sauraient être réduites ni à de simples échos dérivés des modèles orwelliens ou huxleyens, ni à de simples allégories politiques. Émergeant sporadiquement à la fin du XXe siècle mais ayant acquis une visibilité sans précédent avec *Yūtūbiyā* (*Utopia,* 2008) d'Aḥmad Khālid Tawfīq, le genre s'est étendu dans le monde arabe à la suite des soulèvements de 2011, constituant un corpus comprenant, entre autres, *Fi'ran Ummī Ḥiṣṣa* (*Les souris de Mama Hissa*, 2015) de Saʿūd al-Sanʿūsī, *Nisāʾ al-Karantīnā*(*Les femmes de Karantina*, 2013) de Nāʾil al-Ṭūḫī, *ʿUṭārid* (*Trois saisons en enfer*, 2014) de Muḥammad Rabīʿ, *al-Ṭābūr* (*La Queue*, 2013) et *Huna Badan* (*Ici un corps*, 2019) de Basma ʿAbd al-ʿAzīz, ainsi que *Ḥarb al-Kalb al-Ṯāniya* (*La seconde guerre du chien*, 2016) d'Ibrāhīm Naṣrallāh, que ce travail examine.

Plutôt que de recycler des topoï dystopiques importés, ces récits produisent des cartographies originales de la crise : ils dramatisent la fragmentation de l'État en enclaves communautaires et confessionnelles, imaginent des géographies infernales de violence, d'exil et de ruine urbaine, et exposent les mécanismes de surveillance, de censure et de répression qui soutiennent le pouvoir totalitaire. L'étude mobilise un cadre théorique pluriel afin d'explorer comment les dystopies arabes interrogent le pouvoir, l'histoire et la mémoire. La thèse soutient que le roman dystopique arabe constitue à la fois une archive du traumatisme collectif et un laboratoire de l'imagination politique, permettant de repenser les rapports entre littérature, crise et futurité dans le monde arabe contemporain.

Mots-clés : dystopie littéraire, roman dystopique arabe, fiction arabe contemporaine, soulèvements post-2011, État-nation

Abstract

Whether interpreted through the lens of cultural authenticity or filtered by global paradigms of modernity, the study of contemporary Arabic fiction is frequently circumscribed by external frameworks that privilege its political resonance over its aesthetic and generic innovations. This dissertation seeks to reposition the Arabic dystopian novel as a distinct literary formation whose trajectories cannot be reduced either to derivative echoes of Orwellian or Huxleyan models or to mere political allegories. Emerging sporadically in the late twentieth century yet acquiring unprecedented visibility with Aḥmad Khālid Tawfīq's Yūtūbiyā (*Utopia*, 2008)*, the genre has expanded across the Arab world in the wake of the 2011 uprisings, generating a corpus that includes works such as Saʿūd al-Sanʿūsī's Fi'ran Ummī Ḥiṣṣa (Mama Hissa's Mice, 2015), Nāʾil al-Ṭūḫī's Nisāʾ al-Karantīnā (Women of Karantina, 2013), Muḥammad Rabīʿ's ʿUṭārid (Otared, 2014), Basma ʿAbd al-ʿAzīz's al-Ṭābūr (The Queue, 2013) and Huna Badan (Here is a Body, 2019), Ibrāhīm Naṣrallāh's Ḥarb al-Kalb al-Ṯāniya (The Second War of the Dog, 2016).*

Rather than rehearsing imported dystopian tropes, these narratives produce original cartographies of crisis: they dramatize the fragmentation of the state into sectarian and communal enclaves, envision infernal geographies of violence, exile, and urban ruin, and expose the mechanisms of surveillance, censorship, and repression that sustain totalitarian rule. The study employs a multifaceted theoretical framework to explore how Arabic dystopias interrogate power, history, and memory. The dissertation argues that the Arabic dystopian novel constitutes both an archive of collective trauma and a laboratory of political imagination, enabling a rethinking of the relation between literature, crisis, and futurity in the contemporary Arab world.

Keywords: literary dystopia, Arabic dystopian novel, contemporary Arabic fiction, post-2011 uprisings, nation-state

REMERCIEMENTS

MERCI à

Mon directeur de recherche, FREDERIC LAGRANGE, pour son soutien permanent, son encouragement généreux et sa direction précieuse pendant ces années de doctorat et celles de master. Il m'a accueillie à Sorbonne Université - Faculté des lettres et au milieu des études arabes en France. Tout a commencé par son mail du 9 mai 2018.

RIMA SLEIMAN et KATIA GHOSN, qui ont accepté d'être mon comité de suivi, de m'avoir donné des avis utiles, encouragé et guidé dans le cheminement de la rédaction.

ERIC VALLET et IYAS HASSAN, qui ont inauguré l'Académie HOREA et m'ont admise dans la première promotion, pour le suivi attentif tout au long des quatre sessions, ainsi que pour leurs encouragements.

RICHARD JACQUEMOND et KATIA GHOSN, qui ont accepté d'être mes rapporteurs.

LAURENCE DENOOZ et ADA BARBARO, qui ont accepté d'être mes examinatrices.

YIWEI LU, pour son soutien et son suivi depuis Shanghai, pour son encouragement quel que soit mon choix pour l'après, et pour sa proposition de collaboration à un projet de traduction littéraire.

WEN-CHIN OUYANG, pour son avis directif, son encouragement et pour avoir créé l'Association of East Asian Arabists.

HODA BARAKAT, qui m'a accordé du temps lors d'un premier entretien et qui m'a ensuite accueillie avec hospitalité.

BASMA ABDEL AZIZ et MOHAMMAD RABIE, qui m'ont accordé du temps pour m'aider à mieux comprendre leurs œuvres.

EMAD AL-DIN AYSHA, qui m'a donné de nombreuses références sur la science-fiction arabe et pour son partage constant.

IMANE CHAMES-EDDINE, LEA POLVERINI, KATIA AL TAWIL, DINA MANSOUR, NOUR EL-HOUDA qui m'ont prodigué de précieux conseils pour la rédaction de ma thèse.

MERCI également à

Monseigneur Eric Soviguidi, pour son encouragement constant pendant les deux dernières années de préparation de cette thèse. Sa bienveillance et sa bénédiction m'ont été d'un soutien précieux.

Bill et Feifei, mes chefs, pour leur tolérance et leur compréhension, et pour m'avoir accordé des périodes de rédaction.
Ny Toky, Ahmad, Catherine, Jeff, Liang, Guangyu, Yuehua, Jingjie, Stefan, Qiuyang, Shikang, Xinyu, Xingyuan, Rui, ainsi que Phallop, Supranee, Pitchuda et Asya, mes cher.ère.s collègues et mes implacables « motivateurs », qui ont trouvé mille et une façons de me rappeler, en réunion comme aux réceptions, d'avancer ma thèse, et qui ont contribué à son aboutissement d'une manière surprenante et persévérante.

Mes ami.e.s, Jingyu, Moyi, Mona, Rimane, Yijhen, Chuying, Chunling, Viviana Rui, Jiahe, Yixin, Bobo, Xin, Koan, Sha, Nayla, Noemi, Esther, Mélanie et Suzanne, c'est avec eux que j'ai parcouru ces dernières années, et c'est grâce à eux que j'ai pu parvenir jusqu'ici.

Zahzah et Wawa, deux boules d'amour, pour leur compagnie silencieuse, parfois aussi miaulée.

Mon père MA Yong et ma mère CAI Gaohong, je leur dois tout.

À la mémoire de ma grand-mère XIE Xiuwen.

NOTE D'USAGE

TRANSLITTÉRATION ET TRADUCTION

Pour la translittération depuis l'arabe littéral, nous utilisons le système de la revue Arabica, de manière stricte pour la transcription de l'arabe standard moderne.

ʾ	ء
b	ب
t	ت
ṯ	ث
ǧ	ج
ḥ	ح
ḫ	خ
d	د
ḏ	ذ
r	ر
z	ز
s	س
š	ش
ṣ	ص
ḍ	ض
ṭ	ط
ẓ	ظ
ʿ	ع
ġ	غ
f	ف
q	ق
k	ك
l	ل
m	م
n	ن
h	ه
w/ū	و
y/ī	ي
a/at (état construit)	ة
ā	ى
a	◌َ
u	◌ُ
i	◌ِ

Les traductions non créditées et les propositions entre crochets ou dans les notes en bas de page sont les miennes.

SOMMAIRE

RESUME 3

ABSTRACT 4

REMERCIEMENTS 5

NOTE D'USAGE 7

SOMMAIRE 8

INTRODUCTION 10

PARTIE I LA FICTION DYSTOPIQUE, LA GENESE ET LA LEGITIMATION 27

CHAPITRE 1 DE LA DYSTOPIE A AL-DĪSTŪBIYĀ **28**
1.1 CHRONOLOGIE DE L'UTOPIE DANS LE MONDE ARABE 28
1.2 DE L'UTOPIE A LA DYSTOPIE 36
1.3 LA DYSTOPIE ARABE 47
CHAPITRE 2 LE GENRE DYSTOPIQUE : LA NOMENCLATURE ET LES DEBATS GENERIQUES **63**
2.1 LA LITTERATURE DE GENRE 63
2.2 DYSTOPIE, UN SOUS-GENRE DE LA SCIENCE-FICTION ? 69
2.3 PANORAMA DES ROMANS DYSTOPIQUES ARABES DE 2008 A NOS JOURS 78
2.4 UN GENRE, « DEUX PRODUCTIONS » : LE PARCOURS VERS LA LEGITIMATION 91

PARTIE II TOMBER DANS LE CHAOS **101**

CHAPITRE 1 LE RECIT DU CHAOS, L'EFFACEMENT DE L'ÉTAT **102**
1.1 LE DEBUT DE LA SECONDE VAGUE DE LA FICTION DYSTOPIQUE ARABE 102
1.2 UNE POURSUITE DE L'AUTONOMIE REGIONALE 108
1.3 L'ECRITURE DE L'ENGAGEMENT ET LE REVE UTOPIQUE 114
CHAPITRE 2 L'HYBRIDITE SPATIO-TEMPORELLE **129**
2.1 LA STRUCTURE TEMPORELLE 129
2.2 UNE GEOGRAPHIE CHAOTIQUE ET DYSTOPIQUE 135
2.3 L'IDYLLIQUE (BAKHTINE) DYSTOPIQUE 155
CHAPITRE 3 LA QUETE D'ALTERNATIF **171**
3.1 L'OUVERTURE, LES ATTENTES ET LES (DES)ESPOIRS 171
3.2 L'INEVITABLE CHAOS 182

PARTIE III LA DYSTOPIE INFERNALE **193**

CHAPITRE 1 DE LA REALITE URBAINE A L'HISTOIRE FICTIVE **194**
1.1 UNE ECRITURE POSTREVOLUTIONNAIRE 194
1.2 L'EFFACEMENT DE L'IDENTITE 205
1.3 LA DETERIORATION CAIROTE 218
CHAPITRE 2 UNE THEATRALISATION CRUELLE **226**

2.1 UNE THEATRALISATION CRUELLE DE LA REALITE 226
2.2 LE DEPLOIEMENT DE LA CRUAUTE 235
2.3 ʿ*UŞUR DĀNIYAL FI MADINAT AL-ḤUYUṬ* D'AḤMAD ʿABD AL-LAṬĪF 256
CHAPITRE 3 AHMED OTARED, DERNIER HOMME, PREMIER HOMME 257
3.1 À LA RECHERCHE DE L'HOMME TOTAL 257
3.2 TRANSCENDER LA CRUAUTE 266
3.3 L'HOMME TOTAL, LE DERNIER HOMME 275

PARTIE IV LE RETOUR AUX SYSTEMES TOTALITAIRES 283

CHAPITRE 1 LA DYSTOPIE TOTALITAIRE PENDANT LES DEUX VAGUES 284
1.1 LA TRILOGIE DE LA DYSTOPIE POLITIQUE ARABE DES ANNEES 1980S 284
1.2 LA DYSTOPIE TOTALITAIRE, UNE INVENTION POST-REVOLUTIONNAIRE 296
1.3 L'APPAREIL ET L'ETAT-NATION REPRESENTE DANS LA FICTION DYSTOPIQUE 307
CHAPITRE 2 LES ENJEUX DE L'IDENTIFICATION, L'UNIFICATION ET LA DESINDIVIDUALISATION 317
2.1 LE CERTIFICAT DE CITOYENNETE 318
2.2 LE PROGRAMME DE REHABILITATION 336
2.3 LA MONTEE A *AL-QALʿA*, LA DIFFERENCIATION ET L'ANNULATION DE LA DIFFERENCIATION 347
CHAPITRE 3 LE RECIT DE L'ÉTAT-NATION, LA PERPETUELLE POURSUITE UTOPIQUE 358
3.1 L'ETAT-NATION IMPOSSIBLE, LA DYSTOPIE EST LA « DYS-ETAT-NATION » 359
3.2 LE RECIT DE L'ETAT-NATION, LES REVENDICATIONS REELLES 364
3.3 LA SORTIE 371

CONCLUSION 376

BIBLIOGRAPHIE 386

TABLE DES MATIÈRES 405

INTRODUCTION

« *What it's like here and now.*[1] »

C'est ainsi que l'auteure égyptienne Basma ʿAbd al-ʿAzīz a décrit ses romans *Al-Ṭābūr*[2](*La Queue*) et *Huna Badan*[3](Ici un corps) lors de notre entretien en mars 2022. Alors que ces deux œuvres sont généralement classées par la critique littéraire et par le marché de livre dans le genre dystopique, les propos de cette écrivaine nous invitent à interroger cette catégorisation et à nous demander ce qu'est réellement la fiction dystopique et ce qu'elle signifie dans le contexte du monde arabe. Une trentaine de romans ont été publiés durant la période étudiée, couvrant des pays tels que l'Irak, la Jordanie, le Liban, l'Égypte, la Palestine, l'Algérie, le Koweït et l'Arabie saoudite. Nous avons choisi de nous concentrer, dans cette étude, sur ce genre romanesque pour plusieurs raisons. Tout abord, le roman est aujourd'hui la forme la plus abondamment produite de la fiction dystopique dans le monde arabe. La dystopie littéraire, en tant que sous-genre romanesque, ne constitue pas un phénomène nouveau mais possède une histoire bien ancrée dans la littérature arabe contemporaine, remontant au moins aux années 1980 avec des œuvres fondatrices comme *Al-Sayyid min ḥaql al-sabāniḫ*[4](L'homme du champ d'épinards) de Ṣabrī Mūsā. Toutefois, c'est à partir de 2008, avec la publication de *Yūtūbiyā*[5](*Utopie*) d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq, que ce genre connaît une véritable prolifération, amplifiée par les bouleversements politiques et sociaux des révoltes du Printemps arabe. Cette dynamique culmine emblématiquement en 2018, lorsque le prestigieux *International Prize for Arabic Fiction* (IPAF) — communément appelé le Booker arabe — est attribué à l'œuvre dystopique : *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*[6](*La Seconde Guerre de Chien*) d'Ibrāhīm Naṣrallāh. Le fait que le comité du prix ait récompensé *ce roman* en soulignant qu'il s'agissait d'« une vision magistrale d'un avenir dystopique dans un pays sans nom » (*The Second War of the Dog is a masterful vision of a dystopian future in a nameless country*[7]) incite à accorder une attention plus explicite au genre dystopique dans la littérature arabe moderne et contemporaine.

Dans cette étude, je défends l'idée que la fiction dystopique arabe est le produit de multiples influences. D'un côté, sa forme narrative puise clairement ses racines dans la tradition dystopique anglophone, à travers des modèles comme *1984 (1949)* de George Orwell ou *Brave New World (1932)* d'Aldous Huxley. De l'autre, ses contenus thématiques sont

[1] Notre entretien avec l'auteure, mars 2022.
[2] Basma ʿAbd al-ʿAzīz, *al-Ṭābūr*. Dār al-Tanwīr, 2013.
[3] Basma ʿAbd al-ʿAzīz, *Hunā Badan*. Markaz al-Maḥrūsa, 2018.
[4] Ṣabri Mūsa, *al-Sayyid min ḥaql al-sabāniḫ*. al-Hayʾat al-miṣriyya l-ʿāmma li-l-kitāb, 1987.
[5] Aḥmad Ḫālid Tawfīq, *Yūtūbiyā*. Dār Mīrīt, 2008.
[6] Ibrāhīm Naṣrallāh, *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*. al-Dār al-ʿarabiyya li-l-ʿulūm Nāširūn, 2016.
[7] " Ibrahim Nasrallah wins 2018 International Prize for Arabic Fiction ", publié le 24/04/2018, disponible en ligne https://www.arabicfiction.org/en/winnerannouncement2018, consulté le 16/04/2024.

profondément ancrés dans les réalités politiques, sociales et historiques propres à la zone arabe. Ces récits mettent souvent en scène, de manière explicite ou métaphorique, des revendications politiques**,** une critique des régimes autoritaires ou encore une réflexion sur les impasses de la modernité postcoloniale. Même dissimulée sous les voiles de l'allégorie, la dimension critique de ces œuvres demeure centrale. Cette lecture trouve un écho dans plusieurs études récentes qui ont tenté de penser la spécificité de la dystopie arabe contemporaine en proposant des cartographies critiques. Parmi elles, trois publications majeures se distinguent, tant par la diversité des approches qu'elles mobilisent que par l'attention qu'elles portent aux conditions de production et de réception de ce genre.

La revue qatarienne *al-Dawḥa*[8] a ainsi consacré un dossier spécial à la dystopie arabe, réunissant des contributions de penseurs et critiques tels que le critique littéraire palestinien Fayṣal Darrāǧ, le chercheur marrocain Ḫālid Bilqāsim. Loin de s'en tenir à une simple taxonomie littéraire, ces auteurs abordent la dystopie comme un prisme à travers lequel se reflètent les anxiétés d'une époque marquée par la désillusion politique, l'effondrement des utopies révolutionnaires et l'emprise croissante de la surveillance et de la répression. Leurs lectures insistent sur l'émergence d'une dystopie arabe hybride, mêlant fantastique, absurde et allégorie, souvent centrée sur l'espace urbain, la dépossession subjective et la dissolution du lien social. La monographie de Wessam Elmeligi[9] prolonge cette réflexion en proposant une interprétation plus ciblée de la dystopie arabe à travers les notions de traumatisme, de mémoire fracturée et de subjectivité aliénée. Pour Elmeligi, ces récits constituent autant de tentatives de dire l'indicible dans un contexte de répression postrévolutionnaire. En adoptant une approche intergénérique, il propose de lire ces œuvres comme des formes de « *speculative fiction* » où la dystopie fonctionne tout à la fois comme un diagnostic du présent et une mise à l'épreuve des formes narratives traditionnelles. Il évoque par ailleurs l'émergence possible d'un « cyberpunk arabe », révélateur des tensions entre modernité technologique et héritages autoritaires. Enfin, le volume collectif *Utopias and Dystopias*, publié dans le cadre du projet *Tropics of Travel in Arabic Writings* dirigé par Ouyang Wen-chin[10], s'attache à penser les imaginaires dystopiques dans une perspective comparatiste et transnationale. Ce recueil explore les manières dont les récits arabes contemporains réinventent les tropes de l'utopie et de la dystopie à l'aune de l'expérience migratoire, de l'exil, ou encore de la déterritorialisation. L'étude d'Antonella

[8] *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020.
[9] Wessam Elmeligi, *Dystopia in Arabic Speculative Fiction, a Poetics of Distress*, New York, Routledge, 2024.
[10] Wen-chin Ouyang, "Utopias, Dystopias and Heterotopias: The Spatiality of Human Experience and Literary Expression", *Middle Eastern Literatures*, 15:3, pp. 227-231

Ghersetti[11] consacrée au roman *Šīkāgū* (2007) d'Alaa al-Aswany illustre cette approche en montrant comment les trajectoires migratoires reconfigurent la frontière entre utopie et dystopie, entre espoir d'émancipation et reconfiguration des violences systémiques.

Ces travaux, bien qu'ancrés dans des cadres méthodologiques variés, convergent vers la même hypothèse que la dystopie arabe contemporaine ne saurait être appréhendée comme une simple imitation de modèles occidentaux, mais comme un espace de réinvention formelle et politique, où s'articulent les mémoires du présent, les cicatrices du passé et les horizons d'un avenir en crise. Cette perspective ouvre certes des pistes riches, mais elle demeure encore seulement partiellement explorée sur le plan méthodologique et historique. En effet, si plusieurs études récentes ont mis en lumière la spécificité du traitement dystopique dans certains romans arabes, elles ne proposent qu'une approche fragmentaire de ce phénomène.

Malgré l'intérêt croissant que suscite la dystopie dans les études littéraires arabes, à ce jour une recherche systématique et approfondie qui serait exclusivement consacrée à la dystopie arabe en tant que genre fait encore défaut. La plupart des travaux existants abordent en effet des œuvres dystopiques de manière ponctuelle ou les insèrent dans des analyses plus larges portant sur la littérature engagée, les imaginaires de la répression, ou les effets du Printemps arabe. Il n'existe pas, à notre connaissance, d'étude structurée qui retrace l'évolution du genre dystopique dans son ensemble au sein de la production romanesque arabe moderne et contemporaine. Ce travail vise ainsi à combler cette lacune en proposant une lecture transversale et diachronique du développement de la dystopie romanesque arabe. Il mettra en évidence deux grandes vagues : une première ayant émergé dans les années 1980, principalement en Égypte, et une seconde, bien plus foisonnante, après 2008, en particulier à la suite des révoltes du Printemps arabe. Par ailleurs, notre étude suivra l'expansion géographique de ce genre, depuis ses débuts égyptiens jusqu'à sa diffusion progressive dans l'ensemble du Machrek (Irak, Liban, Palestine, Jordanie) et du Maghreb (Algérie, Tunisie), ainsi que dans le Golfe (Koweït, Arabie saoudite).

En outre, cette recherche entend démontrer la capacité du roman dystopique à refléter les tensions, les angoisses et les aspirations d'une société à un moment donné de son histoire. Dans le cas présent, les œuvres étudiées permettent de saisir les mutations du paysage politique et culturel du monde arabe à l'ère postrévolutionnaire, en particulier les désillusions qui ont suivi les soulèvements populaires, les formes renouvelées d'autoritarisme, ainsi que les fractures identitaires et idéologiques qui en ont découlé. À travers cette approche, cette thèse

[11] Antonella Ghersetti, "Changing Perspectives : Utopia and Dystopia in ʿAlāʾ al-Aswānī's *Chicago* ", *Middle Eastern Studies*, 2012, pp.1-19.

participe tout à la fois à l'enrichissement des études sur la littérature arabe contemporaine et à une meilleure compréhension des usages de la fiction dans les contextes de crise.

Notre intérêt pour ce sujet s'inscrit dans un parcours personnel et intellectuel façonné par une familiarité précoce avec l'univers dystopique. Durant notre adolescence, une forme d'obsession pour la trilogie dystopique[12], notamment à travers la littérature et le cinéma jeunesse nord-américains tels que *The Hunger Games*[13], a nourri en nous une hypersensibilité au genre dystopique et à ses représentations du pouvoir, de la révolte et de la condition humaine. Cette sensibilité nous a naturellement conduite à observer avec une attention particulière la montée d'une vague comparable dans la littérature arabe contemporaine. C'est donc à partir d'un étonnement initial — pourquoi cette floraison de romans dystopiques dans le monde arabe actuel ? — que s'est progressivement construite notre réflexion. Très vite, cette interrogation s'est enrichie : ces récits ne décrivent-ils pas un futur déjà inscrit dans le présent ? La dystopie arabe semble en effet brouiller les frontières temporelles traditionnelles de ce genre car elle ne projette pas un avenir lointain et hypothétique, mais s'ancre dans le présent immédiat, qu'elle transfigure en décor fictionnel pour en faire ressortir les tensions et les dérèglements. Le futur dystopique devient ainsi le reflet amplifié d'un présent oppressant, où se cristallisent les angoisses sociales, les désillusions politiques et les ruptures historiques. Cette tension entre futur et présent — constitutive de toute dystopie — revêt, dans le contexte arabe, une forme particulière, façonnée par les dynamiques postrévolutionnaires et les expériences collectives de répression et de désillusion.

Dans le cadre de cette étude, nous poursuivons plusieurs objectifs de recherche complémentaires, visant à mieux comprendre la nature, les fonctions et les dynamiques de la dystopie romanesque arabe contemporaine. Cela implique notamment d'interroger les spécificités et les points de convergence entre la dystopie arabe, les références occidentaux, et ce que l'on pourrait qualifier de « dystopie mondialisée ». Si les œuvres arabes reprennent parfois certains codes narratifs ou esthétiques des traditions anglo-saxonnes bien établies, elles s'en démarquent cependant aussi par des préoccupations thématiques propres, liées à l'héritage colonial, à la fragilité structurelle de l'État, à la violence bureaucratique, ou encore aux

[12] La trilogie dystopique classique fait généralement référence à trois romans majeurs : Nous d'Ievgueni Zamiatine (1920), Le Meilleur des mondes d'Aldous Huxley (1932), et 1984 de George Orwell (1949).

[13] *Hunger Games* est un roman dystopique de Suzanne Collins, publié pour la première fois en 2008 par Scholastic Press. L'histoire se déroule dans une société future appelée Panem, où le Capitole totalitaire contrôle douze districts appauvris. Le récit tourne autour des Hunger Games annuels — un combat télévisé à mort conçu pour renforcer le pouvoir du Capitole. Lorsque Katniss Everdeen, âgée de seize ans, se porte volontaire pour prendre la place de sa jeune sœur aux Jeux, elle devient sans le savoir un symbole de défiance et déclenche le début d'une rébellion.

contradictions inhérentes à la modernité postcoloniale. Ce croisement entre héritages globaux et réalités locales constitue un enjeu central de notre analyse.

La délimitation temporelle de cette recherche, couvrant la période de 2008 à 2020, répond à une double nécessité, tout à la fois méthodologique et pratique. Ce choix s'explique par le fait que cette thèse a été entamée en 2020[14], année où le corpus principal a été constitué. Les romans retenus comme objets d'étude principaux ont été sélectionnés dès cette année-là, car leur analyse approfondie exigeait un travail itératif et minutieux. Cela ne signifie nullement que ces textes récents sont dépourvus d'intérêt ou de pertinence – bien au contraire. Ils témoignent de la vitalité continue du genre et mériteraient des études spécifiques à l'avenir. Les œuvres que nous avons choisies répondent à plusieurs critères : la diversité des origines géographiques de leurs auteurs, l'amplitude générationnelle des écrivains, ainsi que leur pertinence thématique au regard des formes variées de représentation de la question de l'État-nation dans la dystopie arabe contemporaine. Ces critères permettent d'aborder le corpus sous un angle tout à la fois comparatif et structurant, tout en rendant compte de la complexité politique et esthétique de ce genre.

En premier lieu, nous nous proposons de définir le genre dystopique arabe, en identifiant ses caractéristiques formelles, ses spécificités narratives et ses cadres d'énonciation. Il s'agit de déterminer dans quelle mesure ce genre, tel qu'il s'est développé dans le monde arabe, reprend ou transforme les codes établis par la tradition dystopique occidentale. Nous chercherons ensuite à analyser les productions dystopiques publiées durant la période choisie, en les replaçant dans leur contexte historique, politique et culturel. Cette analyse diachronique permettra de dégager les tendances esthétiques et idéologiques majeures de ces œuvres. Par ailleurs, un volet essentiel de notre recherche consistera à recenser et étudier les thèmes récurrents dans les romans dystopiques arabes contemporains : déshumanisation, fragmentation sociale, perte de repères, domination technologique, ou encore dissolution de la mémoire collective. Nous nous attacherons également à esquisser les liens entre la fiction dystopique et la réalité politique du monde arabe, en particulier dans le contexte post-2008. Nous nous interrogerons sur la manière dont la dystopie fonctionne comme un outil critique face aux transformations autoritaires, aux désillusions révolutionnaires et à la crise de légitimité de l'État.

À travers l'étude de notre corpus, un thème central se dégage : celui de la quête inachevée de l'État-nation moderne, qui traverse en filigrane de nombreux récits dystopiques

[14] Bien que plusieurs œuvres dystopiques arabes significatives aient été publiées après 2020, leur intégration s'est avérée difficile en raison du calendrier avancé de la recherche et du temps requis pour leur identification, leur acquisition et leur étude.

arabes contemporains. Ces univers fictionnels mettent en scène des figures anonymes du pouvoir, des systèmes de contrôle impersonnels, et des sociétés en perte de repères, et révèlent ainsi une obsession profonde pour les formes étatiques, leurs promesses de modernité, leurs dérives autoritaires et leurs échecs successifs. Cette obsession se manifeste aussi bien dans la représentation d'un État omniprésent — s'illustrant dans la surveillance, la répression et la propagande — que dans l'évocation de son absence totale, générant anarchie, chaos ou vacuité institutionnelle. L'un des axes fondamentaux de notre réflexion consistera ainsi à analyser comment la dystopie est façonnée par le degré d'intervention de l'État, et la manière dont l'intensité de cette présence ou de cette défaillance étatique module la configuration du monde fictionnel. En ce sens, la dystopie arabe ne se contente pas de reproduire les codes d'un genre globalisé : elle contribue à sa réinvention, en le réinscrivant dans les réalités politiques, historiques et sociales propres au monde arabe contemporain.

Avant d'aborder le détail des chapitres, nous proposerons un bref aperçu du cadre théorique qui soutient notre analyse, en précisant les notions-clés mobilisées pour penser la dystopie dans son articulation avec le politique. Ce cadre servira de fondement à la lecture critique de notre corpus. Nous présenterons ensuite le schéma des chapitres à venir, afin de clarifier la structure de notre démarche et d'annoncer les grandes lignes de l'argumentation développée tout au long de cette recherche.

Rappelons-nous que les recherches existantes sur la dystopie arabe contemporaine mobilisent des approches variées, issues des études littéraires, de la critique politique et des perspectives comparatistes. Les contributions rassemblées dans la revue *al-Dawḥa* interprètent le genre dystopique comme un miroir des crises politiques, sociales et existentielles dans le monde arabe, en insistant sur sa forme hybride et allégorique. De son côté, Wessam Elmeligi propose une lecture centrée sur les effets du traumatisme et de la mémoire dans les récits postrévolutionnaires, en intégrant la dystopie dans le champ plus large de la fiction spéculative. Le volume *Utopias and Dystopias*, dirigé par Ouyang Wen-chin, ouvre une perspective transnationale en mettant en relation les imaginaires dystopiques avec les réalités de la migration, de l'exil et de la désorientation géographique. Ces travaux soulignent tous que la dystopie arabe actuelle ne se limite pas à une imitation des modèles occidentaux, mais propose une reconfiguration originale de l'utopie négative en fonction des contextes locaux.

Dans cette thèse, nous adoptons une approche théorique pluridisciplinaire pour analyser les romans dystopiques arabes contemporains. Nous nous appuyons tout d'abord sur les théories des utopies et des dystopies, notamment celles de Lyman Tower Sargent et Gregory Claeys,

pour définir le genre et ses enjeux critiques. Selon Sargent[15], l'utopie n'est pas seulement une vision idéale, mais aussi un outil de critique sociale, caractéristique que l'on retrouve d'office dans les dystopies arabes, souvent utilisées pour interroger les réalités politiques et sociales. En ce qui concerne les formes narratives, nous avons besoin d'un outil pour étudier la construction du temps et de l'espace dans les romans. Le concept de *chronotope*, proposé par Mikhaïl Bakhtine, s'avère très utile ici. Les récits dystopiques créent souvent un futur fictif dans un lieu contrôlé ou isolé, et cette construction spatio-temporelle joue un rôle important dans la manière dont l'histoire est racontée et dans la perception du pouvoir ou de la violence. Cette démarche permet aussi d'analyser la façon dont les personnages vivent dans un monde fermé, où ils ne jouissent d'aucune liberté réelle. Un autre aspect important de notre corpus est la présence très marquée de la violence, souvent décrite d'une manière choquante ou symbolique. Pour cette raison, la théorie de la cruauté d'Antonin Artaud nous aide à comprendre ce choix esthétique. Artaud parle de la cruauté comme d'une forme artistique qui ne cherche pas seulement à montrer la souffrance, mais également à produire une réaction forte chez le spectateur ou le lecteur. Dans les romans dystopiques arabes, cette esthétique de la violence devient une façon de représenter des situations extrêmes, dans lesquelles le corps et la psyché sont soumis à une pression constante. Bien que peu audacieuse, cette comparaison entre la scène théâtrale et le récit romanesque, nous paraît toutefois intéressante, surtout dans une approche comparée entre différentes cultures.

En plus des éléments narratifs et esthétiques, il est aussi essentiel de réfléchir à la question du pouvoir et de l'identité dans ces fictions. La pensée de Walter Benjamin et celle de Hannah Arendt sur le totalitarisme et la violence légitime nous offrent un cadre pour analyser les systèmes politiques imaginés dans les romans, qui sont souvent le reflet des régimes autoritaires ou des sociétés en crise dans le monde réel. Ces lectures permettent de penser la frontière entre domination légale et pouvoir arbitraire, frontière souvent floue dans les fictions étudiées. Afin de comprendre les rapports entre les écrivains, leurs textes et la société, nous nous appuyons sur la sociologie de Pierre Bourdieu dont la théorie du champ littéraire nous aide à considérer la littérature comme un espace de lutte symbolique, où les écrivains cherchent à occuper une position particulière. Cela est très important pour notre corpus, car plusieurs auteurs arabes de romans dystopiques écrivent dans des contextes de censure, de conflit ou de marginalisation. En parallèle, la pensée de Stuart Hall sur l'identité nous permet d'interpréter les récits comme des espaces où l'identité nationale, culturelle ou individuelle est souvent

[15] Lyman Tower Sargent, "The Three Faces of Utopianism Revisited", *Utopian Studies*, vol. 5 No. 1, 1994, pp. 1-37.

instable ou en phase de transformation. Cette approche s'avère particulièrement utile pour analyser comment les romans représentent les conflits entre l'individu et le collectif, ou entre le citoyen et l'État.

La partie I explorera la notion de fiction dystopique à travers une analyse de son évolution historique et théorique, en s'appuyant sur un large corpus de références philosophiques, littéraires et critiques. Il examinera tout d'abord la tradition utopique et ses déclinaisons dans le monde arabe. La dystopie a en premier lieu été utilisée pour désigner un pays malheureux dans le discours politique britannique des 18e et 19e siècles. Au cours de la seconde moitié du 20e siècle, selon Lyman Tower Sargent[16], ce terme a évolué dans les études littéraires pour en venir à désigner une société imaginaire, décrite de manière détaillée et située dans un contexte spatio-temporel précis, que l'auteur voulait présenter comme bien pire que la société actuelle du lecteur. Plus qu'une simple fiction, la dystopie devient alors une mise en garde, un « cauchemar social » incitant à la réflexion plutôt qu'à l'espoir. Alexandra Aldridge[17] définit la dystopie non seulement comme l'inverse de l'utopie, mais aussi comme une catégorie littéraire particulière qui a émergé au 20e siècle en réponse à un changement de perception envers l'utopie. Tom Moylan[18] et Raffaella Baccolini[19] soulignent que, bien qu'elle dépeigne un monde horrible, la dystopie conserve un horizon d'espoir, contrairement à l'anti-utopie qui rejette pour sa part toute possibilité d'un monde meilleur. Pour Fredric Jameson[20], la dystopie relève d'un genre spécifique, tandis que l'anti-utopie se présente comme un moyen de dénoncer les illusions utopiques, à l'instar des œuvres de George Orwell. Gregory Claeys[21] définit la dystopie comme une société au sein de laquelle la majorité des individus subit oppression et esclavage, tandis que quelques groupes privilégiés bénéficient pour leur part du système, ou tentent d'échapper à cette condition. Lyman Tower Sargent, fondateur des études sur la dystopie littéraire, distingue la dystopie, l'anti-utopie, l'utopie négative et la dystopie critique, en fonction des différentes réceptions attendues chez le lecteur. La dystopie doit être lue comme une société nettement plus terrible que celle du lecteur, tandis que la satire utopique critique la

[16] *Ibid.*, p. 9.
[17] Alexandra Aldridge, *The Scientific World-View in Dystopia*, UMI Research Press, 1978, pp. 1, 79, cité par Claeys, dans *Dystopia*, p. 277.
[18] Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky, Science-Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder, Westview, 2000, p.107.
[19] Raffaella Baccolini et Tom Moylan, "Introduction. Dystopia and Histories", dans *Dark Horizons, Science-Fiction and the Dystopian Imagination*, éd. Raffaella Baccolini et Tom Moylan, Abingdon, Routledge, 2003, p. 5.
[20] Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future, The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York, Verso, 2005, pp. 198-199.
[21] George Claeys, *Dystopia, a Natural History: a Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 290.

société contemporaine. L'anti-utopie critique une utopie ou une version particulière d'utopie, tandis que la dystopie critique présente quant à elle une société supérieure à la nôtre mais confrontée à des défis insurmontables. Nous observons que l'évolution des théories de Sargent découle de celle des écrits dystopiques tout au long du 20e siècle. Cependant, cette dynamique théorique ne s'applique pas entièrement à la fiction dystopique arabe, dont l'histoire suit un parcours différent.

Notre objectif est de définir la fiction dystopique arabe en étudiant l'état de l'art des recherches existantes. Nous organiserons cette analyse autour de trois axes principaux. Le premier groupe inclut les études de science-fiction, qui intègrent les romans dystopiques dans cette tradition. Le second regroupe des recherches situées dans le contexte sociopolitique du post-Printemps arabe, aboutissant à des analyses transdisciplinaires. Le troisième groupe englobe quant à lui des études sur la dystopie et l'utopie qui excluent la fiction dystopique arabe, et se concentre plutôt sur d'autres domaines comme les études spatiales. Il est important de noter que ces groupes peuvent parfois se chevaucher. Nous avons montré que la fiction dystopique est entrée dans la littérature arabe dans les années 1970-1980 par le biais de la science-fiction, et a pris une ampleur significative après 2008, à tel point que ce genre mérite d'être considéré comme une catégorie à part entière. L'écrivain égyptien Muʿtazz Ḥasānīn, dans l'introduction de son roman *2063*[22], considère les écrits utopiques et dystopiques de la tradition anglo-saxonne comme les précurseurs de ce genre. Il cite *Yūtūbiyā* d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq en tant que premier roman dystopique arabe, et mentionne également *ʿUṭārid*[23] de Muḥammad Rabīʿ comme un autre exemple. Ces deux œuvres illustrent les deux principales catégories présentes dans la fiction dystopique arabe.

Nous parviendrons ainsi à une définition claire de la fiction dystopique arabe, fondée sur plusieurs critères clés. La fiction dystopique arabe doit décrire une société dégradée ou oppressive, située dans un contexte spatio-temporel précis, même si celui-ci est futuriste ou imaginaire. Elle doit offrir une réflexion critique sur la société contemporaine, en établissant des parallèles avec le contexte réel. Les aspects négatifs de la société doivent être exagérés pour atteindre un degré extrême de malheur et de dégradation. De plus, la fiction dystopique aborde, consciemment ou non, des thèmes récurrents dans les dystopies mondiales, tels que les anti-utopies, les utopies négatives ou les dystopies critiques. Enfin, elle doit rester ouverte à l'interprétation, et ainsi susciter diverses discussions et réflexions.

[22] Ḥasānīn, Muʿtazz. ٢٠٦٣. Escatopia, 2017.
[23] Muḥammad Rabīʿ, *ʿUṭārid*, Dār al-Tanwīr li-l-ṭibāʿa wa-l-našr, 2015.

Dans les chapitres suivants, nous nous éloignerons des discussions théoriques sur le genre ou les intentions des auteurs pour entreprendre une étude thématique du corpus de romans dystopiques arabes qui comprend des œuvres d'auteurs d'Égypte, d'Irak, du Koweït, de Palestine et de Jordanie. Bien que notre étude accorde une place importante à la littérature égyptienne, nous chercherons à maintenir un équilibre géographique pour offrir une perspective globale sur la dystopie arabe. Le premier chapitre commencera par l'analyse de *Yūtūbiyā*, qui plonge dans une dystopie où l'ordre est réduit à néant. Nous étudierons également *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*[24] et *Nisāʾ al-Karantīnā*[25], où la chute vers le chaos se transforme en une descente aux abysses. Le chapitre suivant explorera la dystopie infernale à travers *ʿUṭārid*. Par la suite, nous nous concentrerons sur le thème du totalitarisme, en étudiant des romans comme *al-Ṭābūr*, *Hunā Badan* et *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*. Ces analyses permettront de dévoiler les multiples facettes de la dystopie arabe tout en tenant compte des spécificités culturelles et contextuelles propres à chaque œuvre.

Les trois parties suivantes aborderont la manière dont la dystopie arabe contemporaine reflète l'effritement progressif de l'État-nation et la montée de formes alternatives de gouvernance. Tout d'abord, à travers l'analyse de la dystopie arabe dans des œuvres comme *Yūtūbiyā* d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq et *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* de Saʿūd al-Sanʿūsī, la thèse montre comment l'État-nation se fragmente, et est remplacé par des structures communautaires comme la « communaucratie ». Ensuite, *ʿUṭārid* de Muḥammad Rabīʿ expose un univers infernal où l'effondrement de l'État conduit à une crise identitaire et à la violence extrême. Enfin, la troisième partie analyse la dystopie totalitaire à travers des œuvres comme *Al-Ṭābūr* de Basmaʿ Abd al-ʿAzīz, où la bureaucratie et la répression postrévolutionnaire incarnent une oppression encore plus profonde, marquée par une absence totale d'alternatives politiques. Ainsi, à travers ces récits, cette thèse met en évidence une dégradation progressive de l'État, dont la présence devient de plus en plus marginale, au profit de formes de gouvernance fragmentées ou totalitaires.

La partie II examinera les romans qui reflètent la dissolution de l'État-nation arabe et la montée de formes alternatives de gouvernance, notamment la *communaucratie*. Le chapitre portant sur la dystopie arabe et l'effacement de l'État débutera par une analyse de *Yūtūbiyā*, qui anticipe les révoltes du Printemps arabe et critique la fracture sociale entre une élite vivant dans un paradis artificiel et les classes populaires abandonnées à la misère. Ce roman illustre la

[24] Saʿūd al-Sanʿūsī, *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*. Arab Scientific Publishers, Inc., Difaf Publishing, 2015.
[25] Nāʾil al-Ṭūḫī, *Nisāʾ al-Karantīnā*. Dār Mīrīt, 2013.

précarité des régimes autocratiques arabes face aux tensions sociales, en rejoignant les théories de Nazih Ayubi sur la fragilité des États arabes[26]. Tawfiq prolonge cette critique dans *Al-Singa* (La baïonnette) et *Fī Mamarr al-Fiʾrān* (Dans le passage des rats), où il explore la le chaos total causé par l'effondrement de l'autorité centrale. À l'égard de la fragmentation urbaine et de la montée de la « communaucratie », l'analyse se poursuivra avec *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*, qui décrit un Koweït dystopique plongé dans une guerre civile sectaire en 2020. L'État s'efface, remplacé par des groupes armés locaux ; le pouvoir central s'effondre, relayé par des structures communautaires improvisées. Ce basculement du modèle étatique vers une gouvernance éclatée illustre, selon Imad Salamey, l'émergence de la communaucratie. Dans le roman, cette mutation ne se présente pas de manière abstraite : elle s'inscrit dans les rues, dans les quartiers, dans les relations quotidiennes entre voisins. La ville n'est plus un espace partagé, mais une mosaïque de territoires fragmentés. Chaque communauté trace ses propres frontières, érige ses propres règles, défend ses propres intérêts. Ce qui fut jadis un horizon commun devient une juxtaposition de micro-souverainetés concurrentes. La structure bilinéaire du récit accentue ce contraste : d'un côté, la mémoire longue qui retrace le parcours des personnages depuis les années 1980 ; de l'autre, l'instant court de 2020 où tout bascule dans le chaos. La temporalité elle-même devient signe de désintégration : l'histoire collective se fissure, la continuité nationale se rompt. Ainsi, *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* ne se contente pas de représenter un Koweït imaginaire. Il expose une logique universelle : quand l'État échoue à maintenir la cohésion, la société se replie sur des solidarités de proximité ; quand l'ordre public disparaît, la communauté devient le dernier refuge. Cette logique, Salamey l'appelle *communaucratie*[27]. Sanʿūsī, par la fiction, la rend visible, sensible, dramatique.

En parallèle, *Nisāʾ al-Karantīnā* met en scène une Alexandrie dominée par des clans mafieux et des réseaux informels, où la loi officielle se trouve remplacée par des logiques de violence, de clientélisme et de survie. Ce n'est plus l'État qui gouverne, mais des familles enracinées ; ce ne sont plus des institutions qui arbitrent, mais des alliances précaires ; ce ne sont plus des idéaux communs qui rassemblent, mais la peur et la nécessité. Ici, la dystopie prend la forme d'un chaos grotesque : grotesque dans ses excès de violence, grotesque dans ses récits de vendetta sans fin, grotesque aussi dans la manière dont la mémoire collective et les projets modernistes d'unité sont tournés en dérision. La ville devient un théâtre où les ambitions

[26] Nazih N. Ayubi, *Over-stating the Arab State, Politics and Society in the Middle East*, Londres, L.B. Tauris Publishers, 1995, p. 72.
[27] Imad Salamey, *The Decline of Nation-States After the Arab Spring: The Rise of Communitocracy*, Lobdres, New York, Routledge, 2017, version kindle, 26/400.

de cohésion nationale se réduisent à des caricatures. La démolition du quartier Karantina dessine non seulement l'effacement d'une identité populaire, mais aussi l'imposition d'une uniformisation autoritaire : d'un côté, l'État central impose sa rationalité de planification ; de l'autre, la communauté locale résiste en produisant ses propres récits, ses propres mythes, ses propres formes de survie. Cette tension est au cœur du roman. La mémoire n'unit plus, elle divise. Le progrès n'élève plus, il efface. La cohésion n'est plus un idéal partagé, mais une façade fragile, prête à s'effondrer à la moindre fissure. Ce renversement, où les récits d'unité deviennent les signes mêmes de la fragmentation, illustre la fragilité des promesses modernistes dans un contexte postcolonial. Ces deux romans – *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* au Koweït et *Nisāʾ al-Karantīnā* en Égypte – bien que situés dans des contextes nationaux différents, convergent dans leur critique de l'échec des États arabes à assurer une stabilité durable. L'un décrit une guerre civile qui brise la nation de l'intérieur ; l'autre met en scène une cité gangrenée où l'État est déjà absent. Tous deux expriment une crise profonde du modèle étatique postcolonial : un modèle hérité, mais non intégré ; imposé, mais non intériorisé. Ainsi, la dystopie arabe contemporaine ne se limite pas à décrire un futur sombre : elle révèle une transition en cours, celle qui mène de l'État-nation centralisé vers des systèmes de gouvernance alternatifs – communautaires, fragmentaires, parfois grotesques. Elle met à nu les limites du progrès imposé d'en haut, tout en soulignant la résilience des identités collectives d'en bas. Et dans cette dialectique du chaos et de la résistance, elle propose non pas une solution, mais une interrogation : comment vivre ensemble quand l'État s'efface, et que seule la mémoire fragmentée demeure ?

La Partie III prolongera cette réflexion en explorant une autre facette de la dystopie arabe contemporaine : l'enfer comme horizon. Après la fragmentation de l'État et la multiplication des pouvoirs concurrents, vient le temps l'infernal. Avec *ʿUṭārid* de Muḥammad Rabīʿ, la dystopie n'est plus seulement une critique des régimes ou une mise en scène de la communaucratie : elle devient une descente aux enfers, une traversée de la cruauté, une autopsie du désastre. Rabīʿ inscrit son récit dans la tradition de l'enfer, de Dante à Artaud : enfer circulaire, où la souffrance se répète sans issue ; enfer de la cruauté, où la violence n'est pas décor mais méthode de vérité. Le Caire qu'il décrit n'est plus capitale d'un État fragile, mais cité occupée, démembrée, livrée à une force étrangère — les Chevaliers de Malte — qui la divisent et y imposent leur loi brutale, à laquelle répond une « résistance » en zone plus brutale et dédaigneuse des vies humaines. L'occupation devient allégorie : ce que le roman figure par

la fiction médiévale, c'est la sensation contemporaine de dépossession, l'impression d'un avenir confisqué.

À travers une narration fragmentée et circulaire, Rabīʿ relie le présent à d'anciens désastres, en particulier la famine de l'an 455 de l'Hégire, sous les Fatimides. Le temps historique n'apparaît plus comme une ligne, mais comme une spirale où la faim, la violence et l'humiliation reviennent sans cesse. Ce choix narratif fait de la dystopie un miroir de l'Histoire : chaque révolution ouvre une brèche, mais chaque brèche se referme ; chaque espoir de liberté renaît, mais chaque horizon se brise. La révolte défait sans fonder, elle détruit sans construire. Ainsi, la politique devient un enfer terrestre, où le cycle de domination se reproduit à l'infini. Ce collectif trouve son incarnation dans une expérience individuelle : celle du sniper Otared. Le masque qu'il porte devient le signe de sa disparition progressive : plus il tue, plus il s'efface ; plus il agit, moins il existe. L'homme n'habite plus son masque, c'est le masque qui le dévore. Ce processus de déshumanisation rejoint la thématique de l'effacement identitaire explorée par d'autres dystopies arabes, comme *Sifr al-iḫtifāʾ* (*Le livre de la disparition*) d'Ibtisām ʿĀzim, où l'absence mystérieuse des Palestiniens interroge la mémoire et l'existence nationales. Disparition de l'individu, disparition du peuple : deux visages d'un même effacement.

Rabīʿ adopte une esthétique et une écriture et macabres, proche du *Théâtre de la cruauté* d'Artaud. La violence extrême n'est pas simple spectacle : elle contraint à voir ce que l'ordre politique masque, elle déchire les illusions de cohésion et de progrès. Dans cette perspective, la notion de violence divine de Walter Benjamin éclaire le roman : la rébellion n'y institue rien, elle destitue seulement ; elle n'ouvre pas un monde nouveau, elle efface l'ancien sans issue. La violence devient ainsi force circulaire, prison sans porte, répétition infernale. Ainsi, *ʿUṭārid* ne décrit pas seulement une dystopie imaginaire : il dit la faillite du modèle postcolonial, l'usure des récits nationaux, l'impossibilité de penser un horizon commun. Là où Sanʿūsī montrait la communaucratie comme ultime refuge, où Ṭūḫī exposait le grotesque de la survie, Rabīʿ met en scène l'enfer comme destination finale : quand l'État se dissout et que la communauté ne suffit plus, il ne reste que la spirale infernale de la violence et de l'effacement.

Cette troisième partie s'attachera donc à analyser cette esthétique de l'enfer, à montrer comment elle traduit les désillusions postrévolutionnaires et comment elle fait dialoguer l'histoire arabe avec une tradition universelle de la cruauté et de la chute. La dystopie infernale, telle que Rabīʿ la construit, n'est pas seulement un récit du désastre : elle est une mise à nu du présent, une expérience de vérité, une méditation tragique sur l'échec et la répétition.

Après avoir parcouru la fragmentation de l'État et l'expérience de l'enfer, notre analyse se tournera finalement vers une autre figure centrale de la dystopie arabe contemporaine : la dystopie totalitaire. Là où la communaucratie déchirait la cité en micro-souverainetés concurrentes, là où l'enfer transformait la ville en gouffre circulaire de violence, la dystopie totalitaire met en scène un autre type de cauchemar : celui d'un État omniprésent, oppressif, bureaucratique, qui s'érige en maître absolu du quotidien. Ici, l'ennemi n'est plus seulement extérieur ou communautaire ; il se confond avec l'appareil du pouvoir lui-même, qui colonise l'espace, la parole et même l'attente.

La partie IV retracera le développement historique de cette veine dystopique, depuis les années 1980 jusqu'à l'après-Printemps arabe, en distinguant deux vagues majeures. La première prend forme dans les bouleversements socio-politiques de l'Égypte post-nassérienne. Les espoirs trahis par Sadate, l'ouverture économique (*infitāḥ*) accompagnée d'inégalités croissantes, et la montée des régimes autoritaires constituent le terreau d'une littérature où l'État apparaît non plus comme protecteur, mais comme machine oppressante. Dans ce contexte, *Al-Laǧna*[28] (*Le Comité*) de Ṣunʿallāh Ibrāhīm paru en 1981 se présente comme une œuvre paradigmatique : par sa satire orwellienne et son absurdité kafkaïenne, elle met à nu la bureaucratie, la surveillance et l'arbitraire du pouvoir. Autour de ce roman pivot, d'autres textes prolongent l'interrogation, comme *Al-Sayyid min ḥaql al-sabāniḥ* de Ṣabrī Mūsā ou *Al-Wāǧiha*[29](*La façade*) de ʿIzz al-Dīn ʿĪsa, qui adoptent une veine plus proche de la science-fiction. Tous deux explorent la face sombre de la modernisation autoritaire, où technologie et pensée utopique, au lieu de libérer, deviennent des instruments de contrôle et d'aliénation. La dystopie totalitaire arabe, dès son émergence, associe donc critique politique et spéculation sociale, satire bureaucratique et réflexion sur la modernité.

La deuxième vague s'ouvre après 2011. Ici, la dystopie ne décrit plus un futur abstrait : elle prend racine dans l'expérience immédiate des sociétés arabes postrévolutionnaires. Loin de se limiter à dénoncer des régimes lointains, elle traduit le sentiment d'étouffement face à des systèmes concrets, visibles, quotidiens. Dans *Al-Ṭābūr* de Basma ʿAbd al-ʿAzīz, la file d'attente devient métaphore de ce contrôle omniprésent : attendre n'est plus une expérience banale, mais un mécanisme de domination. Le temps lui-même est colonisé par le pouvoir, la patience forcée devient soumission. Ce roman, en mobilisant à la fois les traditions arabes et les échos de Kafka et d'Orwell, propose une allégorie du désespoir citoyen face à un État inaccessible. De son côté, Ibrāhīm Naṣrallāh, dans *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*, met en scène un

[28] Ṣunʿallāh Ibrāhīm, *al-Laǧna*. Dār al-Kalima, 1981.
[29] Yūsuf ʿIzz al-Dīn ʿĪsa, *al-Wāǧiha*. Dār al-maʿārif, 1981.

univers caricatural où régime et opposition s'entrelacent dans une spirale de corruption, de violence et de cynisme. La dystopie y est moins mécanique que morale : elle montre la disparition des valeurs, l'avènement du matérialisme et de l'égoïsme, la transformation de la politique en marché. L'écriture devient ainsi un outil critique pour dénoncer la confusion des repères et l'effacement des idéaux humanistes. Ce renouveau post-2011 n'est pas limité à l'Égypte ou à la Palestine : il trouve aussi un écho puissant dans la littérature koweïtienne contemporaine. Avec *Ḥāris Saṭḥ al-ʿālam*[30](*Le gardien de la terrasse du monde*) de Buṯayna al-ʿīsa et *al-Ḫaṭṭ al-abyaḍ min al-layl*[31] (*La ligne blanche de la nuit*) de Ḫālid al-Naṣrallāh, la dystopie s'empare de la question de la censure, de la surveillance et de la manipulation de l'information. Les protagonistes y affrontent des bureaucraties étouffantes, des systèmes de contrôle qui réduisent la pensée critique au silence, et des univers où la liberté intellectuelle devient le terrain même de la lutte. Ces récits, en élargissant l'espace géographique et thématique, montrent que la dystopie totalitaire n'est pas seulement une fiction égyptienne : elle est un langage partagé pour dire l'oppression contemporaine dans le monde arabe.

Cette partie analysera la continuité et la transformation de cette veine dystopique. Continuité, parce que la critique de l'autoritarisme, amorcée dans les années 1980, se poursuit après 2011, reprenant certains motifs (bureaucratie, surveillance, absurdité) tout en les réinscrivant dans un contexte plus immédiat. Transformation, parce que la dystopie, de plus en plus, s'ancre dans l'expérience vécue, dans l'attente interminable, dans la saturation médiatique, dans la censure quotidienne. Ce double mouvement révèle une dynamique paradoxale : plus l'État arabe s'affaiblit sur le plan institutionnel, plus sa présence s'intensifie dans le domaine de la contrainte, de l'information et du contrôle social. La dystopie totalitaire arabe n'est pas seulement un sous-genre littéraire : elle est une archive de l'oppression, une mémoire des dispositifs autoritaires, un avertissement sur les dérives du présent. Entre satire kafkaïenne et allégorie politique, entre grotesque et spéculation, elle met en lumière la tension fondamentale de l'histoire contemporaine : quand l'État échoue à protéger et à représenter, il se transforme en machine infernale de domination. Et c'est cette machine, visible dans le Koweït depuis des années 1980 comme dans l'Égypte post-2011, que la Partie IV se propose d'examiner.

[30] Buṯayna al-ʿīsa, *Ḥāris saṭḥ al-ʿālam*. Manšūrāt Takwīn - al-Dār al-ʿarabiyya li-l-ʿulūm Nāširūn, 2019.
[31] Ḫālid ʿĀdil al-Naṣrallāh, *al-Ḫaṭṭ al-abyaḍ min al-layl*. Dār al-Sāqi, 2021.

PARTIE I La fiction dystopique, la genèse et la légitimation

Chapitre 1 De la dystopie à al-dīstūbiyā

1.1 Chronologie de l'utopie dans le monde arabe

Dans ce chapitre, nous examinerons les idées utopiques dans une perspective globale et régionale. Nous débuterons par une analyse des visions utopiques des penseurs antiques et classiques, qui ont jeté les bases de la réflexion sur les sociétés idéales. Ensuite, nous nous concentrerons sur l'évolution de ces concepts dans le monde arabe, tout particulièrement durant la période de la Nahda, au cours de laquelle des auteurs comme Francis Marrache (Fransīs Marrāš) et Farah Antoun (Faraḥ Anṭūn) ont adapté et réinterprété ces idées dans leurs œuvres.

1.1.1 Traité des opinions des habitants de la cité idéale

Abū Naṣr al-Fārābī[32] rapporte dans son *Kitāb ārāʾ ahl al-madīna al-fāḍila* (*Traité des opinions des habitants de la cité idéale*[33]) la politique et le mode de gouvernance de la cité vertueuse. Selon al-Fārābī

> فالخير الأفضل والكمال الأقصى إنما يُنال أولاً بالمدينة، لا باجتماع الذي هو أنقص منها، ولما كان شأن الخير في الحقيقة أن يكون يُنال بالاختيار والإرادة، وكذلك الشرور إنما تكون بالإرادة والاختيار، أمكن أن تجعل المدينة للتعاون على بلوغ بعض الغايات التي هي شرور؛ فلذلك كلّ مدينة يمكن أن يُنال بها السعادة. فالمدينة التي يقصد بالاجتماع فيها التعاون على الأشياء التي تنال بها السعادة في الحقيقة، هي المدينة الفاضلة، والاجتماع الذي به يُتعاون على نيل السعادة هو الاجتماع الفاضل، والأمة التي تتعاون مدنها كُلها على ما تنال بها لسعادة هي الأمة الفاضلة، وكذلك المعمورة الفاضلة إنما تكون إذا كانت الأمم التي فيها تتعاون على بلوغ السعادة.[34]
>
> Le meilleur bien et l'extrême perfection ne s'obtiennent d'abord que grâce à la cité et non par les rassemblements faits dans des endroits plus petits. Le bien s'obtient en vérité par le choix et la volonté. De même les maux sont aussi par choix et volonté, aussi la cité peut être un moyen de soutien pour obtenir des fins qui ne sont que des maux ; elle peut être aussi un moyen pour réaliser la félicité [*saʿāda*]. La cité dont le rassemblement constitue un soutien pour réaliser les choses qui mènent à la félicité est en réalité la cité idéale, et le rassemblement par lequel on s'entraide afin d'obtenir la félicité est le rassemblement idéal. De même la nation dont toutes les cités s'entraident pour obtenir la félicité est la nation idéale ; on peut dire également que la terre habitable idéale est celle dont les nations s'entraident pour atteindre la félicité.[35]

Il apparait qu'al-Fārābi propose deux principales possibilités de cité : la cité vertueuse, où le vrai bonheur, *al-saʿāda*, est atteint, et son opposée, qu'il nomme *al-madīna al-ǧāhiliyya* (la cité de l'ignorance), *al-madīna al-fāsiqa* (la cité immorale), *al-madīna al-mubaddala* (la cité versatile), *al-madīnat al-ḍālla* (la cité de l'errance), et *nawābit al-mudun* (les dissidents des cités). Al-Fārābi élabore ensuite les sous-genres de la cité de l'ignorance, véritable antithèse de la cité vertueuse, comprenant *al-madīna al-ḍarūriyya* (la cité du nécessaire), *madīna al-badālat* (la cité de la scélératesse), *madīna al-ḫassa wa-l-suqūṭ* (la cité de la bassesse), *madīna al-karāma* (la cité des honneurs), *madīna al-taġallub* (la cité de la domination), et *al-madīna al-*

[32] Abū Naṣr Muḥammad b. Tarḫān b. Awzalaġ al-Fārābī (mort en 339/950), philosophe et homme politique.
[33] Al-Fārābi, *Traité des opinions des habitants de la cité idéale*, trad. Tahani Sabri, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990.
[34] Abū Naṣr al-Fārābi, *Kitāb ārāʾ ahl al-madīnat al-fāḍila*, Beyrouthe, Dār wa-maktabat al-hilāl, 1995, p. 113.
[35] Al-Fārābi, *Traité des opinions*, *op.cit.*, pp. 102-103.

ǧamāʿiyya (la cité collective). Une cité, selon al-Fārābi, se définit tout d'abord par son idéologie et ses opinions, tout en constituant un moyen pour parvenir à une finalité : le bonheur. Cependant, les opinions ne sont pas enracinées dans la cité elle-même, puisqu'un individu les porte, fonde et gouverne la cité. Aux yeux d'al-Fārābi, le gouvernant premier réunit en lui les qualités de l'homme politique, du philosophe et du prophète. Ce faisant, le philosophe nous invite à envisager la cité idéale et parfaite de la Grèce antique.

Ayant étudié sous la direction d'un maître chrétien nestorien, rattaché à une branche de l'école philosophique grecque d'Alexandrie, le philosophe d'origine turque était également en contact avec l'école des Aristotéliciens chrétiens de Bagdad. Ses ouvrages sont ainsi influencés par les philosophes grecs, y compris Platon, l'auteur de *Περὶ πολιτείας* (*La République*). En abordant la notion de justice, Platon utilise la voix de Socrate pour concevoir un modèle de cité parfaite où la justice est la finalité. Pour que la république soit réalisée, Platon montre qu'il faut en remettre la direction entre les mains du « Philosophe Roi », une figure qui pourrait être à l'origine du gouverneur de la cité vertueuse chez al-Fārābi. Que ce soit dans le monde grec ou dans celui arabo-musulman, ces écrits partagent la quête commune de la cité idéale, conception d'un lieu parfait souvent irréalisable. C'est ainsi qu'émerge l'imaginaire utopique et son opposé inséparable, dystopique.

L'apport d'al-Fārābī à notre étude s'avère non seulement pertinent, mais fondamental pour établir une assise philosophique et historique à l'analyse des romans dystopiques arabes contemporains. En effet, dans son *Kitāb ārāʾ ahl al-madīna al-fāḍila*, al-Fārābī propose une réflexion pionnière sur la cité vertueuse et ses contreparties dystopiques, qu'il nomme *madīnat al-fāsiqa*, ou encore *madīnat al-ḍālla*. Ce système classificatoire de types de cités déviantes, construit autour de la quête de la félicité (*saʿāda*), préfigure étonnamment les représentations modernes de sociétés totalitaires, corrompues ou en crise. Al-Fārābī considère que la cité idéale naît d'un effort collectif guidé par un dirigeant philosophe, une figure savante, éthique et prophétique. Cette vision repose sur une hiérarchie du savoir et du bien commun, en opposition directe avec les cités fondées sur l'ignorance, la domination ou la bassesse morale. Ainsi, les typologies de cités "imparfaites" chez al-Fārābī peuvent être mises en parallèle avec les mondes imaginés par les auteurs arabes contemporains, où le pouvoir tyrannique, la perte des valeurs, et la manipulation idéologique deviennent les traits dominants.

De ce fait, la pensée d'al-Fārābī nous offre un cadre théorique précieux pour interroger les sociétés fictives décrites dans les romans dystopiques arabes publiés entre 2008 et 2020. Ces œuvres, en dévoilant les dérives politiques et sociales du monde arabe contemporain, prolongent et réinterprètent une tradition philosophique où la cité n'est pas simplement un lieu

géographique, mais un espace idéologique, un champ de lutte entre vertu et corruption. En intégrant al-Fārābī à notre étude, nous inscrivons la dystopie arabe moderne dans une généalogie intellectuelle riche, ancrée à la fois dans la philosophie islamique classique et dans l'utopisme politique. Al-Fārābī permet aussi de dépasser une lecture strictement littéraire des œuvres dystopiques pour y déceler des interrogations ontologiques et morales plus profondes : qu'est-ce qu'une société juste ? Quels sont les critères du bonheur collectif ? Qui a le droit ou la légitimité de gouverner ? Ces questions, posées dès le Xe siècle, résonnent fortement dans les fictions arabes contemporaines, qui explorent, souvent sous forme allégorique, les tensions entre idéal et réalité, entre promesse de progrès et crainte de la décadence.

Cette réflexion autour de la cité idéale trouve un écho, plusieurs siècles plus tard, dans la pensée de Thomas More[36], qui introduit en 1516 le terme « utopie » pour désigner un lieu imaginaire fondé sur des principes de justice, d'égalité et d'organisation rationnelle de la société. Si al-Fārābī propose une approche philosophico-politique enracinée dans la tradition islamique et influencée par Platon, More inaugure quant à lui une tradition littéraire occidentale qui associe dès l'origine l'utopie à une critique implicite des sociétés existantes. Il forge, dans un ouvrage intitulé *Utopia* ce néologisme en combinant le mot grec *τόπος* (lieu) avec le préfixe *οὐ-* (non), indiquant la négation. En 1518, Thomas More utilise dans une autre édition du même livre le vocable eutopia, dans lequel le préfixe *ἐύς* signifie « bon », créant ainsi le concept de « bon lieu », distinct du précédent « non-lieu ». Néanmoins, c'est le premier terme, *utopia*, qui devient courant, tandis que de nombreux écrits de divers genres s'inscrivent dans son sillage. En adoptant la forme d'un récit de voyage de découverte, Thomas More décrit dans la deuxième partie d'*Utopia* une île où la propriété est publique, la force productive inclut presque tous les individus, l'agriculture occupe une place importante, les premières idées de l'urbanisme émergent et la santé publique est mise en avant. Selon More, le mot « utopia » peut signifier tout à la fois un « non-lieu » inexistant dans le monde réel et un « bon lieu » conforme à ses opinions politiques.

Bien que More soit le précurseur et l'inventeur de ce terme, la connotation d'utopie évolue toutefois avec le temps. Glenn Negley et J. Max Patrick montrent en 1962, dans *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*[37], que le terme *utopia* (utopie) désigne « un projet irréalisable de régénération sociale », tandis que son dérivé *utopian* (utopique)

[36] Thomas More (1478 – 1535), théologien, historien, philosophe et homme politique, nommé chancelier du roi par Henri VIII.
[37] Glenn Negley et J. Max Patrick, *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*, New York, Anchor Books, 1962, p. 1.

renvoie pour sa part au sens d'« idéal » et de « chimérique », et que l'expression *a utopian* (un utopiste) sert à décrire un « visionnaire », un « idéaliste » ou encore un « optimiste ».

1.1.2 L'utopie et ses variétés utopiques

Glenn Negley et J. Max Patrick précisent trois caractéristiques principales qui distinguent l'utopie d'autres formes de littérature et de spéculation. Premièrement, l'utopie est de nature fictionnelle. Deuxièmement, elle décrit un état ou une communauté particulière. Enfin, son thème central porte sur la structure politique de cet état ou de cette communauté fictive[38]. Ce qui retient tout d'abord notre attention est leur insistance sur la nature fictionnelle des utopies, ces « non-lieux » qui servent de support aux discours politiques, philosophiques et théoriques. Cependant, il est essentiel de se rappeler que ces écrits fictifs reflètent les sociétés dans lesquelles les auteurs d'utopies vivent physiquement et matériellement. Les utopistes conçoivent leur cité idéale en fonction de leur contexte contemporain, dans l'espoir d'améliorer le présent. Cela signifie que nous ne pouvons pas isoler une utopie de son contexte sociopolitique, ni ignorer le fait que la conceptualisation des utopies se fait souvent en l'absence de conditions réalistes. Negley et Patrick soulignent cet aspect en qualifiant la fiction utopique d'un « comme si »[39]. Ils abordent également la dimension temporelle de l'utopie, lorsqu'ils expliquent que

> *[i]t is relatively unimportant whether the utopist chooses to place his imaginary society backward in time or forward into the future, but it is of primary importance to note whether the values which he proposes as ideal are supposed to result from an increased centralization of the political structure or whether he is advocating a process of decentralization. Progressive utopias generally emphasize centralization, and retrogressive forms usually decry centralizing tendencies as destructive of values*[40].

Selon Negley et Patrick, les écrits utopiques peuvent être classés en deux catégories principales[41] de formes littéraires. La première est l'utopie spéculative ou constructive, tandis que la seconde l'utopie satirique. La première offre une perspective positive sur la société idéale que les auteurs cherchent à réaliser en concrétisant leurs conceptions. En revanche, la seconde s'oppose à la première en montrant à quel point la société réelle peut s'éloigner de cette extrapolation idéale. Nous nous concentrerons ici sur la première catégorie, qui demeure associée à l'idée d'utopie, tandis que la seconde s'apparente, selon nous, à ce que l'on appelle aujourd'hui la dystopie. L'utopie consiste en un monde fictif dans lequel son concepteur imagine une version améliorée de la réalité. Il s'avère donc essentiel d'examiner les liens entre

[38] *Ibid.*, p. 2.
[39] *Ibid.*, p. 4.
[40] *Ibid.*, p. 6.
[41] *Ibid.*, p. 5.

l'utopie et le monde réel, sujet abordé par le critique littéraire Northrop Frye (1912-1991) dans son article " *Varieties of Literary Utopias* "[42] dans lequel Frye explore diverses approches pour représenter les visions utopiques. Selon lui, l'utopie est un " mythe spéculatif " conçu pour exprimer des idées sur la société, ayant la cité pour centre dominant. Les auteurs d'utopies observent leurs propres sociétés et en extraient les éléments qu'ils jugent essentiels pour imaginer ce que pourrait devenir une société si ces éléments étaient pleinement développés[43].

Frye remarque que malgré les avancées technologiques et scientifiques rapides réalisées grâce aux révolutions industrielles, la vie humaine n'a pas encore atteint un niveau que l'on pourrait qualifier d'utopique[44]. Il suggère donc à ces auteurs d'utopies de concevoir ce genre comme une forme d'imagination littéraire et constructive, en s'inspirant du mouvement changeant et fluide de la société, qui remplace progressivement les structures fixes de la vie[45]. Comme Negley et Patrick, Frye distingue deux catégories principales d'utopies : la première, une utopie rationnelle, et la seconde, une utopie satirique, qu'il voit comme le produit d'une peur spécifiquement moderne. Cependant, il va plus loin en ajoutant une autre forme d'utopie satirique qui examine les rites sociaux de l'extérieur, non pas pour les rendre plus cohérents, mais afin d'en exposer l'incohérence, l'hypocrisie ou l'irréalisme. Ce type de satire agit comme un miroir qui déforme certes la société, mais ce de manière cohérente[46]. Pour conclure, Frye invite à revenir à l'ici et au maintenant, en soulignant que l'utopie, en tant que « non-lieu », transcende toute localisation géographique ou temporelle. Selon lui, l'utopie ne peut exister dans un espace concret ; elle doit être intégrée à ce point invisible et non-spatial situé au centre de l'univers, symbolisant une quête intérieure et universelle plutôt qu'un territoire physique. En affirmant que l'utopie se trouve « ici », Frye suggère que l'utopie n'est pas une destination lointaine ou inaccessible, mais une construction mentale, un idéal qui réside dans notre manière de percevoir et de transformer le monde actuel. Ainsi, plutôt que de chercher un lieu parfait ailleurs, il nous incite à réfléchir à la manière dont nous pouvons incarner et actualiser ces idéaux utopiques dans notre vie quotidienne et nos sociétés contemporaines. Cette perspective replace l'utopie dans le cadre de l'action présente, en transformant l'utopie d'un rêve distant en une réalité potentiellement réalisable, à condition de redéfinir nos priorités et d'agir en accord avec les idéaux que nous chérissons. Frye nous rappelle ainsi que l'utopie n'est pas un but en

[42] Northrop Frye, " *Varieties of Literary Utopias* " dans *Utopias and Utopian Thought*, éd. Frank E. Manuel, 1965, pp. 25-49.
[43] *Ibid.*, pp. 25-26.
[44] *Ibid.*, p. 31.
[45] *Ibid.*, p. 49.
[46] *Ibid.*, p. 39.

lui-même, mais un processus dynamique, un mouvement constant tourné vers un meilleur avenir ancré dans le présent.

1.1.3 L'utopie littéraire dans le monde arabe moderne

Tout comme al-Fārābī a projeté sa vision de la cité idéale, inspirée par la philosophie de la Grèce antique, les écrivains arabes modernes, sous l'influence européenne, ont décrit leurs propres utopies. Parmi eux[47], nous examinerons les œuvres de Fransīs Marrāš et Faraḥ Anṭūn. Né à Alep vers 1835 et décédé en 1873, Francis Marrache était un écrivain et médecin syrien actif durant le mouvement de la Nahda. Il voyageait souvent avec son père à Paris et à Beyrouth, tout en restant en contact avec l'Occident grâce à ses relations, notamment un collègue britannique à Alep. Il est particulièrement connu dans la littérature arabe pour son allégorie intitulée *Ġābat al-ḥaqq* (La forêt de la vérité), achevée en 1862 et publiée en 1865. Cet ouvrage reflète ses réflexions sur les principes d'égalité et de liberté. Selon Matti Moosa, Marrache fait écho aux idées de Jean-Jacques Rousseau sur la liberté, en particulier ses idées exprimées dans la célèbre citation : « L'homme est né libre, et partout il est dans les fers[48] ».

Dans son étude des utopies littéraires arabes de la période de la Nahda, Peter Hill affirme que La Forêt de la Vérité de Francis Marrache pourrait être la seule véritable utopie arabe originale. Cette œuvre, selon lui, synthétise les utopies européennes antérieures tout en reflétant le discours arabe de l'époque en proposant « *the fullest codification of* tamaddun *as an ideal programme*[49] ». Marrache débute *Ġābat al-ḥaqq* par un prologue dans lequel le narrateur relate une expérience extraordinaire dans les vallées de la contemplation mentale. Là, il assiste à une scène fascinante où défilent les civilisations (*tamaddun*) humaines, depuis les anciens Égyptiens jusqu'au Nouveau Monde des Américains[50]. Le narrateur poursuit en racontant son périple dans un royaume idéal gouverné par le Roi de la Liberté, la Reine de la Sagesse et le Ministre de l'Amour et de la Paix. Ce royaume est engagé dans une lutte constante contre le royaume de l'Esclavage. Après leur victoire, les dirigeants du royaume de la Liberté consultent le philosophe de la « ville de lumière » pour obtenir des conseils sur le sort des prisonniers de guerre. Le philosophe en profite pour exposer ses visions sur la civilisation, abordant des sujets tels que les lois, leur relation avec la nature, et la place centrale du royaume de l'Esprit, symbole

[47] Hormis les exemples suivants, l'on trouve également *Umm al-Qurā* (La Mère des villages) d'Abd el-Raḥmān al-Kawākibī (1902) et *Madīnat al-Sa'ādā'* (La Ville du bonheur) de Muṣṭafā Luṭfī al-Manfalūṭī (1907), œuvres qui décrivent toutes deux des villes idéales fondées sur la justice, la coopération entre les dirigeants, et d'autres valeurs sociétales et politiques.
[48] Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, Boulder, Lynne Rienner Publiishers, Inc., 1997, p. 100.
[49] Peter Hill, *Utopia and Civilization in the Arab Nahda*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, p. 200.
[50] Fransīs Faṭḥallāh Marrāš, *Ġābat al-ḥaqq*, Le Caire, Hindāwī, 2013, p. 8.

de la religion. En outre, il assume le rôle de juge en exilant les personnifications de vices tels que l'arrogance, la jalousie et l'ignorance. Dans le dernier chapitre de cet ouvrage, intitulé « Le réveil » (*al-yaqẓa*), le narrateur envisage un avenir prospère pour Alep et la Syrie de son époque. Malgré le despotisme du Sultan Abdulaziz, Marrache choisit de clore son livre en imaginant que l'utopie décrite se réalise sous le règne de ce Sultan. Selon Matti Moosa, cette conclusion pourrait s'expliquer par la crainte de Marrache face à la censure ottomane et sa reconnaissance du caractère chimérique de ses visions utopiques.

Malgré les contraintes historiques, il est toutefois important de souligner deux aspects essentiels présents dans l'œuvre de Marrache pour notre étude. Le premier concerne sa quête de la vérité à travers le développement d'une philosophie de l'histoire centrée sur la construction de la cité. Marrache met en avant le rôle de la famille en guise de fondement de la société, qui évolue tout d'abord en formant la tribu, puis, à travers son expansion, en établissant la cité. Selon lui, cette cité constitue le premier élément de l'empire, qui, grâce aux lois et à une administration structurée, aboutit à la civilisation en question[51]. Le second aspect réside dans la représentation franche et volontaire des contraintes étatiques et des cruautés du monde, en dépit du fait que ce livre traite de la recherche de l'utopie. Dans *Ġābat al-ḥaqq*, Marrache aborde des sujets tels que la guerre et la domination, et évoque le trafic d'esclaves du Soudan en Syrie à travers le personnage de Yāqūt, un serviteur noir capturé par des Égyptiens. Il n'hésite pas à traiter des vices humains dans sa quête de vérité et de liberté. Bien qu'il tende à subordonner la liberté humaine à la volonté de Dieu, cela ne nous empêche cependant pas de reconnaître le caractère progressiste qui se dégage de son œuvre, comme le souligne Matti Moosa.

> *Once man has pushed through the shadows and tangled undergrowth of the forest of human passion and ignorance, truth can be found by those who truly seek. Freedom…becomes increasingly fructified in a society through history as that society brings to bear productive laws on enlarged civil consciousness and enlightened institutions*[52].

Environ quatre décennies plus tard, Farah Antoun présente une nouvelle vision de l'utopie arabe dans son ouvrage *al-Dīn wa-l-ʿilm wa-l-māl aw al-mudun al-ṯalāṯ* (Religion, Science et Argent, ou les Trois cités[53]), publié en 1903 au Caire. Né en 1874 et décédé en 1922, Farah Antoun est un écrivain syro-libanais issu d'une famille chrétienne. En 1887, il quitte Tripoli pour l'Égypte, où il rencontre le réformiste musulman Mohamed Abduh. Leur désaccord sur les relations entre religion, science et pouvoir dans le monde moderne est à l'origine de son

[51] Moosa, *The Origins*, *op.cit.*, p. 187.
[52] *Ibid.*, p. 189.
[53] Traduction de Luc-Wiilly Deheuvels.

livre *Religion, science et argent, ou les trois cités*[54]. Dans cet ouvrage, Antoun imagine une utopie divisée en trois cités idéales, qui sont en conflit perpétuel. Ces cités sont situées sur une plaine et forment une disposition triangulaire[55]. Le protagoniste, Halim, visite ces cités et assiste à des débats nocturnes entre leurs habitants pour forger son propre jugement sur les trois cités. Après une révolution provoquant la colère céleste, les cités sont détruites et leurs habitants éliminés, hormis cinq filles, dont l'une est la bien-aimée de Halim et sa future épouse. Ensemble, ils reconstruisent la cité idéale, transformant la ruine en un édifice plus beau que l'original. Selon Deheuvels, Antoun présente dans son œuvre une utopie progressive qui transcende les distinctions Orient/Occident et les compartimentages confessionnels. Cette utopie universaliste représente la société idéale rêvée[56].

En outre, le socialisme utopique d'Antoun, dont il présente en détail le programme de réforme, vise à résoudre les conflits entre les différentes classes sociales, en se positionnant comme une solution aux problématiques sociales (*al-masʾala al-iǧtimāʿiyya*) qu'il aborde dans la préface. Deheuvels conclut que Le Livre des Trois Cités fonde « une utopie socialiste millénariste replacée dans un monde narratif où l'Orient arabo-islamique et l'Occident se rejoignent et se confondent[57] ». Ce livre met en lumière l'aspect progressif de l'utopie arabe chez Antoun, tout en soulignant la reconstruction de la cité après sa destruction, et confère ainsi à ce projet un caractère post-dystopique. La destruction des cités dans ce roman, vue sous un angle achronique, introduit une dimension dystopique, tandis que la reconstruction représente un pas vers une utopie post-dystopique. Cette notion de destruction créatrice, empruntée à l'économiste Joseph Schumpeter, ou de négativité créative, constitue un aspect central de la fiction dystopique que nous examinerons plus en détail.

Enfin, au cours de la *Nahḍa*, plusieurs écrits utopiques occidentaux ont été traduits et publiés en arabe, tels que *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, *Robinson Crusoé* de Defoe et *Télémaque* de Fénelon. Nous avons choisi d'étudier ces deux derniers exemples qui montrent comment l'utopie arabe s'engage avec les courants de pensée européens et reflète les aspirations et contradictions sociales de l'époque. Ils préfigurent également les développements futurs dans la fiction dystopique. Pour comprendre pleinement l'évolution de ces idées, il est essentiel de se tourner maintenant vers la dystopie anglophone, qui a émergé plus tard et a offert

[54] Luc-Willy Deheuvels, " Le livre des trois cités de Faraḥ Anṭūn : une utopie au cœur de la littérature arabe moderne ", *Arabica*, T. 46, Fasc. 3, « Vers de Nouvelles Lectures de la Littérature Arabe », 1999, pp. 402-434, p. 402.
[55] Faraḥ Anṭūn, *al-Dīn wa-l-ʿilm wa-l-māl, al-mudun al-ṯalāṯ*, Giza, Wikālat al-ṣaḥāfat al-ʿarabiyya, 2019, p.7.
[56] Deheuvels, " Le livre ", *op.cit.*, p. 426.
[57] *Ibid.*, p. 434.

des réponses critiques aux défis et paradoxes des sociétés contemporaines. L'exploration de la dystopie anglophone nous permettra de voir comment les visions de sociétés idéales et défaillantes ont interagi et se sont développées dans le contexte littéraire mondial.

1.2 De l'utopie à la dystopie

1.2.1 Une tradition anglophone

Lorsqu'al-Fārābi décrit la cité vertueuse à ses yeux, il suit une démarche similaire pour dépeindre ses opposés, à savoir les cités défectueuses. Nous pouvons ici remarquer que la cité idéale et celle défectueuse sont, depuis les premiers écrits, étroitement liées l'une à l'autre. Cette inséparabilité se trouve amplifiée chez des écrivains d'utopies millénaires, tels que H. G. Wells[58], l'auteur de *A Modern Utopia*, plus connu pour ses romans de science-fiction, et Edward Bellamy[59], reconnu pour son *Looking Backward* (*Cent ans après ou l'An 2000*).

En 1905, H. G. Wells publie un roman de science-fiction illustrant un monde futur idéal à travers les aventures de deux protagonistes, un botaniste et « *the Owner of the Voice* » (Le Propriétaire de la Voix), qui se retrouvent transportés sur une planète appelée « *Out beyond Sirius* », où ils découvrent une utopie. Ils rencontrent leurs doubles dans cet univers et apprennent au fur et à mesure quels sont l'organisation et le fonctionnement de ce nouveau monde. Au-delà de l'histoire fictionnelle, Wells expose dans ce roman ses visions sociopolitiques et exprime sa préférence pour la centralisation, qu'il considère comme la clé de l'efficacité pour une société future. Il prône ainsi une centralisation mondiale, en soulignant la nécessité d'une langue unique, d'un bureau centralisé pour la gestion et la coordination, etc. Toutefois, selon Mark Hillegas, qui interprète les œuvres de Wells comme des cauchemars du futur[60], cet auteur d'utopies se transforme en quelqu'un qui exige une anti-utopie. Wells imagine une société idéale fondée sur une forte centralisation et une organisation uniforme. Mais en voulant créer un monde parfait, il s'approche peu à peu d'une vision plus inquiétante, proche de la dystopie. Il propose, par exemple, une langue unique pour tous, un gouvernement mondial centralisé et la disparition des différences culturelles, qu'il considère comme des solutions efficaces pour l'avenir. Pourtant, ces idées peuvent aussi être vues comme des moyens de contrôle et de domination. C'est ce que fait remarquer Mark Hillegas : derrière l'apparente logique et l'ordre du monde de Wells, on trouve une uniformité qui fait peur, car elle efface la

[58] H. G. Wells (1866 - 1946), écrivain britannique connu pour ses romans de science-fiction, *i.g. A Modern Utopia*(1905) et *The Invisible Man* (1897).
[59] Edward Bellamy (1850 - 1898), écrivain, journaliste socialiste américain, rendu célèbre par *Looking Backward* (1888).
[60] Claeys, *Dystopia*, *op.cit.*, p. 277.

diversité humaine, culturelle et politique. Selon Hillegas, même si Wells cherche à imaginer une utopie raisonnable, il finit par décrire un futur qui ressemble à un cauchemar technocratique — un monde où l'organisation et l'unité écrasent la liberté et l'individualité. Ce paradoxe montre les limites de toute utopie imposée : plus on essaie de construire une société parfaite, plus on risque de créer un système oppressif.

Bellamy, l'auteur de *Cent ans après*, se trouve dans une position similaire. Paru en 1888, cet ouvrage, conçu comme une utopie, raconte l'histoire de Julian West, un jeune homme qui se réveille cent treize ans après s'être endormi en 1887, pour découvrir le monde en 2000. Bellamy imagine une utopie socialiste dans laquelle la nationalisation de toutes les industries est achevée, avec le déploiement d'une armée industrielle pour organiser la production et la distribution, tout en permettant une totale liberté de production culturelle. Contrairement à l'intention de l'auteur de dépeindre une utopie future, William Morris[61] s'empresse de critiquer le livre, en affirmant que l'utopie de Bellamy ne propose qu'une vie qui dépend de la machine. À son avis, la réalisation d'une utopie ne doit pas nuire aux valeurs du travail humain ; il s'agit plutôt de réduire la souffrance générée par celui-ci[62]. Lyman Tower Sargent partage le point de vue de Morris dans deux de ses articles portant sur les études utopiques. En 1994, il estime que, bien que ce roman ait été écrit comme une utopie, il a toutefois revêtu une vie propre, exemplifiée par Cent ans après, car certains le perçoivent comme dystopique plutôt qu'utopique[63]. En 2016, Sargent aborde à nouveau ce sujet en avouant que, lors de sa propre lecture de l'ouvrage, il l'a trouvé attrayant aussi bien pour les anarchistes que pour les autoritaires[64]. L'échange entre Bellamy et Morris est évoqué par Krishan Kumar, qui développe l'idée que l'utopie et la dystopie sont interchangeables selon les jugements personnels, juste avant d'argumenter que beaucoup de gens peuvent percevoir dans les utopies une forme de totalitarisme, ce quelle que soit leur intention originale[65]. Selon Patrick Parrinder, l'ambivalence entre utopie et dystopie s'explique par la parenté entre elles deux, puisqu'il considère la dystopie comme une postérité de l'utopie[66]. Cela implique l'aspect temporel de l'œuvre ainsi que celui de l'interprétation, comme l'explique Lewis Mumford, en soulignant

[61] Willam Morris (1834 - 1896), écrivain et poète britannique, connu pour son roman utopique *News from Nowhere* (1890) qu'il a écrit en réponse à *Cent ans après* de Bellamy.
[62] William Morris, " Bellamy's Looking Backward ", *Commonweal*, vol. 5 No. 180, 1889, pp. 194-195. Disponible en ligne : https://www.marxists.org/archive/morris/works/1889/commonweal/06-bellamy.htm consulté le 13 mai 2022.
[63] Sargent, "The Three Faces", *op.cit.*, p.6.
[64] Lyman Tower Sargent, "Five Hundred Years of Thomas More's Utopia and Utopianism", *Utopian Studies*, vol. 27 No. 2, 2016, pp. 184-192, p. 188.
[65] Krishan Kumar, "The Ends of Utopia", *New Literary History*, vol. 41 No. 3, 2010, pp. 549-569, p. 555.
[66] Patrick Parrinder, "Modern Utopias, Major and Minor", *Modernism/modernity*, vol. 9 No. 4, 2012, pp. 793-798, p.794.

que depuis la Grèce antique, les sujets de l'isolement, la stratification, la fixation, la standardisation, et la militarisation font partie de la conception utopique et y demeurent, ouvertement ou sous un déguisement, ce qui est le cas pour Cent ans après. Par conséquent, l'utopie décrite au XIXe siècle émerge comme une dystopie au XXe siècle, alors que l'on réalise que l'idéal positif et son négatif ne sont jamais très éloignés l'un de l'autre[67]. En outre, Gregory Claeys ajoute, pour sa part, que les définitions peuvent révéler davantage de problématiques, puisque les

> *books opposing one type of utopia are not necessarily 'anti-utopias' or 'dystopias', or against all utopias as such. A substantial space exists between 'bad' and 'considerably worse' places—and worse than what?* [68]

Ceci éclaire la relativité de l'utopie et de ses opposés et nous renvoie à une étude terminologique essentielle pour aborder l'univers au cœur de notre étude : la « dystopie ». Afin de mieux comprendre les particularités de ce genre littéraire, il est nécessaire d'examiner les différences culturelles et historiques qui ont façonné son développement dans divers contextes. La dystopie anglophone et celle arabophone diffèrent de manière significative dans leurs contextes d'épanouissement. La dystopie anglophone a proliféré au cours de la première moitié du 20e siècle, entre les deux guerres mondiales et pendant la période de l''après-guerre, périodes pendant lesquelles elle a souvent servi de miroir aux angoisses sociopolitiques de l'Occident face aux menaces de totalitarisme, de guerre nucléaire et de perte de libertés individuelles. En revanche, la dystopie arabophone s'est quant à elle développée beaucoup plus récemment dans un contexte postrévolutionnaire au « printemps arabe », souvent en réaction aux échecs des mouvements nationalistes, aux dictatures militaires, et aux désillusions liées aux promesses non tenues du printemps arabe.

En ce qui concerne la temporalité, ces deux traditions adoptent des approches distinctes. La dystopie anglophone tend à projeter ses craintes et ses critiques vers l'avenir, en imaginant des futurs possibles où les maux actuels seront exacerbés. Par exemple, des œuvres comme *1984* de George Orwell ou *Brave New World* d'Aldous Huxley envisagent un futur dans lequel les libertés sont annihilées sous des régimes totalitaires ou par des manipulations technologiques. À l'inverse, la dystopie arabophone combine pour sa part prévisions futures et rétrospectives, mêlant souvent une critique sociale contemporaine à des visions pessimistes de l'avenir, tout en s'appuyant sur des événements historiques ou politiques récents en vue d'illustrer des cycles de répression et de désespoir.

[67] Lewis Mumford, "Utopia, the City and the Machine", *Daedalus*, vol. 94, No. 2, 1965, pp. 271-292, p. 277.
[68] Claeys, *Dystopia*, *op.cit.*, p. 280.

Une autre différence réside dans l'évolution diachronique de ces deux traditions. Dans le monde anglophone, l'on observe une évolution progressive des variations de l'utopie et de la dystopie. Des chercheurs anglo-saxons, comme Tom Moylan, ont établi une catégorisation diachronique claire, allant de la dystopie satirique et/ou politique à celle critique et/ou féministe. Cette évolution témoigne d'un développement riche et nuancé de la tradition dystopique, correspondant à des contextes historiques et culturels changeants. En revanche, dans les romans dystopiques arabes, la synchronie prévaut, ce qui signifie que la prolifération de la production, lors de la vague après l'an 2008[69], témoigne de l'émergence simultanée de plusieurs types de dystopies, selon la typologie anglo-saxonne, dans un laps de temps relativement court, reflétant une réaction rapide et urgente à des crises contemporaines multiples.

Ces différences soulignent la nécessité d'aborder la fiction dystopique arabe de manière adaptée à son parcours particulier et à ses propres revendications. Plutôt que de superposer des cadres d'analyse occidentaux, il s'avère en effet crucial de comprendre les dystopies arabes dans leur contexte spécifique, où elles servent non seulement de critique sociale mais aussi de moyen d'expression d'une lutte pour l'identité, la liberté, et la justice dans un cadre souvent marqué par l'autoritarisme et la répression. Cette approche permet d'apprécier pleinement la richesse et la diversité de la dystopie dans le monde arabophone, tout en en reconnaissant les similitudes et les divergences avec ses homologues anglophones.

1.2.2 L'utopie et ses variétés dystopiques

Le terme « *dystopia* » se compose du préfixe « dys- », qui provient du grec ancien *δυσ-*, indiquant un mauvais état ou un mauvais fonctionnement, et du mot « utopia ». Il est employé pour la première fois par Henry Lewis Younge[70] en 1747 dans *Utopia: or, Apollo's Golden Days*, ouvrage dans lequel l'orthographe du mot est « *dustopia* »[71]. En 1748, ce terme fut défini comme désignant « *an unhappy country* » (un pays malheureux)[72]. Plus d'un siècle plus tard, John Stuart Mill l'utilise pour critiquer la politique britannique envers l'Irlande, qu'il jugeait trop mauvaise pour être mise en pratique[73]. Bien qu'ayant émergé il y a longtemps, ce terme est toutefois demeuré peu courant dans la littérature jusqu'à la seconde moitié du 20e siècle, où son

[69] Il s'agit du début de la seconde vague étendue du 2008 jusqu'au présent, alors la première vague retrace aux années 1980s.
[70] Lyman Tower Sargent, *Utopianism, A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, p. 8.
[71] Claeys, *Dystopia*, *op.cit.*, p. 273.
[72] V. M. Budakov, "Dystopia: An Earlier Eighteenth Century Use", *Notes and Queries*, 2010, p. 57, p. 86-88, cité par Claeys, dans *Dystopia*, p. 273.
[73] John Stuart Mill, *Collected Works of John Stuart Mill (33 vols. Routledge & Kegqn Paul, 1965-1991)*, vol. 28, p. 248, cité par Claeys, dans *Dystopia*, p. 273.

usage s'est synchronisé avec le développement des études utopiques et le fleurissement de la littérature de genre, notamment en juxtaposition avec la science-fiction. La continuité et l'inséparabilité des notions d'utopie et de dystopie constituent le fondement de presque tous les écrits que nous pouvons qualifier de dystopiques, ce quelles que soient leurs intentions initiales. Selon Claeys, les discours antérieurs ayant pour objet l'utopie participent d'un trait d'impossibilité et d'impraticabilité, résultant du fait que le double sens qu'implique « utopie » — évoquant tout à la fois le non-lieu et le bon lieu — conduit souvent aux

> *grand schemes of social and political transformation that demand a substantial improvement in human behavior pushes humanity beyond the limits of its moral capability and is bound to result in failure, if not, when driven by revolutionary violence, complete catastrophe*[74].

Il est remarquable, au cours de l'étude menée par Claeys pour démontrer la progression de l'utopie vers la dystopie, qu'il souligne à plusieurs reprises le rôle fondamental du facteur politique. À son avis, le critère permettant d'évaluer si un projet politique visant une fin utopique se dégrade en une réalité dystopique repose sur l'emploi d'une coercition substantielle, souvent manifestée sous forme de violence. Au-delà de la violence, la nation se confond avec la prison, car « *if utopias build walls to keep others out, dystopias build them to keep their members in*[75] ».

Certes, la dystopie a gagné en importance et attiré davantage l'attention du public au cours des dernières décennies, mais Claeys fait toutefois preuve d'optimisme concernant l'utopie, en soulignant deux de ses caractéristiques saillantes pour une utopie moderne : la kinésie et la différence individuelle. Il reconnaît que l'attention portée à la dystopie et aux moyens de l'éviter s'avère certes essentielle, mais soutient que la quête d'une utopie peut également servir cette cause[76]. En passant d'un discours sociopolitique à un autre littéraire, Claeys montre que les premiers chercheurs qui ont examiné l'utopie sous ses formes dérivées ne savaient pas encore nommer la dystopie. Comme nous l'avons mentionné plus haut, ils pouvaient soit l'étiqueter comme une « utopie satirique », soit la décrire comme l'inverse de l'utopie. Pendant ce temps, d'autres dérivés terminologiques de l'utopie entraient dans la discussion, y compris l'utopie négative, la satire utopique, l'anti-utopie et l'utopie critique. Lyman Tower Sargent, l'un des chercheurs fondateurs des études utopiques et dystopiques, propose dans son article « *The Three Faces of Utopianism Revisited* » des définitions qui peuvent être éclairantes :

> ***Utopianism*** - *social dreaming*

[74] Gregory Claeys, "When Does Utopianism Produce Dystopia?", dans *Utopian Horizons, Ideology Politics, Literature*, éd. Zsolt Czigányik, pp. 41-61, p. 43.
[75] *Ibid.*, p. 47.
[76] *Ibid.*, p. 58.

> ***Utopia*** *- a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space.*
> ***Eutopia or positive utopia*** *- a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which that reader lived.*
> ***Dystopia or negative utopia*** *- a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived.*
> ***Utopian satire*** *- a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of that contemporary society.*
> ***Anti-utopia*** *- a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of utopianism or of some particular eutopia.*
> ***Critical utopia*** *- a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as better than contemporary society but with difficult problems that the described society may or may not be able to solve and which takes a critical view of the utopian genre.*[77]

Il existe également des sous-catégories, telles que les *reverse utopias, inverted utopias, regressive utopias, cacotopias*, et *nasty utopias*, entre autres. Ces termes ont été délimités par Arthur O. Lewis[78] en 1961, à une époque où les études utopiques proliféraient, phénomène ayant ainsi contribué à la création d'un genre littéraire utopique ou lié à l'utopie, et nous ayant incitée à prendre pour sujet de notre étude la dystopie.

En regroupant les divers termes employés par nos prédécesseurs pour aborder les discussions portant sur l'envers ou les envers de l'utopie, une question se pose : pourquoi parlons-nous aujourd'hui principalement de la dystopie, en laissant les autres termes de côté ? Nous souhaitons également nous interroger sur la signification du terme « dystopie » environ trois siècles après son premier emploi dans le contexte des études littéraires, et plus précisément dans le domaine de la littérature arabe moderne et contemporaine. Il nous semble donc nécessaire d'effectuer un bilan des études utopiques et dystopiques à partir des années 1960, en envisageant une périodisation.

Alors que, durant la première moitié du 20e siècle, les romanciers, notamment anglophones, projetaient leurs imaginaires en prévoyant d'éventuels avenirs pour leurs sociétés, ils s'inscrivaient consciemment ou inconsciemment dans la tradition des écrits utopiques. Quelques décennies plus tard, les critiques littéraires, après avoir accumulé un corpus suffisant et remarqué que cette vague était incontournable, commencent à formuler leurs observations. Pendant les années 1950 et 1960, quelques études fondatrices voient le jour. En 1956, George Woodcock, un ami d'Orwell, décrit dans son article intitulé « *Utopias in Negative* » les façons

[77] Sargent, " *The Three Faces* ", *op.cit.*, p. 9.
[78] Arthur O. Lewis, Jr. "The Anti-utopian Novel: Preliminary Notes and Checklist", *Extrapolation*, 2, 1961, pp. 27-32, cité par Claeys, dans *Dystopia*, p. 275.

dont les écrivains dotés d'une conscience sociale illustrent leurs peurs, tout particulièrement au sein de sociétés planifiées qui échouent à concrétiser les conceptions utopiques. Selon lui, il existe deux catégories de « quasi-utopies négatives » : la première représente un topos imaginaire visant à satiriser la société existante, tandis que la seconde, employée par des penseurs conservateurs, attaque quant à elle le radicalisme utopique. Fred Polak s'exprime à plusieurs reprises durant les années 1960. En 1961, il fournit dans son étude intitulée « *The Image of the Future* » de nombreuses catégories d'utopies négatives, telles que *dis-topia, pseudo-topia, semi-utopia*, et *negative utopia*. Il aborde à nouveau ce sujet dans son article paru en 1965, « *Utopia and Cultural Renewal* », dans lequel il s'interroge sur l'essence de la pensée utopique ainsi que son rôle, sa fonction, et son effet. En soulignant l'aspect de changement intégré dans ce concept, il estime que

> *Utopian thought always relates to the future, whether near or far away, and a future quite different from present reality. Drastic change is therefore some way part of it. The conceptualization and visualization change (a colossal change in itself) is the precondition of actualize social change*[79].

H. G. Wells, l'un des fondateurs de la science-fiction, et ses romans font également l'objet d'études utopiques pendant cette période. En 1967, Mark Hillegas publie *The Future as Nightmare*, dans lequel il situe de nombreux romans anti-utopiques dans le sillage de ceux de Wells, qui a fondé la fantaisie socio-scientifique en ciblant le communisme en guise d'argument principal de ce type de romans. Quant aux études qui analysent les romans publiés durant les décennies précédentes, elles mettent tout d'abord en évidence les romans canoniques ou canonisés qui demeurent jusqu'à présent représentatifs de ce genre, à savoir *Looking Backward*, que nous avons présenté plus haut, les romans de science-fiction de H. G. Wells, ainsi que la fameuse « trilogie dystopique[80] », qu'il semble peu nécessaire de résumer ici.

Chad Walsh, dans son étude basée sur ces romans, intitulée *From Utopia to Nightmare* (1962), constate l'évolution des romans utopiques et dystopiques, qui, après avoir été un genre marginal et satirique, en viennent à occuper une place prédominante. En se concentrant principalement sur les intentions des auteurs, il tente de définir la dystopie comme « *an imaginary society presented as inferior to any civilised society that actually exists*[81] ». Il retrace l'origine des romans dystopiques en la faisant remonter à *Looking Backward* et canonise la dystopie chez Huxley. Il faut noter que Walsh exclut les romans de science-fiction de sa discussion, car il les juge « trop étranges ». Sa rigueur à l'égard de la science-fiction l'empêche

[79] Frederik Polak, "Utopia and Cultural Renewal", dans *Utopias and Utopian Thought*, éd. Frank E. Manuel, P.282
[80] Il s'agit de *We* (1924) d'Evgueni Zamiyatine, *Brave New World* (1932) d'Aldous Huxley et *1984* (1949) de George Orwell.
[81] Chad Walsh, *From Utopia to Nightmare*, Geoffery Bles, 1962, pp. 66-74, cité par Claeys, dans *Dystopia*, p. 276.

de percevoir l'importante intersection entre ces deux genres, point qui s'avèrera crucial pour les études ultérieures, ainsi que pour la nôtre.

George Kateb (1931 -) estime qu'une utopie moderne requiert deux conditions : la première est l'abondance[82] de loisirs résultant d'une grande réduction du besoin de main-d'œuvre matériellement productive, et la seconde l'abondance des ressources. En identifiant les ennemis de sa vision utopique, il découvre l'essence de l'anti-utopisme moderne dans la révolte de la liberté contre la perfection. En outre, il révèle trois hypothèses principales sur lesquelles reposent les anti-utopies : tout d'abord, la violence inévitable pour atteindre les objectifs utopiques ; ensuite, les régimes oppressifs qui maintiennent les utopies réalisées, c'est-à-dire, Ce sont des gouvernements ou des systèmes de pouvoir autoritaires (oppressifs) qui imposent par la force une société censée être parfaite (utopie réalisée), mais qui, en réalité, prive les gens de leur liberté pour maintenir cet "idéal". Enfin, la destruction des valeurs résultant de la quête d'autres valeurs plus prisées. Kateb se montre bienveillant envers les anti-utopies romanesques, affirmant que c'est dans les expériences de péché et de perte d'innocence que se forge le caractère généralement vertueux[83]. Les romans de H. G. Wells, l'un des fondateurs de la science-fiction, font également l'objet d'études utopiques pendant cette même période. En 1967, Mark Hillegas publie *The Future as Nightmare*, où il explique la naissance de nombreux romans anti-utopiques dans le sillage de ceux de Wells, qui a fondé la fantaisie socio-scientifique ciblant le communisme comme argument principal de ce type de romans[84].

Il est important d'évoquer ici les études menées par Lyman Tower Sargent au cours des années 1960 et 1970. Il fait son entrée sur la scène des études utopiques et dystopiques en 1967 dans un article intitulé « *Three Faces of Utopianism* » et une version révisée de celui-ci publiée en 1994, dans lesquels il aborde divers aspects de *l'utopisme*. Il traite tout d'abord du communautarisme, suivi par la théorie sociale utopique, et enfin de l'utopie littéraire. Dans son article original, il associe la dystopie à *Erewhon* de Samuel Butler[85], tandis que dans la version révisée, il fournit des catégories dérivées de l'utopie, que nous avons citées plus haut, et définit la dystopie comme « une société inexistante décrite de manière très détaillée et normalement située dans le temps et l'espace, que l'auteur veut que le lecteur contemporain considère comme

[82] George Kateb, "Utopia and the Good Life", dans *Utopias and Utopian Thought*, éd. Frank E. Manuel, 1965, p. 239.
[83] George Kateb, *Utopia and its Enemies*, Schocken Books, 1972, pp. 6, 18, 129, 133, 186-187, cité par Claeys, dans *Dystopia*, p. 277.
[84] Mark Hillegas, The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-Utopians, Southern Illinois University Press, 1967.(disponible en ligne: https://archive.org/details/futureasnightmar00hill, consulté le 19/05/2022)
[85] Samuel Butler(1835 - 1902), écrivain britannique, connu pour son roman utopique *Erewhon: Or, Oveer the Range*(1872), dont le titre est *nowhere* écrit à l'inverse.

considérablement pire que la société dans laquelle il vit ». Alors qu'il a présenté, dans une étude antérieure[86], la dystopie, l'anti-utopie, et l'utopie négative comme des synonymes désignant un mauvais lieu, il les distingue en 1994, comme cela a été indiqué précédemment, et ajoute une nouvelle notion, celle de *critical dystopia* (dystopie critique), désignant les textes qui contiennent des critiques sociales[87]. Il reprend encore une fois la notion de dystopie dans *Utopianism*, où il la définit comme un cauchemar social ou un texte impliquant une lecture d'alerte plutôt que d'espoir[88].

Durant les années 1970 et 1980, que nous n'avons pas encore abordées, les études utopiques et dystopiques se concentrent sur les discussions autour des définitions, notamment celle de la dystopie. Alexandra Aldridge définit la dystopie non seulement comme l'inverse de l'utopie, mais aussi comme « *a singular generic category issuing out of a twentieth-century shift of attitudes toward utopia* ». Elle affirme que la dystopie

> *always aims to critique and ridicule that world view for its adherence to instrumental values, its elevation of functional and collective ends over the humanistic and individual . . . They have criticized the replacement of a humanistic ethos with a scientific/technological one; their fiction assails the scientizing of society*[89].

Dans son étude parue en 1987[90], Krishan Kumar considère que la dystopie est une notion englobée par le terme générique « anti-utopie ». Cependant, quatre ans plus tard, il modifie cette perspective en considérant la dystopie et l'anti-utopie comme deux sous-genres parallèles au genre utopique[91]. En 2010, Kumar publie un article intitulé The Ends of Utopia dans lequel il revisite la dystopie dans le contexte de la « *glocalisation* », terme désignant les interactions entre les contextes local et mondial durant le processus de mondialisation. Il prend pour exemples des romans dystopiques récents tels que *The Dispossessed* (1974) d'Ursula K. Le Guin et *The Handmaid's Tale* (1986) de Margaret Atwood. Kumar démontre que les « amis » de l'utopie sont habiles à aller à la chasse de l'utopie, quel que soit le lieu, lorsque la spéculation sociale devient de plus en plus anti-utopique à grande échelle. Dans ce contexte, il considère la communauté utopique comme la seule forme d'utopie qui demeure significative aujourd'hui grâce à la glocalisation effectuée dans ce cadre, qui lui confère tout à la fois le sens d'idée et celui de réalité vécue. Il en avant une idée importante : aujourd'hui, les grandes utopies qui prétendent transformer le monde entier semblent impossibles à réaliser, et même dangereuses,

[86] Lyman Tower Sargent, " Utopia: The Problem of Definition ", Extrapolation, 16 (1975), p. 138.
[87] Sargent, " *The Three Faces* ", *op.cit.*, p. 9.
[88] Sargent, *Utopianism*, *op.cit.*, p. 8.
[89] Aldridge, *The Scientific*, *op.cit.*, pp. 1, 79, cité par Claeys, dans *Dystopia*, p. 277.
[90] Krishan Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Basil Blackwell, 1987, pp. 224, 286, 447, cité par Claeys, dans *Dystopia*, p. 279.
[91] Krishan Kumar, *Utopianism*, Open University Press, 1991, pp. 26-27, cité par Claeys, dans *Dystopia*, p. 278.

car elles ont parfois mené à des régimes autoritaires au XXe siècle. En revanche, ce sont les petites utopies locales, souvent à la marge de la société, qui gardent encore un peu d'espoir. Ces communautés, même si elles sont modestes, résistent à l'uniformisation imposée par la mondialisation. Elles vivent dans un contexte local, mais restent en lien avec des idées et des problèmes globaux. C'est ce qu'on appelle une approche « glocale ». Selon Kumar, dans un monde où les grandes idéologies utopiques ne font plus rêver, la seule utopie encore crédible est celle qui naît dans le quotidien, dans des expériences de vie concrètes et proches des gens. Ce sont des utopies simples, mais réelles, qui ne cherchent pas à s'imposer à tous — contrairement aux régimes qui forcent une vision idéale sur la société — mais qui proposent des manières alternatives de vivre ensemble, plus solidaires, plus durables, plus humaines. Ainsi, l'utopie n'est plus un grand rêve lointain, mais une tentative concrète de changer le monde à petite échelle. Quant à l'utopie littéraire, il admet qu'elle est actuellement dépassée, mais il confirme cependant l'importance des réflexions menées sur les utopies conçues au cours des cinq derniers siècles et garde l'espoir qu'elle pourrait revenir un jour[92].

1.2.3 La dystopie littéraire

Les études utopiques et dystopiques évoluent parallèlement aux changements dans les utopies et dystopies littéraires, comme le montre le travail de Kumar. À partir des ouvrages publiés après l'an 2000, nous observons que davantage de chercheurs préfèrent le terme dystopie lorsqu'ils examinent les écrits utopiques et dystopiques, et notent une évolution de l'utopie vers la dystopie. Tom Moylan regroupe dans sa monographie *Scraps of the Untainted Sky: Science-Fiction, Utopia, Dystopia* les romans dystopiques et établit la catégorie de la dystopie classique, comprenant par exemple les œuvres d'E. M. Forste[93], d'Yevgeny Zemyatine[94] et d'Aldous Huxley[95]. Suivant cette catégorie, il est possible de distinguer deux autres types de dystopies : la dystopie sombre (ou bleak dystopia), apparue au milieu du 20e siècle, qui est interchangeable avec celle classique, puisque ces deux corpus peuvent se superposer, et la dystopie critique (*critical dystopia*), qui a remplacé la première à partir des

[92] Kumar, " The Ends *"*, *op.cit.*, pp. 549-569, pp. 562-564.
[93] E. M. Forster (1879-1970), écrivain britannique, dont la nouvelle *The Machine Stops* (1909) fut l'un des premiers écrits de la science-fiction dystopique. Dans cette nouvelle est décrit le futur monde où toute l'humanité vit dans un espace souterrain soutenu par une machine qui s'arrête un jour.
[94] Yevgeny Zemiyatin ou Eugene Zamiyatin (1884-1937), écrivain russe, connu pour son roman dystopique *We* (1924).
[95] Aldous Huxley (1894-1963), écrivain britannique, connu pour son roman dystopique *Brave New World* (1932).

années 1970. Cette dernière inclut des romans d'Ursula K. Le Guin[96], de Samuel R. Delany[97], Margaret Atwood[98], d'Octavia Butler[99], etc.[100]. Moylan approfondit ce dernier type dans l'introduction à un autre ouvrage publié en 2014, *Demand the Impossible: Science-Fiction and the Utopian Imagination*, en concluant que

> *[a] central concern in the critical utopia is the awareness of the limitations of the utopian tradition, so that these texts reject utopia as blue- print while preserving it as dream. Furthermore, the novels dwell on the conflict between the originary world and the utopian society opposed to it so that the process of social change is more directly articulated. Finally, the novels focus on the continuing presence of difference and imperfection within utopian society itself and thus render more recognizable and dynamic alternatives*[101].

D'ailleurs, Tom Moylan et Raffaella Baccolini ont collaboré pour éditer l'ouvrage collectif *Dark Horizons: Science-Fiction and the Dystopian Imagination*. Ces chercheurs y précisent un autre tournant dystopique autour de 1984, l'année où se déroule la dystopie d'Orwell. Ils identifient deux nouvelles catégories de dystopie littéraire : la dystopie critique féministe, qui répond aux appels des mouvements féministes de l'époque, et celle cyberpunk, comme *Blade Runner* (1982), film adapté du roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* de Philip K. Dick. Ces deux chercheurs décrivent les distinctions entre la dystopie, l'eutopie et l'anti-utopie. Selon eux, dans un récit eutopique est typiquement raconté le voyage d'un visiteur guidé à travers une société utopique, ce qui conduit à une comparaison avec sa propre société. En revanche, un texte dystopique s'ouvre directement sur un monde mauvais[102]. L'anti-utopie, selon eux, nie toutes les possibilités utopiques, tandis que la dystopie, malgré les maux qu'elle décrit, conserve pour sa part un horizon d'espoir[103]. Cette particularité de la dystopie est qualifiée par Moylan de « négativité créative[104] ».

Il semble que le débat sur la terminologie ne soit pas encore terminé. Fredric Jameson, dans *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, suggère que la notion de dystopie devrait être réservée à la dystopie critique proposée par Tom

[96] Ursula K. Le Guin (1929-2018), écrivaine américaine auteure du roman dystopique *The Dispossessed* (1974).
[97] Samuel R. Delany (1942-), écrivain américain connu pour ses romans de science-fiction, par exemple *Dhalgren* (1975).
[98] Margaret Atwood (1939-), écrivaine canadienne, connue pour *The Handmaid's Tale* (1985).
[99] Octavia Butler (1947-2006), écrivaine américaine, connue pour ses romans de science-fiction, dont le dystopique *Parable of the Sower* (1993).
[100] Moylan, *Scraps, op.cit.*, p. 188
[101] Tom Moylan, *Demand the Impossible, Science-Fiction and the Utopian Imagination*, éd. Raffaella Baccolini, Bern, Peter Lang, 2014, p. 10.
[102] Baccolini et Moylan, "Introduction", *op.cit.*, p. 5.
[103] *Ibid*., p. 6.
[104] Moylan, *Scraps*, *op.cit.*, p.107.

Moylan. Selon Jameson, la dystopie est générique, tandis que l'anti-utopie constitue le moyen de dénoncer les projets utopiques, comme ceux illustrés par Orwell[105].

Enfin, nous présentons la définition de la dystopie littéraire proposée par Gregory Claeys, car non seulement elle a constitué pour nous une source d'inspiration, pour notre étude de la structure et la méthode d'analyse de la dystopie, mais elle nous a aussi permis d'enrichir les références auxquelles nous n'avons pas accès directement. Claeys définit la dystopie littéraire comme le portrait de

> *societies where a substantial majority suffer slavery and/or oppression as a result of human action. Privileged groups may benefit from this. Others may escape it, either to a condition of previous (preferable) normality or to something better*[106].

Nous avons jusqu'à présent établi un bilan des études existant au sujet de l'utopie/la dystopie et ses diverses variantes. Nous pouvons conclure provisoirement sur quelques points essentiels et fondamentaux pour notre prochaine discussion consacrée à la fiction dystopique arabe : (1) tout d'abord, la dystopie littéraire contemporaine peut être retracée jusqu'aux pensées utopiques antiques, partagées par la tradition gréco-romaine et celle arabo-islamique, concernant le projet politique d'une cité idéale et parfaite. (2) Cependant, l'utopie littéraire, qu'il s'agisse de textes sociopolitiques ou d'œuvres romanesques, est d'origine occidentale et a pénétré dans le monde arabe au cours de la *Nahda*. La dystopie littéraire commence à se manifester dans les pays anglophones à la fin du 19e siècle et prolifère durant la première moitié du 20e siècle en raison de facteurs économiques, technologiques et politiques. Parmi les diverses variantes de l'utopie que nous avons présentées, la dystopie semble être la principale catégorie, dotée d'une puissance générique qui lui permet de survivre par rapport aux autres variantes, et elle est aujourd'hui non seulement emblématique d'un champ d'études, mais aussi une perspective ouvrant sur des recherches interdisciplinaires.

1.3 La dystopie arabe

1.3.1 La rétrospective/ les premiers écrits

Bien que de nombreuses études menées sur les romans dystopiques anglophones s'accordent à situer le début de ce genre littéraire à la fin du 19e siècle, il n'existe toutefois pas encore de consensus sur ce qui constitue le tout premier roman dystopique. La situation est similaire en ce qui concerne la fiction dystopique arabe. Il est difficile, voire improbable, de déterminer l'année exacte à partir de laquelle la dystopie est entrée dans le champ littéraire arabe, en raison de notre accès limité aux romans potentiellement concernés publiés durant cette

[105] Jameson, *Archaeologies*, *op.cit.*, pp. 198-199.
[106] Claeys, *Dystopia*, *op.cit.*, p. 290.

période. De plus, la périodisation nécessite de clarifier la définition de la dystopie dans un contexte arabe, ce qui rend nécessaire une discussion approfondie et implique de dépasser l'aspect historique afin de répondre aux questions génériques pertinentes pour notre discussion à venir. Nous nous contentons donc provisoirement de situer l'émergence de la fiction dystopique arabe dans les années 1970 et 1980, durant lesquelles la littérature arabe proposa plusieurs représentations d'un univers dystopique, principalement chez les écrivains égyptiens.

En 1972, Nihād Šarīf[107] publie un roman de science-fiction intitulé *Qāhir al-Zamān* (Vainqueur du temps), dans lequel il raconte l'histoire de Halim, l'inventeur de la cryonie, qui crée selon sa propre volonté un monde futur dont le Caire est désormais la capitale universelle et où la langue arabe est devenue la langue du monde. Ce monde est une utopie pour Halim, mais une dystopie pour les autres. Il existe un autre roman du même auteur, publié en 1977, *Sukkān al-ʿālam al-ṯānī* (*Les habitants du second monde*), dans lequel il décrit une ville sous-marine, cette fois utopique, construite par des scientifiques pour échapper à la vie dystopique sur terre. Alors que la fiction dystopique est encore marginale chez Sharif, les romans publiés durant la décennie suivante traitent en revanche ce sujet comme une problématique centrale dans leurs histoires. Mağīd Ṭūbiyā[108] publie, en 1973, un roman intitulé *Ils* (*al-Hāwulāʾ*) dans lequel il décrit un monde irrationnel où se produisent des événements fantastiques et incompréhensibles pour les gens ordinaires. Le protagoniste est dépeint comme un intellectuel qui se demande un jour pourquoi la Terre ne tourne pas dans le même sens que les aiguilles d'une montre, pourquoi le monde va à l'encontre du temps. En raison de ce questionnement, ceux qui dominent dans ce monde et comprennent ce qui s'y passe l'accusent de chercher à provoquer une émeute. Le protagoniste doit passer en procès pour prouver son innocence et obtenir un certificat de non-culpabilité. L'auteur imagine dans le roman que, à cette époque, les villes sont construites autour de points de contrôle, alors qu'autrefois elles étaient bâties autour des cours d'eau et des lieux de rencontre. Le protagoniste traverse chaque point de contrôle pour obtenir le certificat correspondant. Le réel et l'étrange se mêlent dans le roman, où la sécurité est assurée par ces points de contrôle.

En 1981, Yūsuf ʿIzz al-Dīn ʿĪsā[109] publie, quant à lui, un roman intitulé *al-Wāğiha*, dans lequel il dépeint une ville dans un pays de nulle part, avec deux côtés : l'un représentant la façade utopique où le protagoniste est bien accueilli, et l'autre le côté obscur montrant que la ville est en réalité sous la domination et la manipulation d'un maître inconnu capable de mettre

[107] Nihād Šarīf (1932-2011), écrivain égyptien connu pour ses romans de science-fiction.
[108] Mağīd Ṭūbiyā (1938-2022), romancier et cinéaste égyptien.
[109] Yūsuf ʿAzz al-Dīn ʿĪsā (1914-1999), écrivain égyptien.

fin arbitrairement à chaque individu. Ce maître se révèle au fur et à mesure que le protagoniste découvre la vérité sur la ville, c'est ainsi que lui est dévoilée la dystopie qui y règne. Naǧīb Maḥfūẓ contribue à l'émergence de la fiction dystopique arabe en 1983 avec *Riḥlat Ibn Fattūma* (*Le voyage d'Ibn Fattouma*), qui est le récit du voyage du protagoniste en quête d'une utopie dans laquelle il espère trouver la justice et la cité parfaite, Dar al-Jabal. Le voyageur découvre peu à peu que les cités qu'il découvre, initialement perçues comme utopiques, révèlent des réalités dystopiques, et multiplie les déceptions tout au long du voyage. Deux autres romans dystopiques méritent également d'être mentionnés, et nous y reviendrons plus en détail dans le chapitre 1 de la partie IV : *Al-Laǧna* de Ṣunʿallāh Ibrāhīm, paru en 1981 et *Ḥikāyāt al-muʾassasa*[110] (*Les Récits de l'institution*[111]) de Ǧamāl al-Ġiṭānī, publié en 1997.

En 1987, Ṣabrī Mūsā[112] publie un roman de science-fiction intitulé *al-Sayyid min Ḥaql al-Sabāniḫ*, dans lequel figure une dystopie qui ressemble fortement à celles décrites par Aldous Huxley. Dans ce roman est prévu un avenir où l'espérance de vie moyenne dépasse 150 ans et où la trajectoire de chaque individu est strictement régulée. L'histoire suit le protagoniste, Homo, qui prend conscience de l'absurdité du système dans lequel il vit et travaille. Avec d'autres camarades éveillés, il parvient finalement à s'échapper, mais découvre que l'extérieur du système est un désastre irrémédiable. Ce dernier roman a fait l'objet de diverses études, non seulement dans le cadre de la discussion sur la dystopie arabe, mais aussi de réflexions menées sur la science-fiction arabe, et a attiré l'attention d'Ada Barbaro et d'Ian Campbell dans leurs monographies respectives. Barbaro soutient qu'*al-Sayyid min Ḥaql al-Sabāniḫ* traite en réalité d'une réforme impossible et le compare aux romans dystopiques classiques du monde anglophone[113], tandis que Campbell préfère quant à lui considérer ce roman comme une critique de l'utopie[114]. Il convient de noter que ces deux chercheurs reconnaissent l'importance incontestable du roman dans le contexte de la fiction dystopique arabe, sans toutefois lui attribuer le titre de « premier roman dystopique arabe ». Cette formulation continue plutôt à faire l'objet de débats parmi les chercheurs intéressés par la dystopie, comme Barbara Bakker, qui, dans son article « *Egyptian Dystopias of the 21st Century: a New Literary Trend* », attribue la place de précurseur de la dystopie arabe à Naguib Mahfouz pour *Riḥlat Ibn Fattūma*[115].

[110] Ǧamāl al-Ġiṭānī, *Ḥikāyāt al-Muʾassasa*, Caire, Dār al-šurūq, 1997.
[111] Gamal Ghitany, *Les récits de l'institution*, trad. Khaled Osman, Paris, Seuil, 2001.
[112] Ṣabrī Mūsā (1932-2018), écrivain égyptien, connu pour son roman *Lieux de corruption* [*Fasād al-amkina*].
[113] Ada Barbaro, *La fantascienza nella letteratura araba*, Rome, Carocci editor, 2013, p. 204, cité par Ian Campbell, *Arabic Science Fiction,* p. 187.
[114] Ian Campbell, *Arabic Science Fiction*, London: Palgrave, 2018, p. 187.
[115] Barbara Bakker," Egyptian Dystopias of the 21st century: a Bew Literary Trend? ", *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 21(2021), pp. 79-94, p. 83.

Cependant, nous ne partageons pas entièrement son argument. Bien que l'histoire de Mahfouz présente des éléments utopiques/dystopiques, nous pensons toutefois que ces derniers ne sont pas plus significatifs que les traces de dystopie présentes dans les romans de science-fiction de Sharif en ce qui concerne l'établissement du genre dystopique dans la littérature arabe. Nous considérons que les romans mentionnés plus haut s'inscrivent dans une continuité qui, rétrospectivement, marque le processus de germination de la fiction dystopique arabe. La dystopie ne se construit pas d'un seul coup, mais se forme progressivement, des premières étincelles chez Sharif jusqu'à la concrétisation chez Musa.

Néanmoins, il semble qu'une rupture se soit produite au cours des deux décennies ayant suivi le roman de Musa. Cela ne signifie pas pour autant que la dystopie ait disparu de la littérature arabe, car certaines œuvres publiées sporadiquement durant cette période peuvent porter l'étiquette de dystopies, comme nous le verrons plus tard, mais le sujet et les discussions qui y sont liées semblent se tarir. Il convient donc de conclure la première vague de la fiction dystopique arabe.

1.3.2 La seconde vague

L'année 2008 marque le début de la seconde vague dystopique dans le champ littéraire arabe. L'écrivain égyptien Ahmed Salah al-Mahdi observe que la publication du roman *Yūtūbiyā* par Aḥmad Ḫālid Tawfīq offre au lectorat arabe une nouvelle expérience littéraire, auparavant réservée aux romans étrangers, et considère cet ouvrage comme le premier roman dystopique égyptien[116].

Yūtūbiyā se déroule en Égypte en 2023, au sein d'une société divisée en deux classes qui peinent à coexister et se retrouvent en permanence en opposition. Le roman raconte Alaa, un jeune homme issu d'un monde utopique artificiel, qui quitte sa vie privilégiée pour explorer le monde extérieur avec sa compagne Germinal, découvrant une réalité bien plus complexe et violente. Parallèlement, le récit de Gaber, un marginal du monde extérieur, révèle une inversion des rôles entre chasseurs et proies, jusqu'à une fin tragique marquée par sa mort, suivie d'une révolte des exclus contre l'utopie. Depuis la publication d'*Utopie*, nous comptons au moins une dizaine de romans égyptiens qui peuvent s'inscrire dans son sillage, nombre qui peut dépasser les 20 pour les romans écrits en arabe, sans compter les œuvres des écrivains arabes écrivant dans d'autres langues. Ce phénomène ne peut donc pas être négligé. Parmi les écrivains qui se

[116] Ahmed Salah al-Mahdi, "The Survival Guide to Egyptian Dystopia and Apocalypse, Post-Arab Spring Sci-Fi Comes of Age", dans *Arab and Muslim Science Fiction, Critical* Essays, éd. Hosam A. Ibrahim Elzembely et Emad El-Din Aysha, p. 49.

penchent sur ce sujet figurent deux lauréats du Prix arabe de littérature (IPAF)[117] : Ibrāhīm Naṣrallāh et Saʿūd al-Sanʿūsī. Nasrallah a été primé pour son roman dystopique *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya* ; afin de le définir nous employons provisoirement l'expression « dystopie » pour désigner un futur sombre dans lequel l'humanité est menacée ; tandis que Saʿūd al-Sanʿūsī, lauréat du prix en 2013 a écrit, quant à lui une dystopie koweitienne, *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*. Il convient de mentionner également Muḥammad Rabīʿ, qui figure sur la liste des finalistes de l'IPAF en 2016 avec sa dystopie égyptienne *ʿUṭārid*, souvent comparée à *al-Ṭābūr* de Basma ʿAbd al-ʿAzīz. D'autres écrivains égyptiens, tels qu'Aḥmad Nāğī, Nāʾil al-Ṭūḫī[118], et Ṭāriq ʾImām, décrivent également un futur obscur. En dehors des romans, deux recueils de nouvelles complètent notre étude : *Iraq +100* et *Palestine +100*. Nous présenterons en détail l'ensemble de la fiction dystopique arabe que nous avons rassemblée afin de disposer d'une vue générale avant de nous plonger dans des questions plus spécifiques.

Il semble que le roman *Yūtūbiyā* catalyse l'arrivée de la seconde vague pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ce roman a été publié en 2008, donc peu avant le déclenchement des émeutes qui ont bouleversé le paysage sociopolitique dans les pays arabes, notamment en Égypte. Étant donné que ce roman souligne les aspects sociopolitiques en s'interrogeant sur l'avenir d'un pays qui accumule des problèmes sociaux, il se présente comme un discours prophétique anticipant les révolutions imminentes. Il renforce ainsi les relations entre la fiction romanesque et la réalité sociopolitique actuelle. En même temps, nous remarquons qu'une grande partie des romans de cette période est également adaptée tout à la fois à la dystopie et à la science-fiction. Aḥmad Ḫālid Tawfīq, lui-même un écrivain de science-fiction et une figure emblématique, est reconnu pour la série *Mā warāʾa l-ṭabīʿa* (*Paranormal*). Comme cela a été mentionné plus haut, de nombreux romans dystopiques anglophones superposent les genres dystopique et de science-fiction, tendance qui se reflète également dans le cas des écrits arabes, et pas seulement pour les romans des années 1970 et 1980, mais aussi dans ceux de la seconde vague. Selon Hosam A. Ibrahim Elzembely, la science-fiction égyptienne traverse quatre phases de développement, dont la quatrième couvre les années à partir de 2011[119]. Il appelle cette période la vague de l'authenticité. Nous voyons que cette périodisation coïncide avec la seconde vague de la fiction dystopique arabe, qui suit la publication d'un roman dystopique par l'un des

[117] Le Prix international de la fiction arabe (*International Prize for Arabic Fiction*, *IPAF*), aussi appelé le « Booker arabe », est un prix littéraire majeur du monde arabe, créé en 2007 à Abou Dabi. Il est géré par la Booker Prize Foundation (Londres) et financé par le Département de la culture et du tourisme d'Abou Dabi.
[118] Nāʾil al-Ṭūḫī, né en 1978 au Koweït, écrivain égyptien, traducteur de l'hébreu vers l'arabe, connu par *Nisāʾ al-Karantīnā*, *Laylā Anṭūn* et *al-Ḫurūğ min al-balāʿa*.
[119] Hosam A. Ibrahim Elzembely, " The Continuum, Four Waves of Egyptian Sci-fi ", dans *Arab and Muslim Science Fiction, Critical* Essays, éd. Hosam A. Ibrahim Elzembely et Emad El-Din Aysha, p. 13.

fondateurs de la science-fiction arabe. Nous nous demandons donc si la convergence de la dystopie et de la science-fiction, incarnée par le roman *Utopie*[120], contribue à catalyser cette seconde vague dystopique. De plus, nous souhaitons examiner les questions génériques afin de mieux comprendre la genèse et le développement de la fiction dystopique arabe. Enfin, en dehors de la science-fiction, nous nous intéresserons à d'autres genres romanesques partiellement superposés à la dystopie. Ainsi, dans le sous-chapitre suivant, nous commencerons par étudier les romans arabes de genre avant de plonger dans la discussion sur les rapports entre la dystopie et la science-fiction. Nous présenterons ensuite le corpus afin de définir la fiction dystopique arabe.

1.3.3 L'état des lieux de la recherche

Dans les études disponibles, peu de chercheurs abordent la fiction dystopique arabe comme un thème indépendant. Barbara Bakker semble être l'une des rares à avoir publié un travail argumentant l'existence et la genèse de la vague de fiction dystopique, en particulier dans le cas égyptien. Dans son article publié en 2021, elle appelle à la création d'une catégorie « fiction dystopique arabe », qui prenne en compte les facteurs sociaux, politiques, historiques et culturels spécifiques à la littérature arabe en général et égyptienne en particulier. Pour aborder la dystopie arabe, Bakker[121] se réfère aux études utopiques et dystopiques, notamment à l'ouvrage de Gregory Claeys. Elle emprunte directement à Claeys sa définition de la dystopie ainsi que sa catégorisation et sa représentation thématique. Bakker définit la dystopie littéraire comme une manière de décrire une société fictive dotée de traits sociaux ou politiques négatifs, ou comme une satire d'une société utopique. Ensuite, elle présente les trois variantes de la dystopie abordées par Claeys. La première concerne la peur individuelle du châtiment, se manifestant généralement par des espaces mauvais ou effrayants, tels que les lieux hantés et les prisons, ainsi que par des périodes de « malveillance localisée intensifiée ». La deuxième variante est liée au totalitarisme et se manifeste comme le terrorisme d'État du XXe siècle[122]. Quant à la troisième, il s'agit de celle qui est

> *less related to politics, is more based on the fear of the future and ranges from technological nightmares, such as nuclear warfare, science-fiction scenarios like alien invasions, to all possible variations of the end of the world and secular Apocalypses, such as meteorites, floods, earthquakes, volcanic eruptions and the like*.[123]

[120] Le roman n'est pas de la science-fiction à la base, nous désignons ici le fait que son auteur est écrivain de science-fiction.
[121] Bakker, " Egyptian Dystopias ", *op. cit.*, p. 79.
[122] Gregory Claeys, "News from somewhere: Enhanced sociability and the composite definition of utopia and dystopia." *History: The Journal of the Historical Association*, 2013, pp. 145-173, p. 161, cité par Barbara Bakker, " Egyptian Dystopias ", p.81.
[123] Bakker, " Egyptian Dystopias ", *op. cit.*, p. 82.

Bakker identifie plusieurs thèmes majeurs dans les romans dystopiques occidentaux depuis la Seconde Guerre mondiale. Elle note que ces œuvres ont traditionnellement exploré des questions telles que les menaces nucléaires, les dangers environnementaux, la domination des machines, la dégénérescence culturelle due à la consommation hédoniste, et l'anxiété causée par le terrorisme. Plus récemment, deux nouvelles tendances ont émergé. La première concerne un déplacement des récits de régimes totalitaires vers ceux se déroulant sous des gouvernements néolibéraux et ploutocratiques, avec un accent particulier mis sur les conséquences de la richesse et les impacts de la technologie, de la croissance démographique et de la dégradation environnementale. La seconde tendance reflète un passage de l'optimisme et des fins heureuses à un intérêt croissant pour le désespoir post-apocalyptique, en explorant la façon dont la société pourrait faire face aux catastrophes. Bakker justifie son recours à la théorie de Claeys pour deux raisons principales. D'une part, il n'existe pas de cadre similaire dans les études portant sur la littérature arabe. De l'autre, la fiction dystopique est un genre qui trouve ses origines dans la tradition de la littérature occidentale[124].

Nous partageons l'approche de Bakker concernant les études portant sur la littérature dystopique occidentale, en particulier anglophone, ce qui explique pourquoi nous avons consacré certaines sections à la présentation des études utopiques et dystopiques depuis les années 1960. Cependant, nous souhaitons aller plus loin que Bakker en élaborant une théorie spécifiquement arabe de la fiction dystopique, faisant actuellement défaut comme le montre Bakker. Dans ce chapitre, destiné à explorer les questions historiques et génériques liées à la fiction dystopique, nous nous sommes penchée sur diverses définitions de la dystopie dans les travaux de nos prédécesseurs. Nous souhaitons rappeler les plus pertinentes avant de proposer notre propre définition.

Bien que dans la littérature arabe l'on puisse faire remonter les romans de science-fiction jusqu'aux années 1950, l'établissement de la science-fiction arabe en tant que genre littéraire semble cependant relativement récent. Deux chercheurs ayant considérablement contribué à cette étude sont Ada Barbaro et Ian Campbell, qui ont publié chacun une monographie dédiée à ce genre. Campbell semble particulièrement enthousiaste à l'idée d'inclure les romans dystopiques dans la catégorie de la science-fiction. Il a consacré un chapitre entier[125] de son ouvrage *Arabic Science Fiction* au roman *al-Sayyid min Ḥaql al-Sabāniḫ* et a également publié

[124] *Idem*.
[125] Campbell, *Arabic Science Fiction*, *op. cit.*, pp. 185-218.

des articles portant sur les romans dystopiques parus entre 2008 et 2020. Dans une étude[126] publiée en 2015, il affirme que le roman *Utopie* anticipe les révolutions de 2011 et 2012 en offrant des réflexions allégoriques[127] sur les circonstances sociopolitiques égyptiennes. En poursuivant son examen de la dystopie égyptienne qui l'intéresse, Campbell a également analysé les deux romans de Basma ʿAbd al-ʿAzīz, dans lesquels il identifie l'utilisation de l'aliénation cognitive pour représenter les traumatismes politiques inspirés par la réalité égyptienne. Dans le même ouvrage collectif, Ikram Masmoudi[128] se penche sur *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya* d'Ibrāhīm Naṣrallāh. Elle démontre comment les tropes de science-fiction sont utilisés pour critiquer les relations entre individus sous un régime autoritaire et les effets de la vanité humaine, avant de déplacer son analyse vers l'homogénéisation de la société et le contrôle abusif des relations humaines. Selon Masmoudi, les techniques propres à la science-fiction rendent la critique plus percutante chez Nasrallah. Enfin, il est intéressant de mentionner la monographie *Islam, Science Fiction and Extraterrestrial Life* de Jörg Matthias Determann. Lorsqu'il traite de la construction nationale, Determann souligne la présence d'une vague dystopique, notamment au Caire, et son impact significatif sur les critiques en raison des liens entre les romans et la réalité politique[129].

En plus des études publiées, l'on observe aujourd'hui un intérêt croissant des jeunes chercheurs pour la science-fiction dystopique arabe. Nous avons consulté plusieurs thèses et mémoires de master disponibles en ligne. Par exemple, Barbara Kathleen Dick a terminé sa thèse intitulée *Modern Arabic Science Fiction: Science, Society and Religion in Selected Texts*, dans laquelle elle argumente que dans la science-fiction arabe la dystopie sert d'avertissement concernant la technologie et la politique[130], en analysant les éléments scientifiques dans le contexte sociétal.

La 12ème conférence d'EURAMAL (*European Association for Modern Arabic Literature*), en 2016, ayant pour thème La littérature arabe dans un monde post-humain. Un panel consacré à la science-fiction et à la dystopie y a rassemblé cinq interventions, dont quatre

---

[126] Ian Campbell, "Prefiguring Egypt's Arab Spring: Allegory and Allusion in Ahmad Khālid Tawfīq's Utopia", *Science Fiction Studies*, vol. 42 No. 3 2015, pp. 541-556.
[127] Ian Campbell, " The Estrangement of Political Trauma in Two SF Novels by Basma Abdelaziz ", dans *Science Fiction in Translation Perspectives on the Global Theory and Practice of Translation*, éd. Ian Campbell, pp. 309-332.
[128] Ikram Masmoudi, "The Translation of SF Tropes in Dog War II", dans *Science Fiction in Translation Perspectives on the Global Theory and Practice of Translation*, éd. Ian Campbell, pp. 333-351.
[129] Jörg Matthias Determann, *Islam, Science Fiction and Extraterrestrial Life, the Culture of Astrobiology in the Muslim World*, Londres, I. B. Tauris, 2021, pp. 141-142.
[130] Barbara Kathleen Dick, *Modern Arabic Science Fiction: Science, Society and Religion in Selected Texts*, Durham theses, Durham University, p. 169, disponible en ligne http://etheses.dur.ac.uk/11907/ consulté le 27/05/2022.

portaient sur des études de cas centrées chacune sur l'un des romans dystopiques présentés précédemment : *al-Ṭābūr, ʿUṭārid, ʾIstiḥdām al-ḥayāt* et *Ḍarīḥ ʾabī*. Stephan Milich considère que *al-Ṭābūr* représente une métaphore kafkaïenne de l'Égypte sous le régime d'al-Sisi[131]. Walaa' Said argumente que *ʿUṭārid* répond au récit utopique de la révolution de 2011[132]. Teresa Pepe propose une lecture d'*Istiḥdām al-ḥayāt* sous l'angle de la dystopie critique, en soulignant que ce roman, bien qu'il décrive un futur pessimiste, n'est pas dénué pour autant d'une lueur d'espoir pour l'humanité[133]. Maria-Elena Paniconi démontre que *Ḍarīḥ ʾabī* mêle une dystopie moderne à un héritage traditionnel, en intégrant des éléments de soufisme et d'hagiographie dans un thème onirique[134].

Étant donné que les études mentionnées ont toutes été réalisées à l'étranger par rapport à l'origine des textes en Égypte. Nous avons trouvé une seule étude égyptienne, un article d'Ahmed Salah al-Mahdi[135] publié en anglais, intitulé « *The Survival Guide to Egyptian Dystopia and Apocalypse: Post-Arab Spring Sci-Fi Comes of Age* ». Cet article introduit les romans dystopiques égyptiens et partage l'expérience personnelle de l'auteur par rapport à ce genre littéraire émergeant. Les romans dystopiques arabes publiés après le Printemps arabe s'inscrivent dans un contexte postrévolutionnaire et sont ainsi examinés sous des angles sociopolitiques. Par exemple, Abida Younas[136], dans son étude des récits personnels d'un écrivain libyen, Hisham Matar, et d'une écrivaine égyptienne, Ahdaf Soueif, établit le contexte culturel de l'époque en célébrant des romans dystopiques tels que *al-Ṭābūr* et *Nisāʾ al-karatīna* du fait de leur appartenance au genre dystopique post 2011. Sarah Marusek[137] examine la production littéraire et visuelle en tant que critique sociale du présent dystopique. Elle analyse certains des romans présentés dans le sous-chapitre précédent et fournit une analyse d'*al-Ṭābūr* et d'*Uṭārid*, en les replaçant dans leur contexte social plutôt qu'en les considérant comme de la pure fiction.

---

[131] Stephan Milich, "The Politics of Terror and Traumatization: State Violence and Dehumanization in Basmaʿ Abd al-ʿAzīz's al-Ṭābūr" dans *Arabic Literature in a Posthuman World: Proceedings of the 12th Conference of the European Association for Modern Arabic Literature (EURAMAL)*, May 2016, Oslo, éd. Stephan Guth et Teresa Pepe, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2019, pp. 145-164.

[132] Walaa' Said, "Dystopianizing the 'Revolution': Muḥammad Rabīʿ's ʿUṭārid (2015)", in *Arabic Literature in a Posthuman World*, *op. cit.*, p. 193-210.

[133] Teresa Pepe, "Aḥmad Nājī's Istikhdām al-ḥayāh (Using Life) as 'Critical Dystopia'", in *Arabic Literature in a Posthuman World*, *op. cit.*, pp. 179-192.

[134] Maria-Elena Oaniconi, "Ḍarīḥ Abī by Ṭāriq Imām: Dystopia and Fantasy-Folklore", in *Arabic Literature in a Posthuman World*, *op. cit.*, pp. 165-178.

[135] al-Mahdi, " The Survival Guide ", *op.cit.*, pp. 47-55.

[136] Abida Younas, "Configuring the present for the future : personal narratives of the Arab spring", *British Journal of Middle Eastern Studies*, 2022, disponible en ligne https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13530194.2022.2027228 consulté le 28/05/2022.

[137] Sarah Marusek, "Tomorrow and tomorrow and tomorrow : social justice and their rise of dystopian art and literature post-Arab Uprisings", *British Journal of Middle Eastern Studies*, 2020.

Le roman de Muḥammad Rabīʿ fait également l'objet d'une étude en littérature comparée. Hend Asaad[138] fait reposer sa discussion sur le concept d'*homo sacer* de Giorgio Agamben, en comparant la dystopie décrite dans *ʿUṭārid* à celle de *Das Ende unserer Tage* de Christian Schüle, étant donné que ces deux dystopies reflètent une réalité répressive influençant les figures romanesques. Enfin, nous avons trouvé une étude comparative entre les deux œuvres homonymes *al-Ṭābūr*, de Basma ʿAbd al-ʿAzīz et de Yūsuf Idrīs. Ada Barbaro[139] situe ces romans dans deux contextes historiques distincts, 1952 et 2012, en interprétant les significations politiques de la formation de la queue et sa fonction. Son étude se concentre sur la forme physique de la queue et aborde ainsi les aspects géographiques et spatiaux des romans.

Nous trouvons ensuite un troisième groupe d'études, empruntant les notions d'utopie et de dystopie comme angles d'analyse. Il s'agit de l'un des volumes publiés dans le cadre du projet collaboratif *Tropics of Travel in Arabic Writings*, dirigé par Ouyang Wen-chin. Ce projet, axé sur des perspectives comparatives et multidisciplinaires, explore divers tropes, dont le quatrième est *Utopias and Dystopias*[140]. Les études regroupées dans ce volume examinent les utopies et les dystopies non seulement en tant qu'espaces construits de manière significative, mais aussi comme des configurations spatiales intégrées dans le tissu de l'écriture. Elles analysent la façon dont l'espace fait partie intégrante de la construction de ces catégories conceptuelles et démêlent les structures conceptuelles à l'œuvre dans les textes interprétés[141]. La période de production des textes étudiés varie de l'époque du prophète jusqu'à celle contemporaine, avec, par exemple, le roman *Šīkāgū* d'Alaa al-Aswany. Antonella Ghersetti[142] y apporte ses réflexions en interprétant les perspectives changeantes illustrées dans ce roman, qui met en lumière la rencontre entre l'Orient et l'Occident. Selon Ghersetti, *Šīkāgū* construit un cadre bipolaire où l'utopie et la dystopie alternent et fusionnent.

Une monographie récente sur notre sujet est parue en 2024. Le chercheur américain Wessam Elmeligi lui consacre une étude portant sur la fiction dystopique arabe, en l'abordant sous l'angle de la détresse psychologique. Il explore les problématiques génériques en commençant par présenter et définir la fiction spéculative, qui englobe plusieurs genres, dont la science-fiction, le fantastique et la dystopie.

---

[138] Hend Asaad, "Der Weg in den Untergang in Christian Schüle *Das Ende unserer Tage*(2012) und in Muhammad Rabies *Otared*(2015)", *Neohelicon*, 46, 2019, pp. 331-345.
[139] Ada Barbaro, "In the Queuetopia: How to Give Physical Shape to Relations with Power in al-Ṭābūr(s) by Yūsuf Idrīs and Basma ʿAbs al-ʿAzīz", *Al-Karmil*, 40-41 (2019-2020), pp. 5-31.
[140] Ouyang, "Utopias, Dystopias and Heterotopias", *op.cit.*, pp. 227-231.
[141] *Ibid*., p. 230.
[142] Ghersetti, "Changing Perspectives", *op.cit.*, pp.1-19.

> *I see speculative fiction as essentially added to humanity, whether directly by presenting human characters or symbolically in the absence of humans. In that sense, two central characteristics of speculative fiction are social critique and possible "replacement or surrogate experience"*.[143]

Ensuite, il précise les définitions de la dystopie en la présentant comme une entité négative, à l'opposé de l'utopie. Il affirme que si l'utopie représente la perfection, la dystopie reflète pour sa part la nature imparfaite de l'être humain et s'aligne donc davantage sur la critique sociale et le réalisme. La norme pour un roman dystopique est de créer une société fictive qui critique les sociétés actuelles, en commentant particulièrement les angoisses sociales découlant du déséquilibre entre liberté individuelle et cohésion sociale[144]. L'auteur définit la dystopie comme un système dysfonctionnel au sein duquel les membres d'un groupe reçoivent le minimum de bénéfices possible et où l'autoritarisme qui règne limite la qualité de vie et restreint le pouvoir des membres pour améliorer ou empirer leur situation.

Quant à la détresse psychologique, Wessam Elmeligi l'aborde non seulement en tant que thème de son étude, mais aussi comme son cadre théorique. L'auteur oriente son analyse de la fiction spéculative arabe vers la détresse psychologique en montrant comment les sociétés dystopiques, marquées par la rupture sociale, l'autoritarisme et l'injustice, privent les individus de soutien, de sens, de contrôle et de repères. En s'appuyant sur le modèle de Mirowsky et Ross, il identifie cinq facteurs de détresse : l'impuissance, l'aliénation, l'isolement, la perte de sens et l'absence de normes, tous liés à la dégradation des conditions sociales. Il envisage plusieurs approches pour traiter cet objet, en soulignant notamment celle sociologique, qui examine la détresse dans un contexte social. Étant donné que la dystopie est une société « spéculative » et que ses membres sont des êtres humains affectés par celle-ci, ce livre suppose que les personnages d'une société dystopique fictive sont susceptibles d'éprouver une détresse psychologique[145]. Selon lui, la dystopie représente une interruption dont le début est discernable, mais dont la fin ne l'est pas. Elle se caractérise par un manque de pouvoir individuel qui peut conduire à l'aliénation du soi. De plus, les individus vivant dans une dystopie souffrent également d'un manque de sens. L'absence de sens dans la fiction dystopique plonge les personnages dans un royaume chaotique d'existence sans but, dépourvue de raisons, et souvent, dans ce type de dystopie, un protagoniste est en quête d'un sens ou d'une identité[146]. Un autre facteur de la dystopie est l'absence de norme, une caractéristique commune au monde dystopique étant l'anarchie. Cette anarchie règne généralement, dans certains récits dystopiques, sous la surface d'un ordre affiché par un régime autoritaire. Les canaux de vente de divers

[143] Elmeligi, *Dystopia*, *op.cit.*, p. 2.
[144] *Ibid.*, p. 3.
[145] *Ibid.*, p. 5.
[146] *Ibid.*, p. 7.

services et articles, allant de la technologie illégale à la prostitution, aux livres interdits, illustrent ce phénomène. Les causes de la détresse psychologique, telles que l'inflexibilité et la méfiance, sont liées aux conséquences de l'autoritarisme et de l'injustice. L'auteur insiste également sur certaines causes sociales de la détresse psychologique, comme l'absence de pouvoir de contrôle.

À partir de ces prémisses, Elmeligi structure son étude sur la fiction dystopique arabe en deux branches : la première traite de l'autoritarisme et de la détresse représentée à travers l'isolement et l'aliénation du soi, tandis que la seconde aborde quant à elle les thèmes de l'injustice et de la détresse liée à l'absence de sens et de normes. Il attribue la prolifération des romans dystopiques arabes aux expériences traumatiques ayant suivi le printemps arabe et estime que l'on assiste actuellement à l'émergence de certaines des « fictions spéculatives » les plus poignantes et matures en arabe. Il ajoute également que nous sommes peut-être témoins de ce qui pourrait être considéré comme du « cyberpunk arabe », avec des références à la fusion de l'homme et de la technologie dans un contexte de décadence urbaine[147]. Selon Marek Oziewicz, le terme " *speculative fiction* " comprend historiquement différents sens à trois niveaux, le premier est un sous-genre de la science-fiction qui traite de problématiques davantage humaines que technologiques ; le second un genre distinct et opposé à la science-fiction dans sa focalisation exclusive sur les futurs possibles ; et un troisième, une super-catégorie pour tous les genres qui s'écartent délibérément de l'imitation de la réalité consensuelle de l'expérience quotidienne[148]. Toutefois, il tient à souligner que bien qu'il puisse sembler que la fiction spéculative ait été éclipsée par le réalisme social, elle a pourtant toujours été présente dans la littérature arabe moderne sous divers degrés et formes[149].

Les études portant sur la fiction dystopique dans la littérature arabe, principalement réalisées par des chercheurs arabisants, révèlent une grande complexité et diversité. Elles illustrent la façon dont le genre dystopique, tout en s'appuyant sur des cadres théoriques occidentaux, est utilisé pour explorer et critiquer les réalités sociopolitiques contemporaines des sociétés arabes. Ces recherches mettent en lumière la manière dont les récits dystopiques reflètent les préoccupations spécifiques des sociétés arabes tout en s'inscrivant dans des traditions plus larges de science-fiction et d'utopie. Elles examinent également leurs aspects linguistiques, culturels et psychologiques, en évoluant ainsi vers l'établissement d'un panorama

[147] *Ibid.*, p. 17.
[148] Voir plus dans " Speculative Fiction " disponible en ligne (https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.78) Nous l'utilisons ici dans son troisième sens.
[149] *Ibid.*, p. 15.

transdisciplinaire. Cependant, au-delà de cette perspective externe, nous souhaitons aussi explorer les approches internes émanant des pays arabes.

La revue qatarienne *al-Dawḥa* a consacré un numéro à la présentation du dossier sur la dystopie dans le contexte arabe dans un dossier qui réunit neuf articles rédigés par des intellectuels, dont Fayṣal Darrāğ et Ḫālid Bilqāsim. Chacun de ces articles aborde le sujet commun avec un focus spécialisé, reflétant ainsi un positionnement au sein du champ culturel arabe partagé. Ils cherchent à répondre aux questions qui se posent de la façon suivante,

> أيتعلق الأمر, في خطاب الديستوبيا, بأدب ذي خصائص مميزة, أم بنوع فرعي للخيال "العلمي", أم بظواهر ومحددات تطبع عصرا ما وتولد خوفا من الآتي وتوقعا كارثيا؟ غالبا ما يستحضر الخطاب الواصف للديستوبيا هذه العناصر الثلاثة في تأمل الموضوع, مغلبا أحدها, وغالبا ما يستحضر أيضا التقابل بين الديستوبيا واليوتوبيا, باعتبار هذا التقابل إضاءة لحمولة كل منهم.[150]
>
> La question se pose dans le discours dystopique : s'agit-il d'une littérature aux caractéristiques distinctes, d'un sous-genre de la science-fiction, ou d'un reflet des phénomènes et des conditions d'une époque, suscitant la crainte de l'avenir et prévoyant une catastrophe ? Souvent, le discours décrivant la dystopie évoque ces trois éléments dans la réflexion sur le sujet, mettant en avant l'un d'entre eux, et évoque fréquemment aussi la confrontation entre la dystopie et l'utopie, considérant cette confrontation comme un éclairage sur la charge de chacune d'entre elles.

L'article de Fayṣal Darrāğ ouvre le dossier sur la dystopie, en mettant l'accent sur le statut de la ville et de l'urbanité. L'auteur y oppose ces éléments aux caractéristiques rurales, telles que le manque de diversité, la rigidité des valeurs promues par les tribus et les secteurs. Selon Darrāğ, l'importance de la ville réside dans son rôle en tant que siège de l'autorité centralisée, représentant l'État.

> من أين تأتي أهمية المدينة؟
> تصدر شكلانيا من كونها موقعا للسلطة المركزية متعددة المؤسسات, ما يجعل منها صورة للدولة وتعبيرا عن "هيبتها", لكن دلالتها التاريخية تأتي من رمزيتها المتعددة: فهي مجلى الهوية الوطنية ومرآة للتراكم الثقافي الحضاري, والحامل الأساسي لوعود المستقبل, فما تقترحه إرادة الشعوب ورغباتها يتخذ له من "عاصمة" مرجعا...[151]
>
> L'importance de la ville provient de plusieurs aspects. D'abord, elle émerge en tant que lieu de pouvoir central avec de multiples institutions, ce qui en fait une représentation de l'État et une expression de son "autorité". Cependant, son importance historique découle de sa symbolique multiple : elle est le symbole de l'identité nationale et le reflet de l'accumulation culturelle et civilisationnelle. Elle est également le porteur principal des promesses futures, de ce fait la volonté des peuples et leurs désirs font d'elle une "capitale" de référence...

Dans ce passage est examiné le contraste entre la ville et les zones rurales, en mettant en lumière les caractéristiques essentielles de l'urbanité. La ville, riche en institutions comme les universités, les musées, et les administrations publiques, est perçue comme un lieu de liberté et de diversité, où les individus sont identifiés par leur nom personnel plutôt que par des titres tribaux ou claniques. Ce cadre urbain favorise l'interaction et l'intégration des individus dans des communautés variées, en opposition aux valeurs rigides souvent associées aux zones rurales.

---

[150] Ḫālid Bilqāsim, " Bayn al-wāqiʿ wa-l-ḫayāl, al-ḥukm ʿala ʾadabiyyat al-dīstūbiyā ", *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020, p. 24.

[151] Fayṣal Darrāğ, " Taġayyur al-ʾazmina wa-madīnat al-fasād ", *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020, pp. 22-23.

Cependant, lorsque la ville subit des dégradations, elle perd ses qualités fondamentales et se transforme en un espace corrompu. Ce déclin manifeste l'échec des structures de pouvoir en place, en réduisant la ville à un lieu où les ressources sont insuffisantes et les gens entassés luttent pour survivre. Ce récit du déclin urbain devient alors un reflet du destin de la ville, marqué par la perte de son caractère civilisé et des valeurs qui la définissaient auparavant.

Ḫālid Bilqāsim, quant à lui, associe sur le plan générique, d'une part, la dystopie aux productions romanesques, cinématographiques, musicales et vidéo-ludiques et, de l'autre, à la réalité des maux actuels. Il considère que la dystopie suscite la peur d'un avenir sombre sous des systèmes totalitaires. La dystopie joue sur la peur humaine et la crainte que la société puisse sombrer dans un état de cécité, comme le décrit le roman de Saramago, L'Aveuglement, publié en 1995. Le roman parle d'une épidémie soudaine et inexpliquée de cécité frappe une ville entière, plongeant ses habitants dans une obscurité totale. Les autorités, dépassées, enferment les malades dans un asile, où la civilisation se désagrège rapidement. La dystopie trouve son origine dans la terreur du totalitarisme, mais évolue pour inclure d'autres formes de peur, telles que la crainte des catastrophes naturelles susceptibles d'affecter le destin humain, tout en maintenant une anxiété persistante vis-à-vis de l'avenir. Bilqāsim interprète *1984* de George Orwell comme une illustration d'un futur dystopique engendré par le stalinisme. Il note que ce roman, initialement intitulé *Le Dernier Homme en Europe*, illustre la fantasie d'une extermination humaine qui persiste et circule dans le monde. Wasini al-A'raj, par exemple, publie en 2017 *2084* (*2084, ḥikāyat al-ʿarabi al-ʾaḫīr*), dans lequel il prétend que le bon Arabe est l'Arabe mort (*al-ʿarabī al-ǧayyid huwa l-ʿarabī al-mayyit*). Ce roman dépeint une série d'histoires expliquant et prédisant le sort des Arabes dans une spirale de décadence et de désintégration, les transformant en peuples perdus, sans terre ni identité, à la recherche d'un refuge dans un monde avide, et opérant un retour désespéré au désert. Dans ce roman est analysée, de façon générale, la situation politique du monde arabe depuis 2011, dans un contexte international interconnecté, marquant la défaite des Arabes et leur chute entre les fronts du conflit international. Bilqāsim conclut en affirmant que la dystopie a pénétré dans le quotidien et est devenue une partie intégrante de celui-ci.

Muḥammad al-Šaḥḥāt[152], dans son article portant sur les représentations de la dystopie dans le nouveau roman égyptien, examine les rapports entre les changements dans la société égyptienne depuis 2011 et la production romanesque qui a suivi ces événements sociopolitiques. Il affirme que les romans dystopiques égyptiens reflètent les transformations structurelles

[152] Muḥammad al-Šaḥāt, " Tamṯīlāt al-dīstūbiyā fi l-riwāyat al-miṣriyya al-ǧadīda: sardīyyat muḍāddat li-mudun al-ḫarāb ", *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020, pp. 28-32.

socioculturelles résultant de la frustration liée à l'échec de la quête d'une cause politique utopique. Selon lui, la dystopie arabe se distingue des autres dystopies par son utilisation d'éléments fantastiques, alors que d'autres dystopies privilégient les aspects physiques et scientifiques, en offrant ainsi une interprétation plus étendue. En plus de cet aspect esthétique, la dystopie arabe, tout comme les autres, traite de la perte d'humanité, de la corruption croissante, de l'oppression politique et de la décadence dans un contexte d'indifférence. Yūsuf Waqqās soutient que ceux qui décrivent les dystopies/utopies se retrouvent confrontés à des réflexions critiques sur les phénomènes déplorables. La dystopie, selon lui, sert à éveiller les consciences humaines et à maintenir la vigilance face aux circonstances actuelles.

> مما لا شك فيه أن ازدياد العناوين الديستوبية, التي ترسم بدقة مستقبلا, حيث تهيمن فيه الحالات الأكثر كارثية ووحشية, هو انعكاس واضح لعصرنا الذي هزته التناقضات والشكوك.[153]
>
> Il ne fait aucun doute que l'augmentation des titres dystopiques, qui dépeignent avec précision un avenir dominé par des situations de plus en plus catastrophiques et brutales, est un reflet clair de notre époque, marquée par les contradictions et les incertitudes.

D'après Maḥmūd Farġali[154], la dystopie arabe est profondément ancrée dans les réalités contemporaines du monde arabe. Bien qu'elle s'inspire de la dystopie occidentale, elle s'en distingue toutefois en ce sens qu'elle ne s'intègre pas nécessairement dans le cadre de la science-fiction, car elle n'est pas écrite pour le divertissement. Au contraire, elle reflète un engagement envers la réalité politique et sociale de la région, en mettant en garde contre les conséquences d'une détérioration continue. Farġali souligne que la monopolisation du sens par le pouvoir ou l'État constitue le cœur de la dystopie, en prenant pour exemple le roman de Buṯayna ʿĪsā *Ḥāris saṭh al-ʿālam*. Il étend également cette critique au niveau mondial, où les pays dominants imposent leur parole et leurs valeurs. Enfin, Ḥasan al-Mūdin[155] en se tournant vers la dystopie littéraire mondiale, aligne Sunʿalāh ʾIbrāhīm sur des auteurs tels que Franz Kafka, Albert Camus, Samuel Beckett et Jean-Paul Sartre, qui décrivent eux aussi des villes corrompues. Ces perspectives internes sur la dystopie arabe révèlent une vision critique et engagée qui dépasse les simples éléments de fiction pour remettre en cause et refléter les réalités politiques et sociales actuelles. Alors que les études externes engendrent des cadres théoriques variés et des comparaisons avec d'autres traditions littéraires, les regards internes mettent quant à eux en lumière la manière dont la dystopie arabe sert de miroir à l'état de la société et aux défis politiques contemporains. Ces analyses internes enrichissent notre compréhension en

[153] Yūsuf Waqqāṣ, " Muḥāṣarūn fi manzil al-marāya! ", *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020, p. 34.
[154] Maḥmūd Farġali, " Dīstūbiyā l-wāqiʿ al-ʿarabī! ", *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020, pp. 38-40.
[155] Ḥasan al-Mūdin, " al-ʾInsān dāḫila madīṇat ġayr fāḍila ", *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020, pp. 42-44.

soulignant l'interconnexion entre fiction et réalité, et en confirmant que la dystopie, loin d'être un genre isolé, constitue une réponse profonde aux crises et aux tensions vécues dans le monde arabe.

Les études anglophones et arabophones sur la fiction dystopique se distinguent dans leurs objets de focalisation, leurs approches méthodologiques ainsi que dans les hypothèses et arguments qui les structurent. Côté anglophone, la recherche s'inscrit majoritairement dans une tradition critique bien établie, souvent représentée par les travaux de Gregory Claeys, qui fournit une typologie et une définition canonique de la dystopie : une société fictive aux caractéristiques politiques ou sociales négatives, servant de contrepoint ou de satire à une utopie idéalisée. Ces études se concentrent sur des thématiques globales et transhistoriques, telles que la menace nucléaire, l'effondrement écologique, la domination technologique, l'automatisation, la surveillance de masse et la dégénérescence culturelle. Elles observent notamment un glissement thématique depuis la dénonciation des régimes totalitaires classiques vers des critiques du néolibéralisme, de la ploutocratie et du désespoir post-apocalyptique. La dystopie est ainsi perçue comme un outil de spéculation critique qui prolonge une tradition littéraire occidentale et s'adresse à des angoisses globalisées, souvent futures et hypothétiques, mais analysées à travers une perspective rationaliste, historique et esthétique.

En revanche, les études arabophones, bien qu'ayant parfois recours à ces cadres occidentaux, cherchent à développer des perspectives théoriques et analytiques enracinées dans les réalités spécifiques du monde arabe. Elles s'intéressent en priorité aux effets des bouleversements sociopolitiques récents — notamment les révolutions avortées du Printemps arabe, la montée des régimes autoritaires, les guerres civiles et l'effondrement des utopies politiques. Ces recherches mobilisent des concepts alternatifs comme la détresse psychologique chez Wessam Elmeligi, l'aliénation cognitive chez Ian Campbell, ou encore la symbolique de la ville en déclin chez Fayṣal Darrāǧ pour interpréter des œuvres qui ne relèvent pas toujours de la science-fiction au sens strict, mais qui utilisent les tropes dystopiques comme vecteurs de critique sociale, d'analyse politique et de témoignage existentiel. Contrairement aux approches anglophones qui traitent souvent la dystopie comme un genre littéraire autonome, les études arabophones tendent à y voir un phénomène discursif transversal, révélateur d'une époque marquée par l'échec des grandes narrations collectives, la perte de sens et la fragmentation des identités. Elles insistent sur le fait que la dystopie arabe ne vise pas nécessairement le divertissement ou la spéculation abstraite, mais fonctionne comme un cri d'alarme ancré dans le vécu collectif et les tensions internes des sociétés arabes contemporaines.

Par ailleurs, si les études anglophones privilégient l'universalité du genre et les grandes catégories idéologiques, comme totalitarisme, technocratie, catastrophe environnementale, les études arabophones sont plus attentives aux dimensions linguistiques, culturelles et spirituelles. Ainsi, certaines recherches mettent en lumière l'intégration d'éléments soufis, de références hagiographiques ou de traditions narratives locales dans la structure même des romans dystopiques arabes. La dystopie y devient alors un espace hybride, entre fiction spéculative et commentaire historique, entre imagination future et relecture du présent. Enfin, alors que les recherches anglophones construisent souvent leurs analyses autour d'un corpus classique et canonisé, les études arabophones proposent un élargissement du champ en intégrant des productions récentes, parfois marginales, et en valorisant des perspectives internes, issues de critiques, écrivains et chercheurs arabes eux-mêmes, qui interprètent la dystopie comme une réaction organique aux transformations violentes de leur environnement. En somme, si les premières s'efforcent de systématiser le genre dystopique dans une logique historique et théorique globalisée, les secondes en soulignent l'ancrage contextuel, la fonction cathartique et la charge critique propre à l'espace arabe.

Chapitre 2 Le genre dystopique : la nomenclature et les débats génériques

2.1 La littérature de genre

Après avoir étudié les écrits utopiques et dystopiques en retraçant leur parcours dans les littératures mondiale et arabe, nous nous concentrerons dans ce sous-chapitre sur les questions génériques soulevées par la fiction dystopique arabe. Comme nous l'avons mentionné précédemment, cette fiction a tout d'abord émergé à travers la science-fiction, de sorte que nous souhaitons commencer par examiner la littérature à laquelle celle-ci appartient. Il s'agit de romans que les études littéraires qualifient de « littérature populaire » ou de « littérature de genre ». Au moment où H. G. Wells élaborait son utopie moderne, il affirmait que celle-ci ne devait pas être *static*, mais *kinetic* : « *... Modern Utopia must be not static but kinetic, must shape not as a permanent state but as a hopeful stage, leading to a long ascent of stages*[156]. » En tenant compte de cette kinésie, il est possible d'observer une analogie entre l'utopie moderne et son inséparable pendant, la dystopie moderne. En raison de ce dynamisme, les écrits sur ce sujet évoluent au fil du temps. Au cours du 20ème siècle, on observe un fleurissement de l'imaginaire dystopique illustré par de nombreux romans. Les premiers écrivains qui abordent ce thème l'ont fait à travers la spéculation, l'instruction et la satire, avant que les romans

[156] H.G. Wells, *A Modern Utopia*, in *The Quest for Utopia*, éd. Glenn Negley et J. Max Patrick, pp. 226-227.

dystopiques ne se multiplient au point de faire montre d'une certaine routinisation, aboutissant à ce que Tzvetan Todorov appelle « la littérature de genre ».

Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov élucide ce qu'est la littérature de genre, qu'il assimile à un produit de masse, stéréotypé et mécanique, en comparaison de la « littérature littéraire », qui s'apparente pour sa part à une œuvre unique produite par des artisans[157]. Pour étudier la littérature fantastique, qu'il considère comme une littérature de genre, Todorov propose d'analyser ce « genre littéraire », qui possède « une règle qui fonctionne à travers plusieurs textes et nous fait leur appliquer le nom d'‹œuvres fantastiques›, non ce que chacun d'eux a de spécifique[158] ». Il fait remarquer que lorsqu'un texte n'est pas capable d'apporter un changement à l'idée initiale, il est automatiquement classé dans la catégorie de la littérature « populaire », « de masse » ou « de genre »[159]. Outre la littérature fantastique, les genres de fiction incluent une longue liste, en tête de laquelle figurent le roman policier, la satire, le roman d'horreur, la romance, la science-fiction, etc. Comme Todorov le précise dans son introduction, « les genres existent à des niveaux de généralité différents et (...) le contenu de cette notion se définit par le point de vue qu'on a choisi[160] » ; les rapports entre divers genres peuvent impliquer certaines superpositions, notamment en ce qui concerne la relation entre la science-fiction et la dystopie. Cette dernière a d'ailleurs émergé en premier lieu dans la littérature arabe moderne en tant que sous-genre de la science-fiction, point que nous aborderons ultérieurement. Par conséquent, la fiction dystopique arabe est étroitement liée à la littérature arabe de genre, qui a connu un essor particulier durant la décennie ayant suivi le Printemps arabe.

2.1.1 Littérature arabe de genre

Aborder la fiction dystopique arabe comme une forme de littérature de genre peut sembler paradoxal pour certains et susciter des critiques et des incompréhensions. La dystopie est en effet une conception importée de l'Occident. Le genre dystopique est un produit importé et la dystopie arabe est souvent perçue comme un calque des romans anglophones. On peut même avancer que la dystopie se traduit difficilement en arabe. Pourtant, la dystopie existe depuis longtemps dans la littérature arabe, étant donné qu'elle remonte à al-Farabi. Ce dernier a abordé les premiers discours arabes portant sur le sujet de la dystopie lorsqu'il a rapporté les idées de la cité idéale, l'utopie, de Platon. La cité idéale a trouvé davantage de représentations

[157] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points, 2015, p. 10.
[158] *Ibid.*, p. 7.
[159] *Ibid.*, p. 10.
[160] *Ibid.*, p. 9.

dans la littérature arabe moderne durant la période de la Nahdha. Bien que cette période ait été particulièrement marquée par des pensées utopiques accompagnant la quête d'une renaissance arabe, la dystopie, quant à elle, n'a pas manqué d'être elle aussi présente dans la littérature arabe. Elle a fait ses premières apparitions modernes dans les années 1950, notamment par le biais de romans de science-fiction. À partir de ce moment-là, elle s'est épanouie pour devenir le genre littéraire indépendant que nous connaissons aujourd'hui.

Cela montre que la dystopie n'est pas seulement un genre littéraire moderne, mais aussi un concept philosophique ancien, déjà présent chez al-Fārābī. Même s'il ne parle pas de « dystopie » au sens moderne, il décrit des cités corrompues, ignorantes ou violentes, opposées à sa cité idéale. Ces descriptions peuvent être vues comme les premières réflexions philosophiques sur des sociétés dystopiques. Chez al-Fārābī, une société juste repose sur la connaissance, la morale et un bon gouvernement. Quand ces éléments disparaissent, la cité devient un lieu d'oppression et d'égarement. C'est exactement ce que montrent les romans dystopiques contemporains : des sociétés où le pouvoir, la technologie ou la peur détruisent la liberté et la justice. Les auteurs d'aujourd'hui reprennent ces questions anciennes pour parler des crises modernes : dictature, guerre, identité, ou environnement. Même si le genre est influencé par l'Occident, il s'enracine dans une tradition de pensée arabe, dont al-Fārābī est un pilier. Ainsi, la dystopie arabe ne copie pas simplement des modèles étrangers : elle prolonge une réflexion ancienne sur le pouvoir et la société.

Cette continuité entre la pensée philosophique d'al-Fārābī et la fiction moderne permet de mieux comprendre comment la dystopie s'est construite dans le monde arabe. Pour approfondir cette réflexion, il est utile de distinguer les différentes formes que peut prendre la dystopie dans la littérature. C'est dans ce cadre que s'inscrit une discussion pertinente proposée par Katia Ghosn et Benoît Tadié dans l'ouvrage collectif *Le récit criminel arabe / Arabic Crime Fiction*. Il est pertinent de distinguer entre « le récit dystopique » et « la dystopie littéraire », deux concepts qui sont englobés sous l'appellation générale de « fiction dystopique ». Katia Ghosn et Benoît Tadié abordent une discussion particulièrement intéressante pour notre étude.

> …conscients de l'inévitable imprécision de définitions qui suscitent, encore aujourd'hui, d'interminables débats critiques, nous préférons nommer le genre en question « récit criminel» plutôt que « roman policier », bien que ce dernier terme soit plus courant en français. Le récit criminel, tel que nous l'entendons, c'est toute forme de récit où le crime est l'événement narratif prépondérant.[161]

[161] Katia Ghosn, Benoît Tadié, *Le récit criminel arabe/ Arabic Crime Fiction*, « Mîzân », Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2021, p. 2.

Pour définir et délimiter un genre littéraire, il est nécessaire d'établir une définition précise, et d'adopter une approche élargie. Cette démarche peut s'inspirer de la méthode employée par Katia Ghosn et Benoît Tadié, qui, pour analyser le récit criminel arabe, proposent une "lecture" criminelle de certains textes arabes. Cette approche permet en effet d'examiner les œuvres à travers le prisme du genre littéraire concerné, en offrant ainsi une perspective approfondie sur les textes en lien avec notre sujet. Dans leur analyse, Ghosn et Tadié soulignent combien il s'avère complexe de définir un genre de manière précise, en reconnaissant que ces définitions suscitent encore aujourd'hui des débats critiques interminables. Ils préfèrent ainsi utiliser l'expression « récit criminel » plutôt que « roman policier », bien que ce dernier soit plus courant en français. Selon eux, le récit criminel englobe toute forme de récit dans lequel le crime constitue l'événement narratif central. Cette approche élargie nous invite à envisager notre propre étude sous un angle similaire, en considérant les textes non seulement comme des représentations d'un genre établi, mais aussi en tant qu'œuvres dans lesquelles les éléments centraux du genre façonnent et enrichissent le récit.

Dans son article[162] consacré à l'étude de l'*adab sāḫir*, la satire, Richard Jacquemond évoque le roman dystopique arabe que nous avons présenté dans le dernier sous-chapitre, *Yūtūbiyā* d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq, qu'il considère comme le pionnier de la vague dystopique dans la littérature arabe, née des répercussions postrévolutionnaires. Selon son analyse statistique, Aḥmad Ḫālid Tawfīq, principalement reconnu pour deux genres, le roman pour adolescents et la science-fiction, est devenu, en 2016, l'écrivain le plus apprécié par les utilisateurs de la plateforme « Goodreads », un site basé aux États-Unis et acquis par Amazon afin de promouvoir les livres. En établissant une comparaison avec le nombre de téléchargements des écrivains égyptiens sur le site « 4share » en 2011, l'on constate que la popularité d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq a considérablement augmenté. De plus, d'autres écrivains eux aussi reconnus pour leurs romans de genre, tels qu'Aḥmad Murād en ce qui concerne le roman policier, Ḥasan al-Gindī pour le roman d'horreur, ainsi que Muṣṭafā Maḥmūd et Nabīl Fārūq dans le domaine de la science-fiction, partagent cette popularité. Nous nous interrogeons donc sur les moyens et les raisons pour lesquels la littérature de genre en Égypte, autrefois qualifiée de « paralittérature » égyptienne par Richard Jacquemond, en marge du champ littéraire légitime[163], a pu se transformer en best-sellers, voire en textes canoniques, en l'espace de quelques décennies.

[162] Richard Jacquemond, "Satiric Literature and Other 'Popular' Literary Genres in Egypt Today", *Journal of Arabic and Islamic Studies*, 2016, 16(9), pp. 349-367.
[163] Richard Jacquemond, *Entre scribe et écrivains*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 190.

Étant donné que notre objectif ici est de positionner la fiction dystopique arabe en tant que genre romanesque dans la littérature arabe moderne et dans le champ littéraire arabe, en suivant les démarches entreprises par nos prédécesseurs, il est indispensable de répondre aux questions que la discussion ci-dessus soulève. La première concerne la possibilité de généraliser le cas égyptien, car nous souhaitons mener une étude couvrant les romans dystopiques provenant de plusieurs pays du monde arabe. Nous envisageons une réponse positive, car ce genre a profondément imprégné la scène littéraire égyptienne, et la plupart des romans dystopiques arabes sont d'origine égyptienne. De plus, on peut considérer que les écrivains égyptiens jouent un rôle central dans l'innovation romanesque. Cela laisse penser que le développement de la littérature de genre en Égypte pourrait aussi se produire dans d'autres pays arabes, s'il n'est pas déjà en cours. La deuxième question nous ramène à la discussion interminable portant sur les interactions entre la science-fiction et la fiction dystopique. Étant donné qu'il est difficile de mentionner Aḥmad Ḫālid Tawfīq, le fondateur de cette vague dystopique, sans évoquer la science-fiction, et que les romans dystopiques arabes de la première vague, dans les années 1970 et 1980, sont également indissociables de l'étiquette de science-fiction, il est pertinent de revenir à une rétrospective de la science-fiction arabe, d'autant plus que les premières études portant sur la fiction utopique et dystopique ont été encadrées dans des travaux centrés sur la science-fiction.

2.1.2 La science-fiction ou le *ḫayāl ʿilmī*

Le mot « science-fiction » est traduit en arabe par *ḫayāl ʿilmī*, terme composé du substantif *ḫayāl*, signifiant l'imagination créatrice, et de l'adjectif *ʿilmī*, dérivé du substantif *ʿilm*, qui peut désigner aussi bien les sciences naturelles que celles humaines et sociales. Selon Ada Barbaro[164], cette traduction pose deux problèmes. Le premier réside dans le terme *ḫayāl*, qui s'éloigne du sens de fabrication matérielle inhérent au mot "fiction". Le second problème concerne l'ambiguïté du mot *ʿilmī*, qui peut évoquer pour le lecteur arabophone des savoirs religieux ou soufis, en détournant ainsi l'attention des sciences naturelles, à l'origine de ce genre littéraire. Face aux questionnements soulevés par ce choix de traduction, Ada Barbaro suggère de chercher les racines de la science-fiction dans les écrits *ʿaǧāʾib* (merveilles) de la littérature arabe classique, qu'elle qualifie de "proto-science-fiction arabe". Par exemple, Zakariyyāʾ b. Muḥammad b. Maḥmūd al-Qazwīnī[165], cosmographe et géographe du XIIIe siècle, décrit dans son *ʿAǧāʾib al-maḫlūqāt wa-ġarāʾib al-mawǧūdāt* (Les merveilles des choses créées et les

[164] Barbaro, *op.cit.*, cité par Ian Campbell, *Arabic Science Fiction,* p. 49.
[165] Zakariyyāʾ b. Muḥammad b. Maḥmūd al-Qazwīnī (c.1203 - 1283), homme de lettres et juriste.

curiosités des choses existantes) non seulement le mouvement des astres, mais aussi les êtres peuplant les planètes. Pour ce qui est de l'époque moderne, les chercheurs ne parviennent pas à un consensus sur la première œuvre de science-fiction arabe. Ada Barbaro et Muḥammad ʿAzzām considèrent que le premier texte relevant de la science-fiction dans le monde arabe est une courte pièce de théâtre de Tawfīq al-Ḥakīm[166], intitulée *Riḥla ilā l-ġad* (*Voyage vers demain*), incluse dans une anthologie éponyme. En revanche, Reuven Snir désigne Nihād Šarīf le romancier égyptien (1932-2011) comme le fondateur de la science-fiction arabe.

Cependant, les chercheurs s'accordent davantage sur la définition de ce genre littéraire, en grande partie grâce aux théories développées par Darko Suvin concernant le roman de science-fiction. Suvin met l'accent sur deux concepts clés : le premier, qu'il appelle cognitive estrangement (distanciation cognitive), est une condition nécessaire et suffisante pour qu'un roman soit classé en tant que science-fiction ; le second concept est le *novum*, qu'il définit comme « *totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality*[167] ». Le processus de « *cognitive estrangement* » vise à rendre le familier étrange, afin de faciliter une perspective critique sur ce qui est connu, tout en s'appuyant sur la plausibilité scientifique au sein de l'univers de l'œuvre[168].

En suivant les travaux de Darko Suvin, Ian Campbell développe un concept d'aliénation spécifique aux traits arabes, qu'il appelle le « *double estrangement* ». Ce concept est motivé par une rupture épistémologique observée chez les lecteurs qui ne sont pas habitués à être exposés à des valeurs sociales innovantes par rapport à celles enracinées dans les sociétés arabes. La deuxième raison réside dans le positionnement marginalisé de la science-fiction arabe au sein du champ littéraire arabe pendant de nombreuses années, et dans son désir de revendiquer une légitimité en incorporant une dimension allégorique politique, tout en évitant la censure. Ainsi, Ian Campbell propose, au-delà de *l'estrangement* cognitif, un second niveau d'aliénation qui inclut une critique politique ou sociale. Cet auteur examine la lenteur ou l'absence de développement scientifique/technologique ainsi que les changements sociaux/moraux au sein des sociétés contemporaines[169]. Campbell souligne également une autre caractéristique de la science-fiction arabe qui intéresse notre étude, à savoir la quête utopique dans le passé. Les liens entre *ḫayāl ʿilmī* d'aujourd'hui et la littérature arabe classique perdurent, car l'utopie arabe est souvent incarnée par la période médinoise du Prophète. Nous souhaitons démontrer que ces

[166] Tawfīq al-Ḥakīm (1898 - 1987), écrivain, dramaturge, essayiste et homme de lettres égyptien.
[167] Darko Suvin et Gerry Canavan, *Metamorphoses of Science Fiction*, Oxford, Peter Lang Verlag, 2016, p. 64.
[168] Campbell, *Arabic Science Fiction*, *op.cit.*, p. 2.
[169] *Ibid.*, p. 114.

deux traits catalysent la genèse de la fiction dystopique arabe sous le couvert de la science-fiction.

Les premiers romans dystopiques arabes ont vu le jour en Égypte dans les années 1970 et 1980, période marquée par la deuxième vague de la science-fiction arabe. Selon Husām al-Zambaylī, directeur de la Société égyptienne de science-fiction, une périodisation de ce genre littéraire peut être réalisée en fonction des générations d'auteurs[170]. Il distingue une première vague antérieure à 1970, comprenant les romans de Tawfīq al-Ḥakīm et Muṣṭafā Maḥmūd[171], et une deuxième durant les deux décennies suivantes. C'est pendant cette période que la dystopie émerge dans la littérature égyptienne et arabe. En 1972, Nihād Šarīf publie *Qāhir al-Zamān* (*Le Conquérant du temps*), roman dans lequel il imagine un futur où l'un des personnages principaux, Ḥalim, crée sa propre utopie, qui devient dystopique pour les autres, et qui se situe cent ans après l'époque dans le roman qui est en 1951. À ce moment-là, Le Caire devient la capitale du monde et la langue arabe une langue mondiale sous le règne de Ḥalim. Alors qu'il est possible que ce roman ne soit pas considéré comme une dystopie au sens strict en raison de ses représentations limitées, les autres romans des années 1970 et 1980 déjà mentionnés dans le sous-chapitre précédent, illustrent quant à eux cette tendance, il s'agit de *al-Wāğiha* de ʿIzz al-Dīn ʿĪsa et *al-Sayyd min ḥaql al-sabānaḥ* de Sabrī Mūsā. La troisième vague de science-fiction arabe apparaît à la fin du 20e siècle, période pendant laquelle Aḥmad Ḫālid Tawfīq, figure emblématique de la dystopie arabe contemporaine, gagne en notoriété auprès des jeunes lecteurs grâce à ses romans de la série Paranormal. Enfin, la quatrième vague de science-fiction arabe, selon El-Zembely, s'étend de 2000 à aujourd'hui. Pendant ces vingt années, la science-fiction arabe devient de plus en plus « populaire » et légitime, tandis que la fiction dystopique arabe prolifère elle aussi. Nous nous interrogeons sur la question de savoir si cette synchronie est simplement un hasard.

2.2 Dystopie, un sous-genre de la science-fiction ?

Cette interrogation n'est pas propre à la littérature arabe, puisqu'elle s'est posée dès que ces deux genres se sont entrelacés pour la première fois dans la littérature anglophone. Bien que l'on puisse considérer la science-fiction et la dystopie comme des catégories voisines, voire parfois superposées sous le grand chapeau de la fiction spéculative, il est toutefois essentiel de revenir sur les traces laissées par les débats sur leurs interrelations, qui peuvent encore orienter

[170] MLYNXQUALEY, "The Director of the Egyptian Society for Science Fiction on Arabic SF's Past, Present, and Future", 2018 mars le 28, https://arablit.org/2018/03/28/the-director-of-the-egyptian-society-for-science-fiction-on-arabic-sfs-past-present-and-future/, consulté le 28 novembre 2021.
[171] Muṣṭafā Maḥmūd (1921 – 2009), penseur, écrivain et médecin égyptien.

notre discussion aujourd'hui. Le tournant de l'utopie vers la dystopie observé par Tom Moylan[172] s'est produit au cours du XXe siècle, ayant coïncidé avec l'essor des innovations scientifiques, technologiques et numériques. La science et la technologie sont si prédominantes dans les romans dystopiques qu'à partir des années 1940, selon l'étude de Lyman Tower Sargent publiée en 1975, l'utopie et la dystopie n'existaient qu'en tant que sous-genres de la science-fiction[173]. En suivant nos prédécesseurs, nous souhaitons ici mettre en évidence les convergences et divergences entre ces deux genres, afin de les adapter et de les appliquer finalement dans notre domaine d'études arabes.

2.2.1 Les convergences

Penchons-nous tout d'abord sur les convergences ou les superpositions entre la science-fiction et la fiction dystopique. Ce qui attire notre attention est en premier lieu la spéculation sur les futurs possibles, résultat de ce que l'on appelle le « Principe d'Atwood », par lequel Margaret Atwood affirme que la science-fiction est une fiction « dans laquelle se produisent des événements impossibles aujourd'hui », y compris la représentation de « technologies que nous n'avons pas encore développées ». Cela implique qu'il est nécessaire de distinguer plus clairement entre les dystopies réalistes, basées sur la science, et celles de la science-fiction[174]. Elle suggère également qu'il existe une distance considérable entre la « fiction spéculative » et la « science-fiction ». La spéculation qu'elle met en parallèle avec la science-fiction tend de plus en plus à englober cette dernière, en y incluant les écrits fantastiques, utopiques, dystopiques, gothiques, surnaturels, de réalisme magique, etc.[175]. L'auteure de *The Handmaid's Tale* est revenue plus tard sur ce sujet, en expliquant que la distinction entre la science-fiction et la spéculation repose sur la considération du « *What if* ». En analysant la position d'Atwood, P. L. Thomas rapporte que

> *A central quality of SF and speculative fiction (fantasy and historical fiction as well) that is significant is that the creation of some form of an other world helps frame for the readers this world. Whether the other world is conjured by a shift in time or reality, the other world becomes both a commentary on this world and a possibility of other ways of being (again, a powerful and critical element in SF)*[176].

[172] Moylan, *Scraps*, *op.cit.*, p. 148.
[173] Sargent, " Utopia ", *op.cit.*, p. 142.
[174] Magaret Atwood, *Curious Pursuits : Occasional Writing 1970-2005*, Londres, Virago, 2005, p. 85.
[175] R. B. Gill, " The Uses of Genre and the Classification of Speculative Fiction ", *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 46, No. 2, 2016, pp. 71-85, p. 72. Selon Gill, la catégorie de la spéculation se forme en ayant pour but d'accumuler des intérêts commerciaux. Nous nous concentrons ici sur les branches qu'il propose sous la spéculation.
[176] P. L. Thomas, " The Enduring Power of SF, Speculative and Dystopian Fiction, Final Thoughts ", dans *Science Fiction and Speculative Fiction Challenging Genres*, éd. P. L. Thomas, p. 193.

P. L. Thomas souligne les rapports existant entre le monde représenté par la fiction et celui réel dans lequel s'inscrivent l'écriture et la lecture de ces romans. Cela nous conduit à un autre terme qui s'emploie de plus en plus souvent ces dernières années : le futurisme, ou plutôt les futurismes, chaque groupe littéraire pouvant concevoir, par spéculation, un avenir distinct de celui des autres, en constituant ainsi son propre futurisme. Par ailleurs, ce qui démontre de manière plus convaincante la superposition entre la science-fiction et la dystopie se manifeste dans la science-fiction dystopique, un sous-genre subordonné aux deux catégories, auquel appartiennent certains romans se situant en équilibre entre les deux. Gregory Claeys suggère, par exemple, *La Nouvelle Atlantide*[177] de Francis Bacon, qui se base sur le savoir scientifique tout en présentant un trait irréaliste ou un manque d'extrapolation sur les connaissances et pratiques actuelles[178]. Quant à des exemples plus récents et davantage axés sur la littérature de genre, nous proposons *The Hunger Games* de Suzanne Collins ainsi que *The Giver* de Lois Lowry.

Pour conclure, il est évident que la frontière entre la science-fiction et la dystopie est souvent floue, ces deux genres s'entremêlant pour explorer des visions du futur qui interrogent notre présent. La science-fiction dystopique, en tant que sous-genre, illustre parfaitement cette convergence en utilisant les avancées scientifiques et technologiques en guise de toile de fond pour des récits dans lesquels les conséquences sociales et politiques occupent une dimension centrale. En étudiant ces interrelations, notamment à travers des œuvres contemporaines et classiques, nous pouvons mieux comprendre comment la spéculation littéraire sert non seulement de miroir aux préoccupations actuelles, mais aussi de laboratoire d'idées pour envisager des futurs possibles. Ces réflexions s'avèrent particulièrement pertinentes dans le contexte de la littérature arabe, où le futurisme, encore en développement, offre un terrain fertile pour explorer les défis et les espoirs propres à cette région du monde.

2.2.2 Les divergences

Nous nous tournons ensuite vers les divergences existant entre ces deux genres. Avant que le terme « dystopie » ne soit couramment employé, Northrop Frye utilisait l'expression « utopie satirique » pour désigner les romans dystopiques, tels que ceux qui forment la « trilogie». Selon lui, cette divergence réside dans la distinction entre deux perspectives : l'une portant sur l'aspect sociopolitique et institutionnel et l'autre sur la technologie. Il attribue ainsi les écrits de

[177] Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide*, éd. Jean Musier, 1702, réimpr. Hachette Livre – BnF, 2012.
[178] Claeys, *Dystopia*, *op.cit.*, p. 287.

Thomas More au premier groupe et ceux de Francis Bacon au second[179]. Le fossé entre ces deux genres s'est creusé au fur et à mesure que les théories de la science-fiction se sont développées. Cet écart a finalement conduit à une hostilité manifeste, partagée par plusieurs critiques de science-fiction, notamment Darko Suvin, une figure emblématique du débat. Bien qu'il reconnaisse l'existence et l'importance d'un lien historiquement très intime entre la fiction utopique et d'autres formes de science-fiction, il le réduit toutefois au produit d'un

> *cultural interpenetration of the validating intertextual category of utopian fiction (socio-politics) with the validating categories of the mentioned cognate forms (foreign otherness, technocracy or wrong politics)*[180].

Ici, les expressions « *sociopolitics* » et « *cognate forms* » employées par Suvin attirent notre attention. Suvin met en avant l'intersection du sociopolitique, qui appartient au contenu, et de la forme cognitive, qui reste au niveau de la structure. Selon lui, cette intersection représente une phase historique partagée par ces deux genres. Par conséquent, il préfère maintenir une distance entre la science-fiction et la fiction dystopique, en excluant par exemple *1984* de la science-fiction. Cependant, cette position, largement acceptée par les chercheurs, a été contestée, notamment par Alexandra Aldridge. Claeys souligne qu'Aldridge refuse de reconnaître un lien entre ces deux genres en raison de leurs généalogies différentes. En soulignant le fait que la fiction dystopique est toujours liée à un système de hiérarchie et en attribuant l'origine de la dystopie à la tradition utopique, elle argumente que

> *it is a mistake to submerge the major dystopian novels of the twentieth century in the science fiction category largely because their primary emphasis is always on power relationships in clear sociopolitical terms*[181].

Malgré son intention de mettre en lumière la fiction dystopique et de l'affranchir de l'ombre de la science-fiction, son hostilité envers cette dernière nous semble toutefois excessive et inutile. Bien que ces deux genres puissent être considérés comme distincts, il existe une intersection d'où émergent les romans de science-fiction dystopique ainsi que les nombreuses discussions génériques que nous avons mentionnées. Pour récapituler, en dehors de la divergence qui oriente la science-fiction vers la construction de formes cognitives et la dystopie vers le traitement de questions sociopolitiques, nous souhaitons proposer trois différenciations supplémentaires. Premièrement, au niveau de leur rapport avec le présent : alors que la science-fiction tend à se projeter dans un avenir radicalement différent du monde actuel, la dystopie se concentre quant à elle souvent sur des réflexions liées à ce qui l'entoure. Deuxièmement, en ce qui concerne leurs fonctions respectives, la science-fiction vise à illustrer le pouvoir de la

[179] Frye, " *Varieties* ", *op.cit.*, pp. 27-28.
[180] Darko Suvin, *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Basingstoke, Macmillan Press, 1988, p. 38.
[181] Aldridge, *The Scientific*, *op.cit.*, pp. 15-17, cité par Gregory Claeys, *Dystopia*, p. 288.

science, tandis que la dystopie dépeint souvent une science au service de l'oppression et de la destruction. Enfin, leurs finalités ultimes divergent : la science-fiction vise en effet à montrer ce qui est possible, alors que la dystopie avertit contre ce qui ne doit pas advenir.

Toutefois, ces frontières sont facilement franchies. Par exemple, dans *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, l'histoire se déroule dans la République de Gilead, un environnement assimilé à celui des États-Unis. Ce roman, ainsi que son adaptation cinématographique, dépeignent un monde où se produisent des événements radicalement différents de ceux que nous vivons, voire impossibles à imaginer dans le monde actuel, tout en rappelant constamment qu'il s'agit là de reflets de ce dernier. Deuxièmement, il est difficile de restreindre un récit au seul pouvoir de la science sans évoquer les différentes manières dont elle est utilisée. Prenons l'exemple de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, qui relate l'histoire d'un futur où la technologie est bien plus avancée qu'en 1953, année de parution du roman. Certes, dans le style de la science-fiction, l'auteur présente des équipements de communication permettant des appels vidéo dans des maisons intelligentes. Cependant, il ne se contente pas de faire une simple description des objets. Tous les progrès technologiques servent à soutenir une rafle des livres, ces textes imprimés qui ne peuvent plus subsister et doivent être réduits en cendres à la température de 451 degrés Fahrenheit. Ainsi, le pouvoir de la science est certes décrit, mais toujours accompagné de son utilisation par le pouvoir afin de permettre l'oppression des lecteurs et la destruction des livres.

Étant donné que l'émergence des premiers romans dystopiques a été catalysée par les révolutions industrielles et technologiques, les avertissements qu'ils véhiculent ne peuvent pas ignorer les possibilités réalisées grâce à la science. Tel est le cas de *Brave New World* d'Aldous Huxley, ouvrage dans lequel l'auteur prédit la chute des sociétés humaines en illustrant un futur où la science est capable de transformer, de modifier, voire de déformer l'être humain. Huxley souligne l'importance de l'harmonie entre la science et l'humanité, en avertissant que si cette harmonie est rompue, la première nuira à la seconde. Etant donné que cette discussion sur les rapports entre la science-fiction et la dystopie pourrait être interminable, nous allons tenter de faire le point pour les positionner dans notre étude de manière raisonnable et pratique. Raymond Williams, qui a travaillé sur ce sujet, nous inspire par son analyse du « *willed transformation* » en tant que caractéristique de la dystopie, tandis que la science et la technologie demeurent des instruments pouvant aggraver la vie[182]. En partant de cet argument, Gregory Claeys considère que la question clé consiste à déterminer si la science malfaisante qui génère des

[182] Raymond Williams, "Utopia and Science Fiction", *Science Fiction Studies*, vol. 16 No. 3, 1978, disponible en ligne https://www.depauw.edu/sfs/backissues/16/williams16art.htm, consulté le 5/09/2024.

transformations négatives est intentionnelle ou imprévue. Par conséquent, il suggère que cela implique un spectre de possibilités où l'interrelation entre la « transformation volontaire », la science et la technologie constitue une frontière entre l'utopie/dystopie et la science-fiction[183]. En poursuivant son raisonnement, Claeys en arrive finalement à résumer de nombreuses discussions sur cette frontière en affirmant qu'il s'agit là d'une question de degré.

> *Dystopia is distinguished by the density of its socio-political narrative and its plausible relation to the period in which it appears. Highly speculative texts, particularly respecting science and technology, push dystopia towards science fiction. ... while dystopia becomes progressively more identified with science fiction in the twentieth century, the two genres are not identical. ...Science and technology can merely decorate the narrative rather than provide its foundation.*[184]

Il se peut que l'affirmation finale de Claeys, selon laquelle la science et la technologie sont simplement décoratives, soit centrée sur la dystopie, et que l'inverse soit vrai pour les chercheurs spécialisés dans la science-fiction, comme Darko Suvin, que nous avons cité plus haut. Cependant, la notion de "question de degré" introduite par Claeys s'avère particulièrement intéressante et enrichissante pour notre étude. En introduisant une littérature dystopique arabe, cette idée nous guide vers l'établissement d'un schéma ayant pour pôles la dystopie et la science-fiction, tout en laissant la possibilité de remplacer ce dernier par d'autres genres littéraires, tels que la littérature fantastique, historique, allégorique, pharaonique, etc. De plus, ce schéma possède une souplesse qui permet d'y inclure plusieurs pôles, en développant ainsi la discussion binaire entre science-fiction et dystopie, et d'élargir l'univers de la fiction dystopique en observant les multiples intersections et superpositions que pourrait comprendre cette littérature aujourd'hui dans le monde arabe. Nous espérons ainsi offrir une vue panoramique des romans dystopiques parus durant la période d'étude choisie, à savoir entre 2008 et 2020, avant de définir plus précisément la fiction dystopique arabe en la délimitant par des bornes et des jalons que nous établirons dans la discussion suivante, et d'entreprendre notre étude de cas spécifique.

Du fait que nous avons déjà abordé les questions historiques liées à la fiction dystopique arabe, qui se posent autour des romans parus dans les années 1970 et 1980, dans le sous-chapitre précédent, nous entamons ici l'analyse d'un corpus contemporain. En amont de la vague dystopique du post-Printemps arabe, le roman *Utopie* d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq doit être élu et présenté en détail dans le cadre de notre étude. Publié à peine trois ans avant le déclenchement d'une série d'événements politiques en Égypte, ce roman pose les jalons de cette vague, notamment par sa dénomination. En adoptant le titre éponyme de l'ouvrage de Thomas More

[183] Claeys, *Dystopia*, *op.cit.*, p. 287.
[184] *Ibid*, pp. 289-290.

publié en 1516, Aḥmad Ḫālid Tawfīq décrit une Égypte future en 2023, dans laquelle l'espace géographique est divisé selon les différentes classes sociales. Alors que les élites bourgeoises vivent dans un havre édénique qu'elles ont construit au bord de la Méditerranée, les classes populaires, appauvries et réduites à une vie précaire, doivent travailler au service des habitants de l'utopie pour survivre. Elles servent de main-d'œuvre, de prostituées, ou même de proies pour les utopistes.

2.2.3 La science-fiction, l'anticipation et la spéculation

Au moment où nous opposons la science-fiction à la fiction dystopique, l'une à l'encontre de l'autre, la nomenclature de genres littéraires évolue et un nouveau terme voit le jour, à savoir la spéculation ou bien la *speculative fiction*. Cela représente un vaste domaine littéraire qui explore des mondes imaginaires et des scénarios alternatifs, tout en s'éloignant des contraintes du réalisme traditionnel. Selon Marek Oziewicz[185], le terme "fiction spéculative" comprend historiquement plusieurs sens distincts. D'une part, il désigne un sous-genre de la science-fiction qui se concentre sur des problématiques humaines plutôt que technologiques. D'autre part, il peut se référer à un genre distinct, opposé à la science-fiction et se focalisant exclusivement sur les futurs possibles. Enfin, il constitue une super-catégorie englobant tous les genres qui s'écartent délibérément de l'imitation de la réalité consensuelle de l'expérience quotidienne. Parmi ces genres, la fiction dystopique occupe une place particulière en imaginant des futurs sombres et oppressifs, souvent en réponse à des problématiques sociales, politiques ou environnementales actuelles. En interrogeant les dérives potentielles de notre société, la fiction dystopique devient une composante essentielle de la fiction spéculative, en nous invitant à réfléchir sur les directions inquiétantes que pourrait prendre notre réalité présente.

La fiction spéculative, la science-fiction et la fiction dystopique sont trois catégories littéraires qui se chevauchent et s'entrelacent. La première est un genre littéraire plus vaste que les deux autres, qui englobe toute narration explorant des mondes imaginaires et des scénarios alternatifs, en s'éloignant des normes établies de la réalité. Ce genre comprend divers sous-genres, tels que la fantasy, la science-fiction, l'horreur et d'autres formes de récits imaginatifs qui ne se conforment pas strictement aux contraintes de la fiction mimétique (réaliste). En essence, la fiction spéculative se distingue par son exploration de ce qui pourrait être plutôt que de ce qui est, en utilisant des éléments spéculatifs pour changer les compréhensions conventionnelles de la réalité. L'évolution de la fiction spéculative a été marquée par plusieurs

[185] Oziewicz, " Speculative Fiction ", *op.cit.*, consulté le 27/08/2024.

étapes clés. Dès ses débuts, des œuvres critiques pionnières ont commencé, pendant les années 1940, à documenter et catégoriser diverses formes de littératures non mimétiques, en établissant les bases des futures études portant sur ce genre. Dans les années 1970, le terme "fantastique" a été utilisé de manière plus générale pour inclure des genres tels que la fantasy, la science-fiction et l'horreur, ce qui a débouché sur un intérêt académique croissant et une reconnaissance de leur interconnexion à travers des études et des conférences. La montée en popularité de la notion de fiction spéculative s'est accélérée autour de l'année 2000, notamment grâce à des publications marquantes comme *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora*(2000)[186], qui a mis en lumière la diversité au sein de ce genre et a élargi sa portée au-delà des perspectives centrées sur l'Occident. Ce terme a ainsi permis d'adopter une approche plus inclusive, intégrant divers genres non mimétiques et embrassant des récits issus de cultures et d'origines ethniques variées, évolution illustrée dans les sélections de prix et les discussions académiques[187].

Dans ce cadre, la science-fiction se présente comme un sous-genre majeur de la fiction spéculative, se concentrant spécifiquement sur les implications des avancées scientifiques et technologiques. Elle imagine des futurs alternatifs ou des réalités modifiées par des innovations scientifiques, en explorant la façon dont ces changements pourraient influencer la société, l'individu et le monde en général. Ce genre se caractérise souvent par son engagement avec des concepts scientifiques plausibles et ses spéculations sur l'impact de la technologie sur l'humanité, en abordant des questions telles que celles des voyages dans le temps, l'intelligence artificielle et les mondes extraterrestres. En revanche, la fiction dystopique est quant à elle une sous-catégorie de la fiction spéculative qui se concentre sur des futurs pessimistes ou des sociétés oppressives. Elle décrit des mondes dans lesquels les conditions de vie s'avèrent extrêmement difficiles, souvent en raison de l'existence de régimes totalitaires, de catastrophes environnementales ou d'effondrements sociaux. La fiction dystopique sert souvent de critique sociale, elle met en lumière les dangers et les défaillances des tendances contemporaines en projetant leurs conséquences extrêmes dans un avenir imaginé. Elle explore des thèmes tels que la perte de liberté individuelle, la surveillance de la masse, et la dégradation des valeurs humaines, en utilisant ces scénarios pour commenter et critiquer les réalités actuelles. La fiction spéculative constitue le cadre général dans lequel la science-fiction et la fiction dystopique s'inscrivent. Tandis que la science-fiction explore les ramifications des avancées technologiques

[186] Thomas, Sheree R., ed. *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora*. New York: Warner Books, 2000, cité par Marek Oziewicz dans " Speculative Fiction ".
[187] Oziewicz, " Speculative Fiction ", *op.cit.*, consulté le 27/08/2024.

et scientifiques, la fiction dystopique se concentre quant à elle sur les scénarios négatifs et les critiques sociales d'un futur hypothétique. Ces genres se chevauchent souvent, la science-fiction intégrant parfois des éléments dystopiques pour enrichir ses explorations des futurs possibles. Ensemble, ils permettent aux auteurs et aux lecteurs de questionner et d'imaginer des alternatives aux réalités actuelles, et offrent ainsi des perspectives diverses sur les défis et les opportunités que pourrait offrir le futur.

Dans le cadre de notre étude, nous nous concentrerons tout particulièrement sur le genre dystopique, que nous traiterons comme une entité indépendante tout en soulignant ses relations dynamiques avec d'autres genres de fiction spéculative. Bien que la fiction dystopique partage des éléments communs avec la science-fiction et d'autres genres spéculatifs, elle possède toutefois des caractéristiques distinctives qui la définissent et la singularisent. La fiction dystopique, en tant que genre, est en pleine expansion et évolution. Son émergence en tant que catégorie littéraire propre s'avère relativement récente, reflétant une prise de conscience croissante des enjeux sociaux, politiques et environnementaux dans les récits spéculatifs. Contrairement à d'autres genres plus établis, la dystopie se concentre sur des visions pessimistes et critiques de l'avenir, offrant ainsi une lentille à travers laquelle les préoccupations contemporaines peuvent être examinées et mises en lumière. Cette approche indépendante ne signifie pas pour autant que la fiction dystopique évolue en s'isolant, puisqu'elle interagit et se nourrit de ses relations avec d'autres genres tels que la science-fiction, la fantasy, et même l'horreur. Ces interactions enrichissent le genre dystopique et lui permet ainsi d'explorer des thèmes complexes et variés tout en affirmant ses spécificités. Par exemple, la dystopie peut intégrer des éléments technologiques avancés ou des contextes fantastiques pour accentuer ses critiques sociales, ce qui crée des récits plus nuancés et variés.

De plus, la terminologie et les définitions des genres continuent à évoluer, et la fiction dystopique, en tant que genre émergeant, bénéficie de cette dynamique. Les débats académiques et critiques sur la portée et les frontières du genre sont encore en cours, reflétant la manière dont la dystopie s'adapte et se transforme en réponse aux nouvelles réalités sociétales et culturelles. Cette évolution permet non seulement d'avoir une meilleure compréhension de ce genre en lui-même, mais aussi une appréciation plus profonde de la façon dont il se distingue et se connecte à d'autres formes de fictions spéculatives. Ainsi, notre étude vise à explorer la fiction dystopique en tant que genre distinct tout en reconnaissant et en analysant ses interactions avec d'autres genres. Nous chercherons à mettre en lumière la manière dont la dystopie, en tant que genre naissant, contribue à l'enrichissement et à la diversification de la fiction spéculative, tout en soulignant les dynamiques et les tensions qui existent entre elle et les autres catégories littéraires.

Une telle approche nous permettra de mieux comprendre non seulement la singularité de la fiction dystopique, mais aussi son rôle dans le paysage plus large de la fiction spéculative contemporaine.

Dans cette perspective, il est essentiel de prendre en compte les différences culturelles qui influencent la production et la réception des fictions dystopiques. En effet, la dystopie occidentale se caractérise souvent par une critique des excès du capitalisme ou du communisme, mettant en scène des sociétés démocratiques préoccupées par les dérives potentielles de la surconsommation, de la technologie ou de la destruction environnementale. Elle repose sur une peur du futur, celle d'un monde déshumanisé, résultat d'un développement incontrôlé. À l'inverse, la dystopie arabe est profondément ancrée dans le présent politique. Elle ne met pas en garde contre un futur hypothétique, mais reflète des réalités vécues : oppression, autoritarisme, surveillance, censure, pauvreté, ou encore inégalités sociales extrêmes. Les auteurs arabes, loin d'imaginer un cauchemar à venir, décrivent bien souvent un cauchemar déjà en cours. Ainsi, dans les sociétés marquées par des régimes totalitaires ou semi-autoritaires, la dystopie devient un outil de dénonciation directe des systèmes en place, exprimant les angoisses présentes plutôt que les craintes futures. Cette distinction entre dystopies "préventives" en Occident et dystopies "expérientielles" dans le monde arabe permet d'approfondir la lecture du genre à travers des prismes géopolitiques et culturels. Elle révèle combien la dystopie, tout en étant un genre global, se reconfigure selon les contextes locaux, rendant visible la pluralité des voix et des préoccupations au sein de la fiction spéculative contemporaine.

2.3 Panorama des romans dystopiques arabes de 2008 à nos jours

2.3.1 ʾAḥmad Ḫālid Tawfīq, le pionnier de la seconde vague

À part du roman *Yūtūbiyā*, Aḥmad Ḫālid Tawfīq a également écrit deux autres romans dystopiques : *al-Sinğa* paru en 2012 et *Fī mamarr al-fiʾrān* en 2016 : *Al-Sinğa*, qui se déroule dans l'Égypte pré-révolutionnaire, décrit la détresse des classes inférieures sous un régime bureaucratique oppressant. Quatre ans plus tard, *Fī mamarr al-fiʾrān* introduit un univers certes plus fantastique, mais tout aussi dystopique. Dans ce roman, le protagoniste al-Sharqāwī explore un monde obscur, créé par une météorite tombée vingt ans plus tôt, qui donne l'opportunité de revenir à la lumière, tout comme al-Sharqāwī pénètre dans cet univers ombragé.

D'après les trois romans dystopiques d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq que nous avons évoqués, il est possible de dégager deux branches principales de la fiction dystopique arabe. La première est la dystopie réaliste, illustrée par *Yūtūbiyā* et *al-Sanğa*, tandis que la seconde est celle

fantastique, représentée par *Dans le passage des rats*. Cependant, il serait excessif de généraliser à partir de la seule catégorisation de trois romans d'un seul auteur. Par conséquent, nous envisageons de poursuivre cet aperçu panoramique. Étant donné que l'Égypte est le berceau de ce genre littéraire et que les écrivains égyptiens se sont montrés particulièrement prolifiques, nous continuerons en explorant l'œuvre d'un autre auteur égyptien, à savoir ʿIzz al-dīn Šukrī Fišīr.

Écrivain, diplomate et chercheur en sciences politiques, ʿIzz al-dīn Šukrī Fišīr est né au Koweït et a grandi au Caire. Ses œuvres romanesques abordent généralement des thèmes sociopolitiques, ce qui est également le cas pour son roman dystopique *Bāb al-ẖurūğ, risālat ʿAlī al-mufʿama bi-bahğa ġayr mutawaqqiʿa* (*La sortie, une lettre d'Ali remplie d'une joie imprévue*), publié en 2012, livre qui a vu le jour après la révolution de 2011. En structurant le récit sous la forme d'une longue lettre adressée à son fils Yaḥyā, où se mêlent le passé du protagoniste ʿAlī et ses confessions, l'auteur retrace l'histoire politique des pays du Moyen-Orient de 1991 jusqu'au jour de la révolution, tout en décrivant le chemin semé de troubles politiques que l'Égypte traversera jusqu'en 2020. Dans sa lettre, ʿAlī commence par raconter sa jeunesse, au cours de laquelle il choisit la carrière de traducteur diplomatique après avoir séjourné et étudié en Chine. Le jour où sa mère mourante décède coïncide avec la Journée de la Police, le 25 janvier 2011, qui marque également le début du soulèvement populaire. Durant les neuf années suivantes, l'Égypte sera dirigée par plusieurs chefs d'État, dont le dernier sera le beau-père d'ʿAlī. Le président al-Qutan se concentre principalement sur le conflit israélo-palestinien, qu'il souhaite résoudre de manière définitive. Pour ce faire, il envisage de recourir à une arme nucléaire fabriquée en Corée du Nord, qu'il compte acheter par l'intermédiaire d'une agence chinoise. Malgré le risque qu'il encourt d'être perçu comme un traître dans son pays, Ali veut sauver l'humanité d'une guerre nucléaire. Il dénonce ainsi le plan secret du président al-Qutan à une officier de la marine américaine. La lettre se termine à la veille de l'intervention des forces américaines pour sauver le monde.

2.3.2 La fiction dystopique égyptienne postrévolutionnaire

Nous pouvons observer la récurrence de certains traits communs aux romans dystopiques arabes, notamment leur lien avec la réalité sociopolitique locale et la spéculation sur un monde dont le temps peut être soit précisément défini, soit indéterminé. Nous nous intéresserons donc à la temporalité dans la fiction dystopique arabe en poursuivant la lecture de ces romans. Pour offrir une présentation claire et complète, nous souhaitons suivre l'ordre chronologique de la publication des textes.

En 2013, Basma ʿAbd al-ʿAzīz publie le roman *al-Ṭābūr*, dans lequel elle centre l'histoire sur Yehya(Yaḥyā), un personnage blessé par une balle perdue lors d'une manifestation dans une ville anonyme. Pour obtenir le traitement nécessaire, Yaḥyā et ses amis doivent attendre dans une queue interminable et suivre une procédure administrative fastidieuse, inefficace, et finalement impossible à accomplir sous un régime totalitaire. Nous souhaitons examiner le roman de ʿAbd al-ʿAzīz de manière plus approfondie et le considérer comme l'un des romans phares représentant la fiction dystopique arabe. Une présentation détaillée sera dans la partie IV. Il est important de souligner qu'après *al-Ṭābūr*, Basma ʿAbd al-ʿAzīz a poursuivi dans cette veine en publiant un deuxième roman dystopique *Hunā Badan*. Nous étudierons ces deux textes. Toujours en 2013, l'écrivain égyptien Nāʾil al-Ṭūḫī publie le roman *Nisāʾ al-Karantīnā*, dans lequel il dépeint les destins de plusieurs familles criminelles à Alexandrie sur trois générations. Nāʾil al-Ṭūḫī semble particulièrement soucieux de mettre en avant et de se concentrer sur le présent tout en écrivant des récits qui se projettent dans l'avenir. D'après les romans précédemment analysés, il apparaît que cette caractéristique est suffisamment présente dans la fiction dystopique arabe pour être considérée comme un trait distinctif de ce genre littéraire. Parmi le corpus, un autre roman confirme cette observation : *Istiḫdām al-ḥayāt* (*L'usage de la vie*) d'Aḥmad Nāğī[188], publié en 2014. La scène d'ouverture de ce roman semble aussi apocalyptique que celle de *Nisāʾ al-Karantīnā*. L'auteur y consacre les premières pages à une description d'un environnement gravement pollué dans une Égypte future, où Le Caire est menacé par la désertification. Par la suite, l'auteur revient dans le passé en ouvrant le journal d'un vieil homme, Bassām Bahğat, qui devient le narrateur et raconte les histoires des dernières décennies.

Jeune cinéaste d'une vingtaine d'années, Bassām essaie de vivre sa vie au maximum en abusant du tabac, de la chicha, et du sexe. La ville du Caire, de son côté, épuise également la vie de Bassām et celle de sa génération. La dégradation des mœurs sociales et la détérioration de l'environnement rendent la ville infernale. Cependant, une association appelée la Société des Urbanistes envisage de sauver la ville et de combattre la désertification en reconstruisant les espaces verts urbains. Ils proposent à Bassam de rejoindre leur projet de documentaire qui vise à représenter l'urbanisme et l'architecture du Caire. Bassām participe ainsi à la défense de l'avenir de sa ville, tout en continuant à mener une vie autodestructrice. Au sein de la Société, deux camps opposés émergent : l'un partage la vision d'Ihāb Ḥassan pour reconstruire Le Caire au moyen d'une revitalisation des territoires environnants et d'une répartition démocratique des

[188] Aḥmad Nāğī, né en 1985, écrivain égyptien connu pour son écriture expérimentale. Il travaille aussi en tant que bloggeur et journaliste dans la revue littéraire Akhbar al-Adab.

espaces publics, tandis que l'autre, dirigé par une sirène du nom de Paprika, complote pour aggraver la détérioration qui menace la ville. Finalement, Paprika l'emporte, et pour Bassam, devenu un vieil homme qui raconte toute l'histoire, Le Caire infernal semble éternel. Face à la force artificielle déployée sous les ordres de Paprika, certains alliés d'Ihab sont tués, tandis que les autres, y compris Bassam, finissent par se disperser et disparaître à la fin du roman.

Istiḥdām al-ḥayāt fait partie des romans dystopiques parus après le Printemps arabe, mais il se distingue toutefois par le procès intenté contre son auteur Aḥmad Nāğī en 2016, suite à la publication de son chapitre 6 dans la revue *Akhbar al-Adab*. Le Caire futur décrit par Nāğī est si sombre qu'il devient dans son imaginaire une véritable dystopie. Cependant, Nāğī n'a pas été condamné à deux ans de prison pour sa spéculation funeste, mais en raison de l'usage de termes explicitement sexuels dans le texte, qui aurait provoqué un traumatisme psychologique et presque un arrêt cardiaque chez un plaignant. Cette affaire a attiré l'attention internationale et suscité des débats sur les raisons de l'emprisonnement de Nāğī. Selon Mary Catherine Ford, le cas de Nāğī n'est pas nécessairement lié aux valeurs islamiques, mais plutôt aux politiques égyptiennes, notamment à la question de la liberté d'opinion et d'expression. Elle souligne que, du fait qu'ils avaient défié la constitution égyptienne qui garantit ce droit, le président Sisi avait ordonné l'arrestation et la persécution des journalistes qui critiquaient le régime, dont Ahmad Nāğī. Elle note également que Nāğī est le premier écrivain à avoir été condamné à la prison après le 25 janvier 2011, qu'il avait été instrumentalisé pour servir d'exemple et imposer la peur et l'autocensure à ceux qui seraient susceptibles de s'exprimer contre le gouvernement[189]. Elle aborde également la question des relations entre morale et pouvoir, qu'une autre chercheuse examine en profondeur. Étant donné qu'Aḥmad Nāğī écrit aussi des articles journalistiques en plus de ses œuvres de fiction, Alison Gibbons se demande si sa condamnation est due à l'extrait de son roman ou à ses critiques formulées à l'encontre de Sisi[190]. Gibbons explique que la plainte contre Nāğī reposait sur l'idée qu'un écrit littéraire et fictif peut être perçu comme représentant la vie réelle de l'auteur, et que la dégradation morale décrite dans ce roman suggère que l'auteur lui-même est une personne dépravée. L'extrait publié contient des phrases telles que « Est-ce qu'ils se lèchent le coin de l'œil, est-ce qu'ils se lèchent la chatte, est-ce qu'ils sucent des bites, est-ce qu'ils sucent la poussière et fument du hasch mélangé à des somnifères ? Et jusqu'à quand ces actes fétichistes demeureront-ils excitants et neufs, capables d'insuffler

[189] Mary Catherine Ford, "In 'Using Life,' Ahmed Naji Imagined a Riveting Ride across a Dystopian Cairo, then he was Arrested ", *Word Without Borders*, December 2017, https://www.wordswithoutborders.org/book-review/in-using-life-ahmed-naji-imagined-a-riveting-ride-across-a-dystopian-cairo, consulté le 5/09/2024.
[190] Alison Gibbons, "Using Life and Abusing Life in the Trial of Ahmed Naji: Text World Theory, Adab, and the ethics of Reading", *Journal of Language and Discrimination*, 2019, pp. 1-18, 14.

de la vie ? [191] » Ces termes sont considérés comme des confessions personnelles de Nāğī lors de la persécution, qui ne distingue pas entre l'ontologie du personnage et celle de l'auteur. La chercheuse conclut ainsi que l'emprisonnement de Nāğī semble indiquer une répression plus généralisée de la liberté d'expression dans le monde arabe[192].

Bien que cette affaire mérite d'être abordée plus en profondeur, nous souhaitons toutefois en revenir à notre sujet principal, à savoir la fiction dystopique qu'est *Istiḥdām al-ḥayāt*. Par rapport aux romans présentés précédemment, l'histoire racontée dans ce roman semble moins liée à la réalité égyptienne au moment de son écriture et de sa parution. L'auteur n'y fait allusion ni aux événements majeurs ni aux dates marquantes. Dans le futur Caire décrit, des ouvriers ayant des puces implantées dans le cerveau, des soldats fabriqués et des êtres humains fantastiques centenaires peuplent la ville. De plus, ayant opté pour une création expérimentale, Aḥmad Nāğī a collaboré avec l'artiste Ayman Al Zorkany pour ce roman, collaboration qui lui a permis d'illustrer la dystopie non seulement de manière littéraire mais aussi visuelle. Aḥmad Nāğī crée ainsi un roman dystopique où se mêlent les éléments fantastiques et ceux de la science-fiction, tout en lançant un appel à la reconstruction du pays et en critiquant la vicieuse Paprika, qui pourrait revêtir une signification symbolique. *Istiḥdām al-ḥayāt* dépeint un futur Caire infernal, à l'image d'autres romans dystopiques arabes qui décrivent cet enfer éternel. Tel est notamment le cas du roman *ʿUṭārid* de Muḥammad Rabīʿ.

Uṭārid de Muḥammad Rabīʿ, publié en 2015, a été nommé l'année suivante dans la shortlist de *l'International Prize for Arabic Fiction*. L'auteur y décrit trois dystopies parallèles de la ville du Caire, comme le suggère le titre français *Trois saisons en enfer*, se situant dans le futur, le passé proche et un passé lointain. Les trois protagonistes, issus de chaque récit, vivent dans un monde infernal où règnent la violence et le désespoir. Ce qui retient particulièrement notre attention, c'est son roman parun en 2020 *Tārīḫ ʾālihat miṣr* (*L'histoire des dieux de l'Égypte*), dans lequel l'un des personnages évoque les événements décrits dans *ʿUṭārid*, établissant ainsi un lien entre la dystopie d'Otared et un monde qui pourrait être qualifié d' « utopie » dans l'autre roman. Nous consacrerons un chapitre entier à l'étude des romans de Rabie, afin de définir ce que nous appelons pour l'instant la veine " fantastique " dans la fiction dystopique arabe".

Avant de quitter le corpus égyptien, nous voudrions présenter deux derniers romans, l'un semblable aux premières dystopies occidentales, comme *Brave New World*, et l'autre

[191] Traduction de Frédéric Lagrange et Richard Jacquemond, disponible en ligne : https://www.fidh.org/IMG/pdf/extrait_roman_egypte.pdf, consulté le 5/09/2024.
[192] Gibbons, "Using Life and Abusing Life", *op.cit.*, p. 14.

introduisant une nouveauté dans la fiction dystopique arabe, que nous pourrions qualifier de "roman en essais". Le premier est ٢٠٦٣ (*2063*) de Muʿtazz Ḥasānayn, un auteur de science-fiction pour jeunes adultes qui a imaginé une future Égypte sous le contrôle d'une organisation internationale qui satisfait tous les besoins des Égyptiens. En contrepartie, ceux-ci doivent se faire tester régulièrement et obtenir un score supérieur à 95 %. En cas d'échec, la personne est exécutée sur place. L'histoire suit le protagoniste Yusuf Ali, dont le père, ayant participé à la révolution de 2011, s'est suicidé après avoir été déçu par le fait que le gouvernement égyptien ait cédé le pouvoir à des envahisseurs étrangers. Yusuf a grandi sous ce régime, menant une vie matériellement suffisante, mais l'histoire du pays a été effacée et les textes imprimés sont interdits. Bien que Yusuf mène une vie apparemment satisfaisante, les résultats de ses tests sont toutefois de plus en plus mauvais. Lors de son dernier test, où il échoue à atteindre le niveau requis, il s'enfuit avec l'aide d'une testeuse et trouve refuge dans un lieu appelé le "Club Paradis". Finalement, le pouvoir découvre l'existence de ce club, et les deux jeunes embarquent dans un train les conduisant vers un destin inconnu. Ce roman, paru en 2017, représente selon ʿImād al-Dīn ʿīša, écrivain, journaliste et chercheur, une interprétation propre à la littérature arabe de la dystopie, soulignant que les Arabes ont plus d'expérience de la tyrannie que les Occidentaux, mais que pour eux, l'espoir d'un avenir meilleur ne peut pas être totalement absent d'un roman dystopique, car la tyrannie finira par chuter[193]. De plus, Ḫālid Ǧawda Aḥmad, écrivain et critique littéraire, interprète la dystopie présentée dans 2063 comme une "dystopie douce" (*al-dīstūbiyyā al-nāʿima* ou *soft dystopia*), terme qui, selon lui, reflète la volonté d'apporter des changements à la réalité dystopique actuelle[194].

Le dernier roman dystopique égyptien considéré dans ce travail est *Iflāt al-ʾaṣābiʿ* (*Les doigts échappés*), paru en 2018, de Muḥammad Ḫayr, écrivain et poète égyptien. Il relate les aventures fantastiques d'un journaliste nommé Seif, à qui sa rédactrice en chef demande d'accompagner Bahr, un homme récemment revenu d'exil. Ensemble, ils découvrent tous les deux des lieux merveilleux en Égypte, comme un village où les habitants émigrent tous en l'espace d'une nuit, et abandonnent ainsi leurs maisons ; un endroit où l'on peut marcher sur le Nil ; une clinique qui ne traite qu'un seul patient ; un bureau administratif qui refuse délibérément de traiter les dossiers ; ou encore un carrefour où l'on peut entendre les morts parler comme s'ils étaient encore en vie. Ce roman est divisé en plusieurs chapitres qui semblent

[193] ʿImād al-Dīn ʿīša, "Riḥlat '2063' riḥlat fī adab al-dīstūbyyā", publié le 3 mars 2019, disponible en ligne : https://www.almayadeen.net/books/935508/رواية--2063-----رحلة-في-أدب-الديستوبيا, consulté le 5/09/2024.
[194] Ḫālid Ǧawda Aḥmad, "Al-dīstūbiyā al-nāʿima wa-muǧtamaʿ riwāyat '2063'", publié le 11 janvier 2019, disponible en ligne https://middle-east-online.com/2063-رواية-ومجتمع-الناعمة-الديستوبيا, consulté le 5/09/2024.

n'avoir aucun lien entre eux, mais tous les événements surnaturels sont réunis par un projet de résurrection unique. Au fil du récit, Seif voit de plus en plus de revenants, et il réalise que tout ce qui se passe est une illusion résultant de l'échec de la révolution, illustrant ainsi une dystopie postrévolutionnaire égyptienne.

2.3.3 D'autres voix participant à la seconde vague

Lorsque les romans dystopiques prolifèrent en Égypte durant la décennie post-Printemps arabe, nous observons également une croissance de ce genre dans d'autres pays arabes. Les prix littéraires jouent un rôle important en conférant une légitimité à ce genre littéraire, permettant son passage de la catégorie de « paralittérature » à celle de littérature reconnue. Nous nous intéressons ici au lauréat du prix IPAF de 2014 : *Frānkanštāyn fī Baġdād* (*Frankenstein à Bagdad*) d'Aḥmad Saʿdāwī, publié en 2013, roman qui se déroule en Irak en 2005, soit deux ans après l'invasion américaine et la chute du régime Baathiste de Saddam Hussein. L'auteur décrit un contexte de post-guerre où la violence persiste et les conflits politiques et sectaires se poursuivent. Les Irakiens risquent de devenir des victimes à tout moment, alors que la justice semble inexistante. Hadi, un vieux chiffonnier vivant dans un quartier juif de Bagdad, raconte ses histoires fantastiques dans un café. À la suite des attaques terroristes, les rues sont jonchées de corps déchiquetés. Hadi décide de coudre ensemble les membres des victimes pour dénoncer l'incapacité du gouvernement à faire face à la situation. Ce Frankenstein bagdadien, appelé *al-šismu* (Sans nom), devient un être déformé et monstrueux.

Après un bombardement ayant causé la mort de nombreux innocents, dont un jeune gardien, l'âme de ce dernier entre dans le Sans nom, ce qui le pousse à se mettre en quête de vengeance et de justice. Bien que Hadi puisse parfois inventer des histoires, Mahmoud, un journaliste, soupçonne toutefois l'histoire du Sans nom d'être réelle. Il commence alors une enquête sur cet être qui se cache dans un bâtiment abandonné avec l'aide de ses partisans. Le Sans nom joue un rôle prophétique et représente le premier véritable citoyen irakien en raison de ses membres culturellement, religieusement et ethniquement divers. Alors que le Sans nom cherche à venger les victimes dont les membres composent son corps, le général Majid et son équipe tentent de l'arrêter, car il engendre des incidents menaçant la sécurité de la ville. En même temps, le Sans nom se rend compte que ses membres se détériorent s'il ne se venge pas. Il ramasse donc de nouveaux membres dans les rues, tout en tuant davantage pour survivre. Le Sans nom devient alors une figure de la violence plutôt qu'un symbole de justice. L'histoire du Sans nom se termine avec le départ de Mahmoud et l'accusation de Hadi par le gouvernement d'être le Sans nom, alors que le Frankenstein bagdadien est en fuite.

Primé en 2014, *Frānkaštāyn fī Baġdād* a été traduit dans plusieurs langues et a fait l'objet de nombreuses études scientifiques. Il a reçu diverses interprétations, notamment à travers le prisme de la science-fiction, du réalisme magique, et de la « nécropolitique ». Pour suivre notre réflexion axée sur la dystopie, nous nous concentrons principalement sur les études qui adoptent ce point de vue. Le questionnement autour de ce roman se pose principalement en termes de catégorisation, de sorte que nous avons le choix entre la littérature fantastique, la science-fiction et la fiction dystopique. Il est clair qu'Ahmed Saadawi s'inspire de *Frankenstein* de Mary Shelley pour créer son personnage de Sans nom. Étant donné que ce dernier est considéré comme l'un des premiers romans de science-fiction, il semble pertinent d'attribuer la même étiquette à *Frānkaštāyn fī Baġdād*. Cependant, nous observons que le roman irakien dépasse les limites de la science-fiction en intégrant des éléments de roman policier, de thriller, de fantaisie et de dystopie. L'expression « fiction spéculative » semble donc la plus appropriée. Néanmoins, cette perspective n'est pas partagée par Sam Metz, un journaliste américain qui estime que *Frānkaštāyn fī Baġdād* ne décrit pas une Bagdad future, mais

> reverses this typical formula: the dystopian elements of the novel are not rooted in its speculative, supernatural elements but rather in the very real, nightmarish violence of 2005 Baghdad[195].

Ensuite, il propose d'étiqueter ce roman comme de la « fiction du temps dystopique » (fiction of dystopian times). En effet, la fiction dystopique se concentre généralement sur la présentation d'un monde futur sans expliquer les raisons qui ont conduit à cette dystopie. Dans *Frānkanštāyn fī Baġdād*, Ahmed Saadawi ne suit pas cette approche, mais décrit plutôt les réalités vécues en Irak autour de 2003 et maintient le lecteur ancré dans le présent, sans se réfugier pour autant dans un monde purement fictif et futuriste. Comme l'explique l'auteur lui-même, il souhaite aborder la réalité de manière non traditionnelle. Selon lui, les éléments fantastiques ajoutent de la profondeur au roman et adoucissent la cruauté décrite[196]. D'après Metz, *Frānkaštāyn fī Baġdād* constitue une confrontation au désespoir qui dépasse les éléments instrumentaux pour révéler la réalité actuelle plutôt que d'offrir un moyen d'y échapper. De plus, le fait que Saadawi ait situé son récit en 2005, époque antérieure à la période de l'écriture, renforce le caractère spéculatif du roman[197]. Nous partageons l'opinion de Metz avec la réserve de ne pas exclure ce roman de la fiction dystopique arabe, tout en nous contentant de le présenter sans entreprendre d'analyse détaillée. Toutefois, cela ne signifie pas pour autant que la signification de ce roman

[195] Sam Metz, " Fiction of Dystopian Times : Ahmed Saadawi's 'Frankenstein in Baghdad' ", publié le 5 juin 2018, disponible en ligne https://lareviewofbooks.org/article/fiction-dystopian-times-ahmed-saadawis-frankenstein-baghdad/, consulté le 5/09/2024.
[196] Interview avec Ahmed Saadawi, cité par Sam Metz, *ibid*.
[197] Metz, " Fiction of Dystopian Times ", *ibid*.

ne soit pas reconnue dans notre étude ; nous le considérons comme une étape importante vers la légitimation des romans dits « populaires ».

Quatre ans après que *Frānkaštāyn fī Baġdād* ait reçu le prix d'IPAF, le Booker arabe a primé un autre roman dystopique : *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya* d'Ibrāhīm Naṣrallāh, écrivain jordanien d'origine palestinienne. Si le caractère dystopique de *Frānkaštāyn fī Baġdād* peut être contesté en raison de son absence de contexte futur, le roman de Nasrallah entre clairement dans la catégorie de la fiction dystopique. L'histoire se déroule dans un avenir où la loi de la nature a profondément changé et où la technologie de clonage est intégrée dans la vie quotidienne. Dans ce monde dont le passé est effacé, une organisation appelée *al-qilāʿ* (Les Forteresses) détient le pouvoir. Ce roman suit les aventures de Rachid (Rašīd), un médecin cherchant à gravir les échelons du système de la Forteresse, mais qui finit par devenir la proie de cette structure. Tous les événements se déroulent dans le contexte de deux guerres : la Première Guerre de Chien, causée par des divergences, et la Seconde Guerre de Chien, engendrée par des ressemblances. Vers la fin du roman, l'auteur suggère la possibilité d'une troisième guerre de chien. Reconnaissant la signification de *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya* pour la science-fiction et la dystopie dans le champ littéraire arabe, nous souhaitons en faire un troisième modèle de fiction dystopique arabe et y consacrerons un chapitre entier pour une analyse approfondie.

Il semble que la fiction dystopique irakienne et palestinienne soit en attente d'une prolifération similaire à celle observée dans la dystopie égyptienne, mais pour des raisons différentes. Alors que les romans dystopiques égyptiens sont souvent liés à la production culturelle postrévolutionnaire, les œuvres des romanciers irakiens et palestiniens, ou d'origine irakienne et palestinienne, n'ont quant à elles pas le même fond sociopolitique. Elles ne servent pas de catalyseur de leurs dystopies, situation illustrée dans deux recueils de nouvelles spéculatives : *Iraq +100* et *Palestine +100*. *Iraq +100*, comme son sous-titre l'indique, est un recueil intitulé *Stories from a Century After the Invasion*. Dirigé par Hassan Blassim, écrivain et cinéaste irakien exilé en Finlande, ce texte réunit une dizaine de nouvelles imaginant l'Irak en 2103. Une partie des contributions est écrite en anglais, l'autre en arabe. Cette anthologie a tout d'abord été publiée en anglais en 2016, et a été suivie d'une version arabe l'année suivante. Certains écrivains décrivent un futur irakien en tant que dystopie. Par exemple, dans *Kahramana*, l'écrivaine Anoud narre la vie tragique d'une femme irakienne fuyant un mariage forcé. Elle trouve refuge dans l'annexe américaine de Sulaymaniyah, où elle devient un symbole médiatique des femmes réfugiées. Cependant, une fois l'attention médiatique dissipée, elle est abandonnée et ne trouve pas de refuge et meurt à cause du glacier provoqué par l'arme

chimique désinfectante américaine. De plus, Khalid Kaki, écrivain, poète, peintre et musicien irakien, décrit un futur dystopique dans *Operation Daniel*, où son pays natal, Kirkuk, est sous la gouvernance d'un empire chinois. Dans ce futur, l'histoire du passé est supprimée, la langue arabe interdite, et la musique censurée. Ibrahim al-Marashi, professeur et chercheur américain, propose également une dystopie future dans sa nouvelle intitulée *Najufa*, contraction des noms de deux villes irakiennes, Najaf et Koufa, qui sont des villes saintes chiites. Chez al-Marashi le futur Irak est utopique, car la paix y est maintenue et le tourisme et la religion y sont harmonieusement combinés. À l'opposé, la dystopie se situe dans les futurs États-Unis, où s'établit un CAKA (*Christian Assembly of Kansas and Arkansas*), à la manière de l'État islamique.

Après le grand succès de *Iraq +100*, la maison d'édition *commaPRESS* relance le projet, cette fois avec la littérature palestinienne. Paru en 2019, *Palestine +100: Stories from a Century After the Nakba* réunit une dizaine d'écrivains palestiniens qui dépeignent la Palestine en 2048. Chacun d'eux utilise la science-fiction pour réinventer le passé tout en affirmant une identité palestinienne. Le conflit entre Palestine et Israël demeure au cœur des dystopies futures illustrées dans ce recueil. Par exemple, dans *The Key*, Anwar Hamed, un romancier palestino-hongrois, imagine une future Palestine marquée par une ségrégation entre Israéliens et Palestiniens grâce à une puce implantée dans le cerveau. En revanche, Emad el-Din Aysha, dans *Digital Nation*, conçoit une Terre Promise en réalité virtuelle où prolifèrent le chaos et le conflit. L'écrivain islandais d'origine palestinienne Mazen Maarouf crée une dystopie du point de vue des enfants. En 2048, les enfants palestiniens sont privés de leur imagination, qui est transférée vers un satellite, et la population palestinienne diminue drastiquement jusqu'à ce qu'il ne reste qu'un seul enfant palestinien, exploité par les Israéliens pour l'exhiber. Selon Basma Ghalayini, éditrice du recueil, financière et interprète d'arabe, qui a rédigé l'introduction de ce recueil, la dystopie peut servir d'intermédiaire pour permettre aux lecteurs extérieurs au contexte sociopolitique d'observer la vie réelle des Palestiniens et de commencer à s'y intéresser.

Au cours de la réalisation de notre étude, en 2024, *Egypt + 100 : Stories from a Century after Tahrir* a vu le jour. Il s'agit d'une anthologie dirigée par Aḥmad Nāǧī, qui réunit douze récits de fiction spéculative explorant l'Égypte 100 ans après les manifestations de 2011, en imaginant le pays en janvier 2111. De l'usage habituel de la série « + 100 », le recueil se compose de nouvelles qui, d'une part, ont été traduites de l'arabe vers l'anglais, et d'autre part, incluent des récits originellement écrits en anglais. Les histoires abordent des thèmes tels que l'espace public, la surveillance, l'aliénation, le changement climatique et l'autoritarisme. Cette collection reflète les angoisses contemporaines des Égyptiens face à l'avenir, en mettant l'accent

sur la perte de l'idée de communauté, l'impact du changement climatique et les dangers que représentent une surveillance et un contrôle extrêmes. Parmi les récits dystopiques, figure *The Wilderness Facilities* de Mansoura Ez Eldin, qui dépeint un monde où les espaces publics et privés se sont effacés, les citoyens observant les prisonniers dans une structure labyrinthique qui illustre un avenir profondément autoritaire et aliénant. Dans *Unicorn2512* de Nora Nagi, les gens vivent isolés, connectés à une réalité virtuelle, tandis que le protagoniste cherche à raconter sa propre histoire, en créant ainsi un nouvel espace partagé qui fusionne les mondes virtuel et réel.

Pour finir, nous nous tournons vers la littérature romanesque produite dans la péninsule Arabique, en commençant par les romans koweïtiens. Nous nous intéressons tout d'abord à un roman paru en 2016, intitulé *Fiʾrān Umm Ḥiṣṣa*, de Saud al-Sanusi, lauréat du prix IPAF en 2013 pour *Sāq al-Bāmbū* (*Tige de bambou*). L'auteur y relate le passé du pays à travers la saga de trois grandes familles voisines : une sunnite, une chiite et une autre, au milieu duquel se trouve le narrateur Katkout. À travers un récit bilinéaire, le narrateur retrace le passé du quartier et celui du Koweït, tout en rapportant les événements présents tragiques et violents qui l'entourent. La partie dédiée au passé couvre la période à partir de la fin des années 1970. En passant par des événements historiques comme la guerre Iran-Irak et celle du Golfe, Katkout arrive finalement à novembre 2017, où il forme avec ses amis un groupe appelé Les Enfants de Fouada. Quant au récit du temps présent, en septembre 2020, le groupe de Katkout faillit être anéanti. Par le biais de ce roman, Saud al-Sanusi conçoit un futur proche dystopique, déjà passé par rapport au temps de notre étude. Cette temporalité particulière attire notre attention et sera discutée plus en détail dans l'un des chapitres suivants. En 2019, l'auteure koweïtienne Buṯayna al-ʿīsa publie *Ḥāris saṭḥ al-ʿālam*, un roman critique de la censure au Koweït. Cette œuvre s'inspire de classiques dystopiques tels que *Metamorphosis* de Kafka, *1984* d'Orwell, *Fahrenheit 451* de Bradbury, et *Frankenstein* de Shelley.

Un autre roman golfique nous intéresse. Il s'agit d'un texte saoudien intitulé *Tarmī bi-šarar* (*Les Basses Œuvres*), d'Abduh Ḫāl, paru en 2009 et primé par l'IPAF en 2010. Ce roman se présente sous la forme d'un monologue du protagoniste Tarek Fadel, qui raconte son passé dans le Palais du Maître, entrecoupé de flashbacks de son enfance dans un quartier défavorisé de Djeddah. Abusé par la pauvreté de sa jeunesse, le jeune Tarek voit le Palais comme le Paradis, qui lui permettrait de se libérer de son quartier d'origine infernal. Cependant, le métier qu'exerce Tarek après être entré dans le palais est celui de tortionnaire. Sous les ordres du Maître, Tarek accomplit des missions sadiques, abusives et meurtrières. Bien qu'il décide de tuer le Maître, il en est toutefois incapable et doit survivre, piégé dans cet édifice. Si nous considérons le Paradis

imaginé par l'enfant Tarek comme une utopie, le palais réel constitue quant à lui une dystopie romanesque saoudienne, dont la géographie est certes localisée à Djeddah, mais la temporalité reste floue avec une allusion à la guerre du Golfe. Le roman d'Abduh Ḫāl ne prévoit pas la chute future, mais retrace les chutes déjà survenues entre les quatre murs du palais. Cet espace clos, en tant que dystopie fictive, peut comprendre des significations allégoriques, sans doute liées à la réalité saoudienne. La violence vécue par les personnages représente tout à la fois une critique de la société saoudienne par l'auteur et un avertissement contre une dystopie qui ne devrait pas se réaliser.

En nous déplaçant vers l'Afrique du Nord et celle subsaharienne, nous trouvons deux romans qui entrent dans le genre dystopique, à savoir *al-Barrānī* (*Barrani*) du romancier mauritanien Aḥmad Walad ʾIslam paru en 2021 et *Salālim trūlār* (*Les escalier de Trolar*) du romancier algérien Samīr Qasīmi paru en 2019. Entré dans la longue liste du prix *IPAF*, ce dernier est centré sur une histoire captivante mêlant l'horreur et le fantastique avec une forte dimension sociopolitique. L'intrigue se déroule dans un contexte où une mystérieuse maladie, appelée "la maladie des échelles", commence à affecter la population. Cette maladie, qui se manifeste par des symptômes étranges et déconcertants, est symboliquement liée à un escalier qui représente la montée vers une compréhension ou une révélation plus profonde. Ce roman explore des thèmes comme la condition humaine, le pouvoir et l'aliénation sociale à travers une narration qui mélange réalité et fantastique. Les échelles jouent un rôle crucial dans le récit, non seulement en tant qu'élément de l'intrigue mais aussi comme une métaphore pour la quête de la vérité et les luttes individuelles contre un système oppressif. À travers une narration dynamique et des personnages bien construits, Qasimi explore des thématiques sociales et politiques, en mettant particulièrement l'accent sur les enjeux liés à l'identité et aux formes de résistance face à l'adversité. Quant à *al-Barrānī*, son roman se concentre sur l'univers de la musique traditionnelle mauritanienne. L'auteur y explore la richesse et la diversité des traditions musicales de Mauritanie à travers une narration qui mêle fiction et réalité. Le récit plonge dans la culture musicale mauritanienne en examinant les histoires et les parcours de musiciens, les dynamiques sociales entourant la musique, et les défis que rencontrent les artistes dans un contexte moderne en mutation. L'auteur explore la tension entre ces deux univers et propose un aperçu d'un futur proche façonné par les avancées technologiques. Le roman débute avec l'originalité d'un robot jouant du Tedinet, un instrument musical traditionnel mauritanien. Cette combinaison entre l'ancien et le nouveau soulève des questions sur la rencontre entre la culture mauritanienne et la technologie futuriste. L'intrigue se déroule dans un monde futuriste fictif appelé « Vioticity », où le protagoniste crée un robot pour accomplir des tâches rurales. Ce

robot symbolise le choc entre la simplicité pastorale de la Mauritanie et l'univers rapide et capitaliste de ce futur monde. À travers le parcours du protagoniste, le roman fait contraster les valeurs de générosité et de communauté mauritaniennes avec l'individualisme et le matérialisme de la ville futuriste. Dans ce livre est également présenté l'impact des médias et de la technologie sur les perceptions et les récits. Un thème central est la notion de temps. Dans ce roman est examiné ce qui se passe lorsque le temps se fige et la rébellion du robot contre son créateur est utilisée en guise de métaphore de la perturbation des normes et des valeurs sociétales. Cette rébellion menace de bouleverser la vie de nombreux personnages, en mettant en lumière l'équilibre précaire entre progrès technologique et valeurs humaines. L'important est qu'*al-Barrānī* est un roman fantastique aux traits dystopiques dans la mesure où il mêle éléments traditionnels et technologies futuristes, créant un décalage entre réalité culturelle et fiction spéculative. L'apparition d'un robot joueur de Tedinet et la ville fictive de Vioticity inscrivent le récit dans un futur imaginaire critique. Le roman présente des éléments propres à la dystopie — perte de valeurs, domination du capitalisme, rupture sociale — mais il ne s'agit pas d'une dystopie littéraire au sens strict. Il n'y a ni régime totalitaire central, ni structure oppressive systématisée. L'univers décrit sert avant tout de toile de fond à une réflexion sur les tensions entre tradition et modernité. Ainsi, le roman utilise la dystopie comme un outil symbolique, sans en faire le cœur d'un monde dystopique structuré.

En raison de la publication annuelle croissante de nouveaux romans dystopiques en arabe, il est impossible de prétendre à une exhaustivité totale dans notre étude. Ce genre est en effet en pleine expansion, rendant irréaliste de couvrir l'ensemble des œuvres dans un seul projet. Nous nous concentrons donc sur une sélection représentative de romans illustrant les principales tendances et évolutions de la dystopie arabe entre 2008 et 2020, période marquée par une multiplication rapide des titres. Nous avons pris soin de présenter un aperçu historique de l'utopie et de la dystopie littéraires, d'examiner les relations entre dystopie et science-fiction, et de constituer un corpus significatif. Cependant, pour offrir une vue d'ensemble complète et reconnaître la richesse croissante de cette littérature, nous ajouterons en annexe une liste détaillée des romans dystopiques arabes rencontrés au cours de notre recherche. Cette liste inclura même les titres des ouvrages auxquels nous n'avons pas eu accès, afin de souligner notre effort pour refléter la diversité et la dynamique du genre. Ce qui ne permet pas de nous assurer de leur nature pleinement dystopique. Cette démarche vise à fournir une référence précieuse pour les futurs chercheurs et lecteurs tout en tenant compte des limites inhérentes à notre étude en raison de l'évolution rapide de la production littéraire.

2.4 Un genre, « deux productions » : Le parcours vers la légitimation

Lorsqu'on se promène aujourd'hui au Caire, on peut voir des bouquinistes exposant des livres d'occasion, souvent des best-sellers, dont le roman *Yūtūbiyā* d'Ahmed Khaled Tawfik. Cette présence d'un roman dystopique parmi les ouvrages grand public des bouquinistes nous interpelle. Bien que l'auteur soit l'un des écrivains de science-fiction les plus reconnus du monde arabe, on peut toutefois se demander pourquoi ce roman en particulier se trouve en si bonne place. Dans une librairie du centre du Caire, dès l'entrée, on remarque une section dédiée aux best-sellers du moment. Parmi eux figure *ʿUṣūr Dāniyāl fī madīnat al-ḫuyūṭ* (*Les époques de Daniel dans la ville des fils*) d'Aḥmad ʿAbd al-Laṭīf, un roman dystopique mettant en scène des marionnettes, qui a été sélectionné pour la longue liste du prix IPAF, l'équivalent du Booker Prize pour la littérature arabe, cette année.

Depuis la publication d'*Yūtūbiyā*, nous recensons au moins une dizaine de romans égyptiens qui peuvent être considérés comme suivant cette voie, tandis que le nombre de romans dystopiques arabes dépasse 30, sans compter les œuvres d'écrivains arabes écrivant dans d'autres langues. Ce phénomène ne peut être ignoré. Parmi les auteurs qui s'y sont distingués, on compte deux lauréats de l'*IPAF* : Ibrāhīm Naṣrallāh et Saʿūd al-Sanʿūsī. On retrouve également Muḥammad Rabīʿ, sélectionné dans la liste courte de l'IPAF en 2016 avec sa dystopie égyptienne *ʿUṭārid*. De plus en plus d'écrivains égyptiens, tels qu'Aḥmad Nāğī, Nāʾil al-Ṭūḫī, Ṭāriq ʾImām, et d'autres, décrivent un futur sombre. Les nominations de romans dystopiques par l'IPAF se multiplient, avec des œuvres comme *Salālim trūlār* de Samir Qasimi, longlisté en 2020, *al-Ḫaṭṭ al-Abyaḍ min al-Layl* de Ḫālid Naṣrallāh, figurant sur la *shortlist* de 2022, et *ʿUṣūr Dāniyāl fī madīnat al-ḫuyūṭ* évoqué plus haut.

Richard Jacquemond place la science-fiction, ce grand chapeau qui englobe les romans dystopiques, aux marges du champ littéraire arab[198] légitime au XXe siècle. Une telle situation illustre le positionnement relativement inférieur du roman de genre dans la hiérarchie de la légitimité accordée aux différentes productions culturelles d'une part, et de l'autre, que ce statut du roman de genre fait l'objet de discussions parmi certains écrivains ou agents culturels au sein du champ littéraire arabe. Avant de commencer l'examen du parcours de la fiction dystopique vers la légitimation, nous allons clarifier les notions clés. Selon Bourdieu, le champ littéraire est un univers social doté d'une autonomie relative, régie par des règles propres qui renvoient à son histoire et qui déterminent les conditions d'accumulation du capital spécifique à cet univers. La logique autonome privilégie la valeur purement esthétique de l'œuvre, valeur

[198] Jacquemond, *Entre scribe*, *op.cit.*, pp. 190-191.

que seuls les spécialistes, c'est-à-dire les pairs et les critiques, sont théoriquement en mesure d'apprécier. Ainsi, la reconnaissance des pairs devient le critère principal d'accumulation de capital symbolique spécifique dans le champ. Cette autonomie relative est assurée par des instances de consécration spécifiques telles que les critiques, les revues spécialisées ou les prix littéraires[199].

Par ailleurs, l'analyse de la légitimation s'appuie également sur le concept de champ. Ces espaces autonomes sont le lieu de luttes pour une légitimité spécifique. Dans le cas du champ littéraire, il s'agit par exemple du « monopole de l'imposition de la définition légitime de l'écrivain[200] ». Le développement d'univers relativement autonomes intensifie la concurrence entre différents principes de légitimité, la politique tendant à devenir une « lutte pour l'imposition du principe légitime[201] ». Bourdieu souligne également que la légitimité de certaines pratiques artistiques peut évoluer au fil du temps. C'est ce que montrent les « arts en voie de légitimation », tels que le jazz et le cinéma durant la période de l'après-guerre au XXe siècle, ce qui nous renvoie, pour notre étude, à la fiction dystopique durant les années post-printemps arabe. La lente voie vers la légitimation de la fiction dystopique arabe s'est étendue sur plusieurs décennies, des années 1970 jusqu'à la période post-printemps arabe.

2.4.1 Le parcours de le littérature arabe de genre

Richard Jacquemond établit, dans *Entre scribes et écrivains*, une analogie entre la délimitation de « deux productions » dans le champ littéraire français du 19e siècle et le champ littéraire égyptien un siècle plus tard, en s'appuyant sur la notion de « production pure » de Pierre Bourdieu. Dans ce modèle, les producteurs créent principalement pour d'autres producteurs, opposés à la production de masse, qui est subordonnée aux attentes du grand public[202]. Jacquemond explique que ce processus d'assimilation fait dépérir « la littérature orale traditionnelle et constitution d'un double marché de l'écrit, le marché restreint de la littérature élevée et le grand marché de la littérature industrielle[203] ». Il poursuit en affirmant que pendant ce processus d'assimilation, c'est la paralittérature égyptienne qui comprend la grande production dans laquelle se situent les romans de genre, dont la science-fiction (y compris les romans dystopiques) qui nous intéresse ici.

---

[199] *Dictionnaire international Bourideu*, dir. Gisèle Sapiro, Paris, CNRS éditions, 2020, pp. 133-135.
[200] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Paris, Seuil, rééd. « Points », 1998, 2015, p. 311, cité dans *Dictionnaire international Bourideu*, pp. 133-135.
[201] Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1982, p . 311, p. 331, cité dans *Dictionnaire international Bourideu*, pp. 133-135.
[202] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Points, 1992, p. 264.
[203] Jacquemond, *Entre scribes*, *op.cit.*, p. 190.

Dans le contexte égyptien, les romans de genre, y compris la science-fiction qui nous intéresse ici, se situent au sein de la paralittérature, qui fait partie de cette grande production. Ces romans, visant à divertir, éduquer, et édifier, sont souvent faciles à lire mais présentent une faible valeur artistique ou esthétique. Par exemple, les personnages peuvent être stéréotypés, comme le souligne Jacquemond[204], ou encore « plats » [205], ce qui est, selon Ian Campbell, une caractéristique de la science-fiction arabe, qui est demeurée en marge du champ littéraire égyptien et arabe durant ses deux premières décennies. Cette marginalisation est en partie due à la domination des écrivains élitistes, souvent issus d'une éducation occidentale. Ces auteurs préfèrent aborder de grands sujets centraux à leurs sociétés, dans l'espoir de laisser une marque durable dans l'histoire et d'être canonisés. Cependant, comme le note Pierre Cachia, « *the westernized élite, very few of its new values have trickled down to the masses*[206] ». Cette dynamique semble avoir détourné de nombreux écrivains arabes de l'opportunité de contribuer significativement au développement de la science-fiction arabe avant les années 1970.

Dans son article publié en 2000 consacré à la science-fiction arabe, Reuven Snir démontre que cette décennie marque le début de la canonisation de la science-fiction en tant que genre littéraire dans la littérature arabe moderne. Pourtant, en 1970, Mustafa Mahmoud a reçu le Prix littéraire de l'État égyptien pour son roman *Raǧul taḥta ṣifr* (L'homme sous zéro degré), qui relate l'histoire d'un professeur de biologie créant un appareil capable de transformer un homme en une forme d'onde. En 1972, Nihād Šarīf publie *Qāhir al-Zamān*, que nous avons évoqué précédemment, et dont le thème de l'utopie ou de la dystopie représente, selon Snir, un facteur essentiel à la canonisation de la science-fiction[207]. Le prix reçu en 1970 n'indique pas encore une canonisation du genre en tant que tel, mais plutôt une reconnaissance individuelle d'une œuvre isolée. À cette époque, la science-fiction arabe n'était pas encore établie comme un genre littéraire légitime ou reconnu dans le champ littéraire arabe. Le roman de Mustafa Mahmoud a sans doute été primé pour ses qualités littéraires, philosophiques ou scientifiques, ou encore pour son caractère innovant, mais non en tant que représentatif d'un genre consolidé. Il s'agit d'une reconnaissance ponctuelle d'un auteur, et non d'une reconnaissance du genre dans son ensemble. La canonisation, telle que l'entend Reuven Snir, suppose une reconnaissance collective, une institutionnalisation du genre à travers un ensemble d'œuvres, d'auteurs, de critiques, de prix et de lectorats — ce qui, selon lui, n'émergera

[204] *Ibid.*, p. 191.
[205] Campbell, *Arabic Science Fiction*, *op.cit.*, p. 10.
[206] Pierre Cachia, *Arabic Literature, an overview*, Londres, Routledge, 2010, p. 178.
[207] Reuvin Snir, " The Emergence of Science Fiction in Arabic Literature ", *Der Islam*, vol. 77, 2000, pp. 263-285, p. 280.

vraiment qu'à partir des années 1990. Snir souligne que la quête d'utopie peut susciter un regard critique sur la société d'où proviennent ces écrits. Cependant, jusqu'au moment où il a réalisé son étude,

> Arabic SF in general has as yet not generated any serious inquiry into the nature of contemporary social reality and most of the writers, instead of using the genre as 'medium for social comment,' are still too prone to serve amusement or didactic aims[208].

Cette observation nous semble importante, mais elle risque de généraliser exagérément. En effet, les deux premiers romans dystopiques, parus en tant que sous-genre de la science-fiction et que nous avons abordés, ont été publiés durant les années 1980. Ces derniers suscitent justement des enquêtes sérieuses sur la nature de la réalité sociale contemporaine et utilisent le genre en guise de « médium de commentaire social ». Tel est notamment le cas de Sabrī Mūsā, l'auteur de *al-Sayyid min ḥaql al-sabāniḫ*. C'est en ayant recours à la forme de la science-fiction, qui lui a permis de critiquer le présent sans dénonciation explicite, que cet écrivain, surtout connu pour son œuvre réaliste *Fasād al-ʾamkina* (Les lieux corrompus), a écrit son seul roman de genre dans lequel il a réaffirmé sa vision sur les écrits littéraires selon laquelle

> ...أحد الواجبات الأساسية للكتاب أن ينظروا إلى المستقبل فاكتشافات العلم الهائل تطرق علينا الباب, وعلى الأديب أن يسبق عصره. ونحن ما زلنا نتعامل مع مجموعة من القيم التي كان يتعامل معها الأدباء من القرن الماضي, مع أن القيم والعلاقات الاجتماعية تتغير بفعل العلم بشكل يهدد المؤسسات التقليدية. بقد طرحت للسؤال معنى الوطن في «فساد الأمكنة» وفي «السيد من حقل السبانخ» أناقش الكثير من المؤسسات الاجتماعية التي أتوقع زوالها, مثل الزواج والأبوة والبنوة... الخ.[209]
> …une des principales responsabilités des écrivains est de regarder vers l'avenir. De grandes découvertes scientifiques frappent à nos portes ! Un écrivain doit être en avance sur son temps. Nous continuons à traiter d'un certain nombre de valeurs traitées par les écrivains au cours du siècle passé, même si les valeurs et les rapports sociaux évoluent de telle sorte que les institutions traditionnelles sont menacées. J'ai posé question sur les notions de « patrie » dans *Les lieux corrompus* et *L'homme venant du champ d'épinards*. Là, je m'occupe de nombreuses institutions sociales que je m'attends à voir disparaître, comme celle du mariage et des rapports entre père et fils, etc.

Cependant, Sabrī Mūsā n'a pas trouvé un grand écho auprès de ses contemporains, et la science-fiction arabe n'a atteint sa véritable légitimation qu'après les années 2000. Selon Hosam el-Zambely, lors des troisième et quatrième vagues de la science-fiction arabe, les écrivains étaient enfin parvenus à convaincre le public et à obtenir l'approbation de nombreux critiques littéraires, ainsi que la reconnaissance croissante des prix littéraires arabes attribués aux romans dystopiques. Cette reconnaissance a marqué un tournant dans la légitimation de la fiction dystopique arabe. En effet, l'émergence de ces romans sur la scène littéraire a ouvert la voie à une acceptation plus large de ce genre, et confirmé ainsi son rôle important en tant que médium de réflexion critique et sociale. La science-fiction arabe, et en particulier sa veine dystopique,

---

[208] *Idem.*
[209] Ṣabrī Mūsā. "Mushkilat al-ibdāʿ al-riwāʾī ʿind al-jīl al-sittīniyyāt wa-l-sabʿīniyyāt". *Fuṣūl* 2:2 (1982), p. 213. Cité par Wen-chin Ouyang dans *Poetics of Love in the Arabic Novel* (2012).

la dystopie, a de la sorte commencé à s'affirmer comme un genre légitime et influent dans le champ littéraire arabe contemporain.

2.4.2 La légitimation

Comme déjà souligné par Richard Jacquemond, le roman *Utopie* d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq marque un tournant dans la montée de la dystopie dans la littérature arabe contemporaine. Cette dynamique témoigne d'une reconnaissance croissante de la littérature de genre, longtemps considérée comme marginale. La reconnaissance croissante de la fiction dystopique arabe ne se limite pas seulement à sa popularité parmi les lecteurs et à ses succès commerciaux. Dans sa thèse soutenue en 2022, Katia El Tawil soutient en effet que « les prix littéraires panarabes ne sont pas un épiphénomène mais plutôt un mécanisme qui s'inscrit au sein de la logique des mutations sociales, économiques et politiques qui interviennent dans l'espace littéraire arabe ». Cette perspective souligne l'importance des prix littéraires en tant que catalyseurs dans la légitimation de genres littéraires, dont la dystopie. Katia el-Tawil rapporte également un entretien avec le critique égyptien Rašīd al-'Inānī, qui explique l'augmentation de la production de romans dystopiques par les événements tragiques qui secouent le monde arabe. Selon lui, les régimes totalitaires et oppressifs, la discrimination confessionnelle, la corruption et les conflits font que les romans dystopiques trouvent une résonance particulière et figurent de plus en plus dans les librairies, les bibliothèques et les listes de prix littéraires[210]. Il est d'ailleurs à noter que Rašīd al-'Inānī a été membre du jury du prix l'*IPAF* en 2009 et est également éditeur de la série *Edinburgh Studies in Modern Arabic Literature*. Son rôle en tant qu'acteur influent dans le domaine de la littérature arabe moderne et contemporaine montre comment des personnalités clés du milieu littéraire soutiennent et promeuvent la fiction dystopique arabe, et contribuent ainsi à sa légitimation. Les prix littéraires panarabes jouent donc un rôle crucial en mettant en lumière des œuvres qui, tout en offrant une critique sociale acerbe, sont désormais reconnues comme des contributions significatives à la littérature arabe contemporaine.

Les arts en voie de légitimation émergent souvent dans des contextes socio-politiques spécifiques. Rappelons-nous que la légitimation de la fiction dystopique arabe s'est produite au cours de la décennie qui a suivi le Printemps Arabe. Félix Lang, dans son article portant sur la production culturelle postrévolutionnaire dans le monde arabe, s'appuie sur les théories de

[210] Katia Al Tawil, *Les prix littéraires panarabes décernés au roman arabe : normes, mécanismes et impacts,* Thèse de doctorat, Sorbonne Université, sous la dir. de Frédéric Lagrange, 16 déc. 2022, p.2, pp. 125-126.

Pierre Bourdieu pour illustrer les liens entre crise politique et révolution symbolique. Le chercheur part du principe de Pierre Bourdieu selon lequel

> les luttes permanentes entre les détenteurs de capital spécifique et ceux qui en sont encore démunis constituent le moteur d'une transformation incessante de l'offre de produits symboliques. Il reste qu'elles ne peuvent conduire à ces transformations profondes des rapports de force symboliques, comme les renversements de la hiérarchie des genres, des écoles ou des auteurs, que lorsqu'elles peuvent prendre appui sur des changements externes de même sens[211].

Lang précise également que les changements externes au champ de production culturelle sont nécessaires, mais pas suffisants, pour les transformations dans la structure du champ culturel. Les crises politiques peuvent se présenter comme une opportunité pour rompre avec les avant-gardes culturellement consacrées, y compris en opérant un rejet de leurs choix formels, ce qui peut engendrer un changement dans la hiérarchie des genres[212]. La crise politique postrévolutionnaire dans le monde arabe a en effet agi comme un catalyseur, en favorisant une réévaluation des genres littéraires, ce qui a permis à la fiction dystopique de se faire une place notable et respectée dans le champ littéraire. Car elle rend évident son enracinement dans le commentaire politique et social, qui demeure la condition de la légitimité dans le champ.

L'évolution du champ littéraire arabe, tout à la fois influencée par la mondialisation et par la crise politique, a engendré des transformations significatives. Dans ce contexte de bouleversement, le genre dystopique a réussi à s'épanouir, en obtenant une reconnaissance et une acceptation croissantes. De même, le roman spéculatif, longtemps marginalisé, a commencé à gagner en légitimité, évolution accompagnée d'une réévaluation par les instances littéraires, qui ont progressivement inclus les romans de genre dans les listes longues et celles courtes des prix littéraires. Cette réorientation des critères de sélection et de reconnaissance reflète une réorganisation profonde de la hiérarchie des genres littéraires, facilitée par le contexte socio-politique postrévolutionnaire. Ainsi, la fiction dystopique s'est établie comme une composante légitime et essentielle du champ littéraire arabe contemporain.

2.4.3 La réclamation de légitimité pour la marchandisation ?

Les écrivains arabes abordent la catégorisation de leurs œuvres dystopiques de manière variée, en étant souvent influencés par leurs perceptions des genres littéraires, leurs préférences personnelles et leurs stratégies de marketing. Par exemple, le romancier koweïtien Khaled Nasrallah se revendique comme un auteur de fiction dystopique lorsqu'il présente son roman, tout comme l'écrivain algérien Samir Qasimi l'a fait dans son entretien avec Arablit. Toutefois,

---

[211] Bourdieu, *Les règles de l'art, op.cit.*, p. 213.
[212] Felix Lang dans l'article « Beauty, Goodness and Bombs: The Role of Political Crisis in Structuring the Arab Field(s) of Cultural Production », in culture-and-crisis-in-the-arab-world-art-practice, p. 30.

cette étiquette n'est pas systématiquement acceptée par tous les auteurs. De même, bien que Basma ʿAbd al-ʿAzīz[213] accepte que son roman puisse être décrit comme dystopique, elle insiste toutefois principalement sur le fait que ses œuvres visent à décrire la réalité actuelle et exprime des réserves concernant l'étiquette de science-fiction. Mohamed Rabīʿ révèle[214] qu'il n'a jamais envisagé d'écrire un roman dystopique jusqu'à ce qu'un ami le lui fasse remarquer après avoir lu son livre, et il semble réticent envers la catégorisation dystopique, préférant laisser la réception et l'interprétation de son œuvre au soin des lecteurs.

Nāʾil al-Ṭūḫī remet en question la catégorisation de la dystopie arabe, la considérant comme une influence occidentale et un signe de méconnaissance de la littérature arabe[215]. Son roman *Nisāʾ al-Karantīnā*, est souvent associé à la réflexion dystopique sur la révolution inachevée et le traumatisme sociopolitique en Égypte[216]. Cependant, al-Ṭūḫī n'est pas entièrement convaincu que son roman mérite l'étiquette de dystopie ou qu'il soit directement lié à la révolution de 2011. Il considère que la majeure partie de son livre était déjà terminée avant les événements de janvier 2011, et il voit l'étiquette dystopique comme une tendance des traducteurs et des maisons d'édition à promouvoir une dystopie arabe postrévolutionnaire[217]. Pendant un entretien mené avec la revue Arablit, Nāʾil al-Ṭūḫī a répondu à une question portant sur sa conception du monde futur et d'Alexandrie en 2064 et les représentations limitées des nouvelles technologies dans le roman. Il a expliqué qu'il voulait faire en sorte que son roman soit plus crédible et que ses lecteurs puissent sentir que le futur décrit dans le livre pouvait frapper à leurs portes et s'immerger plus facilement dans sa lecture. De plus, il démarque son roman de la science-fiction et avoue qu'il n'a aucun espoir en la future science et ne veut pas s'aventurer dans un domaine qui n'est pas le sien[218]. Nous pouvons remarquer chez Nāʾil al-Ṭūḫī une volonté de souligner le présent et de se concentrer sur lui en écrivant les histoires de l'avenir. Malgré ses réserves, les caractéristiques dystopiques de son œuvre sont toutefois évidentes, et il est raisonnable de l'inclure dans les discussions portant sur la fiction dystopique arabe.

---

[213] Notre entretien du 06/03/2022.
[214] Notre entretien du 21/04/2022.
[215] Lina Mounzer, "Apocalypse now: Why Arab authors are really writing about the end of the world", Middle East Eye, published on 1 April 2019, disponible en ligne, https://www.middleeasteye.net/discover/apocalypse-now-dystopia-why-arab-authors-are-really-writing-about-end-world-egypt, consulté le 05/09/2024
[216] Carter F. Hanson, *Memory and Utopian Agency in Utopian/Dystopian Literature, Memory of the Future*, New York, London, Routledge, 2020, p. 147.
[217] Mounzer, "Apocalypse now ", *op.cit.*
[218] "Discussing 'Women of Karantina': A Savage Comic Epic, Relentlessly Ironic, Uncompromisingly Rude, Profoundly Moral, Totally True", publié le 13 octobre 2014, (https://arablit.org/2014/10/13/discussing-women-of-karantina-a-savage-comic-epic-relentlessly-ironic-uncompromisingly-rude-profoundly-moral-totally-true/), consulté le 05/09/2024.

Certains auteurs, comme Aḥmad Ḫālid Tawfīq, écrivent délibérément des romans dystopiques, tandis que d'autres, tels que Muḥammad Rabīʿet Basma ʿAbd al-ʿAzīz, découvrent quant à eux après coup que leurs œuvres sont classées dans ce genre. Comme déjà mentionné, on peut distinguer deux types de dystopie dans le roman arabe contemporain : la dystopie consciente et la dystopie spontanée. Autrement dit, cette approche différente peut correspondre à deux types de dystopies : la dystopie délibérée, dans le cas où les auteurs choisissent délibérément ce genre, et celle spontanée, pour laquelle les caractéristiques dystopiques sont reconnues par les chercheurs et les lecteurs seulement après la publication.

La distinction entre ces deux groupes de romans dystopiques peut parfois devenir floue. L'écrivain koweïtien Ḫālid al-Naṣrallāh, dont le roman *al-Khaṭṭ al-ʾAbyaḍ min al-Layl* a été shortlisté pour l'IPAF 2020, évoque délibérément l'aspect dystopique de son œuvre dans une vidéo[219] présentée lors de la cérémonie de remise des prix. Il précise que dans son roman la dystopie constitue tout à la fois une vision de l'avenir et un réalisme qui se rattache à la vie actuelle. Le protagoniste, un censeur passionné de lecture, se trouve déchiré chaque fois qu'il doit interdire un livre qu'il apprécie. L'histoire débute alors qu'il est captivé par un livre écrit par un auteur se faisant appeler le "Chevalier Écrivain", qu'il est contraint d'interdire en raison de mots jugés offensants pour les autorités. Il tente de convaincre l'auteur de supprimer ces mots, sans y parvenir. Plus tard, une protestation contre la censure est organisée par plusieurs auteurs et militants lorsque l'un d'eux, l'"Aventurière", reçoit un prix international pour un livre interdit dans son propre pays. Cela entraîne un assouplissement temporaire des règles de censure avant leur rétablissement. Le censeur, qui hérite également d'une maison d'édition de son père, doit choisir entre poursuivre sa passion et défendre son principe selon lequel les bons livres doivent être accessibles à tous, ou se conformer aux règles en vigueur.

Les maisons d'édition et les agents culturels jouent également un rôle crucial dans la catégorisation des romans. Ḫālid al-Naṣrallāh, par exemple, est cofondateur de la librairie NOVAPLUS, où la majorité des livres disponibles à la vente sont des romans de genre, notamment d'horreur, de fantaisie et d'histoire. Nous nous interrogeons donc sur la motivation de Ḫālid al-Naṣrallāh : écrit-il un roman dystopique et participe-t-il à l'écriture d'un genre devenu légitime en racontant une histoire qui reflète sa propre vie, dans le but de promouvoir sa librairie et les livres qu'il a coédités ? En somme, la classification de la fiction dystopique arabe résulte souvent d'un dialogue complexe entre les intentions des auteurs, les stratégies des maisons d'édition et les perceptions des lecteurs. L'étiquette de dystopie peut donc être aussi

[219] "International Prize for Arabic Fiction Winner Announcement." *YouTube*, 32'30, https://www.youtube.com/watch?v=R_kkRRbJTTQ. Consulté le 16 juin 2022.

bien une question d'interprétation par le public que de choix délibérés des écrivains et des agents culturels.

Pour conclure, ce parcours retrace l'évolution de la fiction dystopique arabe, de ses premières représentations dans la science-fiction des années 1970 jusqu'à sa légitimation dans le champ littéraire contemporain. La reconnaissance institutionnelle se confirme en 2016 avec la nomination d'*ʿUṭārid* sur la *shortlist* du prix IPAF, suivie en 2018 de la victoire d'*Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*. Depuis, la présence régulière, ces dernières années, de romans dystopiques dans les sélections du prix l'*IPAF* témoigne de la légitimation progressive de ce genre dans la littérature arabe. Ce parcours montre que la fiction dystopique, initialement perçue comme marginale, est devenue un genre essentiel pour comprendre et représenter les réalités complexes du monde arabe contemporain. Cette légitimation est le fruit d'un dialogue entre auteurs, maisons d'édition et lecteurs, chacun contribuant à redéfinir les contours de la fiction dystopique arabe.

La dystopie, d'abord notion politique britannique, est devenue au XXe siècle un genre littéraire décrivant des sociétés cauchemardesques pour alerter plutôt qu'inspirer. Bien que diverses définitions aient émergé (dystopie critique, anti-utopie, etc.), elles peinent à saisir la spécificité de la fiction dystopique arabe, apparue dans les années 1970-1980 via la science-fiction, puis amplifiée après 2008, jusqu'à devenir un genre à part entière. Trois axes d'études se distinguent aujourd'hui : l'ancrage dans la science-fiction, l'analyse sociopolitique post-Printemps arabe, et une approche plus théorique des concepts d'utopie/dystopie. Des auteurs comme Aḥmad Ḫālid Tawfīq et Muḥammad Rabīʿ illustrent la diversité de ce champ encore en structuration. Nous arrivons enfin à une définition claire de la fiction dystopique arabe. Pour la formuler, nous identifions les éléments suivants :

- Décrire une société : La fiction dystopique arabe doit présenter une société, souvent dégradée ou oppressive, qui sert de cadre à l'intrigue.
- Situer la société dans un certain temps et espace : Il est essentiel de localiser cette société dans un contexte spatio-temporel précis, même si celui-ci est imaginaire ou futuriste.
- Fournir une réflexion sur la société contemporaine : Le roman doit offrir une réflexion critique sur la société réelle, en établissant des parallèles avec le contexte dans lequel l'œuvre est écrite.
- Exagérer certains aspects jusqu'à les rendre extrêmement négatifs : Il s'agit d'exacerber certains éléments de la société décrite jusqu'à ce qu'ils atteignent un niveau de dégradation ou de malheur extrême, en créant ainsi une représentation particulièrement sombre.

- Aborder les thèmes dystopiques, consciemment ou inconsciemment : Ces œuvres peuvent traiter, de manière délibérée ou non, des thèmes récurrents dans les dystopies mondiales, comme les anti-utopies, les utopies négatives, ou les dystopies critiques.
- Rester ouverte : La fiction dystopique doit demeurer ouverte à l'interprétation, en laissant place à des discussions et à des réflexions variées.

Nous considérons que l'étude de la fiction dystopique est achevée principalement à travers la réception du texte. Dans les chapitres suivants, nous ne poursuivrons plus les discussions centrées sur les questions de genre ou les intentions des auteurs. Au lieu de cela, en tant que lectrices et réceptrices de ces textes, nous entreprendrons une étude thématique basée sur un corpus choisi parmi les romans dystopiques arabes mentionnés précédemment. Le corpus que nous avons constitué regroupe des œuvres d'auteurs issus de différents pays, notamment l'Égypte, l'Irak, le Koweït, la Palestine et la Jordanie. Le choix des textes s'est avéré difficile, car nous souhaitions à la fois mettre en avant la prédominance des romans égyptiens tout en maintenant un équilibre géographique, étant donné que notre étude porte sur la dystopie arabe dans son ensemble. Nous commencerons par examiner *Yūtūbiyā*, ouvrage qui nous plonge dans une dystopie chaotique où l'ordre est réduit, voire anéanti. Dans ce premier chapitre l'on s'intéressera également à *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* et *Nisāʾ al-Karantīnā*, dans lequel la chute vers le chaos se transforme en une descente aux enfers. Nous continuerons avec l'exploration de la dystopie infernale, illustrée principalement par *ʿUṭārid*. Au-delà du désordre dystopique, de nombreux romans abordant le thème du totalitarisme retiennent également notre attention. Ainsi, nous consacrerons le chapitre suivant à l'étude de *al-Ṭābūr*, *Hunā badan* et *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*. Ces analyses permettront d'explorer les différentes facettes de la dystopie arabe, tout en respectant les spécificités culturelles et contextuelles de chaque œuvre.

Partie II Tomber dans le chaos

Chapitre 1 Le récit du chaos, l'effacement de l'État

Dans la littérature arabe contemporaine, le récit dystopique n'est pas seulement une imagination des catastrophes qui peuvent arriver dans l'avenir, mais aussi un miroir qui reflète d'une façon critique les crises politiques et sociales qui existent réellement. L'apparition de la deuxième vague de la fiction dystopique arabe a un rapport direct avec les bouleversements profonds que le monde arabe a vécus au début du XXIe siècle. Ces œuvres construisent des mondes extrêmes pour montrer la fragilité du pouvoir de l'État et le processus de la désintégration des structures sociales. Elles effacent souvent la limite entre le chaos et l'ordre, entre la domination et la résistance, entre le centre et la périphérie, ce qui conduit l'État à passer de l'image d'un symbole tout-puissant à celle d'une entité faible, ou même disparue. Dans des romans d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq comme *Yūṭūbiyā*, *al-Singa* ou *Fī Mamarr al-fiʾrān*, on voit l'image d'un État en ruine, détruit par la corruption intérieure, par les chocs qui viennent de l'extérieur et par la division sociale. En même temps, ces récits littéraires donnent un point de vue qui complète les sciences politiques : ils répondent aux analyses des penseurs comme Nazih N. Ayubi sur la « force trompeuse » des régimes arabes, et en même temps ils explorent, par la fiction, le paysage de chaos et la condition humaine après la chute du pouvoir. Dans ce premier chapitre, à travers une lecture attentive de ces textes, nous allons voir comment la fiction dystopique arabe présente « le récit du chaos » et la disparition progressive de l'État, et nous allons discuter de la signification critique de ce phénomène dans le contexte d'aujourd'hui.

1.1 Le début de la seconde vague de la fiction dystopique arabe

1.1.1 *Yūṭūbiyā* d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq, et ses autres romans dystopiques

L'histoire de *Yūṭūbiyā* se déploie autour du protagoniste, également premier narrateur du récit. Ayant grandi dans un paradis artificiel surveillé par des gardiens américains et étant le fils d'un magnat, cet habitant d'Utopie nommé Alaa s'ennuie de sa vie privilégiée et cherche un nouveau défi : quitter l'utopie pour partir en chasse à l'extérieur, là où vivent ceux que les habitants d'Utopie appellent « les autres ». Avec sa compagne Germinal, il s'embarque dans cette aventure et découvre que le monde extérieur n'est pas aussi simple que ce à quoi il s'attendait naïvement. Dans ce roman, la débauche se montre surtout par la sexualité qui est très libre et souvent avec la violence, par exemple les relations avec les mineures, la prostitution et aussi le viol. En même temps, il y a la consommation de drogues qui est très grande et que tout le monde considère comme normale. Il existe aussi une culture de la chasse des êtres humains qui mélange la violence sans raison et le sadisme. En plus, il y a un nihilisme moral

où, quand il y a le meurtre, la trahison et la destruction, les personnages n'ont pas de sentiment de culpabilité. La recherche du plaisir immédiat, soit sexuel, soit chimique, soit avec le sang, prend la place de toutes les valeurs et aussi des liens affectifs.

Ce roman adopte une structure bilinéaire : le second récit est celui de Gaber, l'un des « autres », devenu la proie d'Alaa et vivant dans une précarité extrême. Alors qu'ils se mêlent à la foule, Alaa et Germinal attirent l'attention en révélant leur identité d'utopistes. Ils perdent alors leur statut initial de chasseurs et deviennent les proies des « autres ». Malgré leur intention initiale de tuer ceux qui vivent à l'extérieur — c'est-à-dire partir avec l'objectif clair de traquer et d'abattre ces "autres" afin de prouver leur supériorité et de ramener un trophée, Gaber décide de les aider à retourner en utopie. Ce choix s'explique par son propre sentiment de non-appartenance car se sentant exclu tout à la fois du monde utopiste en raison de ses origines et du monde extérieur du fait de son parcours universitaire et de son amour excessif de la lecture excessive, il est doublement un marginal. Après avoir accompagné Alaa et Germinal dans un long voyage vers l'utopie, Gaber finit par être tué par Alaa et la proie tombe finalement entre les mains du chasseur. Alors qu'Alaa célèbre sa victoire, les habitants de l'extérieur franchissent les frontières entre les deux mondes, en annonçant ainsi une révolte.

Paru en 2008, le roman *Yūṭūbiyā* est souvent considéré comme un précurseur du Printemps Arabe de 2011. Il a ainsi fait l'objet de nombreuses études confirmant son importance tant sur le plan littéraire que sociétal. Certains chercheurs situent ce roman d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq à la croisée des chemins entre une tradition littéraire occidentale et la réalité égyptienne pré-révolutionnaire. Dinar Rafisovich Khayrutdinov, dans son analyse, considère *Yūṭūbiyā* comme une œuvre représentative de la nouvelle vague de développement de la science-fiction dans la littérature arabe. Il fait remarquer que ce roman est paru à un moment historique propice à ce genre, d'où son succès tout à la fois commercial et critique qui s'explique par ses thèmes socialement pertinents, combinant des influences occidentales, une approche postmoderne du récit, et des motifs d'écriture spécifiquement égyptiens[220]. Nathaniel Greenberg s'appuie quant à lui sur *Yūṭūbiyā* pour examiner l'ensemble de la production de science-fiction d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq. Il met en avant le style cinématographique de l'auteur et son lien étroit avec le courant mondial de la fiction spéculative et fantastique. Il affirme qu'à l'instar des œuvres de Huxley et d'Orwell, les romans de Tawfiq s'inscrivent dans une tradition de réflexion dystopique critique sur le capitalisme tardif. Dans *Yūṭūbiyā*, la débauche conduit à l'anéantissement, offrant une métaphore du projet de succession de Moubarak, qui cherchait à transmettre le pouvoir à

[220] Dinar Rafisovich Khayrutdinov, "Ahmad Khaled Tawfik's Novel Utopia as an Important Example of the New Wave of Science Fiction in Arabic Literature", *World Applied Sciences Journal*, 31(2), 2014, pp. 190-192, 192.

son fils Gamal. Par ailleurs, la décadence occidentale trouve une illustration dans le paradis artificiel décrit dans ce roman[221].

Ian Campbell considère ce roman comme une préfiguration du Printemps arabe en Égypte en analysant les allégories et allusions qu'il déploie. En s'appuyant sur un cadre théorique reposant sur le concept de cognitive « estrangement » évoqué précédemment, Ian Campbell critique le fossé entre les classes dans la société égyptienne et les manifestations qui ont éclaté en 2011. Dans son analyse, il écrit :

> *The novel throws two problematic and unappealing but consistent and vivid characters together in the dystopia that is Cairo in 2020 after the end of the petroleum economy. Tawfiq's Egypt represents a cognitively plausible extrapolation from current conditions—class inequality, corruption, and brutality. We can learn to read Utopia less as the tale of two psychologically realistic characters and more as the tale of class differences in an extrapolation from Egyptian society. This opens up to us an understanding of the indictment of Egypt's intellectual class that lies underneath the surface narrative. Utopia reflects upon the conditions that in a few years would lead to the street protests of 2011-12; it also shows, well before the fact, that such protests would only lead to further consolidation of power by the authoritarian regime*[222].

L'aspect prophétique souligné par Ian Campbell occupe également une place centrale dans l'étude collaborative d'Anna Madoeuf et de Delphine Pagès-El Karoui, qui relèvent dans ce roman une prédiction de « l'effondrement successif des quatre piliers de la rente égyptienne : le tourisme, les hydrocarbures, le canal de Suez et les transferts d'épargne des émigrés, qui constituent, au moment où il écrit, les moteurs de l'économie égyptienne et ses principales sources de devises.[223] ». Elles interprètent le « paradis artificiel » du roman comme une *gated community*, métaphore de la fragmentation urbaine en Égypte. Selon elles, cette communauté clôturée reflète et dénonce « l'accentuation des inégalités sociales et la disparition des classes moyennes.[224] ». En mettant en lumière la nature de « mis en garde » de ce roman, elles soulignent que cette dystopie propose une critique sociale que strictement politique. Elle condamne en particulier « les élites occidentalisées qui, par égoïsme, ont vendu leur pays et ont laissé s'appauvrir la majorité de la population.[225] ».

Une autre étude, cette fois axée sur la fonction de la dystopie critique dans Utopia, mérite elle aussi d'être mentionnée. S'inspirant de théoriciens tels que Raffaella Baccolini et Tom Moylan, Reem Resheq et Ahmad Y. Majdoubeh examinent ce roman sous l'angle de la

---

[221] Natahniel Greenberg, "Ahmed Khaled Towfik : Days of Rage and Horror in Arabic Science FIction", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 60(2), 2019, pp. 169-178, 170.
[222] Ian Campbell, "Prefiguring Egypt's Arab Spring : Allegory and Allusion in Aḥmad Khalid Tawfīq's Utopia", *Science Fiction Studies*, 42(3), 2015, pp. 541-556, 556.
[223] Anna Madoeuf et Delphine Pagès-El Karoui, "Le Caire en 2015 et en 2023 : deux dystopies anticipatrices ? Les avenirs funestes de la capitale égyptienne dans 'Tower of Dreams' et 'Utopia'", *Annales de Géographie*, No. 709-710, 2016, pp. 360-377, p. 370.
[224] *Ibid.*, p. 361.
[225] *Ibid.*, p. 373.

« dystopie critique », qui ouvre des espaces d'espoir et de résistance pour les lecteurs et les personnages. Ils mettent en avant les fins ambiguës et ouvertes de ce récit qui préservent une impulsion utopique, permettant une contestation et une opposition aux normes hégémoniques[226]. Ces chercheurs prennent notamment la figure de Gaber pour exemple du « sujet excentrique » qui s'oppose au régime totalitaire. Situé sur un point de seuil — entre la foule contrôlée et le pouvoir qui contrôle — Gaber mobilise son savoir, sa mémoire et sa conscience pour résister au métarécit dominant, position intermédiaire qui illustre un acte de résistance face à l'oppression, soulignant la portée critique et sociale du roman[227].

En outre, Aḥmad Ḫālid Tawfīq a écrit deux autres romans dystopiques : *Al-Singa*, paru en 2012, et *Fī Mamarr al-fiʾrān*, publié en 2016, œuvres qui, bien que distinctes dans leurs approches, partagent toutefois une critique sociale et politique acérée.

Ayant pour décor la société égyptienne antérieure à la révolution, *Al-Sanğa* raconte les histoires tragiques des membres des classes populaires, accablés par la pauvreté et subissant le poids bureaucratique du gouvernement. Le récit suit ʿIṣām al-Šarqāwī, un écrivain passionné par la découverte de quartiers méconnus qui arrive par hasard dans le quartier d'al-Shinnawi, où il rencontre un peuple malheureux sans comprendre immédiatement comment il en est arrivé à toucher le fond. Tawfiq dresse un panorama des luttes sociales à travers une galerie de personnages : des femmes maltraitées, victimes de violences sexuelles ou contraintes à la prostitution ; des fanatiques religieux ; des victimes de la bureaucratie ; des trafiquants de drogue ; et des chefs de bandes criminelles. ʿIṣām disparaît mystérieusement après avoir observé ces réalités tragiques. Sa dernière trace se réduit à un seul mot peint sur un mur ; ce mot semble évoquer le titre du roman, *al-Singa*, mais reste ambigu, car, en l'absence de points diacritiques, il peut être lu de plusieurs manières en arabe, comme *singa* peut signifier le pois de balance et la baïonnette alors que *sunga* signifie une couleur entre noir et blanc. Mohammed Mostafa Hassouna interprète cette fin énigmatique comme une métaphore du « tunnel sombre où de nouveaux mouvements, partis illégaux et Frères musulmans rivalisent pour dominer le pays, tandis que le peuple égyptien reste la seule victime, plongée dans la lassitude et la perte.[228] ». Le mot *al-Singa* revêt lui-même des significations multiples, évoquant tout à la fois les armes présentes dans le roman et la violence, physique ou symbolique, exercée par le

[226] Raffaella Baccolini et Tom Moylan, "Dystopia and histories", dans *Dark Horizon : Science Fiction and the Dystopian Imagination*, pp. 1-12, 7.
[227] Reem Resheq et Ahmad Y. Majdoubeh, "Critical Dystopia: Local Narrative in the Threshold in Ahmed Khaled Towfik's *Utopia*", *International Journal of Arabic-English Studies*, 19(1), 2019, pp. 175-194, 175.
[228] Mohammed Mostafa Hassouna, "Dystopian Egypt before the Arabian Spring: Critical Review on Ahmed Khaled Tawfik's *The Knife*", *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 42(3), 2019, pp.69-81, 69.

gouvernement à l'encontre du peuple[229]. Une autre interprétation pourrait voir dans ce mot un appel implicite de l'auteur, exhortant le peuple à prendre conscience de sa condition, à s'armer de baïonnettes symboliques et à se révolter.

Quatre ans après *al-Singa*, Tawfīq publie *Fī Mamarr al-fiʾrān*, une œuvre certes plus fantastique, mais tout aussi dystopique. Dans ce roman, Essam al-Sharqawi découvre un monde d'ombres par le biais du « passage du rat », fissure qui mène à une dimension obscure où les êtres humains subissent les conséquences de la frappe d'une météorite survenue vingt ans plus tôt. Une génération entière a grandi dans ce monde privé de lumière. Cependant, le passage fonctionne dans les deux sens, puisqu'il permet également un retour vers le monde illuminé. Dans cet univers dystopique, Tawfiq introduit Goumandan, un moine tibétain omnipotent et omniscient, censé gouverner le monde entier depuis l'Himalaya. Invisible aux yeux du peuple, il s'adresse quotidiennement à ceux qui vivent dans les ténèbres, glorifiant leurs souffrances et exigeant de leur part une obéissance inconditionnelle. ʿIṣām découvre un groupe de résistants, *al-nūrāniyyūn* (les Lumineux), qui lutte contre l'autorité de Goumandan. Intégré au groupe, ʿIṣām est rapidement perçu comme celui désigné par une prophétie pour sauver le monde des ténèbres. Au fil de leur combat, les résistants égyptiens rencontrent des alliés internationaux, notamment des Italiens, et réalisent que l'Himalaya abrite également des représentants d'élites arabes, russes et chinoises, triés sur le volet pour vivre dans le luxe. Dans une confrontation finale, Essam arrive au palais de Goumandan, prêt à déclencher une révolte décisive. Cependant, il découvre que le gouverneur n'existe pas réellement car Goumandan est en effet une idée, un concept incarnant l'arrogance de ceux qui se considèrent supérieurs et prétendent mériter de gouverner. La fin de ce roman révèle qu'Essam est, en réalité, plongé dans le coma depuis un an. Le choix entre le monde illuminé et celui de l'ombre lui est inaccessible, car il ne se réveillera jamais. Cette révélation confère au récit une dimension tragique et souligne l'impasse à laquelle est confrontée la société.

1.1.2 De l'état chaotique à l'effacement de l'État

Dans *Over-stating the Arab State*, Nazih N. Ayubi analyse les contradictions des régimes politiques arabes, en mettant en lumière la dissonance frappante entre leur apparente puissance et leur réalité souvent fragile et chaotique[230]. Cette perspective s'avère cruciale afin de comprendre comment les romans contemporains dépeignent l'état chaotique et l'effacement progressif de l'État-nation. Les observations d'Ayubi et les représentations littéraires s'éclairent

[229] *Ibid.*, p. 80.
[230] Ayubi, *Over-stating, op.cit.*, p. 72.

mutuellement, offrant ainsi des réflexions complémentaires sur la nature et la fragilité des régimes étatiques. Dans ce contexte, *Yūṭūbiyā* constitue un exemple marquant de l'effritement de l'État-nation. Le roman d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq décrit une utopie artificielle, dont la stabilité apparente s'écroule face aux forces perturbatrices des « autres ». Ce cadre dystopique révèle que l'harmonie de cette société régulée n'est en réalité qu'une façade fragile, incapable de résister aux crises externes, état de fait qui illustre l'incapacité d'un régime à maintenir l'ordre lorsqu'il est confronté à des bouleversements majeurs[231]. La critique implicite des régimes étatiques, qui affichent une solidité trompeuse mais restent vulnérables à l'effondrement, coïncide parfaitement avec les observations d'Ayubi.

Tawfiq explore dans *al-Singa*, un autre aspect de l'effacement de l'État, en mettant en lumière la corruption et l'incapacité des structures gouvernementales à gérer les crises économiques et sociales. Ce roman présente en effet un monde où la pauvreté et la bureaucratie accablent la société, en exacerbant le chaos. Ayubi décrit ce phénomène comme un processus dans lequel les régimes arabes masquent leur inefficacité derrière une façade de puissance[232]. Par le prisme de la fiction, Tawfiq illustre de manière percutante les critiques formulées par Ayubi, en révélant la véritable fragilité des institutions étatiques. Dans *Fī Mamarr al-fiʾrān*, l'effacement de l'État est poussé à son extrême. Le monde dystopique des ténèbres représente un état d'anarchie totale, au sein duquel toute forme de gouvernance centrale a disparu. Cette dichotomie entre un monde illuminé et un autre de l'ombre reflète la critique formulée par Ayubi à l'encontre des régimes qui, malgré leurs prétentions de pouvoir, échouent à maintenir un ordre cohérent[233]. Le désordre dans le monde des ténèbres symbolise une absence complète d'autorité, en renforçant ainsi l'idée d'un État-nation inexistant.

Dans un registre similaire, *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* de Saʿūd al-Sanʿūsī dépeint un Koweït dévasté par une guerre civile et par l'effondrement de l'autorité étatique. Les groupes armés locaux remplacent un pouvoir central défaillant, ce qui illustre une fragmentation dramatique de l'État-nation[234]. Enfin, *Nisāʾ l-Karantīnā* de Nāʾil al-Ṭūḫī met pour sa part en lumière l'effondrement des structures étatiques à Alexandrie, où la violence et les affrontements entre gangs prennent le pas sur les institutions de gouvernance. La chute du quartier de Karantīnā illustre la manière dont la désintégration des systèmes de pouvoir conduit à un chaos social dominé par des factions locales, processus qui reflète la critique d'Ayubi des régimes politiques

[231] *Ibid.*, p. 85.
[232] *Ibid.*, p. 110.
[233] *Ibid.*, p. 140.
[234] *Ibid.*, p. 175.

arabes, au sein desquels les apparences de stabilité cachent en fait une fragmentation croissante et un déclin institutionnel[235].

Ces romans offrent une analyse critique des réalités politiques décrites par Ayubi, mettant en évidence l'état chaotique et l'effacement progressif de l'État-nation dans le monde arabe. Ils montrent comment la fiction peut refléter et enrichir la compréhension des fragilités structurelles des régimes, et soulignent ainsi leur incapacité à répondre efficacement aux crises sociales et politiques.

1.2 Une poursuite de l'autonomie régionale

1.2.1 *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*

À partir de 2008, le genre dystopique a connu une prolifération remarquable dans la littérature arabe contemporaine, en incluant des œuvres marquantes telles que *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* de l'auteur koweïtien Saʿūd al-Sanʿūsī. Publié en 2015, ce roman imagine un futur sombre où, en 2020, le Koweït sombrerait dans un chaos total.

Dès les premières pages, le lecteur découvre que l'auteur adopte une structure narrative bilinéaire. Le récit se divise en deux temporalités distinctes : une période relativement longue, couvrant les années 1985 à environ 2017, et une demi-journée en septembre 2020. Ce découpage est accentué par une organisation singulière des chapitres : certains portent le titre *yaḥduṯu l-ān* (*se passe actuellement*), tandis que les autres sont quant à eux numérotés et regroupés en quatre volumes, chacun portant le nom d'une souris associée au feu. Dans ce récit marqué par les flammes d'une guerre civile, le lecteur reconstitue progressivement un tableau cohérent des événements. Le protagoniste, Katkūt, et ses amis d'enfance, issus du même quartier, suivent des chemins différents, mais leurs destins demeurent intimement liés à ceux de leur famille, de leur communauté et du pays tout entier. Au fil des pages, le rêve d'un état-nation koweïtien uni, dans lequel Katkūt a grandi, s'effrite lentement. Les tensions sectaires entre sunnites et chiites s'intensifient, les relations avec l'Irak se détériorent, et les immigrés arabes vivant au Koweït se heurtent à une crise identitaire de plus en plus complexe, voire insurmontable.

Dans la vision prophétique de l'auteur, l'année 2020 est marquée par l'effondrement complet de l'État. La puissance gouvernementale s'érode, contrairement à la réalité, des groupes armés locaux s'affrontent sans relâche, et une guerre civile éclate. Katkūt, citoyen séculier koweïtien, et ses amis fondent un collectif laïque appelé *Awlād Fuʾāda* (*Les Enfants*

[235] *Ibid.*, p. 205.

de Fouada). Refusant tout soutien de mouvements politiques, groupes religieux ou institutions gouvernementales, ils incarnent une volonté de préserver une vision indépendante de l'avenir du Koweït. Cependant, l'auteur étouffe rapidement cet espoir. Ce roman, résolument dystopique, s'achève sur une note tragique : certains personnages connaissent une mort violente, tandis que d'autres se voient quant à eux contraints de fuir vers l'inconnu, et d'affronter ainsi un destin aussi incertain que désespérant. À travers ce dénouement, *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* présente une vision dystopique poignante, où le rêve d'unité nationale se transforme en un véritable gouffre de chaos et de désespoir.

1.2.2 *Nisāʾ l-Karantīnā*

En 2013, l'écrivain égyptien Nāʾil al-Ṭūḫī publie *Nisāʾ al-Karantīnā*, un roman qui esquisse les portraits de familles criminelles à Alexandrie à travers trois générations. S'ouvrant sur une scène apocalyptique datée du 28 mars 2064, ce récit commence par une annonce du narrateur : cette histoire est tout à la fois celle de couples et de nations, remontant à soixante ans auparavant. L'intrigue débute avec ʿAli et Injy, un couple qui a fui Le Caire après avoir commis un meurtre, pour se réfugier dans le quartier de Karantīnā à Alexandrie. Là, ils s'intègrent dans la communauté locale, marquée par des bouleversements sociaux liés à des événements historiques réels tels que la mort de Khaled Saïd[236] en 2011. Le couple se marie, fonde une famille et s'associe aux habitants du quartier pour asseoir leur influence. Leur fils Hamada hérite des conflits entre sa famille et celles d'Abou Amira et de Soussou. Ce roman est divisé en trois parties et respecte de la sorte une chronologie linéaire. Après un début situé en 2064, le récit revient au début des années 2000 et relate la fuite d'Ali et Injy vers Alexandrie, leur ascension dans le quartier de Karantīnā, et leur rivalité avec les familles d'Abou Amira et de Hagga E'temad. Malgré des luttes incessantes, le couple parvient à maintenir son pouvoir et son unité familiale.

Le récit se concentre ensuite sur Hamada, fils d'Ali et d'Injy, qui hérite du leadership familial. Il s'oppose à Soussou et Menna, filles de Hagga E'temad, qui contestent la légitimité de son pouvoir. Les tensions entre les familles ne cessent de croître pour culminer en 2044 dans une bataille fatale : Hamada et Soussou trouvent la mort, laissant les clans sans chefs masculins. Le quartier de Karantīnā passe sous le contrôle de sept femmes, dont Injy, Menna, Sabah, et les filles de Hamada. Cette partie explore la déchéance du quartier, marquée par l'effacement

[236] Khaled Said, jeune Égyptien tué par la police en juin 2010 à Alexandrie, est devenu un symbole du soulèvement populaire à l'origine du printemps arabe en Égypte.

progressif de la mémoire collective des conflits et des luttes passées. La modernisation et la globalisation transforment Alexandrie, entraînant une dissolution des traditions et des structures de pouvoir héritées. En mars 2064, l'histoire atteint son apogée avec la destruction du quartier par le gouvernement. En réponse, les femmes déclenchent un incendie final, marquant l'ultime résistance de Karantīnā.

À travers *ce roman*, al-Ṭūḫī illustre les dynamiques sociales et politiques d'Alexandrie, tout en explorant des thèmes universels tels que le pouvoir, la vengeance et l'érosion des traditions. Ce récit met en lumière l'impact des transformations sociales, économiques et politiques sur les communautés marginalisées, tout en offrant une réflexion sur la mémoire collective et l'héritage familial.

1.2.3 Vers la *Communitocracy*

Si les Enfants de Fouʾāda peinent à aspirer à une autonomie pour leur quartier dans *Fiʾrān Umm Ḥiṣṣa*, les Alexandrins de *Nisāʾ al-Karantīnā* parviennent quant à eux à créer une identité karantinienne, à construire un récit officiel qui affirme leur vision collective et qui s'oppose aux récits officieux ou aux interprétations externes souvent imposées par le pouvoir ou la société. Autrement dit, ils ne se contentent pas de survivre dans un espace social déjà défini : ils établissent une mémoire partagée, un ensemble d'histoires et de significations qui légitiment leur présence et leur organisation, en contraste avec les récits dominants ou informels qui peuvent minimiser, déformer ou ignorer leur expérience. En même temps, ils mettent en place un mécanisme de « communaucratie », basé sur les liens familiaux, la racine et le sang, qui structure la vie sociale et politique de leur quartier. Cette distinction dans la manière dont les différentes communautés gèrent leur autonomie et construisent leur identité reflète une tendance plus large observée après les printemps arabes. La montée de la communaucratie illustre en effet une transformation profonde des structures de gouvernance au Moyen-Orient et en Afrique du Nord, marquant un passage des modèles d'État-nation vers des formes de gouvernance plus centrées sur les communautés.

Imad Salamey, dans son ouvrage *The Decline of Nation-States After the Arab Spring: The Rise of Communitocracy*, analyse cette transition et ses enjeux pour la région. Au cœur du XXe siècle, le modèle de l'État-nation, fondé sur les principes lockéens de gouvernement légitime et limité, a dominé la scène internationale, fonctionnant « *within a mutually acceptable international legal framework*[237] ». Cependant, les bouleversements socio-politiques des

[237] Salamey, *The Decline*, *op.cit.*, 26/400.

printemps arabes ont mis en évidence les limites de ce modèle, ce en particulier dans les pays caractérisés par une forte diversité ethnique, religieuse et culturelle. Salamey souligne que l'effondrement des structures étatiques a conduit à l'émergence de gouvernances communautaires alternatives, assumant les fonctions traditionnelles de l'État dans des domaines tels que la sécurité, l'économie et la culture. Ces réseaux communautaires décentralisés, souvent informels, se sont développés pour combler le vide laissé par des institutions étatiques en déclin[238]. Contrairement aux cadres géographiques ou démographiques traditionnels, ces nouvelles structures de communaucratie s'organisent autour de la stratégie et des liens communautaires, fonctionnement qui permet une distribution du pouvoir plus flexible et adaptable[239]. Le discours postcolonial a également renforcé ces dynamiques, critiquant les valeurs et institutions démocratiques soutenues par l'Occident. Ce discours associe en effet la colonisation à l'imposition de systèmes d'État-nation fragmentés, dépendants et marginalisés au Moyen-Orient. Ainsi, la montée de la communaucratie reflète non seulement un rejet des institutions héritées de la période coloniale, mais aussi une réinvention des structures politiques et sociales dans une zone marquée par des tensions identitaires profondes[240].

Dans ce contexte, les romans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* de Saʿūd al-Sanʿūsī et *Nisāʾ al-Karantīnā* de Nāʾil al-Ṭūḫī explorent la notion de communaucratie. Al-Sanʿūsī décrit un futur dystopique au Koweït où l'effondrement des institutions étatiques cède la place à des groupes locaux armés et à une guerre civile. Ce chaos donne naissance à des collectifs autonomes comme les « Enfants de Fouʾāda », qui tentent désespérément de préserver leur propre vision de l'avenir du Koweït. Malgré leurs efforts, leurs aspirations se heurtent à une réalité sombre et désespérée, marquée par l'impossibilité de réaliser leur utopie communautaire dans un contexte de désordre systémique. En revanche, les Alexandrins de *Nisāʾ al-Karantīnā* réussissent pour leur part à établir une forme de communaucratie Car, dans ce roman, lorsque le gouvernement décide de démolir le quartier de Karantīnā, les femmes choisissent de tout détruire elles-mêmes pour empêcher l'exécution de l'ordre officiel. Cette décision illustre une résistance radicale face à l'intervention étatique, mettant en lumière leur détermination à protéger leur communauté à tout prix. Ce geste dramatique exprime une forme extrême de solidarité communautaire, dans laquelle la préservation de l'identité collective prime sur toute autre considération, même au prix de destructions massives.

[238] *Ibid.*, 46/400.
[239] *Ibid.*, 50/400.
[240] *Ibid.*, 61/400.

La monographie d'Imad Salamey, *The Decline of Nation-States After the Arab Spring: The Rise of Communitocracy*, éclaire la compréhension de la communaucratie telle qu'elle est représentée dans ces romans. Salamey observe que « the declining relevance of the nation-state and the spread of communitarian politics are perhaps among the most exceptional and salient features of contemporary globalization[241]. ». Il souligne également qu'au sein des sociétés multi-communautaires, « communitocracy appears as the ultimate choice for governance.[242] », analyse qui met en évidence la manière dont les structures communautaires prennent de l'importance à mesure que les États-nations s'affaiblissent, thème central des œuvres de Saʿūd al-Sanʿūsī et Nāʾil al-Ṭūḫī.

Dans ce contexte, les romans montrent comment, à défaut d'un État fort, les communautés se tournent vers leurs propres structures et mythes : à Karantīnā, par exemple, cela se traduit par l'attente récurrente d'un héros local, figure à la fois indispensable et profondément ridicule. Le quartier d'al-Karantīnā et ses habitants ont une vieille habitude, transmise de génération en génération : toujours chercher un héros parmi leurs propres habitants. Cette idée de trouver un sauveur local, très profondément ancrée dans la vie de la communauté, montre, selon Salamey, comment la mondialisation affecte même les petites communautés. La montée de la communaucratie est liée à ce désir humain de solutions locales. Les gens veulent résoudre les grands problèmes du monde par eux-mêmes. Dans le roman, cette idée revient tout le temps : la communauté essaie de s'organiser, de résister aux forces extérieures. C'est une sorte de symbole de la résilience collective.

> الإلتهاب شوقًا للمخلص هو ظاهرة أثروبولوجية معروفة، لها رموزها الدينية: يسوع المسيح، المسيح مخلص اليهود، المهدي المنتظر، الحاكم بأمر الله، ورموزها العلمانية: ناصر، جيفارا، ماو، وحتى عبد الحليم وألفيس بريسلي. الأمل هو ما كان يدفع الشعوب للتفكير في الخلاص، الشعوب الزاحفة تحت نير الظلم والطغيان[243].
>
> L'attente fébrile d'un sauveur est un phénomène anthropologique bien connu, qui a ses figures emblématiques, souvent religieuses – Jésus chez les chrétiens, le Sauveur chez les juifs, le Mehdi attendu chez les musulmans –, mais aussi laïques – Nasser, Che Guevara, Mao, et même ʻAbdelhalim Hafez et Elvis Presley. C'est l'espoir qui poussait les peuples, surtout ceux qui étaient écrasés sous le joug de l'oppression et de la tyrannie, à se chercher un sauveur[244].

L'attente du sauveur se révèle avec un humour cruel dans la suite du roman, lorsque l'auteur souligne la ténacité de la population — physique et psychologique — face à l'oppression et à la destruction. Les habitants de Karantīnā reconstruisent et persévèrent, certes, mais toujours avec cette touche d'absurde : l'idée d'un sauveur local revient à chaque génération, telle une rengaine familière, aussi ridicule que persistante. À Karantīnā, le messie ne prend jamais la forme d'un héros charismatique ou prophétique ; il se matérialise dans la

[241] *Ibid.*, 153/400.
[242] *Ibid.*, 329/400.
[243] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op.cit.*, pp. 121-122.
[244] Naël Eltoukhy, *Les femmes de Karantina*, trad. Khaled Osman, Actes Sud/Sindbad, 2017, p.135.

silhouette bancale d'un vendeur de jeans, d'un fils perturbé ou d'un petit caïd reconverti en visionnaire à moitié illuminé. La quête du messie devient alors un ressort comique — parfois tragique — où les espoirs de la population se heurtent systématiquement à la déception… ou à une mort spectaculaire, souvent sous un train.

Cette parodie collective d'un messianisme à l'égyptienne ne traduit cependant aucun manque de force de la communauté. Au contraire, elle révèle une capacité inépuisable à réinventer ses propres mythes, à reconstruire après chaque effondrement et à tirer du chaos un certain ordre — certes provisoire et souvent bricolé, mais intensément local.

> لا شيء يعطل أهل الكرنتينا عن الوصول لهدفهم. حتى في عز الظلم والموت والدمار، لا ينشغلون عن إعادة البناء. قديمًا قال توفيق الحكيم: «احترسوا من هذا الشعب، فهو يخفي قوة نفسية هائلة». والآن يحقق أهل الكرنتينا هذا الدرس القديم بأجسادهم[245].
>
> Rien ne saurait empêcher les habitants de la Karantīnā d'atteindre leur but. Même au plus fort de l'oppression, de la mort et de la destruction, ils ne cessent jamais de reconstruire. Tawfiq al-Hakim l'a bien dit à propos des Égyptiens :
> "Méfiez-vous de ce peuple, car il recèle en lui une force psychologique immense." Aujourd'hui, les habitants de la Karantīnā mettent en pratique cette sentence, quoiqu'en utilisant plutôt leur force physique[246].

L'ironie de l'auteur résonne avec la célèbre citation de Tawfiq al-Hakim qui est à l'origine prononcé confrontant le colonialisme : « Méfiez-vous de ce peuple, car il recèle en lui une force psychologique immense. » Sauf qu'à Karantīnā, cette force ne se loge pas seulement dans l'âme collective : elle s'exprime dans les corps qui survivent, dans les mains qui rebâtissent, dans les femmes qui s'arment et organisent la résistance depuis les tunnels du métro. Ce roman illustre ainsi une forme singulière de communaucratie, qui n'est pas idéalisée ou planifiée, mais surgissant du désastre et de la débrouille. Même en l'absence d'un État fonctionnel, la communauté de Karantīnā réussit à se réinventer à travers une solidarité plus instinctive que théorique, une volonté brute de survivre ensemble, quitte à tout faire exploser au passage.

Comme le note Imad Salamey, « *communitocratic power sharing does not emerge as bound by the strict confines of geography or demography, which have historically determined the power of the nation-state, but rather by the strategic significance of communitarian constituents*[247]» Cette observation trouve une résonance paradoxale dans le roman : à Karantīnā, l'unité communautaire ne repose ni sur la morale, ni sur une vision commune du futur, mais sur une forme de loyauté cynique, de pragmatisme désabusé, et d'inventivité parfois délirante. C'est peut-être là la véritable force de ce quartier fictif : sa capacité à transformer l'échec en folklore, la ruine en légende, et la violence en rite de passage collectif. La résilience, chez eux,

[245] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, p. 264.
[246] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p.293.
[247] Salamey, *The Decline*, *op. cit.*, 50/400.

n'est pas un slogan, c'est une stratégie de survie et le mythe du sauveur, recyclé encore et encore, devient une blague sinistre que tout le monde comprend, mais que personne n'arrête de raconter.

1.3 L'écriture de l'engagement et le rêve utopique

Les romans d'engagement politique occupent une place essentielle dans la littérature, car ils offrent une perspective approfondie sur la société et les idéaux politiques. Ces œuvres ne se contentent en effet pas de raconter des histoires ; elles se présentent comme des vecteurs de changement social, mobilisant les lecteurs à travers des récits profondément ancrés dans la réalité historique et sociale. L'engagement politique dans le roman reflète souvent la volonté de l'auteur de participer aux débats de son époque, voire de les influencer activement.

> l'écrivain engagé est celui qui demande à la littérature de donner ses raisons, et qui soutient que ces raisons ne peuvent se trouver dans une essence de la littérature définie a priori, mais dans la fonction que la littérature entend remplir dans la société ou dans le monde[248].

Cette citation met en lumière l'idée que le roman engagé dépasse les préoccupations purement esthétiques pour se concentrer sur des questions sociales et politiques fondamentales. En utilisant des personnages et des situations en guise d'incarnations d'idées politiques, ce type de littérature associe le récit à une mission idéologique. L'esthétique réaliste, en particulier, se prête bien à l'engagement, car elle permet une représentation détaillée et fidèle des conditions sociales et rend ainsi les enjeux politiques et sociaux plus tangibles pour le lecteur.

> le roman peut apparaître comme le plus aisément et le plus naturellement engageable. L'esthétique réaliste possède en effet une vocation totalisante qui semble en faire le support idéal d'une prise en charge engagée du réel et de l'Histoire[249].

Ainsi, les romans engagés s'efforcent de capter l'essence des luttes politiques et sociales, en sensibilisant de la sorte les lecteurs aux questions critiques de leur époque. Un aspect fondamental de la littérature engagée réside dans son interaction avec le public. Les écrivains engagés ne s'adressent pas uniquement à une élite bourgeoise traditionnelle, mais cherchent en effet aussi à atteindre un public marginalisé ou opprimé, défi qui illustre la tension à laquelle les auteurs font face : parler à un public diversifié tout en restant fidèles à leurs convictions politiques et sociales.

En somme, les romans d'engagement politique dépassent la simple narration pour devenir des plateformes d'action. Ils abordent des questions cruciales de justice sociale, de pouvoir et de responsabilité, tout en influençant la conscience collective. Cette écriture engagée incarne un appel à la réflexion et à l'action, invitant les lecteurs à s'impliquer dans les débats de leur époque. Dans les pages qui suivent, nous analyserons ces deux romans au prisme de

[248] Benoît Denis, *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 34.
[249] *Ibid.*, p. 83.

trois axes principaux : la poursuite de la modernité, la recherche des racines et la construction d'identités collectives.

1.3.1 La poursuite de la modernité

Dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*, Saʿūd al-Sanʿūsī dépeint un Koweït moderne en pleine mutation, où l'urbanisation rapide et les infrastructures nouvelles figurent une prospérité économique soutenue par les vastes revenus pétroliers. Ce développement redessine le paysage urbain avec des centres commerciaux ultra-modernes et des échangeurs autoroutiers, illustrant une quête de modernité fondée sur l'ambition d'une vie plus structurée et prospère. Cependant, cette transformation a des conséquences sociales profondes que l'auteur met en lumière en figurant une ségrégation socio-économique et ethnique croissante, notamment entre les quartiers d'al-Surra et d'al- Ǧābriyya. Al-Surra, jadis un modèle de mixité sociale, se mue en une "ville-fantôme" dans un futur dystopique, tandis qu'al- Ǧābriyya, pour sa part majoritairement peuplée de non-Koweïtiens, devient un foyer de tensions alimentées par des politiques de logement discriminatoires. Une telle ségrégation reflète une fracture entre les citoyens koweïtiens, bénéficiaires des largesses de l'État, et les immigrés, souvent marginalisés et exclus des avantages de la modernisation.

Ce roman critique également le système de super-assistance sociale du Koweït qui, bien que garantissant des avantages généreux aux citoyens, favorise toutefois une dépendance économique tout en accentuant la séparation sociale. Ce paradoxe aggrave les tensions entre les communautés, exacerbe les divisions sociales et empêche une véritable cohésion. Al-Sanʿūsī décrit une société au sein de laquelle les espaces publics, comme les centres commerciaux, ne facilitent plus les interactions sociales. Au contraire, ces lieux deviennent des symboles d'aliénation, où le "droit à la ville", tel que théorisé par Henri Lefebvre, fait défaut. Le concept de Lefebvre, qui prône une vie urbaine inclusive et interactive, est ici remplacé par des environnements dans lesquels la diversité disparaît et où les interactions humaines s'en tiennent à des comportements passifs. Les centres commerciaux, au lieu de devenir des carrefours de dialogue, se transforment en lieux de repli et de désengagement, reflétant une société en crise d'identité.

Saʿūd al-Sanʿūsī critique ainsi les illusions de la modernité. Il montre comment les idéaux de progrès et d'harmonie sociale peuvent facilement basculer vers une dystopie marquée par des réalités sombres : fragmentation, exclusion, et crise sociale. Les quartiers autrefois dynamiques et diversifiés, deviennent des espaces de ségrégation, et la quête de modernité génère une aliénation accrue. À travers une critique incisive, *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* met en lumière

les paradoxes de la modernisation au Koweït, et souligne les tensions entre tradition et progrès, inclusion et exclusion, ainsi qu'entre l'image d'une société prospère et ses fractures internes. Ce roman se positionne donc comme une réflexion sur les défis et les dangers de l'urbanisation rapide. Il met en garde à l'encontre des conséquences d'une modernisation qui prônerait le progrès matériel aux dépens des dimensions humaines et sociales.

Dans les deux romans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* et *Nisāʾ l-Karatīnā*, les graffitis apparaissent comme un symbole puissant du désenchantement face aux projets modernistes avortés. Ces marques urbaines offrent une réflexion sur les conséquences sociales, politiques et culturelles des ambitions modernistes déçues. Lors d'une visite dans son ancien quartier, Katkūt, protagoniste de *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*, remarque des graffitis superposés sur les murs d'un site où une bagarre a eu lieu. Les inscriptions, vestiges d'une *ḥarb kalimātiyya*[250]. (*guerre de mots*), témoignent de la révolte et de la contestation. Katkūt peine à les déchiffrer :

> أم المؤمنين رغم أنوف الحادقين؛ اللعنة على النواصب, الموت للروافض, وهابية, مجوس...وباللون المحايد, في أماكن متفرق على جدار مبنى محول الكهرباء, صور لفئران مشطوبة بعلامة X , وتحذيرات بدأت تنتشر مع انطلاق مجموعتنا: "احموا الناس من الطاعون".. "الفئران آتية!".. ممهورة بتوقيع "أولاد فؤادة".[251]
>
> Mère des croyants, malgré ce que disent les gens haineux ; maudits soient ceux qui s'opposent à la maison du prophète. Mort à ceux qui refusent d'accepter les compagnons du Prophète. Mort aux Wahhabites et aux Mages… Dispersés sur les murs du bâtiment du générateur, des images en couleur neutre de souris barrées et des avertissements qui se sont multipliés depuis que nous avons créé notre groupe : Protégez-vous de la peste… Les souris arrivent ! Doté de la signature des enfants de Fouada.

Dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*, Saʿūd al-Sanʿūsī utilise les graffitis pour explorer les identités multiples et opposées qui coexistent dans un espace urbain en pleine mutation. Les murs de la ville deviennent un champ de bataille où s'expriment les tensions entre différents groupes sectaires, tels que les extrémistes sunnites et chiites, les wahhabites et les mages. Parmi ces groupes, les termes « *nawāsib* », « *rawāfiḍ* », « *wahhābiyya* » et « *majūs* » apparaissent dans les graffitis. Les « *nawāsib* » sont ceux qui s'opposent à la famille du Prophète, ceux qui nourrissent de l'hostilité envers les proches du Prophète. Les « *rawāfiḍ* » désignent les Chiites, littéralement « ceux qui refusent », et le terme est souvent utilisé de manière péjorative par certains groupes sunnites. Les « *wahhābiyya* » sont les membres du courant rigoriste sunnite appelé wahhabisme, apparu en Arabie Saoudite. Enfin, les « *majūs* » font référence aux Mages ou aux païens, souvent utilisés dans un sens général pour désigner ceux qui suivent des religions non-abrahamiques. Ces graffitis ne se contentent pas de revendiquer ou de résister ; ce sont aussi des illustrations de la fragmentation sociale croissante. Les "Enfants de Fouada", au cœur de cette mosaïque sectaire, cherchent à se présenter comme une force neutre dans un

[250] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op.cit.*, pp. 25-26.
[251] *Idem*.

environnement marqué par des conflits violents. Par le choix de couleurs neutres et des messages de protection, ils tentent d'offrir une alternative pacifique à la violence sectaire omniprésente.

Cependant, cette tentative de neutralité n'empêche pas le groupe des Enfants de Fouada d'être impliqués dans ces conflits. Leur posture les place au contraire dans une position délicate, exposée à la pression des tensions entre les pouvoirs étatiques et sectaires. Le contraste des graffitis, souvent agressifs et provocateurs, révèle une polarisation grandissante au sein de la société koweïtienne. Les messages sectaires accentuent la division entre différents segments de la population, tandis que les graffitis des Enfants de Fouada, qui prônent quant à eux la paix et la protection, semblent en total décalage avec la violence qui domine le paysage social. Leur approche neutraliste, bien qu'essentielle pour atténuer les tensions, s'avère toutefois inefficace face à la réalité conflictuelle de la société. Les graffitis deviennent ainsi un miroir des échecs de la modernisation. Plutôt que de renforcer une identité nationale commune, les projets modernistes exacerbent les divisions sociales. La ville, censée être une manifestation d'unité et de progrès, se transforme en un espace de contestation et de fragmentation, illustrant les limites des ambitions modernistes. Ces graffitis révèlent l'incapacité des projets de modernisation à résoudre les conflits internes et illustrent l'idée que parfois ils tendent même à les intensifier. Au Koweït, la modernisation n'a pas unifié la société, mais accentué ses divisions. Les projets modernistes, loin de dépasser les identités, les renforcent, révélant leur incapacité à saisir la complexité sociale contemporaine. Les graffitis ne sont donc pas uniquement des actes de protestation, mais deviennent des signes de résistance face à une modernité qui n'a pas tenu ses promesses d'harmonie sociale.

De manière similaire, al-Ṭūḫī, dans *Nisāʾ l-Karatīnā*, utilise les graffitis des tunnels du " métro de Karantīnā " pour exprimer une critique de la modernité urbaine. Ces inscriptions ne sont pas de simples éléments décoratifs ; il s'agit bel et bien de témoignages de la résistance face à la modernisation promise et à ses échecs. Les graffitis dans ces tunnels agissent comme des représentations de l'échec du projet de modernisation et de l'aliénation des populations locales, qui se sentent exclues des bénéfices de ce changement. Tout comme dans le roman d'al-Sanʿūsī, ces graffitis deviennent des manifestes d'une résistance face à une urbanisation déshumanisante, dans le contexte de laquelle la modernité ne parvient pas à combler les fractures sociales, mais les exacerbe. Ces deux auteurs, à travers l'usage des graffitis, illustrent comment les aspirations à une modernité inclusive peuvent échouer à créer un espace commun dans lequel toutes les voix seraient entendues et intégrées.

وصلت إلى سور حديدي كبير، هناك رأت لافتة معلقة مكتوبًا عليها "هنا النهاية"، وكتابات بخط اليد، "أمير ورشا، الحب الخالد، ٥/٦/٢٠٦٣"، "أشباح الكربنتينة، المصري ومصيلحي وكروانة"، "لا للهودنة"، "أهي أيام وبنعيشها"، "نحن هنا، والأعداء هناك[252]."

(Amira) Elle finit par arriver à proximité d'une immense barricade métallique, surmontée d'une pancarte avec l'inscription "Ici, c'est la fin". Il y a aussi des graffitis avec des formules inscrites à la main : "Amir et Racha, amour éternel, 05-06-2063", "Les fantômes de la Karabantina… Al-Masry, Musseilhy et Karawana", "Non à la trêve", "On aura au moins vécu ces journées-là ensemble", "On est ici, et l'ennemi est là-bas"…[253]

Les graffitis des tunnels du métro de Karantīnā jouent un rôle clé dans la critique formulée à l'encontre de la modernisation urbaine. Ils témoignent d'un profond désenchantement face aux promesses non tenues des projets modernistes. Ces inscriptions, souvent superposées et recouvrant les messages des autres, illustrent une sorte de "guerre des mots", une lutte pour revendiquer un espace d'expression dans un environnement où les ambitions de modernité et de cohésion sociale se sont effondrées. Loin de représenter un lieu de progrès et d'harmonie, le métro devient un site de contestation, où les voix marginalisées cherchent à se faire entendre, à travers des messages parfois certes désorganisés, mais malgré tout porteurs de significations profondes. Même s'ils paraissent désorganisés ou anarchiques, ces graffitis véhiculent un sens important et dense : ils expriment la résistance, préservent la mémoire et critiquent des échecs de la modernisation urbaine, évoquant tout à la fois des événements personnels et des souvenirs du passé, traduisent la nostalgie d'une époque révolue, antérieure aux projets de modernisation qui ont fragmenté la société. Ils deviennent un moyen de résistance contre l'uniformité imposée par les pouvoirs en place, une tentative de préserver une identité collective face à l'effacement de la mémoire historique et sociale. La superposition des messages représente non seulement le chaos de cette lutte pour la reconnaissance, mais aussi l'échec d'une politique d'urbanisation qui n'a pas permis d'intégrer les diverses communautés, mais a au contraire exacerbé leurs divisions.

Les messages issus des conflits entre les différents groupes, comme « *La li-l-hawdana*. (Non à la trêve) » ou « *Naḥnu huna, wa-l-aʿdāʾ hunāk* (On est ici, et l'ennemi est là-bas.) »[254], montrent avec une certaine ironie le contraste entre ce que promettait la ville moderne et la réalité urbaine fragmentée. Leur ton, parfois sarcastique, critique le soi-disant progrès et l'harmonie annoncée, tout en révélant l'échec des projets de modernisation à rassembler les communautés. Derrière ce désordre apparent, ils deviennent un commentaire profond et moqueur sur les fractures sociales que la modernité n'a pas résolues, mais au contraire accentuées.

[252] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op.cit.*, p. 351.
[253] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p. 386.
[254] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, p. 351.

1.3.2 La recherche des racines

La modernité et l'authenticité peuvent se retrouver en opposition dans certaines productions romanesques. Par exemple, le quartier de Karantīnā se déterritorialise au fur et à mesure que la modernité progresse. Les conflits internes s'apaisent et les habitants semblent oublier les histoires du passé. L'arrivée du métro dans ce quartier devient ainsi un emblème de l'industrialisation et de la modernisation. Cependant, Nāʾil al-Ṭūḫī choisit délibérément de nommer deux stations du nom des personnages incarnant des conflits historiques : le couple ʿAli et Injī, et le couple Ṣūsū et Minna. Cette juxtaposition de la modernité et des références au passé illustre la tension sous-jacente entre l'aspiration à un avenir progressiste et la nécessité de reconnaître et de préserver les racines historiques et culturelles. Toutefois, ces dernières sont mises aux oubliettes, tandis que les générations successives qui habitent le quartier se succèdent. Cette coexistence de modernité et de mémoire déformée trouve une illustration concrète dans la matérialisation du passé à travers les noms des stations de métro du quartier, qui rappellent les anciens conflits et les figures historiques, comme nous le verrons comme suit,

> هناك محطة أمام بيت علي وإنجي, ومحطة أخرى في غيط العنب, قرب بيت سوسو الراحل, سميت الأولى ب((الكرنتينا)), وسميت الثانية, والتي تقع في نهاية الخط, باسم ((الكربنتينة)). المحطتان قريبتان من بعضهما البعض, ويوميا يركب الناس من الأولى للنزول في الثانية أو العكس.
> لقد انتهى الحظر الواقع بين المنطقتين. لقد أصبح جزءا من التاريخ.[255]
>
> On avait prévu une station devant l'immeuble d'Injy et d'Ali, et une autre à Gheit el-'Enab, près de la maison du regretté Soussou. La première fut appelée Karantina, tandis que la seconde, située à l'autre bout de la ligne, était baptisée Karabantina. Les deux stations n'étaient pas très éloignées l'une de l'autre, et quotidiennement des gens embarquaient à la première pour se rendre à la seconde, ou inversement. La guerre qui avait opposé les deux zones était enterrée, et le tabou ayant entouré l'affaire était désormais du passé.[256]

Les processus de modernisation, bien qu'ils visent à développer des infrastructures avancées et à promouvoir des sociétés progressistes, peuvent paradoxalement effacer le passé et diluer les identités locales. En cherchant à bâtir des structures modernes et à améliorer la vie urbaine, la modernisation tend souvent à gommer les récits historiques et les spécificités indigènes. À Karantīnā, ce phénomène se manifeste avec l'arrivée du métro, qui entraîne une forme nette de déterritorialisation. Les noms des stations, rappelant d'anciens conflits et des figures emblématiques du passé, symbolisent cette tension entre modernité et mémoire. Si le métro améliore concrètement la connectivité et la vie quotidienne, il contribue aussi, involontairement, à affaiblir les liens entre les habitants et leur histoire collective.

Dans le roman, cette quête des racines et la préservation des conflits ancestraux prennent une tournure ironiquement dérisoire. Sous prétexte d'honorer les héros du passé et de dénoncer

[255] *Ibid*., pp. 292-293.
[256] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p.322.

l'effacement des identités locales, l'auteur adopte une posture critique, voire moqueuse, face à cette obsession de « conserver » l'histoire. En nommant deux stations « Karantina » et « Karabantina », il met en scène une absurdité : les anciens ennemis deviennent des arrêts de métro que les usagers traversent quotidiennement, indifférents à l'histoire sanglante qu'ils représentent. Loin de magnifier la mémoire, cette juxtaposition souligne le caractère artificiel de toute tentative de monumentalisation du passé dans un cadre urbain en mutation. Le métro, illustration de progrès, se transforme ainsi en instrument comique de déshistoricisation, où les vendettas se réduisent à de simples légendes de signalétique urbaine. Dans le même registre ironique, le roman ne se limite pas à critiquer la modernisation : il ridiculise également la dramatisation des récits identitaires et communautaires. Le passage décrivant une station « devant la maison d'Ali et Injy » et l'autre « près de celle de Soussou », que les habitants « traversent quotidiennement », transforme la guerre familiale en une routine banale, presque touristique. L'effacement du tabou entourant ces conflits apparaît moins comme une tragédie que comme un gag social, une manière pour l'auteur de tourner en dérision les discours nostalgiques sur la « mémoire collective ».

Pourtant, la recherche des racines et la préservation du passé conservent un sens profond tant que Karantīnā reste sous l'influence d'Ali et d'Injy. Dès le début du roman, Nāʾil al-Ṭūḫī souligne que « *al-ayyām al-tāliya kānat muğğarad natāʾiğ li-ʾaḥdāṯ hāḏa l-yawm*[257] (les jours suivants n'étaient que les conséquences des événements de ce jour) », rappelant que les actions du passé déterminent les résultats futurs. Cette idée se retrouve dans le chapitre qui introduit Ali et Injy, où al-Ṭūḫī insiste sur la tradition de vendetta propre à la région d'origine des familles des deux personnages.

> تار قديم, لا أحد يعرف أصله, اشتعل بين عيلة العلايلي وعيلة أمين بأخميم سوهاج, راح ضحيته محمد سيد العلايلي, عمك كان أحسن حد يا إنجي, إوعي تصدقي لو حد قالك إنه كان وحش, وهو ما كانش بتاع تار وسلاح, عما اللي جم وراه من البلد, اسألي بابا هيقولك كدا. طيب أنا آسفة يا علي, أكيد كان فيه ناس بيقولولك إنك لازم تاخد بتار باباك, صح؟[258]
>
> À Akhmim, gouvernorat de Sohag, il y a une haine ancestrale qui depuis longtemps – tellement longtemps que tout le monde a oublié pourquoi – oppose la famille des 'Alayli à celle des Amin. Cette haine a coûté la vie à Mohammad Sayed al-'Alayli – oui, Injy, ton oncle. C'était vraiment une crème d'homme. Si quelqu'un essaie de te convaincre qu'il était mauvais, ne le crois surtout pas. Il n'était fait ni pour la vendetta ni pour les armes. Ce sont les villageois qui sont venus le traquer. Demande à ton père, il te le confirmera. – 'Ali, je suis désolée, mais il faut que je te pose cette question : des gens ont bien dû te dire que tu devais venger ton père, non ?[259]

Nous pouvons saisir en lisant le roman que les deux interlocuteurs, ʿAli et Injy, partagent l'origine de la famille al-'Alayli, en opposition à celle d'Amin. La haine ancestrale entre ces deux familles, qui a coûté la vie à Mohammad Sayed al-'Alayli, illustre comment les conflits

[257] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, p. 34.
[258] *Ibid.*, p. 20.
[259] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p.21.

du passé continuent à avoir une résonance dans le présent. Cette tradition de vendetta, qui est profondément ancrée dans la culture familiale et locale, ne se limite pas à un cadre régional. Elle se déplace de Haute-Égypte à Alexandrie, portée par le personnage de Bekhit (Baḫīt), l'arrière-grand-père d'Ali et d'Injy, si l'on en croit les histoires racontées par Soussou. Bekhit, d'origine alexandrine, a quitté le Nord pour s'installer dans le Sud avant de revenir et jouer un rôle crucial dans la construction moderne d'Alexandrie. Cette double appartenance de Bekhit souligne l'enchevêtrement des conflits ancestraux avec les ambitions modernistes. Ali, dans sa quête pour résoudre les problèmes liés au passé, se retrouve confronté à une tâche complexe : il doit non seulement traiter les vieilles rancunes qui ont affecté sa famille, mais aussi protéger Alexandrie des influences politiques du Caire. Ali et Injy se battent pour revendiquer Bekhit comme leur propre ancêtre, en cherchant ainsi à s'approprier une légitimité qui les positionne comme les héros et les sauveurs d'Alexandrie. Leur lutte pour l'héritage et la reconnaissance dessine une quête plus large pour affirmer une identité régionale face aux forces centralisatrices du pouvoir politique. Leur engagement dans cette bataille illustre combien il est difficile de concilier les exigences de la modernisation avec les aspirations à préserver et à valoriser les racines historiques.

Tout en tenant compte du poids de l'histoire dans le roman, nous souhaitons déplacer le regard du passé lointain vers une période plus récente, à travers laquelle l'auteur souligne le caractère de rébellion de la ville d'Alexandrie et surtout du quartier Karantīnā.

> جزء مهم من التمرد السكندري على مر الأيام لم يكن ضد السلطة فحسب, بل ضد الظلاميين أيضا. شعب الإسكندرية مستنير بطبيعته, ويكفي على هذا مثال واحد: الكرنتينا. في الواقع لقد ظلت هذه المنطقة بحي القباري غرب الإسكندرية, منذ أن كانت معسكرات للإنجليز, بؤرة مهمة لتمرد السكندريين على الأصولية التي كانت تجتاح المجتمع شيئا فشيئا...[260]
>
> Au cours de l'histoire de la ville, la rébellion populaire s'est dressée non seulement contre le pouvoir, mais aussi, pour une part significative, contre les obscurantistes. Le peuple alexandrin est éclairé par nature, comme le démontre largement ce lieu unique qu'est al-Karantina. Cette zone du quartier de Qabbari, située dans la partie ouest d'Alexandrie, a toujours été, y compris du temps où elle était encore constituée de casernements de l'occupant britannique, un foyer important de sédition des Alexandrins contre le fondamentalisme qui envahissait progressivement la société.[261]

Karantīnā et, plus largement, Alexandrie, sont dépeintes à travers une tradition de rébellion et de résistance profondément enracinée dans l'histoire locale, où les combats contre les pouvoirs oppressifs et les forces obscurantistes deviennent un moyen de défendre et d'affirmer une identité collective. Cette mémoire de la sédition et de la contestation, transmise au fil des générations, illustre les aspirations des habitants à préserver leurs valeurs culturelles et sociales face aux pressions centralisatrices. Cependant, le roman constitue un pastiche évident du

[260] al-Ṭūḫī, *Nisā'*, *op. cit.*, p. 71.
[261] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p.80.

discours nationaliste et moderniste qui glorifie des lieux et des peuples entiers comme naturellement éclairés et résistants. L'expression « *šaʿb al-iskandariyya mustanīr bi-ṭabīʿatihi* » (le peuple d'Alexandrie est éclairé par nature) moque explicitement la formule courante « *šaʿb miṣr shaʿb mutadayyin bi-ṭabīʿatihi* » (le peuple d'Égypte est, par nature, religieux), soulignant le caractère artificiel et théâtral de ces récits héroïques.

Les récits de vendetta, les rivalités familiales dont l'origine s'est perdue, ou l'assignation quasi-messianique à un quartier marginalisé comme Karantīnā renforcent cette dimension comique et critique : le passé, loin de constituer une source d'inspiration pure, devient un fardeau narratif vidé de sa substance, recyclé pour justifier des conflits ou des identités collectives. En jouant sur cette tension entre célébration et ironie, l'œuvre montre comment la mémoire et la modernité se mêlent pour exposer le ridicule et le grotesque des récits identitaires. Ainsi, la rébellion à Karantīnā et à Alexandrie apparaît à la fois comme un vecteur d'affirmation identitaire et comme un objet de mise en scène critique, où le sérieux des grands récits historiques se confronte au rire et à la déconstruction.

1.3.3 Les revendications des identités collectives

Nisāʾ al-Karatīnā s'ouvre sur une scène des plus absurdes : des chiens qui discutent politique et nostalgie en 2064, au moment de la démolition du quartier Karantīnā. Ce choix narratif n'est pas une simple coquetterie stylistique, mais un pied-de-nez assumé aux romans historiques prétentieux. Dès l'ouverture, al-Ṭūḫī sabote avec jubilation les attentes du lecteur « sérieux », en détournant les codes de la narration omnisciente par une fausse grandiloquence : les chiens philosophes deviennent l'allégorie grotesque d'un destin national en décomposition. Cette entrée en matière donne le ton — non pas celui d'un roman à thèse, mais d'une farce tragique sur la mémoire collective. L'auteur passe ensuite à une voix extradiégétique pleine de solennité apparente, qui affirme que l'histoire racontée n'est ni celle des chiens ni celle des hommes, mais celle d'un pays en train de se former. Le paradoxe est ici central : sous des airs emphatiques, al-Ṭūḫī adopte un style volontairement redondant pour moquer la gravité du discours nationaliste. Le narrateur se prend au sérieux — beaucoup trop — au point de perdre toute crédibilité, et c'est précisément dans cette inflation verbale que réside l'humour noir du roman.

> وقد تكون القصة قصة وطن يتشكل. القصة هنا هي قصة وطن يتشكل ليست أبدا قصة عن الكلاب, ولا حتى عن البشر, الذين مهما علا شأنهم فهم يظلون مجرد ذرات في محيط هذا الوطن الشاسع. نحن نكرات في هذا الوطن, ليس لقلة شأننا, وإنما لأن هناك الكثيرين غيرنا, أفضل منا وأسوأ منا, حاربوا معنا أو حاربونا, والوطن هو مجموع هؤلاء الناس.
> كل هذه القصص الصغيرة, وعلاقات الحب والكراهية والزواج والطلاق والأبناء, والصراعات ووصايا الميراث وعقود الملكية والملكية التي بلا عقود والميراث الذي بلا وصايا, وألحان الموسيقيين وككتابات المؤلفين وحسابات

المهندسين وقرارات الزعمناء وسواعد البسطاء, من كل هذا يتكون الوطن. الوطن هو كل هؤلاء. الوطن هو نحن.[262]

…et c'est bien de ça qu'il s'agit ici – l'histoire d'un pays en train de se construire. Ce n'est en aucun cas une histoire sur les chiens, ni même sur les hommes, car si haut qu'ils puissent s'élever, ils ne seront jamais que des atomes de poussière dans l'atmosphère de ce pays immense. Dans ce pays nous sommes vraiment quantité négligeable. Pas parce que nous ne comptons guère, mais parce qu'il y en a tant d'autres que nous, qui sont tantôt meilleurs, tantôt pires, tantôt alliés, tantôt ennemis. Et le pays, voyez-vous, c'est la somme de tous ces gens.

Toutes ces petites histoires, tous ces rapports d'amour et de haine, de mariage et de divorce, d'enfants et de gardes, de litiges sur les stipulations d'un héritage ou sur la propriété d'un bien, mais aussi sur des héritages pour lesquels aucune stipulation n'avait été faite ou de biens pour lesquels aucun acte de propriété n'avait été dressé, sans parler des mélodies de compositeurs, des écrits d'auteurs, des calculs d'ingénieurs, de la puissance intellectuelle de l'élite et de la force physique du bas peuple, c'est tout cela qui fait une nation, et une nation n'est faite que de cela. La nation, c'est nous.[263]

Dans cette perspective, al-Ṭūḫī ne s'attarde pas sur des existences particulières, ni même sur des événements précis, mais déploie une vision plus large où les fragments de vies individuelles — histoires d'amour ou de haine, querelles d'héritage, compositions musicales, gestes ordinaires — s'agrègent dans un récit collectif. L'extrait insiste sur cette logique d'emboîtement : le roman n'est pas l'histoire des chiens, ni celle des habitants de Karantīnā, mais la manière dont chaque expérience intime devient une particule constitutive de l'ensemble national. La nation apparaît ainsi comme une somme, un tissu d'histoires dispersées qui, mises bout à bout, prétendent former un grand récit commun. L'usage insistant du pronom collectif *naḥnu* (nous) renforce cette vision englobante. Ce « nous » ne désigne pas une abstraction vide, mais cherche à englober la multiplicité des expériences, du plus banal au plus noble, pour signifier qu'aucune vie n'est en dehors de la patrie. Pourtant, cette amplification rhétorique trahit son excès : à force de tout vouloir inclure, le discours finit par devenir creux, saturé d'énumérations hétéroclites. Le passage prend alors des allures de manifeste, avec ses répétitions de « nous » et de la « nation », mais ce ton emphatique glisse rapidement vers la parodie. En accumulant jusqu'à l'absurde les composantes de la nation — contrats et héritages, divorces et naissances, musiciens et ingénieurs, décisions politiques et gestes ouvriers — le texte ressemble moins à une épopée qu'à un inventaire administratif. Le trop-plein de détails, à la fois triviaux et bureaucratiques, sape l'idée d'une grandeur nationale transcendante.

Ce qui semblait un hymne devient en réalité une satire : l'emphase solennelle, loin d'élever la nation au rang de mythe, met à nu son caractère artificiel et fragmentaire. Le « nous » collectif, censé rassembler les voix dans une même unité, apparaît comme un masque rhétorique, gonflé mais vide, qui prétend représenter tout le monde alors qu'il efface les marges

[262] al-Ṭūḫī, *Nisā'*, *op. cit.*, p. 12.
[263] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p. 12.

et les singularités. Par ce procédé ironique, al-Ṭūḫī détourne la rhétorique officielle des régimes autoritaires ou populistes, où chaque citoyen est proclamé incarnation de la nation mais se trouve en réalité dissous dans un discours qui ne laisse aucune place à l'individu.

Dans un entretien [264] avec Léa Polverini, al-Ṭūḫī souligne son intérêt pour des personnages à la fois dérisoires et profondément humains, dont les souvenirs épars et partiels deviennent le moteur du récit. L'histoire et la mémoire collective sont ici transformées en matériau narratif, à travers des fragments de vies minuscules qui révèlent, par contraste, l'ampleur des dynamiques sociales. Les événements révolutionnaires, notamment ceux de 2011, sont relégués à l'arrière-plan : l'auteur explique que son intrigue dystopique était déjà largement rédigée avant la révolution, et que les scènes liées à la place Tahrir n'ont été ajoutées qu'en 2012. Cette temporalité décalée se reflète dans le roman lui-même, où la génération des petits-fils se remémore la révolution avec sarcasme. En procédant ainsi, al-Ṭūḫī dépouille l'événement historique de sa sacralité immédiate pour en faire un objet de distance critique, oscillant entre dérision et émotion, tragique et absurde.

Chaque fragment de vie individuelle n'est cependant qu'une pièce d'un puzzle plus vaste. Pris isolément, ces récits intimes semblent parfois dérisoires ou comiques ; mais combinés, ils forment la trame même de l'identité nationale. Loin de réduire ses personnages à des caricatures, l'auteur montre comment leur vulnérabilité, leurs contradictions ou leurs obsessions les inscrivent dans un horizon collectif. Le roman illustre ainsi un paradoxe : en rabaissant la grandeur de l'histoire au rang de micro-récits, il ne la détruit pas, mais la réorganise selon une logique fragmentaire où l'humour et le grotesque révèlent une humanité persistante. Dans cette perspective, il est nécessaire de déplacer l'analyse du niveau de la nation vers celui de la ville. Comme évoqué précédemment, Alexandrie occupe une place singulière dans l'imaginaire collectif égyptien : ville rebelle par excellence, elle se distingue depuis longtemps des autres cités par son esprit frondeur et son identité à part. Al-Ṭūḫī joue de ce statut pour introduire une nouvelle strate d'identité collective, celle de la ville envisagée comme une communauté à part entière.

> يمكننا تخييل الشعب السكندري وكأنه عصابة كبيرة, كبيرة جدا, و هذه العصابة تسعى لتجنيد كادرين جديدين وقويين ومهمين في صفوفها. والشعب السكندري يعني هنا عائلة أبو أميرة والحاجة اعتماد.[265]
>
> Pour mieux visualiser la situation, il faut s'imaginer la population d'Alexandrie comme une bande de délinquants, une bande comptant un grand nombre de membres, un très grand nombre même. Et cette bande-là se serait résolue à se choisir deux nouveaux caïds, recrutés en raison de

[264] Léa Polverini, *Révolte et dérision dans les littératures arabes modernes et contemporaines (R. Boudjedra, D. Chraïbi, A. Cossery, A. Khal, M. Rabie)*, thèse de doctorat en littérature générale et comparée, dir. Pierre-Yves Boissau et Richard Jacquemond, Université de Toulouse, soutenu le 6 décombre 2024, pp. 554-563.
[265] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, p. 37.

> leur pedigree impressionnant. Dans notre exemple, la population d'Alexandrie est incarnée par la famille d'Abou Amira et par Hagga E'temad.[266]

Ici s'illustre la logique de désacralisation des grands récits identitaires. Alexandrie, longtemps célébrée comme une cité cosmopolite, berceau d'humanisme méditerranéen ou drapeau de révolte, n'échappe pas à la caricature. Al-Ṭūḫī la détourne de ces mythes glorieux pour en faire une « ville-gang » (*ʿiṣāba*), non pas composée de citoyens fiers ni d'héritiers de la culture antique, mais d'une bande organisée obsédée par le recrutement de « *kādirayn ǧadīdayn* » (deux nouveaux caïds), incarnés par la famille Abū Amīra et la ḥāgga Iʿtimād. La métaphore détourne l'image d'Alexandrie comme « phare de civilisation » : elle n'est plus qu'une mafia grotesque, régie par des logiques de clan et de clientélisme. Derrière l'ironie, on devine pourtant une forme de tendresse : c'est moins une condamnation qu'une mise à nu du caractère théâtral et tribal des appartenances locales.

Ce renversement prend toute sa portée lorsqu'on le replace dans le contexte du quartier de Karantīnā. Au tournant des années 2000, cette identité communautaire connaît son apogée, avant de s'effondrer dans la scène inaugurale du roman avec la démolition du quartier. La montée, la consolidation puis la destruction de l'identité karantinienne reflètent la précarité de ces collectifs, trop fragiles pour résister aux forces de modernisation et aux mutations imposées de l'extérieur. La « ville-gang » devient ainsi une allégorie ironique d'une identité qui se construit dans la révolte mais s'épuise dans la dérision. Comme le rappelle Léa Polverini, « la force de dérision se trouve […] dans le fait d'ignorer ce qui prétend être force de loi, de se passer d'une autorité autoproclamée et de poursuivre sa route en dépit de ce qui s'impose[267] ». La dérision n'est donc pas un simple rire moqueur, mais un geste de désacralisation qui « ébranle le réel[268] » et agit comme un pouvoir de fictionnalisation. C'est précisément cette logique qui se déploie dans l'épisode du projet de statue proposé par ʿAlī. En prétendant ériger un monument pharaonique pour immortaliser son café et son quartier, il parodie les gestes fondateurs des grands bâtisseurs de l'histoire égyptienne. Mais l'écart entre ses ambitions et ses moyens confère à l'entreprise un caractère dérisoire : la monumentalisation tourne au ridicule, et l'évocation de pyramides ou de temples gréco-romains appliquée à un bistrot de quartier bascule dans un surréalisme comique. Le silence gêné qui suit sa proposition traduit alors moins le respect que la consternation : il révèle l'absurdité d'un projet où l'ego provincial se prend pour l'Histoire, et où le sublime se défait dans l'insignifiant.

---

[266] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, pp. 40-41.
[267] Polverini, *Révolte et dérision*, *op.cit.,* p. 429.
[268] *Ibid.,* p. 433

Ainsi, qu'il s'agisse d'Alexandrie réduite à une bande mafieuse ou de Karantīnā magnifiée en pseudo-monument pharaonique, al-Ṭūḫī met en œuvre une stratégie de désacralisation des identités collectives. À travers l'ironie, l'hyperbole et le grotesque, il expose la fragilité de ces constructions allusives : elles prétendent à la grandeur, mais révèlent surtout la comédie sociale, les rivalités claniques et l'artifice des récits qui prétendent les fonder.

Si la première partie du roman retrace l'ascension de la famille d'ʿAlī et d'Injy au sein du quartier de Karantīnā — où le couple, devenu figure centrale, s'impose comme héros locaux et ciment de la mémoire collective —, la seconde montre en revanche l'érosion progressive de cette puissance. Le roman passe ainsi d'un récit d'enracinement et de conquête à la chronique d'un déclin : celui des grandes familles qui, après avoir dominé le quartier, voient peu à peu leur autorité se fissurer. L'apogée de ce pouvoir familial est représentée par le projet extravagant d'ʿAlī : ériger une statue monumentale en face de son café. Ce geste, inspiré des dynasties pharaoniques ou des bâtisseurs gréco-romains, se veut à la fois signe de domination et tentative de laisser une trace éternelle dans l'histoire d'Alexandrie, voire de l'Égypte tout entière. Mais derrière l'ambition, l'ironie s'érige : la monumentalisation d'un simple bistrot de quartier révèle surtout la disproportion entre les aspirations démesurées et la réalité triviale. C'est ce que traduit explicitement la parole monopolisant d'Ali lors d'une discussion avec ses associés :

> الكرنتينا ليست نتوءا في تاريخ الإسكندرية, هي ابنة لهذا التاريخ, ولتاريخ مصر بأكملها, أجدادنا الفراعنة عندما قررا تذكير الناس بعملهم بنو الأهرامات, ولم ينسهم أحد من ساعتهم, حتى الناس اليونانيين والرومانيين بنوا أشياء حلوة ومفيدة خالص. ما يقترحه على هو تمثال ضخم, يقام مقابل الكرنتينا كافيه, بحيث تجتمع فيه الذكرى الخالدة والمنظر الظريف, تمثال يعبر عن كفاح أهل الكرنتينا وكفاح السكندريين أيضا. سكت على ولم يتحدث أحد.[269]
>
> La Karantīnā est pas un simple accroc dans l'histoire d'Alexandrie. Elle est la fille naturelle de cette histoire, et de l'histoire de l'Égypte dans son ensemble. Nos ancêtres les pharaons, lorsqu'y z'ont décidé de laisser une trace qui aiderait les gens à se souvenir de leurs accomplissements, eh ben y z'ont construit les pyramides. Et depuis ce temps-là, personne peut plus les oublier. On s'en rappelle bien plus que des Grecs et des Romains, qui pourtant ont construit des choses jolies et utiles.
>
> Ce que proposait 'Ali, c'était une statue massive qui serait érigée en face du Karantīnā Café, une construction qui combinerait la commémoration éternelle et une belle esthétique, une statue qui célébrerait la lutte des habitants de la Karantīnā et celle des Alexandrins en général. Là-dessus, Ali se tut et personne ne reprit la parole après lui.[270]

Al-Ṭūḫī met en scène ironiquement l'ambition d'ʿAlī de s'inscrire dans la continuité des grands bâtisseurs de l'histoire égyptienne. En convoquant la mémoire des pharaons et de leurs pyramides, il tente de hisser son projet au rang des monuments éternels. Mais la disproportion entre l'objet de son ambition — un café de quartier — et le modèle auquel il se compare — les pyramides ou les temples gréco-romains — crée un effet comique immédiat. Plus qu'un acte

[269] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, p. 152.
[270] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p. 170.

de commémoration, la statue devient une parodie grotesque de la monumentalisation, où la grandiloquence du discours se heurte au ridicule du projet. Cette volonté de laisser une trace impérissable révèle en réalité la vulnérabilité et l'insécurité des acquis sociaux du quartier. ʿAlī brandit le souvenir des Grecs et des Romains qui, dit-il, ont construit des « choses jolies et utiles », mais qu'on n'a pas su retenir dans la mémoire collective. Ce geste de comparaison, censé donner du poids à son initiative, ne fait que souligner l'absurdité d'un monument provincial censé rivaliser avec des civilisations millénaires. Le silence qui suit la proposition n'a rien d'un respect admiratif : il traduit la gêne et l'incrédulité des auditeurs, consternés par l'écart entre l'ambition pharaonique et la trivialité de l'objet commémoré.

L'absurde atteint son sommet lorsque Hamāda, fils d'ʿAlī et d'Injy, reprend le projet à son compte et propose d'ériger… une statue de poule. Ce choix dérisoire vient cristalliser l'esprit satirique du roman : alors que les anciens bâtisseurs inscrivaient leur mémoire dans la pierre, les héritiers de Karantīnā prétendent immortaliser leur gloire locale à travers l'effigie d'un animal domestique, peinture du quotidien le plus banal. La statue de poule condense l'écart entre le discours héroïque et la réalité triviale, exposant avec cruauté la vacuité des prétentions collectives. Lorsque le quartier entre en déclin, la statue devient à son tour le théâtre des tensions. La rivalité entre la famille de Hamāda et celle de Soussū dégénère en conflit meurtrier, qui s'achève par la mort des deux protagonistes et, la même année, par la destruction du monument. L'abattage de la statue de poule n'est pas seulement la chute d'un objet absurde : c'est l'effacement définitif d'un âge d'or illusoire, où la mémoire du quartier s'était incarnée dans une parodie de monument. Ainsi, la statue de poule condense tout le projet ironique d'al-Ṭūḫī : elle est à la fois la preuve d'un désir de permanence et la caricature de ce désir, le signe d'une mémoire en quête de reconnaissance et la démonstration de son inanité. En détournant les codes de la monumentalisation nationale vers une figure grotesque, l'auteur désacralise la rhétorique de l'identité collective et révèle sa fragilité fondamentale : derrière l'apparat historique, il ne reste qu'une comédie sociale destinée à l'oubli.

> هدم تمثال الفرخة عام ٤٤ لم يكن المقصد به الهدم في حد ذاته, بعد عام كامل بدا واضحا أن ثمة محطة مترو أنفاق سيتم بناؤها هنا, في هذا المكان, أمام البيت الذي كان سابقا بيت علي وإنجي والآن لا تسكن فيها سوى إنجي, الجدة الكبيرة, مع حفيدتيها والدادة أم صلاح, بالإضافة إلى عدد من المستأجرين العابرين في العمارة.[271]
>
> On n'avait pas abattu la statue à la poule, en 2044, simplement pour le plaisir de l'abattre. Un an plus tard, il s'avéra qu'une station de métro allait être construite juste là, devant l'immeuble de la Karantīnā qui avait appartenu à Ali et Injy. Aujourd'hui, il n'était plus occupé que par Injy, devenue grand-mère, et par ses deux petites-filles, ainsi que sa servante
> Oum Salah. Il y avait aussi un certain nombre d'autres locataires qui louaient temporairement dans l'immeuble.[272]

[271] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, p. 292.
[272] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p. 322.

Nous voyons ici la fin d'un cycle : la disparition de la statue de poule en 2044 marque non seulement l'effacement d'un signe grotesque mais aussi l'anéantissement définitif d'un quartier et de sa mémoire collective. Ce monument, déjà dérisoire par son choix animal — la poule, créature ordinaire, peureuse et associée au quotidien domestique —, avait incarné un sommet d'orgueil provincial, une tentative maladroite d'inscrire Karantīnā dans l'histoire à travers un objet de commémoration absurde. Sa destruction ne survient pourtant pas dans un geste iconoclaste ou une volonté politique consciente : elle est la conséquence impersonnelle d'un chantier de modernisation, celui de la construction d'une station de métro. Cette indifférence est essentielle. Le symbole n'est pas renversé comme on abat une statue de dictateur ; il est simplement effacé par les bulldozers, englouti dans la logique froide du développement urbain. Ce détail souligne la cruauté sourde du progrès : il ne combat pas les mémoires locales, il les ignore, les raye sans même leur accorder la dignité d'un affrontement. La statue de poule, qui se voulait mémoire éternelle des luttes karantiniennes, se révèle ainsi doublement fragile : d'abord ridicule dans sa forme, puis insignifiante face aux impératifs techniques de la ville moderne.

En arrière-plan, la description de l'immeuble resté debout condense la mélancolie de la fin d'une époque. Il n'abrite plus que la vieille Injy, désormais grand-mère, entourée de ses petites-filles, de la bonne et de quelques locataires anonymes. La maison d'autrefois, jadis centre d'une saga familiale et foyer de sociabilité, s'est transformée en un espace résiduel, appauvri, presque fantomatique. Injy incarne cette mémoire vivante qui subsiste, mais réduite à une survivance marginale, témoin impuissant de la transformation radicale du quartier. Le contraste entre la statue de poule et la station de métro concentre toute la violence métaphorique de cette scène. D'un côté, un monument improbable, fragile et voué à l'oubli, porteur d'un orgueil local disproportionné ; de l'autre, une infrastructure moderne, fonctionnelle, indifférente aux traces du passé. Ce face-à-face illustre l'échec des tentatives de résistance mémorielle : face à la logique implacable de la modernisation, les identités collectives construites dans et par Karantīnā ne trouvent plus d'espace où s'inscrire. L'extrait met ainsi en scène, avec un humour noir teinté de mélancolie, la fin d'un âge d'or illusoire. La statue de poule, dérisoire et monumentale à la fois, résume l'histoire du quartier : une gloire locale pleine de vanité, effacée sans éclat par la marche indifférente du progrès.

En fin, les histoires de Karantīnā — ses batailles de clans, ses ambitions grotesques et ses monuments absurdes — ne s'opposent pas frontalement au récit de la modernisation, elles le tournent en dérision. L'abattage de la statue de poule ne s'inscrit pas dans un grand geste héroïque, mais dans une mise en scène burlesque : ce n'est pas un acte de mémoire nationale,

mais un gag cruel où une icône locale est remplacée par les rails et les tourniquets d'un métro. Al-Ṭūḫī parodie ainsi le roman national : la poule monumentale, effacée au nom du Progrès, devient une métaphore involontairement officielle, tandis que la narration, gonflée de formules faussement solennelles, prend soin de désamorcer toute gravité. Pourtant, derrière ce rire, subsiste une vérité : les petites histoires, même balayées par les bulldozers, continuent à survivre dans les ragots, les souvenirs et les récits des habitants. Elles n'incarnent plus une essence collective transcendante, mais une mosaïque ironique de micro-récits qui singent le grand récit tout en révélant sa vacuité. L'identité d'Alexandrie et de Karantīnā se fabrique donc moins dans la monumentalité ou dans la mémoire officielle que dans la farce, dans ce rire partagé qui, en exposant la vanité des grands récits, en assure paradoxalement la continuité. La statue de poule rassemble tout le projet ironique d'al-Ṭūḫī. Elle est à la fois preuve d'un désir de durer et caricature de ce même désir. Elle montre la mémoire qui cherche reconnaissance, mais aussi montre son vide. Ainsi, le grandiose devient dérisoire. L'auteur montre l'écart entre aspiration et réalité, entre mémoire collective et quotidien banal. La nation, la ville, le quartier deviennent des scènes où l'utopie sociale devient dystopie triviale. La satire finale de la statue de poule cristallise ce mouvement : tout désir de permanence collective se heurte à l'absurde de la vie.

Chapitre 2 L'hybridité spatio-temporelle

2.1 La structure temporelle

Le temps est un outil narratif flexible, capable de relier passé, présent et futur tout en révélant les tensions sociales et culturelles. Les écrivains utilisent cette temporalité pour expérimenter des formes narratives, explorer la mémoire collective et réfléchir aux transformations de la société face à la modernité et à la globalisation. La question du temps occupe un rôle très important dans les deux romans étudiés. Que ce soit le temps fragmenté et hybride chez al-Sanʿūsī, ou le temps linéaire et intergénérationnel chez al-Ṭūḫī, il devient un outil principal pour montrer les tensions entre mémoire, présent et futur. Ce n'est pas seulement un style narratif, mais aussi une manière de montrer les problèmes sociaux et politiques, révélant les changements et les fractures dans la société au Koweït et en Égypte. En analysant ces structures du temps, on peut voir comment les auteurs utilisent passé et futur pour réfléchir sur les crises du présent et proposer de nouvelles idées sur l'identité et la communauté.

2.1.1 Le temps chez al-Sanʿūsī

Dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*, la temporalité joue un rôle central, et la structure narrative du roman repose d'ailleurs sur l'hybridité temporelle. Ce récit se déploie sur deux lignes

temporelles distinctes, T1 et T2, qui s'entrelacent de manière complexe et reflètent les tensions entre passé et présent, ainsi que les contradictions internes du narrateur et du pays. Ces deux temporalités illustrent les bouleversements sociaux et politiques du Koweït et sont abordées sous un angle hybride et fragmenté, amplifiant le thème de l'incertitude du temps. Une telle organisation narrative contribue à une lecture immersive et troublante, au fil de laquelle les frontières entre le passé et l'avenir se dissolvent.

Le récit du roman participe d'une temporalité hybride. Cette dernière se manifeste dès les premières pages où le narrateur entame la narration en retraçant une période de son enfance pendant laquelle sa mère, dont l'inquiétude s'aggrave après une explosion ayant eu lieu dans un café en 1985, lui interdit de faire du vélo dans leur quartier durant la journée. Katkūt, le narrateur rapporte ensuite son vécu un jour de septembre 2020 à partir de midi quand il a repris conscience après avoir été attaqué par des milices. Puis, il retourne à son ancien quartier en espérant rejoindre son ami Fahad. Pendant les trois notes instantanées enregistrées à 12h, 12h17 et 12h31, c'est à dire les trois sections marqués par les repères temporels extrêmement précis inscrits dans la narration du T2, c'est-à-dire la ligne dystopique du 11 septembre 2020, il revisite également les locaux de son ancienne école et se remémore les histoires qui s'y sont déroulées, notamment la bagarre entre le trio formé par Katkūt, Fahad et Ṣādiq et un « gros gars ». Le narrateur trahit la double temporalité en employant une formule *zamanī l-ʾān ḫalīṭ*[273] (le temps est pour moi tout emmêlé, maintenant) indiquant qu'il s'agit de l'amalgama de T1 qui s'étale durant une période relativement longue des environs de 1985 jusqu'à 2017 et de T2 qui désigne précisément un jour de septembre 2020, de midi à minuit. Il est nécessaire de rappeler que ce T2 constitue un futur fictif par rapport au temps de l'écriture qui a eu lieu en 2015. Le T2 est une ligne temporelle dystopique fictive, se déroulant dans un Koweït de 2020, qualifié de métatemporel puisqu'il est déjà dépassé par la réalité de 2025, et déchiré par une guerre civile entre chiites et sunnites. Le T1 est une ligne « réaliste » et historique, évoquant les souvenirs d'enfance, d'adolescence et de jeunesse du narrateur, commençant dans les années 1980 et rejoignant finalement la ligne fictive d'un 2020 qui ne s'est pas produit.

La manière dont l'auteur organise les chapitres et les notes[274], surtout les trois premières, nous intéresse elle aussi. Étant donné que les deux premiers chapitres du roman de Katkūt intitulé *ʾirṯ al-nār* (*L'héritage du feu*) ont été fictivement supprimés car censurés, ce roman commence par le troisième chapitre. Or, dans ce chapitre le temps se trouve dans la continuité

[273] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, p. 26.
[274] Par « note » et « chapitre » nous distinguons entre le récit du futur marqué par l'heure et celui du passé qui se divise en chapitre et forme le roman de Katkūt à l'intérieur du roman d'al-Sanʿūsī.

de la lignée temporelle du récit de la note 2 (12h17). De plus, ce roman est organisé sur la base de l'alternance entre une note et un chapitre. Il nous semble donc que par le biais de la note 2, al-Sanʿūsī tente de rattraper ce qui ne peut pas s'afficher dans le roman de Katkūt. Il est donc vrai que le T2 existe uniquement dans le récit de Katkūt et est exclu de son roman, mais le T1 se trouve malgré tout représenté dans les deux. Autrement dit, aucune lignée temporelle ne correspond à aucune forme de récit en particulier, situation qui renforce encore davantage l'idée, évoquée plus haut, selon laquelle le temps est tout emmêlé. Le passé de Katkūt et son présent se fondent dans le même instant lors de sa visite dans les rues de son enfance. Cette structure narrative complexe contribue à créer une atmosphère de confusion temporelle et renforce le thème de l'hybridité dans le roman. Les différentes lignes temporelles se superposent et s'entremêlent, elles reflètent ainsi l'idée que les contradictions présentes dans la vie du narrateur et dans l'histoire du pays se mêlent.

Durant la visite, Katkūt retrouve son école, anciennement Al-Naǧāḥ, qui a pris le nom d'un ancien fonctionnaire du Ministère de l'éducation Ḥamūd Barġuš al-Saʿdūn[275]. La question de l'impermanence du nom traverse l'ensemble de sa visite. De la même manière, le vieux blanchisseur du quartier à la peau d'ébène immigré du Pendjab avait composé son nouveau nom, Alāmīn, au Koweït, à partir de son nom d'origine Ali Amīn. Mais ce nom s'efface une fois disparu, « *tarakanā fī bilād tamsaḥ kullu šayʾ bi-stibdāl ismih fawra ktisābih ḏākira wa-huwiyya*[276] » (nous laissant dans ce pays qui déforme tout, changeant le nom de toute chose dès qu'elle a gagné mémoire et identité). Nous voyons ici que Katkūt voyait la dissolution du passé dans le présent durant le trajet et qu'il revivait les anciens sentiments mélangés aux nouveaux. C'est dans cette optique qu'Homi Bhabha se réfère au concept psychanalytique *Nachträglichkeit* (l'Après-coup) afin de décrire la temporalité du *Third Space*, terme qui signifie « *a transferential function, whereby the past dissolves in the present, so that the future becomes (once again) an open question, instead of being specified by the fixity of the past*[277] ». Bhabha l'emploie dans le but de désigner ce qu'il qualifie d'*historical intermediacy*, la manière dont apparaît le monde dans le présent traversant la rupture du temps. L'intérêt de cette notion chez Bhabha est qu'elle offre aux groupes marginaux une possibilité d'action : puisque le passé se dissout dans le présent, l'avenir redevient ouvert et porteur de nouvelles potentialités. Cette temporalité hybride redonne à l'avenir son caractère énigmatique et permet au passé d'être un point de projection. C'est pour cette raison que Bhabha s'appuie sur Frantz

[275] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, p. 28.
[276] *Ibid.*, p. 30.
[277] Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres et New York, Routledge, 2004, p. 314.

Fanon et son idée de sublimation transcendantale, qui décrit le processus psychologique et social par lequel les colonisés peuvent dépasser les effets destructeurs de la colonisation et devenir des sujets libres et autonomes. Bhabha voit dans cette sublimation une forme de « négativité » : elle fait du présent le lieu d'une modernité disjonctive, où s'ouvre un décalage temporel au moment même où l'humanité s'exprime à travers ses différences (genre, race, classe), les marqueurs d'une marginalité propre à la modernité. En définitive, Bhabha montre que c'est en rompant avec le récit dominant de la modernité que peut s'ouvrir un espace-temps nouveau, permettant aux marginaux et aux marginalisés d'exister, de s'exprimer et d'être reconnus.

Dans le roman d'al-Sanooussi, le choix de révoquer les fragments du passé en les intégrant dans le récit du T2 permet de créer un passé dissout dans le présent, phénomène qui rapproche la temporalité romanesque de celle du Third Space chez Bhabha. Ce faisant, il octroie dès le début du roman la voix aux marginaux et à ceux dont la parole était jusque-là opprimée. À travers les représentations de lieux revisités par Katkūt, l'auteur réalise simultanément deux objectifs, dont le premier est de proposer une rétrospective sélectivement montrée et le second de se réapproprier le passé en guise d'élément constructeur du récit au présent. L'auteur consacre une quantité remarquable de passages à décrire la nostalgie du passé de Katkūt et à reconstruire ses souvenirs d'enfance. En parcourant le roman *L'héritage du feu*, nous suivons la chronologie de trois familles, celle de Mama Hissa, la dame sunnite, celle de Mama Zaynab ou Bibi Zaynab, la dame chiite et celle de Katkūt. L'emploi de la temporalité hybride lorsque le narrateur avance dans la narration facilite la juxtaposition d'une période d'entente harmonieuse entre les différences et la dystopie où règnent le chaos et la violence engendrés par la même cause. Nous voyons également l'évolution de son quartier d'enfance qui subit une chute et de paradis en vient à devenir une ville-fantôme. Cet espace commence à être parsemé par le grain de haine communautaire vers la fin des années 1980, époque durant laquelle le trio de Katkūt, Ṣādiq et Fahad a affronté le « gros gars ». C'est à ce moment-là que l'auteur verbalise l'origine de la dystopie qui anticipe son arrivée au Koweït. Nous examinerons ensuite le second axe d'hybridité du roman, la nation, la communauté et le peuple, plus précisément la citoyenneté koweïtie.

En résumé, *Fi'rān Ummī Ḥiṣṣa* adopte une structure narrative hybride pour explorer la complexité du temps à travers deux lignes temporelles distinctes, T1 et T2. Le T1 renvoie à un passé réaliste et historique, tandis que le T2 s'inscrit dans une dystopie fictive où les événements s'entrecroisent et se superposent. Ce dispositif met en évidence les tensions entre passé et futur, entre nostalgie et réinvention, tout en reflétant les bouleversements sociaux et politiques du

Koweït. En s'appuyant sur les théories d'Homi Bhabha, le roman déconstruit l'idée d'un temps linéaire et figé : il montre que le passé n'est pas immuable mais peut être relu et réinterprété dans le présent, ce qui redonne à l'avenir un caractère ouvert et incertain. C'est le principe du *Nachträglichkeit*, selon lequel le passé se « dissout » dans le présent pour réapparaître sous une autre signification, et où le futur cesse d'être déterminé par le poids des événements passés. Ainsi, dans le roman, chaque retour en arrière (T1) ne sert pas seulement à raconter la mémoire individuelle du narrateur, mais à mettre en relief l'impact de cette mémoire sur la compréhension du présent (T2). Cette double temporalité permet de montrer comment les souvenirs et les récits historiques se recomposent, et comment ils influencent la manière d'imaginer le futur. De cette façon, *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* ne se contente pas de juxtaposer passé et présent : il met en scène un temps hybride et mouvant, où les voix marginalisées trouvent un espace pour s'exprimer et proposer d'autres récits. Le roman devient alors un lieu de résistance symbolique, qui permet de penser la mémoire non comme un enfermement dans le passé, mais comme une ressource pour réinventer la modernité et envisager d'autres possibles.

2.1.2 Le temps chez al-Ṭūḫī

Le roman de Nāʾil al-Ṭūḫī adopte une structure temporelle complexe pour explorer les dynamiques familiales et sociopolitiques à Alexandrie à travers trois générations. La temporalité de ce récit juxtapose une ouverture futuriste située le 28 mars 2064 avec une narration ancrée dans le passé des années 2000, durant lesquelles les événements déclencheurs prennent place. Cette structure hybride permet à l'auteur de tracer un arc narratif couvrant plusieurs décennies tout en mettant en lumière les transformations socio-historiques du quartier de Karantīnā. Ce roman débute par une scène apocalyptique futuriste qui annonce la fin d'une ère marquée par la lutte des femmes contre la destruction de leur quartier, scène qui se veut une préfiguration, créant une résonance tout au long de l'œuvre. Par la suite, le récit se déplace dans le passé et explore les débuts des années 2000 en mettant en scène le couple Ali et Injy, dont l'ascension et l'intégration au sein du quartier Karantīnā déclenchent une série de conflits intergénérationnels. Cette structure narrative aide le lecteur à comprendre les origines des tensions qui culmineront dans le futur dystopique présenté dès le début. La chronologie de ce roman est essentiellement linéaire, ponctuée de flashbacks qui éclairent les événements passés et leur impact sur les générations suivantes. La première partie pose les bases des conflits entre familles rivales, tandis que la seconde suit quant à elle l'héritage familial d'Hamada, le fils d'Ali et Injy, et sa lutte pour maintenir le pouvoir. La troisième partie révèle la montée en puissance des femmes dans un contexte marqué par le déclin et la transformation de Karantīnā sous l'effet

de la modernisation et de la globalisation. Cette temporalité hybride, combinant une vision dystopique future à une exploration détaillée du passé, interroge la mémoire collective et les transformations sociétales. Ce récit illustre la désintégration du quartier de Karantīnā et l'effacement des héritages de conflits, tout en soulignant l'influence des changements globaux sur les dynamiques locales.

Dans *Fiʾrān*, la temporalité se caractérise par une hybridation fascinante : d'une part, une ligne temporelle longue couvrant plusieurs décennies, et de l'autre, une ligne condensée à un jour précis. Cette structure met en lumière l'interaction entre les événements passés et leur résonance dans le présent. L'alternance entre un passé perçu comme utopique – ou du moins moins sombre – et un présent marqué par la décadence accentue la sensation d'une mort et d'un déclin inéluctables. Cet entrelacement des perspectives temporelles accentue la complexité des expériences vécues par le protagoniste, tout en offrant une réflexion sur la manière dont les événements passés influencent et précipitent les crises actuelles. De son côté, *Nisāʾ al-Karātīnā* d'al-Ṭūḫī adopte une approche temporelle linéaire et majoritairement futuriste. Ce roman débute par une vision apocalyptique en 2064 avant de remonter dans le temps pour explorer les origines des conflits ayant conduit à ce dénouement désastreux. À travers les périodes de gloire et les moments de déclin du quartier de Karantīnā, la temporalité linéaire permet de suivre l'évolution des dynamiques sociales et familiales sur plusieurs décennies. Ce fil temporel soutient une analyse des bouleversements provoqués par la modernisation, les changements sociaux et politiques, tout en illustrant leurs effets sur la communauté et ses traditions.

Enfin, ces deux romans exploitent la temporalité pour enrichir leurs récits, offrant des perspectives distinctes sur l'interaction entre passé et présent. Dans *Fiʾrān*, la temporalité hybride accentue les tensions entre ces deux dimensions, tandis qu'*al-Karātīnā* s'appuie pour sa part sur une chronologie linéaire afin d'examiner les cycles de gloire et de déclin d'un quartier, reflétant les transformations sociétales profondes. Ensemble, ces approches offrent une réflexion puissante sur la mémoire, l'identité et le changement dans des contextes marqués par les turbulences et les évolutions sociales. Après avoir étudié la manière dont la temporalité structure les récits d'al-Sanʿūsī et d'al-Ṭūḫī, il est pertinent d'explorer l'aspect spatial, étroitement lié aux dynamiques temporelles. Analyser les dimensions spatiales permettra de mieux comprendre comment les lieux influencent et reflètent les transformations sociales, tout en éclairant l'émergence des dystopies dans ces œuvres.

2.2 Une géographie chaotique et dystopique

2.2.1 L'urbanisation et la modernisation, vers une détérioration ?

Si nous considérons la temporalité du roman, qui repose sur deux lignes narratives – l'une suivant l'histoire réelle et l'autre construisant un univers fictif –, la géographie du récit participe également de cette dualité. La dystopie chez al-Sanʿūsī se déploie dans un espace urbain tout à la fois caractérisé par son urbanisation et sa modernisation à partir des années 1940, et par sa dégradation progressive après le déclenchement de la guerre civile imaginaire.

L'étude de l'urbanisation dans le roman d'al-Sanʿūsī s'impose pour comprendre le cadre historique et social des événements. En effet, ce récit se déploie dans un espace marqué par la modernisation de la ville de Koweït, amorcée entre les années 1940 et 1970. Ces transformations, motivées par l'essor pétrolier, ont remodelé les quartiers où évoluent les personnages, reflétant ainsi les ambitions d'un État en quête de modernité. Cependant, ces espaces modernisés deviennent aussi le théâtre des tensions sociales et identitaires, amplifiées à la veille de la guerre Iran-Irak. Ainsi, analyser cette urbanisation éclaire la manière dont al-Sanʿūsī inscrit ses enjeux narratifs dans une géographie tout à la fois réelle et fictive.

Dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*, Saʿūd al-Sanʿūsī crée une dystopie inscrite dans une version métamorphosée de la ville de Koweït. Les lieux réels tels qu'al-Surra et al-Ǧābriyya deviennent des espaces symboliques, ce qui rend indispensable de présenter au préalable la ville réelle avant d'analyser les représentations spatiales par le biais du *Thirdspace*. Le récit de Katkūt, narrateur homodiégétique, est certes ancré en septembre 2020, mais la ville décrite reflète toutefois le Koweït de 2015, année de l'écriture du roman. Koweït y apparaît comme une métropole moderne, dotée de centres commerciaux, d'échangeurs autoroutiers et de zones résidentielles organisées. Malgré cette urbanisation et cette modernisation, al-Sanʿūsī esquisse un futur dystopique dans lequel l'obscurité supplante les espoirs d'un avenir meilleur. Pourquoi cette noirceur, malgré les progrès réalisés ? Afin de répondre à cette question, il est essentiel de revenir sur l'urbanisation de la ville.

En 1947, l'exploitation des puits pétroliers commence au Koweït, bien que cette activité ne génère pas encore de revenus considérables pour l'émirat. Libéré de la tutelle britannique une vingtaine d'années plus tard, le Koweït prend progressivement le contrôle de son économie pétrolière et, au cours des années 1980, devient l'un des premiers pays « à avoir à disposition des sommes considérables grâce à l'exploitation des richesses de son sous-sol[278] ». Profitant de

[278] Philippe Cadène, " Koweït City : planification urbaine et stratégie régionale ", *Arabian Humanities* [en ligne], 2/2013, mis en ligne le 26 novembre 2013, consulté le 06 septembre 2022. Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/cy/2622

cette manne pétrolière, l'État koweïtien s'engage dès les années 1950 dans un processus de modernisation et d'urbanisation. Cette richesse permet notamment de construire « les infrastructures nécessaires au développement économique et à offrir à sa population des services modernes [279] ». Ce mouvement d'urbanisation se poursuit durant les décennies suivantes et transforme radicalement la configuration du territoire de l'émirat. Cependant, Farah al-Nakib, chercheuse américaine, souligne en ces termes les effets controversés de ces transformations sur le style de vie quotidien :

> *modernist planning ideology required a powerful state with unrestrained power to achieve these designs, as well as a prostrate civil society that lacked the capacity to resist the new plans. Abdullah al-Salem was the ideal modernist ruler "with grandiose and utopian plans" for his society coupled with unlimited oil revenues, while their sudden affluence made "the populace more receptive to a new dispensation" thereby obviating all resistance.*[280]

L'ironie du sort réside dans le fait que, tout comme les rêves utopiques du groupe de Katkūt dans ce roman, le projet urbanistique du Koweït, initialement utopique, a dégénéré en une réalité dystopique, selon Farah al-Nakib. Cette auteure souligne que la transformation du style de vie, délocalisé, a effacé la diversité de la vie quotidienne. Leurs vies quotidiennes, auparavant complexes et diversifiées dans des espaces urbains fonctionnellement mixtes et intégrés, se sont fragmentées en zones fonctionnelles distinctes et en sphères privatisées. Bien que le planning moderniste vise à créer une société plus égalitaire et ordonnée, al-Nakib considère que l'échec du projet koweïtien découle non de sa radicalité, mais de la contradiction entre ses objectifs et les résultats obtenus. Les programmes sociaux financés par l'État, couplés au développement urbain, étaient en effet censés soulager la société des difficultés passées et faire émerger une citoyenneté plus égalitaire et prospère[281]. Ces contradictions, exposées par al-Nakib, révèlent comment un projet utopique peut devenir dystopique, idée dont *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* se fait l'écho.

Cette auteure identifie deux facteurs qui ont accéléré la crise urbaine au Koweït. Premièrement, la distinction marquée, voire la ségrégation, entre Koweïtiens et travailleurs expatriés, introduite dès 1964. Deuxièmement, le système de sur-assistance sociale (*super-welfare system*), qui privilégie l'intérêt individuel au détriment du bien-être collectif. Selon elle, ce modèle urbain produit :

> *Unsuccessful city districts … where that sense of public trust is lacking and where there is no diversity in activities and encounters. When the need to constantly negotiate difference is removed--as it is in a mall, where everyone is doing the same thing-one's engagement with the public, and inherent concern for the public good, erodes. Malls, like deserted city streets, are*

[279] *Idem*.
[280] Farah Al-Nakib, *Kuwait Transformed, A History of Oil and Urban Life*, Stanford, Stanford University Press, 2016, p. 6.
[281] *Ibid.*, p. 4.

therefore prime venues for antisocial behavior, be they acts of violence or acts of passive noninterference.[282]

Afin d'illustrer ce phénomène, al-Nakib énumère plusieurs incidents violents survenus entre 2012 et 2015, reflétant une tendance croissante à l'indifférence et à la violence dans les espaces publics. Cette description fait écho aux scènes de violence et aux fractures sociales décrites dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*, roman où l'auteur koweïtien Saʿūd al-Sanʿūsī dépeint une société au bord de l'effondrement. Bien que la fiction ne reflète pas directement la réalité, il est malgré tout frappant de constater que, presque simultanément, un romancier koweïtien et une chercheuse américaine ont signalé l'inéluctable déclin de l'émirat. À la lumière de ce contexte sociopolitique et historique, nous poursuivrons notre analyse du roman sous l'angle des études spatiales.

Nous commencerons par examiner le *Firstspace*, en repérant les lieux évoqués dans le roman et en les positionnant sur une carte géographique, comme les quartiers d'al-Surra et d'al-Ǧābiriyya, ainsi que d'autres zones de la ville de Koweït représentées par l'auteur. Ensuite, pour le *Secondspace*, nous analyserons la manière dont ces lieux sont perçus et représentés par l'auteur. Le *Firstspace* désigne l'espace physique et matériel, perçu par ses usagers, souvent façonné par des productions sociales et urbaines. En revanche, le *Secondspace* se forme pour sa part à travers des représentations subjectives et imaginées de la spatialité. C'est à travers cette lecture que nous pourrons illustrer la transformation dystopique du Koweït, notamment la chute du quartier d'al-Surra et sa métamorphose en une ville-fantôme, *madīnat al-ašbāḥ*.

Dans le futur Koweït de l'année 2020, certains quartiers, tels qu'al-Surra et al- Ǧābriyya, qui ont été mentionnés précédemment, demeurent les mêmes qu'autrefois et figurent dans le roman comme les principaux lieux où se déroule l'histoire. En plus de ces deux quartiers, d'autres sont fréquemment cités, notamment al-Rawḍa, al-Ḫāldiyya, al-Rumayṯiyya, al-Sālmiyya et Salwā. Un autre lieu récurrent tout au long de la lecture du roman est Nahr al-Bayn (la rivière de Bayn), que nous mettons de côté pour l'instant. Nous commencerons l'étude du *Firstspace* dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* en analysant les subdivisions des gouvernorats décrites par Saoud al-Sanʿūsī, en replaçant la spatialité fictive sur la division administrative réelle du Koweït. L'urbanisation, qui s'est déployée au cours de quatre décennies, a donné naissance à six *muḥāfaẓats* (gouvernorats). Chaque gouvernorat est subdivisé en *manāṭiq* (quartiers), qui se divisent à leur tour en *šawāriʿ* (rues) et parfois en *ǧādāt* (avenues). Chaque quartier dispose d'une *ǧamʿiyya* (société) chargée de l'organisation des services communautaires et de la préservation des espaces publics. Ces sociétés regroupent des membres élus parmi les habitants

[282] *Idem*.

du quartier. En 1962, deux gouvernorats ont été créés : celui d'al-ʿĀṣima (gouvernorat de la capitale) et celui de Ḥawallī. Le gouvernorat de la capitale englobe le cœur historique de la ville de Koweït, les ports industriels et quelques îles. Les quartiers d'al-Surra, d'al-Rawḍa et d'al-Ḥāldiyya y figurent. Le gouvernorat de Ḥawallī se situe quant à lui au sud-est et comprend les quartiers d'al- Ǧābriyya, d'al-Rumayṯiyya, d'al-Sālmiyya et de Salwā.

Nous nous concentrerons sur les deux quartiers voisins d'al-Surra et d'al- Ǧābriyya, qui occupent une place centrale dans le roman en question. Selon la division administrative que nous avons présentée, ils appartiennent chacun à un gouvernorat différent. Dans le roman, ils se retrouvent violemment en opposition. Il nous semble donc essentiel d'examiner l'histoire de ces quartiers et des gouvernorats auxquels ils appartiennent, avant de passer au *Secondspace*, à savoir aux représentations romanesques créées par l'auteur. Dans ce roman, ces deux quartiers illustrent en effet l'opposition marquée par la ségrégation communautaire. Nous commencerons par analyser les statistiques démographiques disponibles, issues du recensement national de 2011, réalisé quatre ans avant la publication de ce roman. Étant donné que dans le roman les conflits naissent de la ségrégation entre Koweïtis et non-Koweïtis et entre Koweïtis chiites et sunnites, nous nous concentrerons sur trois indicateurs pour chaque quartier : le nombre de Koweïtis, celui de non-Koweïtis et le pourcentage de non-Koweïtis parmi les habitants.

Pour le quartier d'al-Surra, le nombre de Koweïtis s'élève à 15 721, tandis que celui des non-Koweïtis atteint 14 543, soit 48,05 %. Le quartier voisin, al-Rawḍa, compte 11 374 Koweïtis pour 10 161 non-Koweïtis, soit 47,18 %. En ce qui concerne le gouvernorat de Ḥawallī, dans le quartier d'al- Ǧābriyya, il y a 20 436 Koweïtis contre 35 956 non-Koweïtis, ce qui représente un taux de non-Koweïtis de 63,76 %, soit plus de 15 % de plus qu'à al-Surra. Le quartier d'al-Sālmiyya, situé à l'est d'al- Ǧābriyya, affiche un taux encore plus élevé, de 94,67 %. Ces chiffres montrent une tendance à la réduction de la mixité nationale en se déplaçant de l'ouest vers l'est, à partir d'al-Surra. Ce dernier, qui semble représentatif de la mixité dans ce roman, incarne une ancienne utopie enfantine et devient, dans le futur Koweït de 2020, une ville fantôme. Nous en venons ainsi à opérer un rapide retour sur l'évolution démographique d'al-Surra au fil de l'urbanisation depuis 1962, année de la création des gouvernorats de la capitale et d'Ḥawallī. Selon Farah al-Nakib, l'agglomération des non-Koweïtis remonte aux années 1960, conséquence de l'interdiction pour ces derniers d'acquérir des propriétés, qui les a obligés à louer dans des bâtiments privés. Al-Nakib explique que cette concentration géographique est liée à l'emplacement des bâtiments dans des zones commerçantes, telles que Salmiyya, Hawalli et le centre-ville.

> *Non-Kuwaitis were prohibited from owning property in Kuwait and therefore could only rent accommodations in privately owned, multi-occupancy buildings. Such buildings were restricted to commercial areas being developed by the private sector, such as Salmiya, Hawalli, and the city center, which together housed 80 percent of the 28,000 households living in rented accommodations in 1965…*[283]

Al-Nakib mentionne également la ségrégation de la population dans les années 1960, en indiquant qu'en 1969, 72 % des habitants des quartiers situés entre la première et la quatrième routes périphériques étaient Koweïtis, tandis que 81 % des habitants de Salmiya, Hawalli et du centre-ville étaient non-Koweïtis. Selon elle, cette ségrégation géographique entre Koweïtis et non-Koweïtis a contribué à l'isolement social de ces deux communautés. Elle cite Geoffrey E. French et Alan G. Hill pour expliquer que la mixité observée à cette époque était en réalité due à la distribution d'habitations à bas prix dans ces quartiers. Il est utile de préciser que la première et la quatrième routes périphériques, mentionnées par al-Nakib, s'étendent du centre-ville jusqu'aux quartiers d'al-Salmiyya à l'est et d'al-Šuwayḫ à l'ouest. Le quartier d'al-Surra et celui d'al-Rawda se trouvent de part et d'autre du quatrième périphérique. Quant à Shamiya, que nous n'avons pas encore évoqué, il s'agit d'un quartier situé entre la première et la deuxième routes périphériques. Bien que les chiffres mentionnés ci-dessus puissent suffire, la chercheuse s'efforce toutefois de démontrer qu'il existe une ségrégation plus marquée entre les Koweïtis et les non-Koweïtis. Elle se réfère à Geoffrey E. French et Alan G. Hill, qui expliquent en ces termes la présence de cette mixité durant cette période :

> *The 19 percent of Salmiya, Hawalli, and Kuwait City residents who were Kuwaitis are explained by the fact that some state-built limited-income housing had been distributed in these areas in the 1950s. The 28 percent non-Kuwaiti composition of the inner neighborhoods consisted mainly of expatriate domestic workers and noncitizen family members living within Kuwaiti households.*[284]

Cependant, cette ségrégation a diminué dans les années 1980, avec la construction de nouveaux quartiers résidentiels autour de la cinquième périphérie. Malgré les intentions de l'État, les Koweïtis se sont tournés vers des quartiers plus mixtes, comme al- Ǧābriyya et Salwā, où la composition ethnique était désormais marquée par davantage de mixité[285], mixité résidentielle qui, selon al-Nakib, représente une forme de démocratie et de solidarité. Elle considère que la perte de cette diversité et l'augmentation de la ségrégation sont des signes de l'évolution urbaine du Koweït. Elle évoque également le concept de "droit à la ville" d'Henri Lefebvre, qui se réfère à la possibilité de participer à une vie urbaine vibrante, et applique ce principe à la situation des expatriés palestiniens au Koweït. Nous reviendrons sur cette question plus tard.

---

[283] Al-Nakib, *Kuwait*, *op. cit.*, p. 137.
[284] Geoffrey E. French, Alan G. Hill, *Kuwait, Urban and Medical Ecology. A Geomedical Study*, Berlin, Springer, 2013, p. 48, cité par Al-Nakib, p. 243.
[285] Al-Nakib, *Kuwait*, *op. cit.*, p. 138

> *Only in mixed residential areas such as Jabriya did Kuwaitis and Palestinians have the opportunity to work together the way residents of most neighborhoods under occupation did ... However, most neighborhoods by 1990 were highly segregated, and Kuwaitis living in their exclusive suburbs were largely unaware of the intimidation and suffering that Palestinians who lived in areas like Hawalli and Nuqra were experiencing at the hands of the occupying forces; nor were they aware that Hawalli residents held a pro-Kuwait demonstration three days after the invasion. The socio-spatial segregation between the two communities, created by decades of state housing and planning policies, thus fueled the misunderstandings that ultimately led to the permanent expulsion of more than three hundred thousand Palestinians from Kuwait in 1991.*[286]

Les problèmes liés à l'urbanisation et à la ségrégation socio-spatiale ne sont pas seulement des phénomènes observés dans la réalité, mais font également l'objet d'une représentation saisissante dans la fiction. Dans *Fi'ran Umm Hissa*, Saʿūd al-Sanʿūsī met en lumière la manière dont ces questions se manifestent non seulement à travers les tensions entre les quartiers voisins de al-Surra et de Ǧābriyya, mais aussi au sein des conflits communautaires entre sunnites et chiites. Ces divisions, amplifiées par la structure urbaine du Koweït, deviennent des métaphores de la fracture sociale qui traverse le pays. Ce roman nous plonge dans un Koweït en 2020, où les tensions géographiques et religieuses façonnent la vie des personnages, rendant palpable l'impact de la ségrégation sur leur quotidien et leurs relations. Nous allons maintenant examiner comment ces conflits sont dépeints dans le roman, en explorant la dynamique complexe entre l'urbanisme et les tensions sociales qui en découlent.

Pour montrer comment ces enjeux de division et d'identité sociale se manifestent de manière concrète, il est essentiel de revenir sur des événements spécifiques, comme ceux qui se déroulent dans le cadre de l'école de Katkūt. Ces conflits, enracinés dans les tensions sociales et religieuses, illustrent les fractures qui traversent le Koweït et les individus qui y vivent. Sur le plan du projet national, l'école *al-Nağāḥ* n'a pas connu de succès, malgré son nom. Le salut au drapeau qui est censé défendre la koweitité est devenu, un jour d'hiver 1988, le témoin de divisions entre les élèves. La bagarre se déroule après les cours entre son ami Ṣādiq et un « gros gars », dont on ne sait rien si ce n'est qu'il est issu d'une famille sunnite. Pendant l'habituel salut matinal au drapeau et à la nation arabe, où se mêlent élèves koweitiens et d'autres communautés arabes, comme il est de coutume dans le Golfe, un élève se moque de Ṣādiq en doutant de son arabité. Il se peut qu'à cause de la proximité avec l'Iran, tout particulièrement depuis la révolution de 1979, cet élève ait été amené à remettre en question l'arabité des Chiites et à les traiter 'ayam ('ağam), terme qui les associe aux citoyens d'origine iranienne, qui par ailleurs peuvent aussi bien être des persanophones que des arabophones du Khouzistan, sunnites comme chiites. Ṣādiq rétorque au « gros gars » qu'il est un animal et appartient à un zoo. Ce

[286] *Ibid*., pp. 203-204

n'est cependant pas cette insulte bien commune qui déclenche la bagarre entre les enfants, mais le fait que Ṣādiq situe le zoo dans le quartier d'al-ʿUmayriyya[287], qui s'appelle en réalité al-ʿUmariyya. Ṣādiq utilise donc une forme diminutive et dépréciative d'Umar, diminutif compris à tort ou à raison comme affectant le nom du second calife de l'Islam, Umar b. al-Ḫaṭṭāb, honni par les chiites pour son opposition à 'Alī b. Abī Ṭālib. Ce sont les souvenirs de Katkūt qui lui reviennent pendant la visite de son ancienne école qui suscitent chez cet enfant une première prise de conscience des différences et tensions confessionnelles en cours dans son pays.

Cet épisode puéril et dérisoire est une première illustration du conflit sunnite-chiite, générateur de la dystopie anticipée. Bien que le narrateur, et derrière lui l'auteur, ait pris soin de faire figurer dans la scène un conseiller d'éducation égyptien, Ustāḏ Disūqī[288], qui ne comprend rien aux causes de la dispute et demeure totalement imperméable aux racines de cette haine ; l'auteur ne satirise toutefois pas ici une quelconque bêtise du personnage étranger, mais veut insister par là sur l'incompréhensibilité de ces disputes pour un regard extérieur. Cet épisode a lieu vers la fin de ce chapitre, au moment de la grande révélation de la complexité identitaire du protagoniste. En rentrant à la maison après la bagarre, il court vers sa mère pour lui demander « *yumma.. iḥnā šīʿa wa-lā sunna* ? [289]» (Maman, on est chiites ou sunnites ?). C'est aussi après cet évènement que la famille de Katkūt décide de déménager et de quitter ainsi le quartier d'al-Surra pour celui de Rawḍa. Or, leur départ doit être retardé jusqu'en 1997 en raison, entre autres, de la guerre du Golfe qui a éclaté peu de temps après. La région est plongée dans le chaos et l'incertitude, contexte qui complexifie les déménagements et les projets familiaux. Pendant et même avant cette période tumultueuse, la question des différences sectaires s'avérait importante pour certains foyers, comme celui du « gros gars », qui inculquent très tôt aux enfants la haine de l'autre. Cependant, l'on observe qu'à Surra, notamment dans la rue où habitent les familles du trio, cette question est sans importance.

Bien que l'on constate que des graines de la haine communautaire sont représentées à travers la rétrospective des années 1980, il s'agit toutefois d'une réflexion propre à une époque au cours de laquelle coexistaient des communautés immigrées et autochtones et où chacun pouvait trouver sa place et être reconnu. À la veille de l'invasion par les troupes irakiennes, les trois familles se réunissaient pour suivre des événements sportifs organisés par l'Émirat, y compris la coupe de la Paix et de l'Amitié en 1989 et la 10e édition de la coupe du Golfe en 1990. Durant cette période, les voisins du même quartier se réjouissaient en affirmant leur

[287] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, p. 26.
[288] *Ibid.*, p. 27.
[289] *Ibid.*, p. 32.

appartenance nationale et leur fierté de partager la racine koweïtie sans oublier de mentionner les actualités, comme la guerre civile au Liban que Mama Hissa ne parvient pas à comprendre. Une seule manifestation, assez légère, de tension a lieu entre cette dernière et Maman Zaynab. Pendant la Coupe du Golfe de 1990, l'équipe irakienne se désiste et retire sa participation en protestant que l'arbitre favorise l'équipe des Émirats arabes unis. Lorsque Hissa appelle Zaynab *ʿağūz al-šaṭṭ*, dont la seconde partie du nom renvoie à Shatt al-Arab, le fleuve formé par la confluence du Tigre et de l'Euphrate, pour son origine irakienne, Zaynab riposte en la qualifiant d'*ağūz al-nār*[290], qui signifie littéralement la vieille dame du feu. L'auteur termine la première partie du roman dans cette atmosphère cependant généralement harmonieuse et ouvre ensuite la suivante en la consacrant entièrement à la période de l'occupation irakienne au Koweït. L'invasion de l'Émirat par les troupes irakiennes en août 1990 et la première guerre du Golfe en janvier 1991 sont construits comme l'évènement politique disruptif majeur qui modifie la conscience qu'ont les personnages de leur citoyenneté, bien que quelques tensions aient précédé ce moment de vérité.

Les trois familles traversent des moments tragiques pendant l'invasion. Abbas, le fils de Zaynab, a été capturé lorsqu'il sortait de la maison et emmené en Irak. Saleh, le fils d'Hissa, a connu le même destin en essayant de retrouver son voisin. Maman Hissa meurt sans voir le jour où son pays a reconquis son indépendance. Le malheur s'étend bien au-delà de ces derniers, en particulier pour les immigrés qui ont enduré d'énormes souffrances à cause de la guerre. Vers la fin du volume 2, l'auteur dresse le bilan de diverses pertes subies par les personnages durant cette période. Maman Hissa a ainsi perdu la tête, Fawzia la vue, la sœur de Saleh, ne peut plus compter sur sa femme de ménage d'origine Sri-Lankaise ; son vendeur palestinien de glaces Abu Sameh, le vendeur de tissu yéménite, la maison des Levantins et les enseignants palestiniens et jordaniens sont eux aussi des victimes[291]. La notion de nations arabes en tant qu'ensemble devient discutable. Lors des premiers jours faisant suite à la rentrée à l'école, les élèves retrouvent le salut au drapeau et le chant de l'hymne national koweïti et ouvrent leur manuel afin de corriger et d'en arracher certaines pages. Ainsi qu'en avait formulé la demande M. Murhif, Katkūt efface le drapeau irakien avec du correcteur liquide et modifie les pages cartographiques ; il s'interroge sur la contradiction entre ces deux actes, consistant à saluer les nations arabes et à annuler l'Irak, dépassé par la complexité de la situation et incapable

[290] *Ibid.*, p. 147.
[291] *Ibid.*, p. 259.

d'accepter leur simultanéité [292]. La disparition de la coexistence entre les différentes communautés révèle l'émergence d'une dystopie inévitable.

La question du racisme dans le Golfe et des relations entre « locaux » (*muwāṭinūn*) et « immigrés » (*wāfidūn*) est non seulement le sujet du précédent roman *Sāq al-Bāmbū* de l'auteur dont le héros est un enfant de père koweitien et de mère philippine, mais est aussi l'une des questions les plus prégnantes des sociétés du Golfe :

> Le CCG a les ratios de population immigrée les plus importants de la planète, entre un tiers et 89 % des résidents selon les pays [...] La région du Golfe compte plus de 60 % de travailleurs étrangers dans sa population active. Les migrants venaient en majorité du monde arabe et des pays développés entre les années 1950 et 1980, et d'Asie à partir des années 1980 [293].

L'auteur essaye d'égaliser la présence de multiples nationalités arabes dans le roman, en intégrant leur distribution démographique dans la trame urbaine de Koweït, où quartiers et gouvernorats reflètent la mixité ou la ségrégation. Il montre que l'urbanisation et les politiques de logement ont simultanément favorisé la cohabitation et creusé les fractures sociales. Les lieux réels, comme al-Surra et al-Ǧābriyya, deviennent des symboles de cette coexistence fragile et des tensions qui en résultent. À travers la fiction, les conflits entre Koweïtis, sunnites, chiites et expatriés arabes traduisent les interactions complexes de la ville. Ainsi, l'auteur transforme la géographie urbaine en miroir égalitaire des nationalités, tout en exposant les fragilités de cette mixité. Or, derrière la diversité perçue comme idyllique par l'enfant, l'adulte du T2 voit pourtant émerger des interrogations et des tensions, révélant la hiérarchie entre migrants, avec les arabophones d'une part et les ressortissants du sous-continent indien de l'autre. Parallèlement aux allusions politiques, comme celles formulées par Fahad et Ṣādiq, alors qu'ils regardent la cérémonie d'ouverture de la Coupe de la Paix et de l'Amitié au cours de laquelle le chanteur Abdelkarim Abdul Qader [294] dédie une chanson à la Palestine [295], s'expriment leur envie d'être palestiniens et de savoir leur terre occupée pour qu'une priorité de représentations leur soit accordée. La guerre civile fictive arrive nécessairement pour en faire un paradis que les hommes du passé n'ont pas su estimer à sa juste valeur.

En somme, les divisions sociales et religieuses, illustrées par les conflits de voisinage et les rivalités communautaires, sont profondément enracinées dans la géographie urbaine du Koweït. Cependant, ces enjeux ne se limitent pas à ces aspects, car les questions écologiques

---

[292] *Ibid.*, p. 262.

[293] Hélène Thiollet, "Migration et (contre)révolution dans le Golfe : politiques migratoires et politiques de l'emploi en Arabie saoudite", *Revue Européenne des Migrations Internationales*, 31 (2015), pp. 121-143. [https://doi.org/10.4000/remi.7400]

[294] Abdelkarim Abdul Qader (1941–2023), surnommé Bu Khalid, est un chanteur koweïtien célèbre pour ses interprétations de genres traditionnels du Golfe comme le Samri, le Khammari, le Lewa et le Tambura. Il a marqué la scène musicale du Golfe des années 1980 et reste une référence incontournable de la musique koweïtienne.

[295] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, p. 143.

jouent également un rôle clé dans cette dynamique. Nous allons maintenant explorer ces enjeux environnementaux et leur impact sur la société.

2.2.2 La pollution de l'eau à Kuwait City

Dans le roman de Saʿūd al-Sanʿūsī, la détérioration ne se limite pas à l'espace urbain, comme cela a été mentionné précédemment, mais englobe également les dimensions écologique et environnementale. Les catastrophes environnementales dystopiques, tout comme les utopies et dystopies écologiques futures, occupent une place croissante dans la littérature arabe contemporaine, ce tout particulièrement au cours de la dernière décennie. Parmi les œuvres les plus marquantes citées dans l'appel à contributions figurent *Istikhdām al-ḥayāt* d'Aḥmad Nājī et *Ḥarb al-kalb al-thāniya* d'Ibrāhīm Naṣrallāh. Ces thématiques sont également explorées dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* et *ʿUṭārid* de Moḥammad Rabīʿ. Dans cette partie seront analysés les cadres écologiques présents dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*, en examinant la manière dont les anomalies environnementales nourrissent les récits dystopiques. Par exemple, dans ce roman, un fleuve jusque-là inexistant apparaît dans une version futuriste du Koweït, résultant d'une fuite massive d'eau polluée provenant d'une usine locale. Tandis que les conflits sectaires s'intensifient et que le nombre de victimes de la guerre civile augmente, ce fleuve se mue en une immense tombe, aux eaux mêlées de sang et de cadavres.

Nous avons jusqu'ici présenté les quartiers figurant dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* en tant que *Firstspace*. Il nous reste à analyser la division spatiale entre le quartier d'al-Surra et celui d'al- Ǧābriyya, auxquels Saoud al-Sanʿūsī associe une rivière imaginaire, la rivière Bayn, et un *ǧisr* [pont] sans nom précis, que nous appellerons ici « le Pont ». Cet espace semble tout à la fois séparer et relier ces deux quartiers. Par ailleurs, il pourrait servir à lier le *Firstspace* au *Secondspace* dans notre étude. Nous commencerons donc par repérer les passages où cet espace est présenté comme un lieu d'évènements. Avant de poursuivre, rappelons les deux concepts centraux d'Edward Soja qui encadrent cette analyse : le *Firstspace* et le *Secondspace*. Selon Edward Soja, le *Secondspace* est le lieu d'interprétation de l'artiste créatif et de l'architecte astucieux, représentant visuellement ou littéralement le monde à l'image de leurs imaginaires subjectifs[296]. Cette dualité nous permet de mieux comprendre comment al-Sanʿūsī articule les dimensions concrètes et symboliques dans son récit.

[296] Edward W. Soja, *Thirdspace, Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*, Malden, Blackwell, 1996, pp. 78-79.

Dans ce contexte, nous allons examiner les deux espaces illustrés dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*, en prenant pour exemple l'espace que constituent ensemble la rivière Bayn et le Pont reliant les quartiers d'al-Surra et d'al-Ǧābriyya. Cette combinaison s'avère en effet d'autant plus intéressante qu'elle incarne une intersection entre le *Firstspace* – la rivière et le pont en tant que réalités matérielles ancrées dans l'environnement urbain futuriste de Koweït City – et le *Secondspace*, où ces éléments sont investis d'une forte charge symbolique, reflétant les divisions sociales, politiques et idéologiques qui déchirent la ville. Nous avons remarqué que les représentations de cette combinaison Pont-Rivière apparaissent uniquement dans le récit au présent et font défaut dans le récit rétrospectif. Al-Sanʿūsī situe l'histoire de *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* dans un futur proche de Koweït City, où une guerre civile, amplifiée par une division sunnite-chiite, divise la ville en deux zones distinctes. La frontière entre les quartiers d'al-Surra et d'al-Ǧābriyya est matérialisée par une invention géographique appelée *Nahr Bayn* (rivière de la séparation), surmontée d'un pont. La narration alterne entre deux temporalités : une chronologie rétrospective, où le narrateur Katkūt évoque son enfance jusqu'à l'effondrement progressif du pays, et une temporalité présente qui expose les traumatismes engendrés par la guerre. Les représentations de la rivière Bayn se limitent à la chronologie présente, car cette rivière est née des bouleversements liés à la guerre civile.

La première mention de l'espace Pont-Rivière intervient au début du roman, lorsque Katkūt quitte le quartier d'al-Surra, où il a grandi et où réside encore la famille de Fahad. Après avoir cherché en vain les traces de son ami Fahad, il traverse le Pont pour rejoindre le quartier général du groupe *Les enfants de Fouada*, qu'il a cofondé avec ses amis. Ce passage est décrit de manière vivante et symbolique en ces termes :

> أدرك الجسر بين منطقتي السرة والجابرية. فوق نهر البين, كما يسمى الأهالي امتداد الطريق أسفل الجسر , بين المنطقتين, بعدما طفح الشارع بمياه المجاري منذ سنوات. تجمعت فيه الأوساخ, تطفو على سطحه, مخلفة رائحة نفاذة تزكم الأنوف. تحط تباعة الجيف على ضفتيه تشرب من مائه. يقال, إن كل أولئك الذين اختفوا أو تمت تصفيتهم, منذ اندلاع مصيبتنا, يستقرون في قاع نهر البين[297].
>
> Je prends le Pont entre al-Surra et al-Ǧābriyya. Il traverse la rivière Bayn, qui est en fait une route qui passe sous le Pont et a été ainsi nommée Bayn, entre les endroits, par les habitants après qu'elle a commencé à déborder d'un déluge d'eaux usées il y a quelques années. La crasse s'y est accumulée, flottant à la surface et dégageant une puanteur répugnante qui bouche le nez. Le vautours, les charognards atterrit sur sa rive et boit à son flot. On dit que depuis le déclenchement de notre guerre civile, tous ceux qui ont disparu ou ont été emportés se sont installés au fond de la rivière Bayn.

Ce passage montre clairement la façon dont le Pont et la rivière Bayn fonctionnent simultanément comme des éléments du *Firstspace* et du *Secondspace*. En tant qu'éléments matériels (pont, rivière), ils participent certes à la division physique de la ville, mais leur

[297] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, p. 64.

transformation symbolique (eaux usées, puanteur, cadavres) en fait également un espace chargé de significations tragiques et politiques. Ce phénomène illustre parfaitement la manière dont al-Sanʿūsī intègre les dimensions perçues et conçues de l'espace dans son récit, en donnant à cette frontière géographique un rôle central dans l'expression des fractures sociales et des traumatismes collectifs.

À partir de cette description, nous remarquons que la rivière Bayn n'existait pas avant un incident majeur ayant causé un déluge d'eaux usées quelques années auparavant. C'est exactement ce point qui nous amène, à travers cet espace Pont-Rivière, pour la première fois, du *Firstspace* au *Secondspace*. En consultant le plan satellite du Koweït, nous pouvons observer que ces deux quartiers sont séparés par des échangeurs autoroutiers que nous pourrions interpréter comme un pont. Cependant, aucune trace de fleuve ou de rivière n'y apparaît. Ainsi que le révèle le narrateur dans le roman, la rivière Bayn, dont le nom signifie "entre deux endroits", et qui symbolise ainsi une séparation spatiale, est nouvelle. En situant son récit en 2020, Saoud al-Sanʿūsī nous présente ce passage de l'espace perçu, où la rivière n'existe pas, à l'espace conçu, où cette rivière et son Pont ont été littéralement créés.

De plus, l'auteur dépeint une scène apocalyptique postérieure au déclenchement de la guerre civile, en s'attachant à non seulement suggérer l'aspect visuel mais aussi celui olfactif. La transformation de la rivière souligne, en premier lieu, le thème de la dégradation environnementale et les conséquences de l'industrialisation débridée. En effet, l'origine de cette dernière réside dans une catastrophe : un déluge d'eaux usées qui a redessiné le paysage. Saoud al-Sanʿūsī donne ici une représentation saisissante de l'évolution de l'environnement, miroir de la dynamique de la crise nationale du futur Koweït ainsi que des vies des personnages, évoluant dans un espace fracturé. La rivière Bayn, dont le nom signifie "entre deux endroits", représente non seulement une séparation physique mais aussi la division métaphorique causée par la guerre civile et les conflits sectaires. Nous découvrirons dans d'autres extraits de nouvelles fonctions que cet espace Pont-Rivière assume, et qui nous semble être tout à la fois un pont entre les deux quartiers et un lien entre ces deux espaces.

Dans le roman *ʿUṭārid* de Mohammed Rabīʾ, l'environnement joue un rôle central dans la représentation d'un monde apocalyptique où la mutation écologique s'oppose à l'activité humaine. L'extrait que nous avons mentionné met en lumière l'étrange cohabitation entre la flore et la destruction humaine, et nous pouvons relever une réflexion similaire concernant la relation entre l'humanité et la nature dans des contextes de catastrophe et d'occupation. Dans cet extrait, la végétation prospère de manière autonome, malgré la guerre et la pollution, et envahit les rues et les infrastructures humaines. Rabīʾ décrit une « île de Guézira » qui se

transforme en un sanctuaire pour la faune, un refuge dans un monde où les traces de l'humanité, comme les véhicules en fer, se sont éteintes, pour être remplacées par la « majesté des plantes ». Ce contraste frappant entre la résilience de la nature et l'effondrement de l'ordre humain soulève des questions sur la domination de l'homme sur son environnement et la capacité de la nature à survivre, voire à prospérer, malgré la violence et la destruction humaines.

> انتشرت النباتات هنا، الجزيرة كلها صارت حديقة عشوائية، لا أعرف كيف انتشر كل هذا بلا ري أو عناية، أشجار ونبتات غير مشذبة، زهور كثيرة وفروع وسيقان أخذت تشق بلاط الأرصفة والأسفلت... سيارات البشر مجد من حديد انتهى إلى الأبد وحل محله مجد النباتات، المجد لما استمر حيا بعد القصف والحرق والتدمير، لما قاوم الفناء، وأصر على النمو مرة أخرى. طيور كثيرة بنت أعشاشها هنا، وكأننا كنا نمنعها من الحياة والاستقرار.[298]
>
> Il y avait de la végétation partout, toute l'île de Guézira était devenue un jardin sauvage. Je ne sais pas comment ces plantes avaient poussé sans irrigation, sans soins. Des arbres, des arbustes qui n'avaient jamais été taillés, des fleurs innombrables, des rejets, des tiges qui avaient brisé les dalles du trottoir et l'asphalte, le tableau n'était même pas gâché par les voitures calcinées et défoncées gisant çà et là, ces détails le complétaient. Les voitures étaient une sorte de gloire métallique à jamais éteinte, remplacée par la gloire végétale ; qui avait survécu aux bombardements, aux incendies, aux destructions, qui avait résisté à l'annihilation, et avait insisté pour continuer à pousser, à grandir. De nombreux oiseaux avaient fait leur nid ici, comme si on les avait auparavant empêchés de vivre et de trouver leur stabilité.[299]

Il est intéressant de rapprocher cette réflexion de la représentation de la rivière Bayn dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* d'al-Sanʿūsī. Dans ce cas, comme dans celui de Rabīʾ, un environnement devenu hostile et marqué par des catastrophes humaines (pollution, guerre, occupation) devient également le lieu d'une transformation. Tandis que la rivière Bayn, issue de l'écoulement d'eaux usées, devient un espace de mort, symbolisant la dégradation des relations sociales et la division humaine, la végétation de Guézira se dresse en contrepoint, comme une métaphore de la persistance de la vie dans un monde ravagé par l'homme. Ces deux environnements entrent en opposition, pour symboliser la tension entre la domination humaine et les mutations qui s'opèrent dans la nature et sont aussi le reflet de l'impact que l'homme a sur son environnement et, peut-être, un avertissement sur les conséquences de son inaction ou de la destruction qu'il cause. Rabīʾ illustre non seulement la déshumanisation qui découle des conflits, mais aussi la capacité de la nature à résister et à renaître après l'effondrement des structures humaines. De manière similaire, dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*, l'environnement physique – notamment la rivière Bayn et le Pont – devient un miroir des tensions sociales et politiques, tout en symbolisant le passage du *Firstspace* au *Secondspace* comme un espace de rupture et de reconstruction.

[298] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op. cit.*, pp. 27-28.
[299] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op. cit.*, p. 32.

Nous examinerons d'autres fonctions attribuées aux anomalies environnementales. Tout d'abord, elles se manifestent comme un lieu de mémoire, un espace chargé de souvenirs douloureux où s'entrelacent les tragédies personnelles et les conséquences des conflits sectaires. Par ailleurs, ces anomalies servent également de site d'avertissement, mettant en garde contre les dangers de la prolifération de la corruption et de la pollution, soulignant ainsi l'urgence d'agir pour prévenir de tels désastres.

L'auteur met en scène des personnages d'enfants devenus orphelins pendant la guerre, choix qui renforce ainsi la dimension tragique de l'espace Pont-Rivière dans le récit. Alors que le narrateur, Katkūt, traverse un point de contrôle entre les quartiers d'al-Surra et d'al-Ǧābriyya , il rencontre une petite fille, seule et désorientée, sous le Pont. Plus tard, il devient évident que cette enfant a perdu son père durant la guerre civile, dont tout porte à croire que le corps a été abandonné dans la rivière Bayn. Cette supposition est renforcée par l'attitude de la fillette, qui fixe intensément la surface des eaux tout en appelant inlassablement « papa ». Ce moment illustre le rôle de cet espace en guise de lieu de mémoire et de souffrance collective, témoignant des ravages humains causés par le conflit.

> أوقف سيارتي تجاوبا مع صراخ صبية, أسفل الجسر, تثني ساقيها تجلس على ضفة نهر البين تحملق فيه. تضم كفيها إلى تعضهما. تصرخ: "يبه! يبه الله يخليك رد علي.. يبه تسمعني؟". تنطلق أعيرة نارية في الهواء. تهرب الصبية, بشعرها المنكوش وحقيبة تحملها على كتفيها, متعثرة بثوبها الأسود.[300]
>
> Je gare ma voiture au moment où j'entends une jeune fille crier sous le Pont. Elle s'agenouille sur la rive de la rivière Bayn, la regardant attentivement. Elle joint ses paumes ensemble. « Papa ! Papa, pour l'amour de Dieu, je t'en prie, réponds-moi s'il te plaît. Papa, tu m'entends ? » Des coups de feu retentissent. La fille s'éloigne en courant, trébuchant sur son habit noir, ses cheveux au vent et son sac à dos porté sur ses épaules.

Une telle tragédie n'est pas un cas isolé propre à la fillette précédemment évoquée. Katkūt et ses amis croisent en effet d'autres enfants ayant perdu leurs parents durant les conflits. Parmi eux, Dhawi (Ḍāwi), l'ami de Katkūt et membre du Groupe des Enfants de Fouada, trouve la mort lors d'un incendie déclenché par une attaque qui ciblait le quartier général de leur groupe. En venant sur les lieux pour retrouver des traces de son ami, Katkūt découvre une autre enfant, coincée dans l'ascenseur du bâtiment, qu'il finit par sauver. Cette fillette, âgée d'environ neuf ans, leur demande à lui et à Ayūb s'ils appartiennent au Groupe des Enfants de Fouada. Son histoire présente des similitudes avec celle de la fillette évoquée plus haut, bien que sa tristesse et l'intensité de sa douleur soient encore plus marquantes. Cette enfant, appelée Hissa, porte le même prénom que Maman Hissa, figure centrale du roman et pilier du récit rétrospectif. Les parents de la petite Hissa ont disparu : sa mère est décédée et son père est porté disparu, victimes de la guerre, laissant Hissa et ses deux sœurs orphelines. En tant qu'aînée, Hissa s'est rendue

[300] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, p. 67.

seule au bord de la rivière Bayn, espérant y retrouver son père, et y a passé trois jours avant qu'un policier ne la conduise au quartier général du Groupe des Enfants de Fouada, dans l'espoir que leur émission de radio puisse aider à localiser son père.

Ainsi, le récit dévoile la rivière Bayn comme un cadre de mémoire des traumatismes individuels, en particulier pour les enfants devenus orphelins à cause des ravages de la guerre civile. Al-Sanʿūsī met en lumière l'impact de la perte des membres de la famille sur les jeunes vies, alors que ces enfants tentent de se frayer un chemin dans un monde déchiré par la violence et l'incertitude.

كل أولئك الذين اختفوا, منذ اشتعال الحرب, يستقرون في قاع النهر. "لكن أبوي ما يرد علي!".[301]

… que tous ceux qui avaient disparu depuis le début de la guerre s'étaient installés au fond de la rivière. « Mais mon père n'a jamais répondu. »

La quête de la petite fille pour retrouver son père disparu au bord de la rivière Bayn illustre la transformation de cet espace en un lieu tout à la fois de deuil et d'espoir illusoire. Malgré les obstacles insurmontables qui se dressent devant elle, portée par sa détermination inébranlable à découvrir la vérité, elle persiste dans sa recherche. Ses actions incarnent un mélange d'innocence et de résilience, alors qu'elle fait face aux dures réalités de la guerre. À travers son histoire, l'auteur explore les thèmes du chagrin et du désir. La rivière Bayn devient un symbole de perte et de possibilité, tandis que la fillette lutte avec les complexités de son identité et le paysage fragmenté de sa patrie. L'image de cette enfant, abandonnée sous le Pont, constitue un rappel du coût humain des conflits. Ses appels de son père résonnent comme un écho des thèmes plus larges de l'abandon et du désir, renforçant le sentiment de déracinement vécu par beaucoup en temps de guerre. La présence d'enfants orphelins le long des rives de la rivière met en lumière la résilience de l'esprit humain face à l'adversité, alors qu'ils tentent de surmonter les dures réalités de la perte et de la désorientation.

Le reflet environnemental du conflit sectaire est illustré par l'odeur nauséabonde émanant de la rivière Bayn, imprégnée par la décomposition d'innombrables corps. Cette puanteur devient un symbole de la dégradation de la nation, déchirée par les divisions et la violence. D'un côté, se trouve al-Ǧābriyya, qui représente le rêve d'une nation séculière et de l'autre, al-Surra, jadis symbole de coexistence harmonieuse, désormais abandonné. Ayūb, avec son héritage chiite, incarne cette fracture. Autrefois témoin de diversité et d'unité, il se retrouve aujourd'hui marqué par le conflit sectaire. Alors qu'il tente de traverser le Pont, dont chaque extrémité est contrôlée par un camp opposé, la police nationale l'avertit des risques. Cette scène illustre l'impossibilité de traverser ces divisions sans danger et reflète la transformation de la

[301] *Ibid.*, p. 305.

rivière Bayn et du Pont en symboles de séparation et de désespoir. Etant donné que chaque extrémité du pont est sous le contrôle de deux camps opposés du conflit, la police nationale a dû informer Ayyūb, qui tentait de traverser le pont, qu'elle

> يؤكد ملوحا ببطاقة أيوب, بأن اسمه يكفل له عبور الحاجز الأول. ولكن قد ينتهي به الأمر طافيا في نهر البين إذا ما مر بالحاجز الثاني. [302]
>
> …inspecte la carte d'identité d'Ayub et affirme que son nom lui garantira un passage sûr à travers la première barrière. Mais s'il franchit la seconde, il finira par flotter sur la rivière Bayn.

Pris entre le Pont devenu infranchissable et sa famille en danger sur l'autre rive, Ayyūb est confronté à un affreux dilemme. Pour atteindre l'autre berge tout en gardant la vie sauve, il se résout à passer sous le Pont et se jette dans les eaux toxiques de la rivière Bayn. Ce choix l'amène à nager dans un mélange nauséabond de déchets chimiques, de sang des victimes de la guerre civile, et de corps en décomposition. Cette scène met en lumière sa réduction à une existence inhumaine, figure marginalisée et engloutie par le chaos de son époque. Entrer dans la rivière devient pour Ayūb une sorte de pari qu'il prend avec le destin, sa survie ne pouvant que constituer un défi lancé à la fatalité. Cette action s'inscrit dans le cadre plus large de l'espace Pont-Rivière, lieu où se cristallisent les tragédies personnelles et collectives. Dans la scène décrite, Ayyūb, conscient de l'impossibilité de traverser le Pont gardé par les hommes masqués, incarne une humanité certes brisée mais qui résiste cependant toujours face aux forces de division et de destruction. Les hommes masqués, symbolisant une violence aveugle et anonyme, exercent leur pouvoir d'exécution à partir de ce point stratégique et renforcent ainsi la fonction du Pont en tant que frontière entre deux réalités géographiques et sociales irréconciliables. Leurs actions, telles que celle consistant à jeter des corps dans les eaux polluées, lient de manière macabre le Pont à la rivière Bayn, ce qui renforce leur rôle conjoint dans la matérialisation du désordre et de la désolation.

Malgré cette violence omniprésente, un éclair d'humanité subsiste à travers la figure du policier présent au premier point de contrôle. Bien qu'il fasse partie de la machine étatique, il tente pourtant d'avertir Ayyūb et ses compagnons du danger qu'ils encourent au-delà du Pont. Ce geste, bien que limité, suggère cependant que même dans un environnement dystopique, des fragments d'éthique et d'humanité persistent. La décision d'Ayyūb de plonger dans la rivière Bayn illustre également la manière dont al-Sanʿūsī exploite le *Secondspace* dans sa narration. La rivière devient ici un espace conçu où se matérialisent non seulement les horreurs physiques de la guerre civile, mais aussi les luttes intérieures de ces personnages. Ce lieu, chargé de symbolisme, est tout à la fois le témoin muet des divisions sociales, des drames familiaux et des tentatives de survie. Ayūb, le plus engagé parmi ses compagnons, accepte ce passage à

[302] *Ibid.*, p. 333.

travers les eaux empoisonnées comme un ultime acte de défi et de devoir envers sa famille. Dans ces scènes, la dualité de l'espace Pont-Rivière atteint son apogée. Nous avons vu cet espace incarner les fractures sociales et politiques du pays, tout en offrant de rares mais précieuses manifestations de compassion et de résilience humaine. Alors que ce récit touche à sa fin, il nous reste un dernier passage à explorer pour saisir toute l'ampleur de cette dystopie, où la frontière entre le possible et l'impossible, l'humain et l'inhumain, se brouille irrémédiablement.

Après la disparition d'Ayyūb, qui ne réapparaîtra que plus tard dans le récit, Katkūt et la petite Hissa décident de contourner le Pont-Rivière et empruntent l'autoroute pour tenter de rejoindre le quartier d'al-Surra. En chemin, la violence et le désordre qui ravagent la ville deviennent de plus en plus palpables. À mesure qu'ils approchent de la rue de Damas, située à l'ouest d'al-Surra et d'al-Rawda, ils aperçoivent au loin une explosion massive à la station d'al-Ğābriyya. L'odeur nauséabonde de la rivière Bayn les accompagne, imprégnant l'air et rappelant constamment la tragédie en cours. La rue de Damas, bien qu'éloignée du Pont-Rivière, est elle aussi submergée par le chaos. Les scènes de désordre qu'ils y découvrent soulignent l'ampleur de l'effondrement qui touche la ville tout entière. Ce moment révèle que la désintégration de l'ordre social et spatial ne se limite pas aux zones directement touchées par le conflit, mais se propage comme une maladie, affectant tout sur son passage. Même éloignée, la rivière Bayn continue à agir comme un symbole, non seulement de séparation et de pollution, mais aussi de la façon dont le conflit contamine les espaces physiques et émotionnels.

Ce déplacement de Katkūt et Hissa vers la rue de Damas traduit une vérité profonde : dans cet univers dystopique, il n'existe aucun refuge. Chaque quartier, chaque rue, même les lieux censés être des échappatoires, tombent progressivement sous le joug de la guerre civile et de ses conséquences. La transition entre ces espaces nous montre que le chaos s'étend inexorablement, rendant tangible l'idée d'un monde où la frontière entre espoir et désespoir s'efface.

> في سواد يجنب سالك الدرب بشاعة مألوفة؛ تلال رمادية في حذاء الرصيف, وحجارة ومتاريس وأوساخ على جانبي الشارع. لا أرى شيئا هنا. وحدها الرائحة تنشط كما لو أننا قرب الجسر. أنصت إلى صوت عجلات سيارتي تخوض في ماء يغرق شارع دمشق. شعور يعيدني إلى الطريق أسفل الجسر, وقت بدأ يطفح بمياه المجاري قبل بضع سنوات. أترانا إزاء نهر جديد بمهد لظهوره؟[303]
>
> Dans l'obscurité, le marcheur évite une laideur familière : des collines grises en face du trottoir, et des pierres, des barrages et de la saleté des deux côtés de la rue. Je ne vois rien ici. L'odeur elle-même donne l'impression que je suis proche du Pont. J'écoute le bruit de mes pneus qui plongent dans l'eau qui inonde la rue de Damas. De tels sentiments me ramènent à la route sous le Pont, à l'époque où elle a commencé à déborder d'eaux usées il y a quelques années. Sommes-nous en face d'une nouvelle rivière (Bayn) qui commence à se former ?

[303] *Ibid.*, p. 355.

L'auteur recrée l'atmosphère de l'espace de la rivière Bayn en évoquant une fois de plus l'odeur nauséabonde et la prédominance des eaux usées dans un nouvel espace, et souligne ainsi l'inévitable propagation du conflit. Cette répétition illustre son pessimisme face à l'avenir du pays, où chaque quartier, à l'image d'al-Surra devenu une ville fantôme, succombe à la dégradation dystopique. La rivière Bayn incarne un rôle central et complexe au sein de la société koweïtienne. Elle n'est pas seulement un rappel des tragédies passées et des troubles présents, mais aussi un avertissement des désastres à venir. Symbole de détérioration et de désencrage, elle agit comme un présage des profonds dangers qui menacent l'intégrité de la nation.

2.2.3 La démolition d'al-Karatina

Alors que dans *Fiʾrān Umm Hissa* la détérioration et la déterritorialisation reflètent la chute du quartier de Surra, autrefois paradisiaque, dans le chaos de la guerre civile imaginée par l'auteur, la démolition du quartier de Karantīnā s'avère tout aussi comparable. Al-Sanʿūsī débute son récit en dépeignant l'exaspération de Katkūt, le protagoniste, en plein conflit sectaire. De manière similaire, Al-Ṭūḫī ouvre son histoire en décrivant le quartier futuriste de Karantīnā en ruines, où seules subsistent les traces des chiens errants. La date précise du 28 mars 2064, jour de la démolition décrétée par le gouvernement égyptien, revêt une importance particulière. L'auteur a choisi stratégiquement de placer l'annonce de cette démolition à la fin de l'avant-dernier chapitre, pour laisser entendre que la scène apocalyptique décrite au début du récit est la conséquence directe des actions perpétrées par les autorités.

أيها المواطنون،
نحيط حضراتكم علمًا أنه بعد أسبوعين من الآن، وفي تاريخ الجمعة ٢٨/٣/٢٠٦٤، سوف يتم إخلاء منطقة الكرنتينا الواقعة بحي كرموز بمحافظة الإسكندرية تمامًا. وعلى المواطنين المقيمين بداخلها سرعة الانتقال إلى خيام الإيواء لحين الانتهاء من تشطيب مساكن المحمودية المعدة لاستقبالهم. كما نهيب بالسادة المواطنين عدم التعرض لجنود وضباط ومعدات الشرطة التي ستقوم بإخلاء المكان بالقوة إن لزم الأمر. والدولة المصرية تعلن إخلاء مسؤوليتها عن أي ضحايا سيقعون من جراء محاولة استعمال العنف مع رجال الشرطة الشرفاء الذين يؤدون واجبهم نحو وطنهم بكل الإخلاص والتفاني.
والله الموفق
مجلس حي كرموز.[304]

Ô citoyens,
Nous portons à votre connaissance que dans deux semaines à compter d'aujourd'hui, soit le vendredi 28 mars 2064, la zone d'al-Karantīnā, située dans le quartier de Karmouz, gouvernorat d'Alexandrie, sera entièrement évacuée. Il appartient aux habitants résidant dans cette zone de se transporter rapidement dans les tentes d'accueil, le temps que soient achevés les logements prévus à la Mahmoudeya pour les accueillir.
Par ailleurs, nous mettons en garde les citoyens de ne pas s'en prendre aux soldats ou aux officiers de police qui procéderont à l'évacuation par la force si les circonstances l'exigent, ni à leurs équipements. L'État égyptien dégage officiellement toute responsabilité si des victimes étaient à déplorer par suite de violences envers les honorables personnels de police, qui accomplissent leur devoir envers leur patrie avec tout le dévouement et la conscience professionnelle nécessaires.

[304] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, pp. 393-394.

Que Dieu nous apporte le succès.
Conseil de quartier de Karmouz.[305]

Nous assistons ici à un moment de répression étatique. Le ton autoritaire, en opposition à celui généralement informel et sarcastique du roman, adopte une froideur bureaucratique qui dissimule mal la menace sous-jacente, bien que l'offre d'hébergement semble précaire, les habitants doivent pourtant se rendre dans des tentes d'accueil. L'avertissement formulé à l'encontre de toute résistance potentielle révèle l'intention de l'État d'employer la force si nécessaire, tout en se déchargeant de toute responsabilité en cas de violence. Le choix lexical cherche à légitimer l'opération en la présentant comme un acte patriotique. La prière finale pour le succès divin ajoute une dimension spirituelle à cette action coercitive, visant à apaiser ou à justifier l'inévitable. Cette annonce illustre l'exercice du pouvoir étatique sur la population, à travers un discours qui juxtapose une autorité impitoyable et des justifications morales. Le contraste entre le ton froid de l'annonce et ses conséquences humaines met en lumière l'aspect répressif et fataliste de la situation, illustrant une dynamique de contrôle social exercée sous couvert de protection nationale. Cette annonce dessine également l'échec de l'autonomie de Karantīnā. En centralisant l'autorité et en refusant aux habitants toute marge de manœuvre, l'État acte la fin de toute tentative de gouvernance locale indépendante, situation qui marque le remplacement de l'autonomie du quartier par une démonstration implacable du pouvoir centralisé, incarnant la domination totale de l'État sur Karantīnā.

Cependant, Karantīnā n'est jamais totalement victime d'un assujettissement conforme aux schémas traditionnels des récits locaux, car ce quartier survit à des épreuves comme l'interdiction du commerce du tabac ou un précédent communiqué appelant à sa destruction sous prétexte de « décadence » et de la présence de « bandes ». Des résistances inattendues mettent en lumière un contraste face à l'autorité égyptienne et son pouvoir centralisateur.

كل هذا كان يدفع بمزيد من الثقة إلى نفس السكندريين. هناك أشخاص يدافعون عنهم. طول الوقت كانت تتزايد أعمال الشغب والعصيان. الانتصارات كانت تزيد من ثقة السكندري بنفسه، والهزائم لا تحبطه[306].

Tous ces incidents donnaient toujours plus confiance aux Alexandrins, renforcés par la certitude que des gens s'étaient donné pour mission de les défendre. De ce fait, les actes de rébellion et de désobéissance se multipliaient. Chaque victoire augmentait l'assurance du citoyen alexandrin, sans que les défaites l'accablent pour autant.[307]

Ce passage illustre la dynamique de la résistance et de la solidarité qui a cours au sein de la communauté alexandrine dans ce roman. Les actes de rébellion et de désobéissance civile, qu'ils aboutissent à des victoires ou à des défaites, renforcent quoi qu'il en soit la confiance collective et consolident l'identité communautaire. Chaque victoire, ne serait-ce que modeste,

[305] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p.429.
[306] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, pp. 162-163.
[307] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p.182.

alimente la certitude des habitants qu'ils peuvent résister à l'oppression, en nourrissant ainsi leur sentiment de résilience et d'assurance. La récurrence de ces actes établit une norme sociale de résistance, incitant davantage de membres à s'impliquer, phénomène qui amplifie la rébellion.

Les défaites, loin de démoraliser les habitants, deviennent des leçons pour persévérer. Ce cycle d'action et de réaction entraîne une radicalisation progressive, qui fait que la communauté se perçoit de plus en plus comme un acteur autonome, capable de façonner son propre destin en dehors des structures étatiques oppressives. Cette montée en puissance de la solidarité démontre comment une communauté peut se transformer et se renforcer face à l'adversité, en trouvant dans la résistance une source de dignité et d'autodétermination. Ce qui s'est passé à Karantīnā au cours des soixante dernières années n'est pas une preuve de son déclin, mais plutôt le résultat inévitable des événements passés. La dynamique observée reflète des processus naturels et sociaux évoluant vers des états marqués par une plus grande complexité ou un désordre plus important. Les racines profondes et les traditions d'Alexandrie, comme celles de Karantīnā, confèrent une résilience particulière face aux tentatives d'assujettissement. Les transformations et bouleversements subis par ce quartier doivent être interprétés non comme des signes de déclin, mais comme des adaptations aux circonstances changeantes. Ces phénomènes évoquent le principe de l'entropie selon lequel, dans un système isolé, l'entropie – mesure du désordre ou de la dissipation d'énergie – tend à croître au fil du temps. Ce principe illustre la façon dont les systèmes, naturels ou sociaux, évoluent vers des états de désordre ou d'équilibre. Cette idée se reflète dans l'évolution du slogan de l'ancien héros alexandrin Maalim Soltan dont la célèbre devise, « Le doigt que tu amputes ne sera jamais rongé par la gangrène[308] (*bi-ḫuṣūṣ ʾiṣbaʾ mabtūr lā taẓharu bi-h al-damāmil*[309])», se transforme, dès lors que le quartier en vient à bénéficier d'un tunnel moderne, en une version altérée : « Le doigt que tu t'amputes, il lui arrive quoi ?[310] (*Al-ʾiṣbaʾ al-mabtūr…mā l-h baqā?*[311])». Ce glissement symbolise la transmission et la déformation des traditions, malgré les efforts des générations précédentes pour préserver l'héritage local.

Dans le dernier chapitre de ce roman, l'auteur dévoile la démolition de Karantīnā. Lara, l'une des sept femmes puissantes qui dominent le monde, incarne la résistance face à l'oppression étatique. Après une confrontation décisive avec les forces de l'ordre, elle exécute

[308] *Ibid.*, p.187.
[309] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, p. 167.
[310] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p.393.
[311] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, p. 359.

un plan audacieux en plaçant des bâtons de dynamite dans les tunnels du quartier, stratégie radicale à l'origine de la destruction totale de Karantīnā. Pourtant, la population de ce quartier persiste jusqu'à la fin à revendiquer son autodétermination. Cette résistance dépasse la simple opposition physique ; elle devient un acte symbolique de défiance à l'encontre des tentatives de centralisation et de contrôle. Le contraste entre la persistance des traditions locales et la puissance écrasante de l'autorité centrale met en lumière l'attachement des habitants à leur autonomie. La résilience et l'esprit de résistance continuent à définir le quartier de Karantīnā, malgré sa destruction totale.

2.3 L'idyllique (Bakhtine) dystopique

Après avoir étudié la temporalité et la spatialité de notre corpus, nous souhaitons nous tourner vers une analyse des illustrations de la spatio-temporalité, c'est-à-dire du chronotope, dans les deux romans étudiés. Le terme « chronotope », dérivé des mots grecs *chronos* (temps) et *topos* (espace), a été introduit par Bakhtine pour désigner la manière dont le temps et l'espace se lient et se façonnent mutuellement dans les récits littéraires[312]. Selon Bakhtine, tout genre littéraire, tout comme chaque œuvre spécifique, possède un chronotope distinct qui détermine la manière dont les événements se déroulent et se situent dans l'espace. Ce concept s'avère essentiel afin de comprendre la structure narrative et les implications culturelles d'une œuvre, car il révèle la façon dont les dimensions temporelles et spatiales influencent et modèlent l'expérience narrative. Bakhtine considère le chronotope comme l'intégration artistique du temps et de l'espace dans la littérature. Il explique que, dans ce cadre, le temps devient une réalité condensée et artistique, tandis que l'espace se contracte, en s'intégrant pour sa part dans le mouvement du temps, de l'intrigue et de l'histoire. Le chronotope constitue ainsi une unité organique essentielle pour l'organisation des œuvres littéraires. Il influence non seulement le genre littéraire, mais également les personnages, le style linguistique et l'intrigue de l'œuvre. Ce concept devient le centre autour duquel s'organisent les événements narratifs, déterminant le temps, le lieu des actions ainsi que leur déroulement et leur résolution. Il concrétise les éléments abstraits de l'œuvre, facilitant ainsi l'analyse des personnages, du style et des thèmes développés dans le roman.

Parmi les concepts élaborés par Bakhtine figure celui de « chronotope idyllique », qui repose sur l'idée d'un cadre idéal et harmonieux, souvent rural, où la vie est en parfaite

[312] M. M. Bakhtin, "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics", dans *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, pp. 84-258, Austin, University of Texas Press, 1981, p. 84.

symbiose avec la nature. Dans un chronotope idyllique, le temps est cyclique, car il reflète les cycles naturels (comme les saisons) et les étapes de la vie humaine, ce qui engendre un univers dans lequel les événements se répètent de manière régulière et harmonieuse. L'espace, généralement rural ou pastoral, est perçu comme auto-suffisant et résistant aux influences extérieures. Les personnages y évoluent en accord avec leur environnement et incarnent les aspects fondamentaux de la vie dans un cadre stable et immuable. Nous allons maintenant examiner comment ce concept s'applique au roman *Nisāʾ al-Karātīna* d'al-Ṭūḫī. Ce roman met en lumière la manière dont la stabilité idyllique du passé contraste avec les bouleversements contemporains et futuristes du quartier de Karantīnā. Ce contraste permet d'explorer les tensions entre un passé perçu comme stable et les transformations radicales du présent et ouvre ainsi une réflexion sur l'érosion des idéaux idylliques face aux défis associés au changement.

2.3.1 Alexandrie, l'utopie dérisoire

Alexandrie illustre une stabilité qui favorise la solidarité et la résilience de ses habitants. Malgré l'oppression, les Alexandrins maintiennent leur cohésion par des actes de résistance et de rébellion, où victoires et défaites renforcent leur autonomie et leur capacité à préserver leur identité. Cette tension entre mémoire et modernité se retrouve chez les personnages contemporains : face à une ville en transformation, leurs comportements apparaissent souvent dérisoires et comiques, mais cette ironie ne les déshumanise pas. Elle souligne au contraire leur complexité, leur vulnérabilité et leur humanité, tout en montrant comment la mémoire se réinvente au contact de la modernité. Nāʾil al-Ṭūḫī illustre cette dynamique à travers la figure d'ʿAlī :

> علي كان يريد الالتحام بأجداده السكندريين. علي - المثقف في كل ما يتعلق بتاريخ المدينة - كان يتخيل التاريخ السكندري كأنه حلقة تلتحم ببعضها، مؤسس الإسكندرية القديمة، سليمان بخيت، يلتحم بحفيده، الشيخ علي، مؤسس الإسكندرية الحديثة. التاريخ السكندري هو تاريخ من التمرد، الجد تمرد على سلطة الدولة وهرب إلى الصعيد ليؤسس عائلة خارجة عن القانون، والحفيد يعود إلى الإسكندرية هربًا من عائلته ليؤسس عائلة خارجة عن القانون هي الأخرى، ولكن انتبه، خارجة عن القانون ليس لكراهيتها في فكرة القانون بشكل عام، ولكن لكراهيتها للقانون الحالي، قانون الدولة الفاسدة وحكم العائلة...[313]
>
> Ali était déterminé à renouer le lien avec ses aïeux alexandrins. Féru de tout ce qui avait trait à l'histoire de la ville, il voyait la trajectoire historique d'Alexandrie comme une boucle se refermant sur elle-même. Un pont reliait le fondateur de la ville ancienne, Suleiman Bekhit, à celui qui avait fondé la ville moderne, Cheikh Ali, son arrière-petit-fils. L'histoire d'Alexandrie était une histoire de révolte : autrefois l'aïeul s'était rebellé contre l'autorité de l'État et s'était enfui en Haute-Égypte pour y fonder une dynastie de hors-la-loi, et aujourd'hui son arrière-petit-fils était revenu à Alexandrie pour échapper aux foudres de sa famille et fonder lui aussi une dynastie hors-la-loi.
>
> Mais attention, hein, ici la qualité de hors-la-loi ne désignait pas une aversion de principe à l'idée même de loi, mais seulement une opposition visant spécifiquement la loi actuelle, la législation de l'État corrompu et la mainmise de la famille au pouvoir.[314]

[313] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, p. 135.
[314] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, pp. 150-151.

Alexandrie est représentée comme un chronotope idyllique, mais cette utopie est teintée d'ironie et de dérision, à la manière d'une farce. À travers le regard d'Ali, la ville apparaît comme un cycle où passé, présent et futur se répondent, illustrant la stabilité historique et familiale qui caractérise ce cadre urbain. L'aïeul Suleiman Bekhit, fondateur d'une dynastie hors-la-loi, et le présent incarné par Ali et Injy, incarnent une continuité de résistance contre un ordre corrompu, créant l'illusion d'une ville harmonieuse et régénérée au fil des générations, conformément à la définition bakhtinienne du chronotope idyllique, fondé sur la stabilité et la continuité familiale. Pourtant, cette harmonie est volontairement comique et dérisoire. La vision d'Ali, qui tente de s'imbriquer dans le passé de ses ancêtres, révèle une ironie constante : la grandeur et la cohérence historiques sont présentées avec un comique de situation, où les figures héroïques deviennent presque caricaturales par leurs contradictions et leurs obsessions. Cette ironie transforme l'utopie en une farce, où la dignité des personnages côtoie leur ridicule, sans pour autant effacer leur humanité ou leur complexité.

L'avenir d'Alexandrie et du quartier de Karantīnā, loin d'être strictement stable, prend un tour ironique et comique. Le temps écoulé à Karantīnā, à travers les récits passés et présents, dévoile une ville où l'histoire semble se répéter avec un mélange de sérieux et d'absurde. Le passé, en façonnant le présent et en influençant l'avenir, tisse à la fois l'histoire familiale et les révoltes politiques, mais toujours avec une pointe de dérision : les héros et les figures historiques deviennent presque des personnages de farce, dont les grandeurs et contradictions prêtent au rire autant qu'à la réflexion. Dans sa définition bakhtinienne, le chronotope idyllique repose sur la continuité temporelle et la stabilité spatiale : passé, présent et futur se fondent dans un cycle harmonieux, généralement centré sur la famille et le travail, garantissant la régénération collective. Dans *Nisāʾ al-Karantīnā*, ce modèle est reconnaissable, mais sous la forme d'un pastiche. La saga familiale reliant Suleiman Bekhit à Cheikh Ali offre tous les marqueurs de ce chronotope : transmission intergénérationnelle, ancrage dans un lieu unique (Alexandrie/Karantīnā), répétition de schèmes narratifs. Mais cette harmonie est déplacée : la transmission n'est pas celle de valeurs agricoles ou artisanales, mais d'une tradition d'illégalité et de résistance ciblée contre la loi en vigueur. Ce n'est pas la « stabilité » au sens noble, mais une constance ironique dans l'insoumission. Le texte adopte un ton de faux-sérieux, reprenant les codes du récit héroïque pour mieux les tordre. La révolte devient une routine familiale, la « continuité » prend des allures de gag récurrent, et le lien entre passé et présent est présenté comme un sketch historique, où chaque génération reproduit les mêmes gestes de dissidence, non pas par destin tragique, mais par fidélité au comique de situation. Ainsi, l'idylle bakhtinienne est mise en scène comme un décor théâtral qui se fend progressivement. La

destruction finale de Karantīnā ne clôt pas une épopée, mais achève une farce noire où l'ordre ancien n'a jamais été que précaire et performatif. Le chronotope n'est donc pas ici un cadre de régénération, mais une structure vide que l'auteur remplit d'un contenu parodique, soulignant la fragilité des grands récits et leur propension à se répéter sur le mode burlesque.

La fragilité de cette « utopie » se manifeste dans la seconde partie du roman : le quartier, autrefois stable et solidaire, se fissure sous l'effet des conflits individuels et des transformations sociales. L'histoire collective s'efface progressivement au profit de récits personnels, et le chaos prend le pas sur l'ordre ancien. La dystopie infernale explore la disparition totale de l'identité individuelle, en illustrant la manière dont les individus peuvent en venir à être complètement effacés dans des conditions extrêmes. La dystopie totalitaire, quant à elle, se focalise sur l'imposition d'une identité collective à l'individu, l'obligeant à se soumettre à la volonté uniforme du groupe, au détriment de son autonomie et de son espace d'expression personnelle. À l'inverse, la dystopie chaotique ici décrit une idyllique famille urbaine qui, avec le temps et sous l'effet du principe de l'entropie, sombre progressivement dans le désordre. Dans ce cadre, les identités préexistantes collectives et individuelles persistent, mais ne parviennent plus à maintenir l'harmonie originelle de l'idylle. Ainsi, Alexandrie apparaît comme une utopie dérisoire : stable et harmonieuse en surface, elle révèle sous son vernis un comique tragique, où la grandeur du passé et la continuité familiale sont constamment mises en perspective avec l'absurdité des comportements humains et l'inexorabilité du chaos. Cette représentation contraste avec le Caire, perçu comme antagoniste, symbole d'un ordre imposé et d'une modernité brutale, tandis qu'Alexandrie reste un espace de mémoire vivante, ironique et fragile, où la farce et la dignité coexistent.

القاهرة هي عاصمة مصر.
بعد كل حلقات الصراع التي شاهدناها على مدار العقود السابقة، بعد شلالات الدم المتدفقة، بعد البطولات والخيانات والنضالات، بعد التاريخ الجديد والقديم الذي كُتب، والتاريخ الجديد والقديم الذي مُحي، بعد كل هذا ظلت القاهرة عاصمة مصر، لا الإسكندرية.
إن السكندري يا أخي يتهيب شيئين، القاهرة، والآلة الحاسبة[315].

> Le Caire demeure envers et contre toute la capitale de l'Égypte. Malgré toutes les batailles des dernières décennies, malgré les torrents de sang versés, malgré les actes d'héroïsme, les trahisons et les combats, malgré le voile d'oubli qui a recouvert l'histoire ancienne et l'histoire moderne, malgré tout cela, c'est Le Caire qui reste la capitale de l'Égypte et Alexandrie ne l'a pas supplantée. "Tu sais, frère, y a que deux choses au monde qui font peur à l'Alexandrin : Le Caire et la calculatrice.[316]

Cette citation met en lumière le contraste marqué entre ces deux villes : Le Caire, malgré ses tumultes et contradictions, demeure le centre politique et administratif inébranlable de l'Égypte. Ses conflits internes, ses victoires et ses défaites n'ont pas altéré sa position dominante.

[315] al-Ṭūḫī, *Nisā'*, *op. cit.*, p. 269.
[316] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p. 298.

Alexandrie, en revanche, bien qu'empreinte d'un passé glorieux et d'un rôle historique majeur dans la culture et l'intellect égyptiens, demeure en retrait face à cette capitale puissante. Le Caire figure une dynamique de pouvoir et de contrôle en perpétuelle transformation, tandis qu'Alexandrie est quant à elle associée à une vision plus stable et harmonieuse, propre au chronotope idyllique, contraste qui illustre la façon dont les représentations de ces deux villes traduisent des visions divergentes du temps et de l'espace. Le Caire, en tant que centre de pouvoir en perpétuel mouvement, se distingue par sa dynamique urbaine chaotique. Alexandrie, au contraire, conserve une image d'idylle et de sérénité malgré ses défis historiques et contemporains. Alors qu'Alexandrie est décrite à travers le prisme du chronotope idyllique, incarnant une stabilité et une continuité en lien avec son passé glorieux, Le Caire échappe pour sa part à toute représentation idyllique. Il n'est pas représenté à travers le prisme du chronotope, ni sur le plan temporel ni spatial. Il reflète une réalité où le pouvoir et la dynamique urbaine sont en perpétuel mouvement, contrastant fortement avec la vision idyllique et stable d'Alexandrie.

2.3.2 Les illustrations chaotiques du chronotope

Les représentations du chronotope chez Al-Ṭūḫī s'inscrivent dans une perspective utopique, tandis que celles de *Fiʾrān Umm Hiṣṣa* mettent en lumière le chaos résultant de la rupture entre temps et espace, symbolisant l'érosion des valeurs et des structures sociales. Le quartier d'al-Surra constitue un exemple central pour notre analyse, car il illustre un espace autrefois idyllique, transformé en un lieu dystopique. Katkūt y retrace son enfance, dépeignant al-Surra comme un véritable paradis pour lui et ses camarades.

La mère de Katkūt, fidèle à son principe selon lequel la peur garantit la sécurité, décide tout d'abord de quitter le quartier, puis finit par s'installer à Londres avec son mari. Lorsque la violence à l'école al-Naǧāḥ s'intensifie, le couple choisit de quitter le quartier d'al-Surra pour celui, voisin, de Rawda. Son but est en effet de protéger sa famille et de lui assurer un avenir plus sûr. Cependant, ce sont les paroles de Maman Hissa qui marquent profondément Katkūt et ses amis. Ainsi, malgré son éloignement de Surra, Katkūt finit par y retourner après avoir été agressé à Rawda et renoue avec ce lieu chargé de souvenirs et de contradictions.

> لو أنني لم أترك منطقتنا القديمة, لربما صنعت فيها ذكريات أجمل. لي سنوات لم أزر خلالها حينا القديم. منذ تركنا بيتنا وأنا أتحاشى المرور هنا؛ خوفا من أن ألوث صورة جميلة أحملها في داخلي لمصنع طفولتي, صورة جميلة لماض بغيض. تمنيت لو أنني أبقيت على قطيعتي مع السرة, خروجا بلا عودة, كمن انقطع به حبل السرة. كنت قد عاهدت نفسي, منذ انتقالي وأسرتي إلى الروضة, ألا أدخل منطقتي القديمة أبدا, وألا أزور شارعنا حزنا على مكان أحببته, لم يعد لي فيه بيت, وغيرة على بيتنا من أناس اشتروه من والدي, والتزاما بقسم والدتي بألا أدخل المنطقة.[317]

[317] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, p. 29.

> Si je n'avais pas quitté notre ancien district, j'y aurais probablement formé de meilleurs souvenirs. Pendant des années, je n'ai pas osé retourner à l'ancien quartier. Après avoir quitté notre maison, j'ai évité de passer à côté, craignant de ternir la belle image que je gardais de mon enfance, une belle image sur fond d'un passé odieux. Je souhaitais rester loin de Surra, partir pour ne jamais y retourner, comme quelqu'un coupé de son cordon ombilical. Je m'étais promis depuis que ma famille et moi avons déménagé à Rawda de ne plus jamais revenir ou visiter notre rue par tristesse pour l'endroit que j'avais aimé, où je n'avais plus de maison, pour éviter d'être jaloux des gens qui avaient acheté notre maison à mon père, du fait de la demande de ma mère de qui m'avait fait promettre de ne plus jamais entrer dans ce quartier.

Si nous considérons le quartier d'al-Surra des années 1980 comme un ancien paradis, Une utopie vécue par le jeune Katkūt, ce lieu apparaît aujourd'hui comme un espace où se mêlent les beaux souvenirs et les représentations d'une ville-fantôme, dystopie que le narrateur souhaitait fuir, mais où il finit par retourner. Katkūt manifeste une ferme volonté de ne jamais revoir son ancien quartier, exprimant son désir d'un *ḫurūğan bi-lā ʿawda* (un départ sans retour). Pourtant, le lien entre lui et cet espace demeure indissoluble. L'auteur insère ici un jeu de mots polysémique : le nom du quartier, *Surra*, signifie en arabe « nombril ». Cette appellation renvoie non seulement à la position centrale du quartier dans l'expansion urbaine du Koweït, mais aussi, dans la perspective du récit, à une dimension intime et existentielle : la nécessité pour Katkūt de couper métaphoriquement le cordon ombilical avec son passé, sa famille et ses souvenirs d'enfance. L'étymologie du lieu vient ainsi redoubler la tension narrative entre attachement viscéral et volonté d'arrachement. Historiquement, la dénomination de ce quartier remonte à 1922, lorsqu'il fut baptisé par Talal al-Sherkha, maire de l'époque, en raison de sa localisation centrale dans le cadre de l'expansion urbaine du Koweït. Ce quartier fut alloué par l'État, ce qui signifiait que la municipalité avait divisé le terrain en blocs résidentiels standards, eux-mêmes subdivisés en parcelles de logements, tout en aménageant des espaces publics tels que des routes et des écoles publiques. L'objectif était d'alléger la charge des autorités étatiques pour fournir des terres ou des logements (ou les deux) en ouvrant un marché immobilier privé. Dès les années 1980, l'offre étatique ne parvenait plus à répondre à la demande croissante des citoyens, de sorte qu'ils en venaient parfois à renoncer à attendre un terrain ou une maison construite par le gouvernement et à recourir à des prêts publics pour acheter des terres dans ces nouvelles zones[318]. Ainsi, les Koweïtiens sont devenus les principaux habitants d'al-Surra, tandis que des quartiers voisins comme al-Ğābriyya, que nous étudierons plus tard, ont évolué en des espaces socialement mixtes[319].

En analysant le parcours de Katkūt, nous distinguons trois étapes majeures : son exil de Surra, son retrait à Rawda et son retour à Surra. Les deux premières étapes s'appliquent

[318] al-Nakib, *Kuwait*, *op cit.*, p. 138.
[319] *Idem*

aisément à Katkūt, qui quitte al-Surra pour chercher une vie plus sécurisée à Rawda. Cependant, la dernière phase, marquée par son retour, invite à une réflexion plus approfondie. Ce retour peut-il être considéré comme une forme alternative d'arrivée ? Alors que Katkūt avait clairement exprimé sa détermination à quitter définitivement Surra, il finit par y revenir, en dépit du chaos généralisé qui y règne, de même que dans tout le Koweït. Cette décision surprenante mérite d'être explorée. Certes, la descente dans le chaos semble être une réaction instantanée, mais sa décision de revenir à al-Surra ne semble pas être un acte impulsif. En revisitant son adolescence à Surra, on constate qu'il avait déjà commencé à saisir la complexité des conflits sunnites-chiites. Dès lors, on pourrait dire que Katkūt quitte al-Surra en tant que "Surraien", emportant avec lui l'essence même de son quartier. Comme un fœtus nourri par le cordon ombilical, le lien symbolique entre Katkūt et al-Surra persiste même une fois les liens coupés. Dans cette métaphore, al-Surra représente la « mère » que Katkūt ne peut jamais réellement oublier.

> *A journey's point of departure is a place. But it is also, no less importantly, a landscape of the mind. The place which the departing traveller leaves, if it is a place which he or she calls home, has shaped his or her body, habits, and most basic responses. It has also imprinted on the mind an inner map, which the traveller will be likely to project on to any landscapes met with in the future, and to steer by, whether or not it fits with reality*[320].

Par conséquent, il est probable que Katkūt cherche constamment à recréer al-Surra pendant les années qu'il passe à Rawda, avant de finalement y retourner. Il tente de reconstruire une version idéalisée d'al-Surra malgré un contexte sociopolitique marqué par une montée de l'extrémisme sectaire. Au péril de sa propre sécurité et de celle de ses camarades, il fonde le groupe des Enfants de Fouada, dans l'espoir de raviver l'al-Surra du passé, projet qui les entraîne inexorablement vers une dystopie chaotique. En suivant l'argument de Julia Bray, il nous semble crucial, pour comprendre ce retour à Surra, d'examiner les représentations mentales et affectives que Katkūt associe à cet espace. Dans cette perspective, il est pertinent d'ouvrir une section portant sur l'étude spatiale, en explorant et analysant les dimensions géographiques dans *Fiʾrān Umm Hiṣṣa*. La question demeure toutefois : qu'est-ce qui menace cette identité si fortement liée à al-Surra ? L'auteur dévoile progressivement la réponse à cette interrogation au fil des pérégrinations de Katkūt dans son ancien quartier. En empruntant la rue de Damas, Katkūt quitte le quartier de Rawda pour atteindre Surra, en traversant le carrefour où se trouve,

[320] Julia Bray, 'Starting Out in New Worlds: Under Whose Empire? High tradition and subaltern tradition in Ottoman Syria. 16th and 19th/20th centuries', T*ropes du Voyage : Le Voyage dans la littérature arabe. I. Départs*, Actes du Colloque international qui s'est tenu à l'Universita Ca' Foscari de Venise (13–15 Décembre 2007), éd. Antonella Ghersetti, Annali di Ca' Foscari XLVIII, 3 Série orientale, 40 (2009), 199, cité par Wen-chi Ouyang(2012) " Utopias, Dystopias and Heterotopias: The Spatiality of Human Experience and Literary Expression ", *Middle Eastern Literatures*, 15:3, 227-231, p.228.

de l'autre côté, celui de Ǧābriyya. Ce voyage physique est chargé d'une exploration symbolique des changements qui ont bouleversé l'identité du quartier et des tensions qui subsistent entre les lieux et leurs habitants.

> أنعطف يمينا نحو مدخل منطقة السرة. ينقبض قلبي. أسترجع قول والدتي: "والله، اللي رفع السما، ما تدخل السرة وأنا موجودة!". هي لم تعد موجودة.
> مضت سنوات طويلة يا سرة! صرت مدينة أشباح... من أين لهذه المنطقة قدرتها على الاحتفاظ بذاكرتها رغم أن كل شيء فيها لا يشبه في الأمس.[321]
>
> Je prends à droite vers le quartier de Surra. Mon cœur se serre. Les paroles de ma mère me reviennent : « Par Dieu qui éleva le ciel, tu ne retourneras pas à al-Surra tant que je serai là ! » Sauf qu'elle n'est pas là.
> Comme le temps a filé, al-Surra ! Tu es devenu une ville-fantôme. Comment ce quartier peut-il réveiller de tels souvenirs alors que plus rien ne ressemble à ce qu'il était avant ?

Lors de ses retrouvailles avec son ancien quartier, Katkūt est en proie à une gamme d'émotions complexes que l'on peut diviser en trois phases distinctes. Tout d'abord, il ressent un profond effroi à l'approche de Surra, sentiment alimenté par le souvenir de l'interdiction stricte imposée par sa mère, mais aussi par la longue séparation géographique qui s'étend sur plus de trente ans. Cet éloignement n'a fait qu'accentuer son appréhension à l'idée de se confronter à ce lieu chargé de mémoire. Ensuite, une affliction s'empare de Katkūt lorsqu'il découvre les lieux tels qu'ils sont devenus. Les ravages du temps et les transformations visibles du quartier contrastent avec les images qu'il conservait dans sa mémoire. En proie à l'émotion, il s'exclame en employant la particule vocative « *yā* », adressée directement à Surra, conformément à la syntaxe arabe du vocatif. Ce choix linguistique, inhabituel pour un lieu, confère à al-Surra une qualité presque humaine. Katkūt s'adresse à son ancien quartier comme à une vieille connaissance pour laquelle il éprouve un mélange de tristesse et de regret, déplorant les vicissitudes et les dégradations qu'il a subies jusqu'à devenir une véritable « ville-fantôme ». Enfin, une troisième émotion l'assaille : le désarroi. La confrontation entre les souvenirs idéalisés de son enfance et la réalité désolante d'al-Surra s'avère déstabilisante pour Katkūt. Il s'interroge sur la capacité de cet espace à conserver la mémoire du passé. Le contraste entre le al-Surra de son enfance et le quartier qu'il redécouvre soulève des questions sur l'identité et la pérennité des lieux. Cette dualité entre le passé et le présent souligne non seulement la transformation du quartier, mais aussi le lien indéfectible entre les habitants et leur espace, aspect fondamental qui invite à considérer al-Surra comme un porteur d'identité communautaire, sujet que nous approfondirons ultérieurement.

"*…bilād tamsaḥ kulla šayʾ bi-stibdāl ismih fawr iktisābih zākira wa huwiyya*.[322]" (un pays qui transforme tout dès qu'il forme une mémoire ou une identité en le renommant.) À

[321] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, pp. 23-24.
[322] *Ibid*., p. 30.

travers ces mots, l'auteur met en lumière une dynamique de déconstruction dans laquelle la mémoire collective et l'identité culturelle sont délibérément effacées ou altérées par des changements symboliques, tels que le fait de changer le nom des lieux. Ce processus agit comme un outil de domination, où le pouvoir central redéfinit les espaces en effaçant les traces du passé pour imposer une nouvelle réalité. Dans le contexte de Surra, ce mécanisme se manifeste par le changement du nom de l'école al-Naǧāḥ, rebaptisée d'après une figure administrative. Ce geste, apparemment anodin, revêt en réalité une portée profonde, car il incarne une rupture avec le passé et un effacement de l'histoire locale. En renommant des lieux qui portent en eux des fragments de mémoire collective, l'État ou les autorités centrales exercent un contrôle certes subtil mais puissant sur les narrations identitaires. Ce changement impose une version officielle de l'histoire tout en niant aux habitants la possibilité de se rattacher à leur propre passé. Pour Katkūt, cette transformation agit comme une trahison de l'espace qu'il connaissait autrefois. L'école, lieu d'apprentissage et de socialisation, devient méconnaissable, marquée par des traces visibles de conflits identitaires, tels que les slogans sectaires peints sur les murs. Ces transformations ne se limitent pas à des changements physiques, mais touchent également les relations affectives des habitants avec leur environnement. Katkūt ressent ainsi un profond sentiment de perte, car ce qui faisait l'essence de son quartier a été dilué par des interventions extérieures.

2.3.3 Les deux quartiers voisins comme microcosmes du Koweït

Les quartiers d'al-Surra et d'al-Ǧābriyya symbolisent les fractures sociales et identitaires au cœur du roman. Ces espaces contrastés illustrent les tensions qui façonnent la société koweïtienne. À travers ce chronotope, l'auteur met en lumière les divisions sociales et identitaires qui fragmentent la société koweïtienne, exacerbées par les processus de modernisation et d'urbanisation menés par l'État au cours des dernières décennies. Dans sa dystopie marquée par le chaos et la violence, il dépeint un espace où les frontières ne se contentent pas de séparer les quartiers géographiquement, mais participent également à la fragmentation sociale et communautaire. En suivant la dégradation de Surra, ancien paradis devenu un enfer chaotique, nous observerons comment des individus, tels que Katkūt, aspirent désespérément à un rêve d'unité, que ce soit au sein des communautés ou à l'échelle nationale. Dans cette optique, nous commencerons par nous pencher sur un passage où Katkūt, après une longue absence, revisite son ancien quartier, marqué par des souvenirs et des transformations. Ensuite, nous examinerons une scène durant laquelle al-Surra est représenté à travers une mise en abyme dans les médias, reflétant les tensions sociales et identitaires. Nous analyserons

également les métamorphoses du quartier et les changements qu'elles provoquent chez Katkūt à mesure qu'il traverse l'adolescence. Enfin, nous étudierons des extraits qui mettent en lumière le sentiment d'aliénation de Katkūt envers son ancien quartier et le récit de son retour marqué par le chaos, avant son ultime fuite.

Le roman s'ouvre sur une scène « apocalyptique » au cours de laquelle Katkūt, reprenant conscience après une agression, décide de retourner dans le quartier de Surra, qu'il n'avait plus foulé depuis 23 ans. Le départ de sa famille d'al-Surra vers Rawda, un quartier voisin, n'a pas été un choix volontaire, mais plutôt un « exil ». Nous avons déjà analysé un extrait dans lequel Katkūt est agressé à l'école par un camarade à la suite d'une dispute autour de la prononciation du nom du lieu où se trouve le parc zoologique. Face à cette tension, les parents du protagoniste avaient pris la décision de quitter Rawda, tout en lui interdisant de retourner à Surra, conformément à l'injonction stricte de sa mère, interdiction qui avait marqué le début de sa longue absence. Cependant, dans le récit présent, Katkūt évolue dans un Koweït ravagé par une guerre civile et se voit contraint de retourner à al-Surra pour rechercher ses amis Fahad et Ṣādiq. En redécouvrant son ancien quartier, il est frappé par l'état de ruine qui le caractérise désormais, bien loin des souvenirs idylliques de son enfance. Cette vision fait jaillir en lui une cascade de souvenirs nostalgiques, où se mêlent mélancolie et regret face à la perte de cet espace autrefois familier.

> كنت فخورا بانتسابي لها. أول ثانوية مقررات في الكويت. كنا كمن يجمع نقاط التميز لصالح منطقتنا. في السرة.. أول مدرسة ثانوية بنظام المقررات تشبه الجامعة. في السرة أول سوق مركزي في دور علوي تصعد إليه السيارات في مواقف مفتوحة. في السرة أول شارع مخصص لرياضة المشي, وأول منطقة ينتهي أحد شوارعها بجسر يربطها بمنطقة أخرى.[323]
>
> J'étais fier d'y appartenir, le premier lycée basé sur un programme scolaire au Koweït. C'était comment si nous accumulions des points d'excellence pour notre district. Ici à al-Surra a été créée la première école secondaire avec un programme conçu comme a l'université universitaire. Al-Surra fut le premier supermarché à avoir un parking sur le toit. À al-Surra il y eut la première passerelle piétonne pour la marche sportive et ce fut le premier quartier dont l'une des rues se termine par un pont reliant notre quartier à un autre.

C'est le contraste saisissant entre l'al-Surra d'autrefois et celui actuel qui retient ici notre attention. Saʿūd al-Sanʿūsī offre au lecteur deux visions du même quartier, juxtaposées et interdépendantes. L'auteur place le protagoniste, Katkūt, au cœur de cette dualité, en l'obligeant à errer et à survivre dans un al-Surra dystopique qui se confronte à ses souvenirs du passé. Cet espace vécu par Katkūt devient également un lieu perçu par les lecteurs, qui se retrouvent eux aussi face à cette double représentation. Les lecteurs peuvent être divisés en deux groupes. Le premier est composé de ceux qui connaissent réellement le quartier de Surra, comme ses habitants ou ceux qui le fréquentent dans la vie réelle. Pour eux, l'al-Surra fictif se situe à

[323] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, pp. 23-25.

l'intersection entre leur propre perception du quartier et la vision reconstruite par l'auteur. Le second groupe, auquel nous appartenons, dispose d'une expérience plus proche de celle du protagoniste, façonnée par l'immersion dans le récit et le pacte de lecture établi avec l'auteur.

Alors que le quartier d'al-Surra perd progressivement son caractère idyllique, l'auteur le dépeint au début des années 1980 comme un lieu de diversité et d'ouverture. Selon le récit rétrospectif de Katkūt, nous voyons de petits commerçants de diverses nationalités se rassembler dans ce quartier et coexister en harmonie. Cependant, l'incident entre les écoliers, dont Katkūt, que nous avons mentionné précédemment, contredit cette image utopique du quartier. Cet événement, survenu en 1988, suggère que ce quartier commence en effet à être marqué par des tensions communautaires, semant les premières graines de la discorde qui préfigurent l'avènement inéluctable du chaos. Parallèlement, l'épanouissement personnel de Katkūt se concentre ici sur le versant de la sexualité. Bien que Fawzia, plus âgée que Katkūt, ressente pour lui un amour réciproque, leur relation se heurte toutefois à des frontières sociales et familiales. Une scène notable montre Fawzia piquer le nombril de Katkūt sous prétexte de plaisanter sur le nom de leur quartier, qui signifie précisément "nombril". Ce contact intentionnel révèle une attirance physique qui franchit les frontières du masculin et du féminin. Cependant, leur relation est rapidement réprimée. Saleh, le frère aîné de Fawzia et chef de famille, interdit à Fawzia de poursuivre ses études à l'université par crainte de la mixité. Plus tard, il empêche également Katkūt de lui rendre visite, estimant qu'il a atteint la maturité et devient un homme. Cet amour interdit, d'un côté, et l'effondrement d'al-Surra en tant que paradis enfantin, de l'autre, incarnent la transition vers une dystopie chaotique dans cet espace quotidien, même si la guerre du Golfe prend fin au bout de quelques mois. L'été qui suit la fin de la guerre, Katkūt accompagne Fahad en traversant le pont reliant al-Surra à al-Ğābriyya pour acheter une cassette de musique. Ce geste anodin reflète tout à la fois la continuité de la vie quotidienne et un rappel de la fragilité de ces espaces face aux bouleversements sociaux et politiques.

من سوى عبد الكريم يدفع فهدا للمشي, من السرة مرورا بالجسر, إلى الجابرية ظهرا في ذروة الصيف؟!

...

كنا نقطع الجسر أوبة إلى السرة. انتصبت على جانبي الطريق, في مقدمة الجسر, ألواح غطاها الغبار لصور مريعة للاحتلال, تحمل شعار "كي لا ننسى". سألت فهدا عن الأشياء التي لن ينساها من زمن الشهور السبعة. عددها. العراقيون الأشرار. دول الضد. الشهداء والأسرى. الحرائق والمباني المدمرة, حقول الألغام وآبار النفط ودخانها الذي حجب الشمس لشهور عدة تلت يوم التحرير. كان يتذكر كل شيء بالأرقام. سبعة شهور احتلال. خمسة دول ساندت العراق. ستمائة وخمسة أسرى. خمسمائة وسبعون شهيدا. سبعمائة وسبعة وعشرون بئرا نفطية نفثت نيرانها تحترق على مدار تسعة شهور. أكثر من مليون لغم بري وبحري. أتذكره يحصي الأرقام في حين كنت أواصل المشي صامتا.[324]

Qui d'autre à part Abdalkarim pourrait pousser Fahad à marcher de Surra, en traversant le Pont, à al-Ğābriyya à midi au milieu de l'été ?

[324] *Ibid*., pp. 275-277.

> Nous traversions le Pont en revenant à Surra. Des deux côtés de la route, au début du Pont, se dressaient des panneaux : des images terrifiantes et poussiéreuses de l'occupation, portant le slogan « Pour que nous n'oubliions jamais ». J'ai demandé à Fahad ce qu'il ne n'oublierait pas de ce temps de sept mois. Les méchants Irakiens ; les pays opposés ; les martyrs et les prisonniers ; les incendies et les bâtiments détruits ; les champs de mines ; les puits de pétrole et leur fumée qui a abrité le soleil pendant plusieurs mois après le jour de la libération. Il se souvenait de tout en chiffres : sept mois d'occupation ; cinq pays qui avaient soutenu l'Irak ; six cent cinq prisonniers ; cinq cent soixante-dix martyrs ; sept cent vingt-sept puits pétroliers crachant le feu, brûlant pendant neuf mois ; et plus d'un million de mines terrestres et marines posées. Je me souviens qu'il faisait le calcul, qu'il additionnait tout pendant que je continuais à marcher silencieusement.

Nous observons ici que les deux amis retrouvent une certaine liberté de déplacement entre les quartiers, puisqu'ils décident d'aller chercher le dernier album du chanteur préféré de Fahad, malgré la chaleur accablante, ce qui semble indiquer un retour à une routine de vie d'avant-guerre, mais les événements à venir viennent contredire la possibilité de ce simple souhait. Le pont qu'ils traversent à ce moment précis est le même qui deviendra plus tard une composante de l'espace « Pont-Rivière Bayn », un symbole puissant de la division sociale, notamment entre les Koweïtis et les non-Koweïtis. Dans les années 1980, al-Surra devient majoritairement koweïtien tandis qu'al-Ǧābriyya reste mixte, contexte qu'exploite Saoud al-Sanʿūsī pour ancrer sa scène. Les panneaux illustrant des images de l'occupation et les slogans patriotiques présents dans ce passage revêtent alors une double signification : d'une part, ils transmettent un message officiel appelant à ne pas oublier les pertes subies, ce aussi bien au niveau national qu'individuel ; de l'autre, ils pourraient également susciter des sentiments xénophobes à l'encontre des non-Koweïtis. Ainsi, le pont, autrefois source de fierté pour Katkūt, se transforme en un vecteur de messages politiques complexes. Nous pouvons donc considérer que ce passage marque le début de la formation de l'espace « Pont-Rivière Bayn » et constitue une étape cruciale dans la chute d'al-Surra dans le chaos. De plus, la réaction de Fahad, fils d'une grande famille sunnite et koweïtienne, attire notre attention. Il semble répondre aux panneaux en énumérant précisément les éléments à ne pas oublier, puisqu'il répète les chiffres avec une insistance particulière. En juxtaposant ce bilan de la guerre au silence de Katkūt, l'auteur efface l'illusion de joie que procure le trajet pour aller chercher un nouvel album et souligne le contraste entre la légèreté de ce moment éphémère et la tragédie personnelle, familiale et nationale qui pèse sur le Koweït après la guerre du Golfe. C'est dans ce contexte que la famille de Katkūt décide de construire une nouvelle maison à Rawda et de quitter définitivement Surra. Tandis que le père de Katkūt s'investit activement dans ce projet, le fils se laisse quant à lui envahir par des sentiments mélancoliques, témoignant de son attachement et de sa peine face à la transformation de son ancien quartier.

كان والدي, الغائب عن البيت في الغالب, أكثر غيابا مع انشغاله في بناء بيتنا الجديد. لم يعد لوالدي وجود أو أهمية في حياتي. ليس بسبب غيابه الدائم عن البيت, بين الشركة ومتابعة البناء, إنما بسبب غياب عن السرة يمهده لنا. هو لا يفهم ماذا يعني اقتلاعي من ذلك المكان. كان يحدثني عن الديوانية الكبيرة المطلة على الحوش, وعن حمام السباحة والجاكوزي والسونا وغرفة البخار في سرداب بيت العمر. يزعجه عدم اكتراثي بخرائط يبسطها أمامي لهيكل البيت الجديد: "وين تبي غرفتك؟". تترجم عيناه حنقا تسكت عنه شفتاه إزاء إجابتي: "أي غرفة.. ما تفرق".[325]

Mon père était absent la plupart du temps, plus occupé que jamais par la construction de notre nouvelle maison. Il n'avait plus de présence ni d'importance dans ma vie. Ce n'était pas parce qu'il était toujours absent de la maison, saisi par le travail et la surveillance de la construction, mais parce qu'il était absent d'al-Surra où qu'il nous préparait tout. Il ne comprenait pas ce que cela signifiait pour moi d'être déraciné de Surra. Il me parlait du grand bureau surplombant la cour et de la piscine, du jacuzzi, du sauna et du hammam en céramique au sous-sol de notre maison de vie. Mon indifférence envers les plans de l'apparence de nouvelle maison qu'il allait étaler devant moi le gênait.

-Où veux-tu ta chambre ?

-N'importe quelle chambre, je m'en fiche ?

Face à ma réponse, ses yeux lançaient des éclairs d'une fureur que retenaient ses deux lèvres.

Nous nous intéressons ici à deux points démontrant les rapports entre Katkūt et le quartier de Surra. Ce qui attire en premier lieu notre attention est le mot *iqtilāʿ* qui signifie originalement le déracinement de plantes ou l'acte d'extraire. Au sens figuré il peut vouloir dire « expatriation ». L'emploi de ce mot afin de décrire le départ de Katkūt de son quartier natal peut comprendre les deux sens en même temps. Nous avons en effet déjà signalé que l'épanouissement de Katkūt, sa métamorphose vers l'âge adulte coïncidaient avec le développement de Surra, il est ainsi logique de comparer Katkūt à une plante enracinée à la terre d'al-Surra, d'où l'émploi du mot *iqtilāʿ*. De plus, puisque pour les quartiers présentés dans le roman ont chacun des caractéristiques particulières, nous pourrions ainsi dire qu'al-Surra est la première patrie de Katkūt avant le Koweït. Quitter al-Surra est donc comparable à une expatriation. Le lien entre Katkūt et Surra, ancré dans le terme *iqtilāʿ*, traduit ainsi un déracinement à la fois physique et identitaire, soulignant la complexité d'un départ qui ne relève pas uniquement de la géographie mais aussi de l'appartenance affective et mémorielle. Dans cette continuité, l'enseignement de Maman Hissa, incarné par la métaphore des palmiers transplantés, vient approfondir cette réflexion. Les « filles de Kayfan » (*banāt Kayfān* [326]), ces palmiers déplacés par leur propriétaire qui n'avait pas le cœur de les abandonner, symbolisent la capacité à survivre et à s'adapter dans un nouvel espace, même après l'arrachement initial. Leurs racines, bien que forcées de quitter leur sol d'origine, trouvent la force de reprendre vie ailleurs : Ikhlāṣ, en particulier, incarne cette résilience par la fronde verte qui surgit malgré la sécheresse et la négligence. Ce tableau illustre concrètement la leçon transmise par Maman Hissa : le déracinement n'implique pas nécessairement la mort ou la perte d'identité, mais peut au contraire révéler une possibilité de renaissance et de réenracinement. Alors que le

[325] *Ibid.*, pp. 297-298.
[326] *Ibid*., p. 74.

déracinement de Katkūt illustre la difficulté de se détacher de ses origines, la leçon de Maman Hissa ouvre quant à elle une perspective d'espoir, valorisant l'adaptation sans renier pour autant son identité. Ainsi, l'expérience personnelle de Katkūt trouve un écho dans cette sagesse, liant l'individu à son environnement et à sa communauté, malgré les bouleversements. Cette transition entre l'expatriation de Katkūt et la leçon des palmiers éclaire la force de l'enracinement dans le roman.

Maman Hissa incarne dans le roman une sagesse intemporelle, transmise par des gestes simples et des métaphores puissantes. À travers la scène où elle demande à Katkūt et Fahad d'observer les palmiers transplantés de Kayfan à Surra, elle enseigne à Katkūt et Fahad une leçon essentielle, à savoir la résilience face aux bouleversements. Ces palmiers, qui ont survécu à leur déplacement, symbolisent la capacité à s'adapter à un nouvel environnement tout en restant enraciné dans son identité. En demandant « *Kūnū miṯla banāt Kayfān* [327] (d'être comme les filles de Kayfan) », Maman Hissa exhorte Katkūt et Fahad à incarner cette force silencieuse et cette persévérance. Être comme elles, ce n'est pas simplement survivre : c'est continuer à croître malgré les conditions difficiles, à garder ses racines intactes même en terrain étranger, et à fleurir là où l'on est transplanté. Cette métaphore prend tout son sens dans un contexte de conflits identitaires et de transformations sociales : elle invite à conjuguer continuité et adaptation, fidélité à soi et ouverture au changement. Pour Maman Hissa, l'adversité devient une opportunité de renouvellement. La leçon des filles de Kayfan enseigne non seulement la résilience personnelle, mais aussi l'importance de transmettre cette force aux générations futures. Elle offre ainsi un message universel : il est possible de préserver son essence tout en s'épanouissant dans un monde mouvant, et de transformer le déracinement en source de vitalité et d'espoir.

Il nous semble que Katkūt est un bon disciple de Maman Hissa concernant cette leçon qu'elle donne. Une plante transplantée est éventuellement menacée par le nouvel environnement qu'on lui impose. Elle se voit ainsi contrainte de s'adapter et s'enraciner à nouveau dans une terre étrangère par rapport à celle de son origine. Nous considérons Katkūt comme un bon élève parce qu'il s'en tient aux limites dictées par ses parents en restant éloigné d'al-Surra ainsi que des conflits qui s'y produisent et s'y multiplient. Néanmoins, une personne n'a rien d'une plante immobile dépendant de la terre dans laquelle elle s'enracine. Du fait que Katkūt se retrouve ainsi éloigné d'al-Surra et al-Surra sans Katkūt, ni l'un ni l'autre ne sont capables de vivre comme autrefois. L'espace vécu de Katkūt est inséparable de celui d'al-Surra

[327] *Ibid*., p. 74.

que ce soit le premier, le second ou le troisième espace. C'est pour cette raison que Katkūt retourne plusieurs fois à Surra le jour qui sera fatal pour lui et ses camarades du Groupe. En plus d'avoir retrouvé al-Surra après 23 ans de séparation afin de se mettre en quête de Fahad, il s'y rend à nouveau avec Ayub une autre fois.

الجابرية محاط بالجبال النارية من كل صوب. "وين؟", أسال أيوب. يلتفت إلي:
-"الجسر!".
أذكره بحواجز الملثمون. يرميني بسؤاله:
-"عندك خيار غيره؟".
ألوذ بصمتي. يخمن سبب ترددي. يصرخ بي:
-"لا تقول لي إنك ما تبي تدخل السرة!"
أواصل القيادة نحو الجسر:
-"دخلتها اليوم الظهر.."
أدريه يستغرب قولي وأنا الذي ما اقتربت من السرة منذ ثلاثة وعشرين عاما:
-"دخلت السرة؟!".
يكرر قولي يدفعني أؤكد:
-"رحت بيت فهد أسأل عنه..".
يعقد حاجبيه كأنني أذكره بما نسيه.[328]

Ğābriyya est entouré de montagnes de feu qui se rapprochent de toutes les directions.
-Où maintenant ?
Je demande à Ayub.
-Le Pont !
Je me souviens du Pont avec les hommes masqués et leurs barricades.
Ayub me pose la question,
-Avons-nous un autre choix ?
Je demeure silencieux et il devine la cause de mon hésitation. Il me crie,
-Ne me dis pas que c'est parce que tu ne veux pas retourner à al-Surra !
Je continue à conduire la voiture vers le Pont,
-J'y suis allé cet après-midi.
Je sais qu'il trouve ma parole étrange comme je n'ai pas mis les pieds dans al-Surra pendant vingt-trois ans.
-Tu es allé à al-Surra ?
-Je suis allé chez Fahad pour le chercher.
Ses sourcils se froncèrent comme si je lui rappelais quelque chose qu'il avait oublié.

Désespérés alors qu'ils se retrouvent encerclés par les flammes, ils se voient contraints de risquer la traversée du Pont reliant al-Ğābriyya à Surra, où des barricades ont été érigées et sont gardées par des hommes masqués et armés. Ayub est visiblement surpris que Katkūt soit retourné à Surra, d'autant plus qu'il était présent lorsque ce dernier s'était réfugié à Rawda, à l'entrée de Surra. Le retour de Katkūt à al-Surra avait pour objectif de retrouver Fahad, mais se solde par une déception et un sentiment d'accablement. Il y apprend la mort de son ami Fahad dans un accident de voiture et est pourchassé par des extrémistes religieux en raison de son appartenance au Groupe des Enfants de Fouada. Ce groupe, fondé dans le but de rester indépendant de toute autorité, qu'il s'agisse d'un mouvement politique, d'un groupe religieux ou d'un gouvernement, revendiquait le droit de se représenter lui-même. L'actuel quartier al-

[328] *Ibid*., pp. 327-328.

Surra n'a plus rien à voir avec celui où Katkūt a grandi. Désormais c'est une ville-fantôme qui ne lui offre plus aucun espace où vivre. Dans la dernière scène du roman, Katkūt quitte al-Surra une seconde fois, rejeté par ce quartier qui ne l'accueille plus. Il s'en va affronter un avenir sombre et incertain, marqué par la désillusion et l'effondrement des souvenirs d'un paradis perdu.

> يصيح (أيوب): "بسرعة.. بسرعة". قبل نهابة الجسر, عند متاريس الأعلام السوداء في السرة, يخبو هدير محرك السيارة. يخمد. خزان الوقود فارغ إلا من الهواء. يفتح أيوب الباب. يلتفت إلى كائنات الجسر بوجه مذعور: "انزل...اركض!". أترجل أدوس عرجي في مقدمة شارع طارق بن زياد. أتخلص من نعلي. لا ألتفت إليهما. أركض. يسبقني أيوب. يركضون وراءنا تحرسهم الطيور السوداء تنشد نعيبها. يبطئ أيوب. يمسك بيدي. نركض سويا. يصيح واحدنا بالآخر: اركض.. اركض..اركض..
> يركض, أركض, تحت سماء أتمنى سقوطها. قطرات على وجهي تدفعني أرفع رأسي عاليا. أرى بين غيوم متفرقة تجم سهيل يبزغ في البعيد, وشهابا لقطع الأفق.[329]
>
> Ayub me crie,
> -Vite, vite !
> Au bout du Pont, aux barrages aux drapeaux noirs de Surra, le rugissement du moteur s'estompe en un crépitement, puis s'éteint. Il abandonne. Il n'y a plus que de l'air dans le réservoir. Ayub ouvre la porte. Il se tourne vers les êtres sur le Pont, la terreur écrite sur son visage :
> -Descends, cours !
> Je descends et marche en clopinant au bout de la rue Tareq b. Ziyad. Je me débarrasse de mes sandales. Je ne me retourne pas pour les regarder. Je cours, Ayub dévant moi. Ils nous poursuivent, les oiseaux noirs les regardent et croassent leur mélodie. Ayub ralentit. Il attrape ma main. Nous courons ensemble. Nous nous crions l'un à l'autre :
> -Cours… Cours… Cours…
> Il court, je cours, sous un ciel que je souhaite voir tomber. Des gouttes sur mon visage m'obligent à lever les yeux. Je vois, parmi les nuages épars, l'étoile de Suhayl s'éclairer au loin, et celle de Shuhab couper l'horizon…

Saʿūd al-Sanʿūsī conclut *Fiʾrān Umm Ḥiṣṣa* en laissant le destin de Katkūt, le protagoniste, suspendu dans un chaos total. Jusqu'à présent, nous avons exploré les représentations spatiales dans cette dystopie koweïtienne, en nous concentrant sur le quartier d'al-Surra comme un espace central du récit. Pour récapituler notre analyse, nous avons tout d'abord examiné les scènes d'ouverture du roman pour identifier les thématiques principales et définir notre approche analytique, centrée sur l'étude des espaces. Ensuite, nous avons approfondi notre réflexion à travers les théories spatiales, en nous appuyant sur les travaux du géographe Edward Soja et les concepts qu'il développe. Une fois ce cadre théorique établi, nous avons appliqué ces outils afin d'analyser deux espaces majeurs du roman : le quartier d'al-Surra et l'espace du Pont-Rivière Bayn. Cette étude nous a permis de comprendre comment al-Sanʿūsī dépeint un futur Koweït plongé dans le chaos et le désordre. À travers cette dystopie, l'auteur invite à mener une réflexion sur des questions cruciales telles que la violence, l'identité et le rôle de l'État-nation. Ces problématiques, fondamentales dans la fiction dystopique arabe, trouvent ici

[329] *Ibid*., p. 437.

une résonance particulière. Cependant, le roman nous pousse aussi à nous demander si le chaos peut réellement offrir une réponse viable à ces enjeux complexes.

Chapitre 3 La quête d'alternatif

Bien que les intrigues des romans *Fiʾrān Umm Ḥiṣṣa* et *Nisāʾ Karātīna* se déroulent dans un contexte de chaos, elles laissent néanmoins transparaître des instants de lumière et d'espoir. Ces moments, bien que rares, témoignent toutefois de l'émergence de nouvelles perspectives marquées par l'innovation et la recherche d'une échappatoire au désordre ambiant. Elles offrent des instants de répit où les concepts de citoyenneté et d'identité collective revêtent une forme tangible et significative. Dans cette perspective, nous analyserons le caractère ouvert et inclusif du répertoire culturel dans ces œuvres à travers deux dimensions principales, premièrement, l'ouverture du répertoire culturel. Les œuvres intègrent des hymnes désenchantés et des musiques patriotiques, mêlant chants nationaux empreints de désillusion et voix issues de divers horizons historiques et géographiques. Deuxièmement, en ce qui concerne l'ouverture idéologique, dans l'œuvre de Saʿūd al-Sanʿūsī en particulier, un tiers-espace est créé, servant de plateforme de dialogue entre différentes perspectives. Ce dialogue permet une rencontre féconde entre idéologies et cultures, offrant une interprétation nuancée des dystopies littéraires.

3.1 L'ouverture, les attentes et les (dés)espoirs

Dans cette section, nous examinerons les alternatives que proposent al-Sanʿūsī et Al-Ṭūḫī à travers leurs œuvres, alternatives qui visent à permettre aux protagonistes d'échapper au chaos dans lequel ils sont plongés depuis des décennies. Par ces réflexions, les personnages tentent de trouver des stratégies pour résister et se reconstruire. Nous commencerons par analyser les chants patriotiques et nationaux présents dans *Fiʾrān Umm Ḥiṣṣa*. Ces chants traduisent tout à la fois un sentiment de désillusion et une tentative de revitalisation de l'espoir collectif et national. Ensuite, nous étudierons les solutions explorées par l'auteur dans ce roman afin de répondre à ce chaos. Enfin, nous examinerons les dilemmes insolubles auxquels les personnages sont confrontés et qui les conduisent inévitablement vers une fin tragique.

3.1.1 Chanter des hymnes désenchantés

Dans le roman de Saoud al-Sanʿūsī, le parcours de Katkūt illustre la quête incessante du Koweït pour retrouver une gloire passée, bien que le pays soit plongé dans un contexte de désillusion et de chaos. Katkūt, en tant que protagoniste, incarne une lutte tout à la fois

personnelle et collective pour redéfinir une citoyenneté significative, défiant les fractures sociales et idéologiques qui ont conduit à l'effondrement de son pays. Malgré les blessures physiques et psychologiques infligées par ce désordre ambiant, il s'efforce de renouer avec une identité nationale éclatée. Cette quête est alimentée par une mémoire culturelle et historique profondément ancrée, symbolisée par des chants patriotiques et des hymnes désenchantés, qui rappellent les aspirations d'un peuple autrefois uni.

La narration simultanée débute par une scène marquante au cours de laquelle Katkūt reprend conscience après avoir été attaqué et s'être effondré sur le sol, inconscient. Blessé et couvert de sang, il vérifie son état physique avant de chercher sa clé de voiture. Pendant qu'il peine à se déplacer, un chant d'enfants fredonne dans son esprit des morceaux d'une chanson du folklore koweïtien :

> أضغط ركبتي أسكن ألما. أعرج نحو سيارتي. ألم ساقي لا يحتمل. جوقة الأطفال في رأسي تغني: "والفلوس عند العروس". عروس الخليج. أتلفت حولي. لا شيء يشبهها. أهرب من تسمية قديمة. أهرب من كل شيء. أعاود النظر باتجاه سيارتي: "والعروس تبي عيال". عيال فؤادة ربما[330].
>
> *Je serre mon genou pour engourdir la douleur. Je boitille vers ma voiture. J'ai une douleur insupportable dans ma jambe gauche. Les enfants continuent à chanter dans ma tête. "Et l'argent est avec la mariée." Koweït, la mariée du Golfe. Je regarde autour. Rien qui ressemble à une mariée ici. Je fuis ce vieux surnom. Je fuis tout. Je regarde à nouveau ma voiture. "Et la mariée veut des enfants." Les enfants de Fouada, peut-être.*

Ce passage éclaire davantage la question de l'identité, centrale dans ce roman. Alors que dans le prologue l'identité palestinienne était abordée à travers les jeux d'enfants, l'auteur place désormais l'identité koweïtienne au cœur du récit. Malgré sa douleur physique insupportable et le vertige qu'il éprouve en raison de l'attaque qu'il a subie, Katkūt entend des paroles exaltant la beauté et la richesse du Koweït, ce pays autrefois surnommé *la mariée du Golfe*. L'auteur juxtapose l'image idéalisée d'une mariée bien maquillée, vêtue du costume traditionnel, à la réalité décadente qui entoure Katkūt : un restaurant détruit et des vestiges de grandeur. Cette chanson, en apparence innocente, devient un véhicule de réflexion sur l'identité nationale. Katkūt, dans son monologue, avoue vouloir fuir son passé et tout ce qu'il représente, mais reste irrémédiablement lié à cette quête d'appartenance et de citoyenneté, exprimée de manière voilée à travers les paroles répétées : *« wa-l-ʿarūs tabiʿ ʿiyāl* (Et la mariée veut une famille) ». Ici, le mot *ʿiyāl* (enfants ou famille) revêt une signification plus profonde lorsqu'il est associé à *Awlād Fuʾāda* (*Les enfants de Fouada*), le groupe qu'il fonde avec ses amis. Cette superposition thématique suggère que l'appartenance à un groupe transcende l'identité koweïtienne, tout en s'enracinant dans ses contradictions.

[330] *Ibid.*, p. 19.

Dans ce contexte, la quête de citoyenneté n'est pas seulement une aspiration abstraite, elle est concrètement inscrite dans le combat de Katkūt pour un avenir meilleur, malgré les ravages du passé. Ce combat dépasse l'individu pour devenir une lutte collective, dans laquelle le Koweït est présenté comme un champ de bataille symbolique. Le passé glorieux, les luttes présentes et les espoirs futurs s'entrechoquent dans cette quête identitaire. L'auteur juxtapose enfin l'idéal de la citoyenneté avec la fragilité de la condition humaine, illustrée par Katkūt. Bien qu'il cherche à fuir, la chanson continue toutefois à retentir dans son esprit, rappelant les promesses non tenues et les espoirs déçus d'une nation qui aspire à retrouver son chemin.

Pendant que Katkūt entre dans sa voiture, la chanson des enfants continue à retentir dans son esprit, lui rappelant des fragments d'un comptine enfantine. Tandis qu'il essaie de joindre ses amis par téléphone, d'autres chansons surgissent, notamment par le biais de la sonnerie d'attente personnalisée. Fahad, l'un de ses amis, a en effet pour sonnerie une célèbre chanson d'Abdel Karim Abdel Qadir, un chanteur emblématique du Koweït :

بيني وبينك غربةٍ كنها الليل
ما عاد يذكرني مكان التلاقي..
ارحل مع النسيان وبرحل مع سهيل
ما عاد في قلبي لك اليوم باقي..[331]

Entre toi et moi une étrangeté comme la nuit,
Je ne me souviens plus de l'endroit où nous nous sommes rencontrés.
Tu pars avec l'oubli, et moi je pars avec Canopus.
Il ne reste plus rien pour toi dans mon cœur aujourd'hui.

Ces paroles évoquent une séparation irréversible et un sentiment d'aliénation, thèmes centraux dans le roman. Le mot *Suhayl* (Canopus), une étoile significative dans le folklore arabe, agit ici comme un déclencheur de souvenirs pour Katkūt, en faisant notamment resurgir des histoires que Maman Hissa leur a racontées à lui et à Fahad lorsqu'ils étaient enfants. Dans le folklore koweïtien, Canopus marque traditionnellement la fin de l'été torride et l'avènement d'un climat plus tempéré, symbolisant un renouveau et une transition vers des jours meilleurs. De même, les "*Šuhub*" (étoiles filantes) sont souvent interprétées comme des signes surnaturels ou des messages divins. Ces récits, mêlant astronomie et culture, servaient dans une société orale à expliquer la nature et à transmettre des valeurs profondes. Dans ce contexte, Canopus devient une métaphore puissante car elle incarne un espoir de changement, mais aussi la nostalgie d'une époque où les récits et les traditions tissaient un lien unificateur entre les générations. Cependant, cet espoir est ici détourné par la réalité dystopique de Katkūt. La chanson, qui fait allusion à Suhail, représente tout à la fois une lumière guide et une distance infranchissable, en renforçant le sentiment de fragmentation de l'identité nationale et des relations humaines.

[331] *Ibid*., p. 20.

Alors que Katkūt change les fréquences de la radio dans sa voiture, d'autres voix viennent s'ajouter à cette thématique. La première station, associée au groupe Les lions de la vérité (*usūd al-ḥaqq*[332]), se distingue par le ton rigide et dogmatique de son annonceur, dont la voix rappelle celle d'un muezzin. Cet élément contraste avec l'ancien rôle de la radio en tant qu'espace d'expression culturelle et de diversité. Ensuite, une autre station diffuse un slogan révolutionnaire : *Hayhāt minnā l-ḏull*[333](Jamais nous ne serons humiliés). Ce cri de ralliement, issu des traditions chiites et souvent employé dans des contextes de révolte et de résistance, souligne la lutte pour la dignité et la souveraineté. Inséré dans le contexte de la narration, il met en lumière les tensions internes au Koweït, où les notions d'identité collective et de lutte pour une gloire passée sont continuellement disputées.

Enfin, Katkūt arrive sur la fréquence du groupe Les enfants de Fouada (*ʾawlād Fuʾāda*), où est diffusée une opérette intitulée Dieu le Grand soit loué (*al-ḥamd li-llāh ʿaẓīm al-šaʾn*) :

هذي البلاد تطلب المعالي تسابق الأيام والليالي
هذي بلاد تطلب المعالي لكي يصير الشعب للكمال
ونحن ابناء الكويت الرائدة أجيالنا بكل خير واعدة
ونحن ابناء الكويت الرائدة طريقنا نحو المعالي صاعدة[334]

Ce pays qui demande la gloire court des jours et des nuits,
Ce pays qui demande la gloire pour que son peuple atteigne la perfection.
Nous sommes les fils du Koweït, les pionniers, avec des générations promettant toutes les bontés.
Nous sommes les fils du Koweït, les guides de notre chemin vers la gloire ascendante.

L'opérette, œuvre classique enracinée dans le patrimoine culturel koweïtien, représente un idéal national. Ses paroles exaltent la quête de perfection et la promesse d'un avenir radieux, mais dans le contexte actuel du roman, elles sonnent comme une ironie amère. Pour le groupe Les enfants de Fouada, cette chanson agit comme un manifeste, incarnant leurs aspirations à construire une société meilleure. Cependant, elle révèle également une contradiction fondamentale : l'écart croissant entre le rêve utopique d'un Koweït uni et la réalité dystopique dans laquelle Katkūt et ses amis se débattent, contraste qui culmine dans la réaction émotionnelle de Katkūt à ces paroles :

أسند جبيني إلى مقود السيارة..
.. أنخرط أبكي بمرارة.
وصوت الأطفال يتردد داخل رأسي خاتما:
"والمطر عند الله!"[335]

Je pose ma tête sur le volant
et éclate en sanglots amers.

[332] *Ibid*., p. 22.
[333] *Idem*
[334] *Idem*
[335] *Idem*

Et les voix d'enfants résonnent dans ma tête :
"Et la pluie vient de Dieu ! "

La dernière ligne, tirée d'une chanson folklorique koweïtienne, clôture cette scène sur une note. La métaphore de la pluie, qui symbolise souvent la prospérité et la bénédiction dans les cultures arabes, renforce le sentiment de dépendance envers des forces supérieures et incontrôlables. Ici, elle agit comme un rappel douloureux de l'impuissance de Katkūt face à la désintégration de son pays et de ses rêves.

En structurant l'ensemble du chapitre autour de la koweïtienneté, Saʿūd al-Sanʿūsī pose une question fondamentale : que signifie l'identité nationale dans un monde fragmenté par le chaos et les divisions ? Les multiples références culturelles – des chansons folkloriques aux slogans politiques – dévoilent la tension entre un passé idéalisé et un présent désenchanté. Les radios, loin d'être de simples dispositifs narratifs, deviennent des miroirs des transformations sociales, idéologiques et culturelles du Koweït. L'identité nationale, que Katkūt et ses camarades tentent désespérément de préserver, est ici présentée comme un champ de bataille symbolique. En insérant des extraits musicaux et des slogans dans la narration, l'auteur démontre comment la mémoire collective et les idéaux partagés peuvent devenir tout à la fois une source d'inspiration et un fardeau insoutenable. La quête d'une citoyenneté inclusive se heurte ainsi aux forces invisibles qui détruisent non seulement l'unité nationale, mais aussi l'espoir individuel, en laissant Katkūt sombrer dans le désespoir.

Ces passages traduisent un double mouvement complexe : d'une part, un sentiment de désillusion face à une identité nationale qui se délite, et de l'autre, une tentative persistante de raviver un espoir collectif et de réconcilier une mémoire fragmentée. Les chants, qu'ils soient folkloriques ou patriotiques, incarnent ces tensions et rappellent un passé supposément glorieux tout en soulignant l'effritement du présent, ce qui marque un contraste saisissant entre la grandeur idéalisée et les réalités chaotiques. L'épisode de l'école *al-Naǧāḥ* en 1988 illustre particulièrement bien cette dynamique. Ce lieu, dont le nom signifie "succès", aurait en effet dû être un symbole d'aspiration et d'unité. Pourtant, un simple salut au drapeau, acte normalement destiné à renforcer la koweitité et l'attachement national, devient un moment de division profonde parmi les élèves, trahissant des fractures idéologiques et sociales bien enracinées. Ce moment, tout comme les récits et les chants qui traversent l'œuvre, témoigne de la fragilité d'une citoyenneté commune. Ainsi, l'auteur met en lumière une lutte constante : celle visant à reconstruire un projet national dans un contexte marqué par les tensions et les ruptures. En reliant ces épisodes au passé, l'auteur souligne à quel point la quête d'un avenir partagé demeure

tributaire d'une mémoire collective capable de transcender les divisions, sans pour autant effacer les blessures historiques.

3.1.2 L'ouverture idéologique chez al-Sanʿūsī

- Le quartier à mixité ethnique

Malgré les obstacles et les tensions, ce roman ne s'en tient pas à formuler une simple critique du présent mais propose également des alternatives, suggérant qu'une réinvention de l'identité nationale est possible. Cette ouverture est au cœur de la narration, où les notions de pluralité et de dialogue deviennent des outils pour construire un avenir où la diversité est une force plutôt qu'un handicap. Les tensions identitaires et les divisions évoquées plus haut trouvent un contrepoint dans les exemples d'ouverture que Saʿūd al-Sanʿūsī propose. À travers la cohabitation multiethnique, le groupe des Enfants de Fouada et le mariage intersectaire, l'auteur explore des voies pour transcender les fractures sociales. Ces éléments incarnent une citoyenneté inclusive et un avenir collectif dans lequel les différences deviennent des forces. Ainsi, al-Sanʿūsī suggère qu'un renouveau de l'identité nationale, fondé sur le dialogue, la diversité et la solidarité s'avère possible.

Al-Sanʿūsī dépeint ici un moment de désarroi de la citoyenneté face à la diversité résultant de l'immigration massive, soulignant les tensions entre les différents groupes sociaux et culturels. Cette réalité trouve un écho dans les théories d'Homi Bhabha et de Frederic Jameson, qui abordent la crise de la société nationale face aux déplacements démographiques. Jameson maintient un binarisme entre un "dedans" et un "dehors", structure sociale où les relations sont déterminées par des frontières rigides. Bhabha critique pour sa part ce modèle en mettant en avant l'idée d'un *Third Space*, espace liminaire qui permet de transcender ces oppositions culturelles et d'offrir un lieu d'hybridité et d'interaction. Bhabha souligne que Jameson tente en particulier d'identifier la "schizophrénie sociale" du sujet postmoderne, confronté à la pluralité démographique. Selon Jameson, cette anxiété cognitive et perceptuelle découle de la perte des repères infrastructurels traditionnels dans la ville postmoderne, où les communautés migrantes bouleversent les notions de communauté "connaissable" et "imaginaire" telles qu'elles sont définies par Raymond Williams et Benedict Anderson[336]. Dans le roman d'al-Sanʿūsī, cette crise identitaire est palpable, ce tout particulièrement dans les tensions entre les groupes opposés, comme les immigrés et les Koweïtiens, mais aussi entre les Koweïtiens et les Irakiens. Ces confrontations révèlent les défis identitaires et les perturbations

[336] Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Londres et New York, Routledge, 2004, p. 316.

culturelles qui, selon Jameson, marquent l'époque contemporaine. En d'autres termes, il met en lumière la perte de repères identitaires et infrastructurels, amplifiée par la présence croissante des communautés migrantes qui redéfinissent les structures des sociétés nationales. Cependant, contrairement à la vision binaire de Jameson, al-Sanʿūsī offre une perspective plus ouverte, que l'on peut rapprocher du *Third Space* de Bhabha. Ce concept propose un espace de rencontre, où les frontières culturelles rigides peuvent être transcendées, ce qui permettra une coexistence hybride des cultures. Dans le roman, ce *Third Space* devient un terrain où les personnages, tout en étant ancrés dans des identités multiples, créent malgré tout de nouvelles formes d'interaction et de compréhension. Ce modèle d'ouverture suggère que les conflits identitaires ne sont pas insurmontables, mais qu'ils peuvent donner lieu à des solutions innovantes et inclusives. L'écrivain koweïtien utilise cette dynamique pour imaginer une société au sein de laquelle l'hybridité culturelle et la résistance aux divisions rigides prennent le pas sur les oppositions traditionnelles.

Jameson avance que la circulation mondiale des capitaux crée un espace culturel transnational qui soutient indirectement l'idée de *Third Space*, en rendant possible une rencontre entre cultures diverses au-delà des frontières nationales strictes. Toutefois, cette vision demeure très binaire : elle distingue un « dedans » et un « dehors », un espace où les relations sociales et culturelles sont définies par des frontières rigides et hiérarchisées. Bhabha critique cette dualité absolue et propose, à travers le concept de *Third Space*, un cadre capable de dépasser ces oppositions. Pour lui, le *Third Space* n'est pas simplement un espace physique, mais une zone liminaire où l'interaction et l'hybridité culturelles permettent de transformer les frontières rigides en zones d'ouverture et de créativité. Dans le roman d'al-Sanʿūsī, cette dynamique se traduit par un futur dystopique où chaos et violence coexistent avec des possibilités de dialogue, d'hybridité et de coexistence, illustrant que l'ouverture n'est pas seulement théorique, mais concrètement envisageable dans l'action sociale et politique. L'ouverture du *Third Space* chez Bhabha n'est pas, malgré l'amélioration par rapport à celui de Jameson, irréprochable. Deux ans après la sortie de *The Location of Culture*, Edward Soja[337], géographe américain, réinterprète ce concept dans *Thirdspace, Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* et critique Bhabha en expliquant que

[337] En espérant sortir du dualisme que constitue le « *Firstspace »* qu'est l'espace construit dans le monde matériel et le « *Secondspace* » que forment les représentations imaginées de la spatialité, Soja décrit son *Thirdspace* comme une combinaison créative et une extension bâtie sur les deux autres espaces. Il observe que c'est le *Thirdspace* que nous vivons en réalité et qui apporte une triplicité équilibrée par laquelle il le situe au point de rencontre de la spatialité, de l'historicité et de la socialité.

> *The Third Space of Homi Bhabha is occasionally teasingly on the edge of being a spatially ungrounded literary trope, a floating metaphor for a critical historical consciousness that inadvertently masks a continued privileging of temporality over spatiality*[338].

Le *Third Space* de Bhabha, bien qu'innovant, reste parfois trop centré sur la dimension historique et temporelle, au détriment de l'aspect spatial concret. Soja montre que Bhabha privilégie la temporalité postcoloniale, laissant parfois l'espace au second plan. Néanmoins, Soja reconnaît que la politique culturelle que Bhabha promeut à travers son *Third Space* permet de dépasser le discours historiciste rigide, en combinant temporalité et spatialité. Il développe son propre concept de *Thirding-as-Othering* en précisant que celui-ci

> *revolves around the interjection of a critical spatial imagination into the interpretive dualism that has for the past two centuries confined how we make practical and theoretical sense of the world primarily to the preceding discussion of modernism and postmodernism, creating the possibility for a more open and combinatorial perspective*[339].

Pour Soja, le *Firstspace* désigne l'espace matériel construit et socialement produit, tandis que le *Secondspace* correspond aux représentations imaginées de la spatialité — le domaine de l'artiste, de l'écrivain ou de l'architecte qui interprète et réinvente le monde selon sa vision subjective[340]. Le roman, en tant que produit de *Secondspace*, fait ainsi partie du *Thirdspace* réel : il agit sur la perception de l'espace social et peut influencer les interactions et les pratiques dans le monde concret. Dans le cas d'al-Sanʿūsī, l'auteur met cette ouverture spatiale et cette hybridité culturelle au service de la résolution du conflit sunnite-chiite. Les personnages, notamment Katkūt et le groupe des Enfants de Fouada, incarnent ces tentatives de création d'un espace de dialogue et d'hybridité qui dépasse les oppositions traditionnelles. En conclusion, le roman d'al-Sanʿūsī illustre que l'ouverture culturelle et la recomposition des identités ne sont pas seulement des concepts théoriques, mais des pratiques possibles, même dans un contexte de crise sociale et politique. Tout comme les théories de Bhabha et Soja soulignent l'importance d'espaces hybrides et ouverts, le récit montre que la coexistence, le dialogue et l'invention de nouvelles formes de solidarité peuvent constituer une réponse tangible aux fractures identitaires et aux tensions sociales. Le roman, par son imaginaire et ses dynamiques narratives, devient ainsi un *Thirdspace* actif : un lieu où la théorie et l'expérience sociale se rencontrent, offrant une vision constructive pour penser et transformer le réel.

- Le groupe des enfants de Fouada

[338] Soja, *Thirdspace*, *op. cit.*, pp. 141-142.
[339] *Ibid.*, p. 5.
[340] *Idem.*, pp. 78-79.

Le groupe des Enfants de Fouada fait sa première apparition au début du roman, alors que Katkūt reprend conscience après une attaque brutale perpétrée par des milices sectaires. Dans un monologue intérieur empreint de nostalgie et de désarroi, ce protagoniste exprime sa tristesse face à la dégradation de son pays au fil des années. Il se demande avec amertume vers qui *ʿarūs al-ḫalīǧ* (*la mariée du Golfe*, surnom poétique du Koweït) pourrait se tourner pour fonder une nouvelle famille. Il répond lui-même à cette question rhétorique en lançant *ʿiyāl fuʾāda rubbamā*[341] (peut-être la famille de Fouada). Bien que l'auteur ne précise pas explicitement l'identité de Fouada, le narrateur explique toutefois plus avant que ce groupe a tiré son nom de la série télévisée *ʿAlā l-dunyā l-salām*[342] (*Tout est fini ! Adieux !*), dans laquelle une patiente d'un hôpital psychiatrique nommée Fouada ʿAbdalʿazīz a prononcé une réplique qui deviendra le slogan du groupe : *Les souris arrivent, protégez-vous de la peste*.

Lors d'une visite dans son ancien quartier, Katkūt se remémore un incident marquant de son enfance, une altercation avec un harceleur, souvenir qui sert de transition pour introduire ce qu'il observe désormais : des graffitis superposés couvrant les murs d'un bâtiment, illustrant une véritable "guerre de mots" (*ḥarb kalimātiyya*[343]). Ces inscriptions reflètent les tensions sectaires, avec des messages contradictoires tels que : *ʾUmm al-muʾminīn raġma ʾanwāf al-ḥādiqīn; al-laʿna ʿalā al-nawāṣib, al-mawt li-l-rawāfiḍ, wahhābiyya, maǧūs*[344]. (*Mère des croyants, malgré ce que disent les haineux. Mort à ceux qui s'opposent à la maison du Prophète. Mort aux Wahhabites et aux Mages.)* Il faut marque que le *rawāfiḍ* est explicitement utilisé comme insulte contre les chiites. Entre ces slogans agressifs, des images de souris barrées et des avertissements apparaissent, signés par les Enfants de Fouada : *ʾiḥmū l-nās min al-ṭāʿūn... al-fiʾrān ʾātiya*[345]! *(Protégez-vous de la peste… Les rats arrivent !)* Ces graffitis, empreints d'une neutralité revendiquée par leur choix de couleur, figurent la volonté de ce groupe de transcender les divisions sectaires qui déchirent la société. Tous les extrémistes, qu'ils soient sunnites ou chiites, sont assimilés à des rats, traduisant le rejet de la violence sectaire. Les Enfants de Fouada cherchent à se positionner dans un espace situé en dehors des antagonismes traditionnels entre sunnites et chiites, tout en refusant de s'aligner sur les forces étatiques ou les extrémismes religieux.

[341] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, p. 19.
[342] Série koweïtie du Ramadan en 1987, qui appartient à la mémoire commune des personnages principaux du roman.
[343] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, pp. 25-26.
[344] *Idem*
[345] *Idem*

Cependant, cette quête d'un espace neutre et inclusif, que l'on pourrait associer au concept de *Third Space*, est vouée à l'échec dans la dystopie décrite par Al-Sanʿūsī. La tragédie de Dhawi, l'un des membres de ce groupe, en témoigne de manière émouvante. Identifié publiquement sur les réseaux sociaux par des groupes adverses, Dhawi devient une cible et subit une fin brutale lorsque le quartier général des Enfants de Fouada est bombardé alors qu'il y récite un poème[346]. Son corps est retrouvé calciné, et Katkūt, arrivé trop tard, est submergé par le chagrin et la culpabilité. Il se demande si leur combat valait ce sacrifice, s'il n'est pas lui-même un vecteur de destruction, tel la peste qu'il cherchait à combattre. Formé en 2017 pour représenter une jeunesse en quête d'identité et de justice, le groupe des Enfants de Fouada s'effondre trois ans plus tard, emporté par la violence qu'il cherchait justement à transcender. Dans cet univers dystopique oscillant entre prophétie et chaos, Al-Sanʿūsī explore les thèmes de l'espoir et du désespoir. Les Enfants de Fouada incarnent une tentative de briser la dichotomie sectaire qui ronge l'émirat, en investissant un espace-tiers où la coexistence semble possible. Ce même espace est également habité par d'autres figures résilientes, telles que la famille de Maman Zaynab, des Koweïtiens chiites d'origine irakienne, qui, à leur manière, participent à cette lutte pour une ouverture et une réconciliation au-delà des divisions.

- L'amour inter-sectaire

Dans le récit de T1, les amis d'enfance s'épanouissent ensemble, évoluant au sein d'un contexte social et historique complexe. Nés autour de l'année 1978, ils atteignent à l'aube du nouveau millénaire l'âge de se marier. Fahad, le petit-fils de Maman Hissa, tombe amoureux d'Hawraa, la petite-fille de Maman Zaynab, malgré les réserves d'Abbas, le père de Hawraa, à l'idée de donner sa fille en mariage au fils de Saleh. Un mariage sunnite-chiite a ainsi lieu en mars 2002. Peu après, Hawraa donne naissance à un garçon nommé Hassan en février 2003, mais la joie est de courte durée. Maman Zaynab meurt peu après la naissance de son arrière-petit-fils, et Hassan succombe pour sa part à une maladie soudaine en 2004. Le décès de l'enfant entraîne une double cérémonie de condoléances, l'une sunnite et l'autre chiite, et le père choisit un lieu neutre pour l'enterrement et répond simplement à ceux qui l'interrogent sur sa localisation : *fī l-turāb* (dans la terre). Ce drame marque un tournant pour Hawraa, dont l'état psychologique se détériore jusqu'à son internement en asile psychiatrique en 2007. Malgré les pressions de son père, Fahad refuse de divorcer, car il espère une amélioration de l'état santé de sa femme. Leur patience est récompensée par la naissance de jumeaux en 2012. L'histoire

[346] *Idem*, p. 304.

de ce couple inter-sectaire est située dans le contexte de l'invasion américaine en Irak, des dates marquées par la naissance et la mort de leur premier enfant ainsi que celle de leurs jumeaux correspondant respectivement au début et à la fin de la guerre. Cette chronologie illustre les vicissitudes d'une décennie s'étant caractérisée par la guerre et les divisions, mais également l'émergence d'une forme d'émancipation pour cette famille sunnite-chiite. À travers cette histoire, al-Sanʿūsī esquisse une alternative pour transcender le dualisme sectaire et accéder à un espace ouvert, symbolisé par le concept de *Third Space*.

Fahad joue également un rôle central dans d'autres événements marquants du roman. Il intervient notamment lors de la mêlée opposant Ṣādiq, le frère de Hawraa, et le « gros gars » xénophobe à la veille de la guerre du Golfe. Il est également le seul à rester dans le quartier de Surra, illustrant l'incarnation du citoyen idéal selon l'auteur, porteur du projet national koweïtien. Cependant, cette vision idéale s'effondre brutalement avec la mort de Ṣādiq et celle de Fahad. Lors d'une émeute, Fahad frappe accidentellement Ṣādiq à la tête sans savoir qu'il s'agit de lui. Il meurt peu après dans un accident de voiture, qui donne ainsi une fin tragique à cette vision utopique. Dans le cercle des amis fondateurs du groupe des Enfants de Fouada, Dhawi, Ṣādiq et Fahad disparaissent tous dans T2. Seuls Katkūt et Ayub, le cousin de Ṣādiq, survivent encore. Dans la scène finale, l'auteur les dépeint courant vers l'inconnu, cherchant à fuir une dystopie qui semble inéluctable. Les résistances des personnages principaux pour atteindre le *Third Space* ont oscillé entre espoirs et désillusions. Al-Sanʿūsī choisit de laisser la fin du roman ouverte à l'interprétation, suggérant des possibilités individuelles malgré un récit global sombre. Ce parcours narratif met en lumière la recherche de solutions à travers l'écriture et les effets qu'elle génère sur les lecteurs. En mêlant une dystopie proche à une rétrospection historique, le roman *Fiʾrān Umm Ḥiṣṣa* explore les concepts de *Third Space* développés par Homi Bhabha. Al-Sanʿūsī utilise le passé du Koweït et son futur imaginé pour créer un espace liminaire où les opposés s'affrontent, illustrant ainsi une hybridité culturelle qui remet en question la notion de citoyenneté et le projet national koweïtien. Malgré les pertes et les frustrations des personnages, l'auteur offre un aperçu d'espoir individuel au sein de la dégradation macro-récitée, en suggérant que même dans le chaos, des possibilités d'ouverture subsistent.

Ces trois éléments que sont le quartier à mixité ethnique, le groupe des Enfants de Fouada et l'histoire d'amour inter-sectaire entre Fahad et Hawraa incarnent ensemble les différentes formes d'ouvertures qui jalonnent le récit. Le quartier symbolise un espace de cohabitation où les identités multiples se croisent en dépit des tensions et reflètent un idéal de coexistence certes fragile mais bel et bien réel. Le groupe des Enfants de Fouada incarne une

tentative de transcender les divisions sectaires et de trouver un terrain neutre, à travers une action collective et créative visant à créer un nouvel imaginaire commun. Enfin, l'histoire d'amour inter-sectaire dépasse les barrières religieuses et montre que les liens humains peuvent triompher, ne serait-ce que temporairement, des rigidités sociales et des antagonismes hérités. Ces trois points manifestent une quête de *Third Space* – d'un espace hybride et alternatif – dans lequel il serait possible de dépasser les dichotomies figées pour construire une société plus inclusive. Pourtant, leur précarité et leurs limites rappellent la difficulté de maintenir de telles ouvertures face aux forces oppressives qui façonnent la dystopie décrite par al-Sanʿūsī.

3.2 L'inévitable chaos

3.2.1 « Maman, on est Sunnite ou Shiite ? »

Le conflit permanent entre différentes identités peut être illustré par la rivalité entre ceux qui prononcent "Umar" et ceux qui lui préfèrent le terme "Umayr" - ce dernier constituant une insulte envers le second calife - mais aussi par les tensions entre sunnites et chiites, Arabes et Ağams, Koweïtiens et Irakiens. La question identitaire qui émerge dès le début du roman ne se limite pas à une simple opposition culturelle ou linguistique. Elle soulève également d'autres interrogations fondamentales sur les sources et les mécanismes de ces divisions, sur lesquelles il convient de s'attarder.

Si ce roman met en évidence le poids du chaos identitaire, il est essentiel d'en analyser les causes et les déclencheurs. Pour ce faire, revenons sur certains passages précédemment cités, en particulier sur celui de l'avant-dernier exemple. La référence au parc zoologique dans les souvenirs de Katkūt incarne initialement une querelle d'ordre personnel, mais elle revêt ensuite progressivement une dimension symbolique dans l'inconscient du narrateur et devient ainsi une clé de lecture des tensions liées à la différence et à la division communautaire. L'incident se solde par la perte d'une dent pour Katkūt et une fracture du bras pour Ṣādiq. Le lendemain, l'agresseur est convoqué au bureau de M. Dasūqī, le conseiller d'education où il tente de justifier ses actes en accusant Ṣādiq d'avoir provoqué la dispute en affirmant que le parc zoologique se trouve dans le quartier d'ʿUmayriyya. Cependant, ni l'agresseur ni les deux interlocuteurs présents ne semblent capables de comprendre l'essence profonde de cette querelle, qui va bien au-delà d'un simple différend territorial.

ارتفع صوت الأخصائي منكسرا: "علشان حديقة الحيوان ؟!". أجاب الصبي مطأطئا:"لأ". نظر إليه الأخصائي يستفهمه.
أوضح الصبي: "أستاذ دسوقي.. الحديقة في منطقة العُمرية". نوَّه إلى أن اسمها ليس كما يلفظوها هم استهزاءً, العُمَيرية.
سأله الأخصائي مَن يقصد بِــ هم؟ لم يجب الصبي. ارتفع صوت الأخصائي في وجهه يسأله إن كان من سكان العُمَرية أو

العُمَيرية أو أيا كان اسمها. هزَّ الصبي رأسه نافيا. مطّ أستاذ دسوقي شفتيه الغليظتين مستغربا. سأله بنفاد صبر: إذن! بمن كان زميلك يستهزئ؟[347]

Abattu, le conseiller demanda d'une voix forte « À cause du parc zoologique ? » Le garçon répondit, la tête baissée, « Non ». Le conseiller le regarda en lui demandant de continuer à expliquer. Le garçon précisa, « M. Desouki, le parc zoologique est à Omariyya. » Il suggéra que le nom n'était pas celui qu'ils prononçaient moqueusement, Omayriyya. Le conseiller lui demanda qui ils étaient. Le garçon ne répondit pas. La voix du conseiller remonta au visage du garçon en lui demandant s'il habitait le quartier d'Omariyya ou d'Omayriyya, ou quel que soit son nom. Le garçon secoua la tête. Les lèvres épaisses du conseiller s'étendirent d'étonnement. Il demanda avec impatience, « Alors, de qui se moquait ton camarade de classe ? »

À travers cette scène rétrospective, l'auteur met en lumière les prémices de la division communautaire et anticipe l'aggravation du conflit sunnite-chiite. Le dialogue cité se déroule entre deux personnages : M. Desouki, un conseiller administratif, et un jeune garçon harceleur. On remarque l'usage du dialecte égyptien dès la première intervention de M. Desouki, notamment avec le mot « ʿalašān », signifiant « à cause de », particularité linguistique qui souligne son origine étrangère et fait contraster son rôle d'observateur externe avec les dynamiques locales. Ce qui frappe, c'est l'incapacité de M. Desouki à comprendre les enjeux du nom « Omar », répété à plusieurs reprises par le garçon. Ce dernier, bien que tenace dans son insistance sur le nom du quartier, « Omariyya », semble toutefois incapable de formuler clairement sa pensée. Cette interaction témoigne de l'émergence d'une idéologie communautaire naissante au Koweït, dont l'existence, bien qu'encore en développement, se fait déjà sentir de manière notable à cette époque.

Un autre élément notable est que M. Desouki, étranger et bien plus âgé que les élèves concernés, ne perçoit pas les nuances de l'opposition sunnite-chiite. En revanche, le jeune garçon, indigène et mineur, agit déjà en agent actif de ce conflit communautaire. Cette situation suscite une inquiétude légitime, à savoir qu'à mesure que les membres de la génération du garçon grandiront, le fossé entre les deux communautés risque de se creuser et les actes de violence, comme ceux perpétrés par ce jeune harceleur, pourraient se multiplier. Cette crainte trouve un écho dans une autre scène évoquée par le narrateur, lorsqu'il se remémore une promenade dans son ancien quartier de Surra, épisode qui semble confirmer que la tension communautaire, loin de s'apaiser, s'intensifie à l'inverse avec le temps.

ركلت الباب قبل سنوات طويلة. أطبقته وأسندت ظهري إليه لئلا يدفعه صبية خشيت أن يلحقوا بنا. حررت كتفي من ثقل حقيبة المدرسية. أخذت أنادي بأعلى صوتي: "يُمَّه.. يُمَّه!". كانت قد عادت من عملها للتوّ. شهقت إزاء ما رأت, هيئتي المتربة وقميصي المفتوح وفمي الدامي. مسحتُ فمي بظهر كفي لاهثا: "يُمَّه.. احنا شيعة والا سنَّة؟"[348]

Il y a de nombreuses années, j'enfonçai la porte d'un coup de pied. Je la refermai et m'y appuyai de peur que les garçons qui nous poursuivaient ne la poussent. Je libérai mon épaule du poids de mon cartable. Je commençai à crier aussi fort que possible, « Maman ! Maman ! » Elle venait de rentrer du travail. Elle resta bouche bée devant ce qu'elle vit : mon corps couvert de poussière,

[347] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, pp. 27-28.
[348] *Ibid*., p. 32.

> ma chemise ouverte, ma bouche ensanglantée. J'essuyai mes lèvres avec le dos de ma paume en haletant, « Maman, nous sommes chiites ou sunnites ? »

Cette scène se déroule quelque temps après l'épisode autour de la nomination du quartier du parc zoologique. Entre-temps, le harcèlement au sein de l'école se poursuit, renforçant chez Katkūt une conscience aiguë de son appartenance communautaire, qui a désormais compris que ses camarades sont divisés en deux camps opposés et que cette opposition dépasse largement les murs de l'école. Contraint de fuir et de se cacher derrière la porte de sa maison pour échapper à la violence, il se rend compte que dans ce contexte, être sunnite ou chiite peut devenir une question de vie ou de mort. Cette dystopie chaotique, marquée par un extrémisme sectaire grandissant, pèse lourdement sur son quotidien. Sa mère, cherchant à apaiser ses angoisses, répète souvent le proverbe : *man ḫāfa salima* (« Qui a peur reste intact »). Cependant, Maman Hissa, la voisine et figure symbolique, offre une perspective différente et plus tragique de la situation en déclarant : *Salimat al-ʾūlā. Mātat l-ʾaḫīra*[349] (« La première échappe. La dernière meurt »). Ce contraste entre les deux visions souligne l'ambivalence de la survie dans un monde déchiré par les conflits identitaires.

L'auteur s'attache ainsi, dès les premières pages de ce roman, à exposer l'impossibilité de concevoir une véritable citoyenneté dans ce contexte fragmenté. Cette quête d'une citoyenneté inclusive, abordée tout au long du récit, s'avère ainsi vaine. La scène d'ouverture, inscrite dans un récit rétrospectif, en constitue une illustration navrante. Katkūt, alors âgé de sept ans, se souvient d'un épisode marquant de son enfance. À l'époque, son père lui avait offert un vélo pour le récompenser de ses bons résultats scolaires. Cependant, sa mère, inquiète, lui avait interdit de rouler en plein jour sous prétexte de la chaleur accablante. Dès cette scène, nous percevons que le « paradis » de l'enfance, objet de nostalgie du narrateur, n'est pas réellement parfait. L'innocence attendue y est déjà perturbée par la peur et la précaution, et la ville elle-même se révèle être une terre de terreurs où chaque geste est encadré et chaque espace contrôlé. La surprotection maternelle ne relève pas seulement d'un souci parental ordinaire, mais s'enracine dans une profonde anxiété alimentée par les événements tragiques qui traversent la ville, rappelant que la liberté, même enfantine, est ici toujours menacée.

En 1985, des attentats à la bombe avaient frappé des cafés situés à l'autre bout de la ville, événements ayant marqué l'avènement d'un climat de peur généralisée. L'un de ces attentats avait coûté la vie au mari de Maman Hissa, et plongé la communauté dans le deuil et la méfiance. Ces traumatismes collectifs ont contribué à la détérioration de l'état psychologique de la mère de Katkūt, qui voit désormais le danger partout. Malgré cette atmosphère oppressante,

[349] *Ibid*., p. 18.

l'innocence de Katkūt persiste. Voyant ses amis Fahad et Ṣādiq jouer dehors avec d'autres enfants du quartier, il répète inlassablement : "*matā ʾasūqu l-qārī* ?" (« Quand puis-je faire du vélo ? »). À chaque fois, sa mère répond : "*ʾiḏā ġābat al-šams* "[350] (« Quand le soleil sera couché »). Cependant, Katkūt perçoit qu'il y a d'autres raisons derrière cet interdit, liées à un danger invisible mais omniprésent. Le prologue s'achève sur un moment chargé de tension et de symbolisme : la mère, après de nombreuses hésitations, cède enfin et lui donne la clé pour sortir avec son vélo, quelques instants avant que la nuit tombe. Cette scène, tout à la fois simple et lourde de sens, reflète le fragile équilibre entre protection et liberté dans un monde en proie à la peur et à la division.

Ces faits s'inscrivent dans un contexte historique réel. L'été 1985 fut marqué par les attentats contre deux cafés populaires à Koweït, l'un dans un quartier maritime, l'autre à Salmiyeh, qui firent neuf morts et une cinquantaine de blessés[351]. Katkūt, dans la fiction, habite le quartier d'al-Surra jusqu'en 1988. En choisissant de commencer le roman par cet épisode en apparence anodin, Saʿūd al-Sanʿūsī ancre le récit dans une temporalité et une spatialité précises : les années 1980 au Koweït. Ce prologue sert également à introduire les personnages centraux, notamment les parents de Katkūt, ainsi que ses deux amis d'enfance, Fahad et Ṣādiq, avec lesquels il partage une vie de quartier malgré leurs origines et appartenances sectaires différentes. N'ayant pas le droit de sortir, Katkūt observe souvent l'extérieur depuis les fenêtres de sa chambre, moments d'introspection qui nous offrent une perspective unique sur l'environnement chaotique où il grandit, et préfigurent les luttes identitaires qui viendront définir son existence.

> لمحت, في حوش الجيران, فهدا يحمل كرة بحجم كرة تنس, ينحني يجمع حجارة. لعله يتجهز للعبة "عنبر" مع صبية الشارع. في مكان آخر من الحوش يكسر صادق بيضة على غطاء البالوعة الحديدي, يراقب نضوجها ببطء على سطح الحديد الملتهب بحرارة الشمس.[352]
>
> Je vis dans la cour du quartier Fahad qui portait à la taille une balle de tennis et ramassait des pierres. Peut-être qu'il se préparait à jouer au jeu d'*ʿanbar* avec d'autres enfant dans la rue. De l'autre côté de la cour, Ṣādiq cassa un œuf sur le couvercle d'égout métallique, le regardant cuire lentement sur la surface métallique enflammée à la chaleur du soleil.

À travers cette description des mouvements, deux actions retiennent notre attention : le jeu d'*ʿanbar* et l'acte d'enflammer. Dans les pays du Golfe, le mot *ʿanbar* désigne un jeu de lancer au cours duquel les enfants utilisent une balle pour renverser un tas de pierres. Bien que l'auteur ne décrive pas explicitement ce jeu dans le texte, nous découvrons toutefois quelques pages

[350] *Ibid.*, p. 12.
[351] "9 Killed in Kuwait Bombings", *The New York Times*, publié le 12 juillet 1985, disponible en ligne https://www.nytimes.com/1985/07/12/world/9-killed-in-kuwait-bombings.html , consulté le 27/06/2022.
[352] al-Sanʿūsī, *Fiʾrān*, *op. cit.*, p. 13.

plus avant qu'il l'associe à un autre jeu, rapprochement revêtant une signification particulière dans le contexte narratif.

> لا يخلف الهدم إلا حجارة لا تصلح للبناء! حجارة كبيرة, أو صغيرة كتلك التي جمعناها صغارا للعبة الشعبية؛ عنبر, أو التي ننتقيها بعناية, تليق برأس يهودي عندما تقمصنا دور أطفال الحجارة الفلسطينيين, عندما كان اليهودي, بتلقين من أم حصة يعني إسرائيليا. عندما كانت إسرائيل, بتلقين جمعي, عامل كره مشتركا.[353]
>
> Tout ce qui resta après la destruction furent des roches qui n'étaient même pas aptes à la construction. Les grands et les petits comme ceux que nous collectionnions quand nous étions enfants pour jouer à l'anbar ou ce que nous sélectionnions soigneusement pour être les têtes des Juifs quand nous allions nous réincarner en enfants palestiniens jetant des pierres. Quand le mot « juif » était utilisé pour désigner les Israéliens ; alors que selon tout le monde, Israël était notre objet commun de haine.

En associant les pierres observées par Katkūt à celles utilisées dans les jeux des enfants, l'auteur met en lumière trois thèmes majeurs : l'identité, la violence et la division. Tout d'abord, le choix du verbe *taqammaṣ* (se métamorphoser, se réincarner) s'avère significatif. Ce terme, qui signifie littéralement « mettre une chemise » mais est utilisé dans son sens figuré pour exprimer l'adoption d'une identité, illustre la manière dont Katkūt et les enfants du quartier se mettent dans la peau des enfants palestiniens, exprimant leur colère contre les Juifs. Cette réincarnation fictive introduit immédiatement le deuxième thème, celui de la violence. En lançant des pierres, les enfants exercent en effet une forme de violence symbolique à l'encontre d'objets inanimés représentant des personnes juives. Cependant, ils ne saisissent pas encore la portée des mots *yehūdī* (juif) et *isrāʾīlī* (israélien), innocence qui traduit une violence enracinée dans l'ignorance et la manipulation.

Katkūt, plongé dans ses souvenirs d'enfance, se rappelle deux points de vue opposés : celui de Maman Hissa et celui de l'opinion publique. Ici émerge le troisième thème, celui de la division. Alors que Maman Hissa distingue les Israéliens des Juifs, l'opinion générale assimile Israël et les Juifs à des objets de haine. Cette divergence invite à s'interroger non seulement sur les origines de cette fracture idéologique, mais aussi sur les mécanismes qui permettent sa transmission et son enracinement dans la mémoire collective. La haine, loin de disparaître, se conserve et s'enregistre dans les discours, les pratiques et même les jeux enfantins, devenant un héritage implicite que chaque génération reçoit. Dans ce contexte, le rôle de Maman Hissa prend une dimension particulière : par ses paroles et ses attitudes, elle tente de transmettre à Katkūt et à ses amis une vision différente, alternative, qui ne s'aligne pas sur la logique de haine dominante. L'impact de ses idées se révèle essentiel, car il confronte les enfants à la possibilité de choisir entre deux héritages : celui de la haine transmise par la société ou celui de l'ouverture légué par Maman Hissa. Les jeux de pierres, avec leur forte portée symbolique, traduisent ce

[353] *Ibid*., p. 19.

conflit intérieur et posent les bases des thèmes fondamentaux du roman : l'identité comme quête récurrente, la violence comme réalité omniprésente, la haine comme mémoire héritée et transmise, et enfin le rôle crucial de Maman Hissa dans l'éveil des enfants face à ce dilemme.

Après cette scène d'ouverture, le récit passe au présent, en septembre 2020, soit cinq ans après la publication du roman. La narration couvre une période d'environ 12 heures, de midi à minuit. Parallèlement, le récit rétrospectif revêt la forme d'un roman écrit par Katkūt lui-même, intitulé *Irṯ al-Nār* (*L'Hérédité du feu*). Ce roman contenait à l'origine 43 chapitres, mais Katkūt a dû en supprimer quatre afin d'en permettre sa publication. Les 39 chapitres restants relatent des souvenirs s'étendant de son enfance, au début des années 1980, jusqu'en novembre 2017. *Fiʾrān Umm Ḥiṣṣa* est structuré en quatre parties, chacune portant un titre évoquant un processus de combustion : *al-Fiʾr al-ʾawwal Šarar* (*Le Premier Rat : Étincelles*), *al-Fiʾr al-ṯānī Laẓā* (*Le Deuxième Rat : Feu*), *al-Fiʾr al-ṯāliṯ Ğamr* (*Le Troisième Rat : Charbon*), et *al-Fiʾr al-rābiʿ Ramād* (*Le Quatrième Souris : Cendre*). Ces titres dépeignent une progression, de l'embrasement à l'extinction et font écho au mot-clé du prologue, *multahib* (brûlant). Chaque partie est introduite par une citation dédiée, dont un extrait de la poésie d'Aḥmad Mašārī al-ʿAdwānī qui apparaît juste après le prologue, établissant ainsi un pont entre le symbolisme poétique et les thématiques du récit.

لا تقدح شررا
لا تكشف سرا
فتثير زوابع ليس لها حد
والراحة تحت يديك
ولديك المجد..
والحكمة في ظل الصمت
والأمل المنشود.. لدى الموت!

Ne fais pas d'étincelles
Ne divulgue pas de secrets
Car tu susciteras des tempêtes sans fin
La sérénité est entre vos mains
Et la gloire est à vous.
La sagesse se trouve dans le silence
Et l'espoir au quel on aspire … à la mort !

Ces vers agissent comme un avertissement énigmatique et prophétique, annonçant les thèmes centraux de *Fiʾrān Umm Ḥiṣṣa*. Par son évocation des étincelles et des secrets, ce poème souligne la fragilité d'une société sur le point de s'embraser. Une étincelle, aussi minime soit-elle, peut en effet provoquer une tempête sans fin, tout comme une vérité révélée est susceptible de raviver des tensions enfouies. Ces mots instaurent dès les premières lignes un climat de tension dans lequel le moindre geste, ou mot mal placé, peuvent déclencher le chaos. Le parallèle entre les concepts de sérénité et de gloire, décrits comme des possibilités encore accessibles, et la réalité dystopique dépeinte dans le roman souligne l'existence d'un contraste

tragique. La sagesse du silence est en effet présentée comme une solution, mais elle est aussitôt associée à un espoir qui ne mène qu'à la mort et trahit de la sorte une vision désenchantée d'un avenir dominé par le désespoir. Ainsi, cette ouverture plante les graines d'un sentiment d'inéluctabilité : le Koweït harmonieux d'antan, idéal auquel le narrateur Katkūt aspire, semble irrémédiablement perdu.

Après cette citation, l'auteur entame la première partie intitulée *Le Premier Rat : Étincelles*. Ce choix d'intitulé, en lien direct avec la métaphore des étincelles dans la citation, marque le début d'un processus inéluctable de destruction. Nous souhaitons ici mettre en lumière la figure du poète Ahmad Meshari al-Adwani, cité dans cette section. Né en 1923 et décédé le 17 juin 1990, cet intellectuel koweïtien a marqué l'histoire culturelle de son pays. Diplômé de l'université d'al-Azhar au Caire, il a contribué à la revue *al-Baʿṯ* et est particulièrement connu pour avoir écrit les paroles de l'hymne national koweïtien, *al-Našīd al-Waṭanī*.

En choisissant de citer un poète patriotique, Saʿūd al-Sanʿūsī introduit un autre thème clé du roman : celui de l'État-nation. Cette juxtaposition entre patriotisme et ignition (*étincelles*, *feu*) reflète l'opposition entre une nostalgie d'un Koweït idyllique des années 1960-1970 et la réalité dystopique des décennies suivantes. Si l'État-nation représente l'« espoir auquel on aspire », selon les termes de la citation, il devient un mirage inaccessible dans un Koweït déchiré par les tensions communautaires et les divisions idéologiques. Ainsi, *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* sème les graines et les indices d'une dystopie inévitable. À travers son récit, Saʿūd al-Sanʿūsī montre que le Koweït harmonieux d'avant les années 1980 n'existe plus et a été remplacé par une société fragmentée au sein de laquelle les étincelles de discorde se transforment en incendies dévastateurs.

Dans ce contexte, ce roman met en lumière une dichotomie poignante entre le Koweït des années 1960-1970, souvent présenté comme une utopie de coexistence et de prospérité, et celui des années 1980 et au-delà, marqué par la montée des divisions sectaires et sociales. Le contraste entre ces deux époques est au cœur de la narration et amplifie ainsi le sentiment de perte irrémédiable. Le choix de Saʿūd al-Sanʿūsī de citer Ahmad Meshari al-Adwani, un poète nationaliste reconnu pour avoir écrit les paroles de l'hymne national, ajoute une profondeur supplémentaire à ce sujet. Ce recours à une figure patriotique suggère un sentiment de nostalgie pour l'idée d'un État-nation koweïtien unifié, idéal qui, dans l'univers du roman, apparaît comme une utopie désormais inaccessible.

À travers la structure même de son récit, où alternent narration simultanée et rétrospective, l'auteur explore la manière dont ce déclin s'est enraciné dans les années 1980,

période de transition et de bouleversements pour le Koweït. Les descriptions des quartiers autrefois vivants, désormais réduits à des "villes fantômes", comme celui de Surra, symbolisent la transformation tragique d'un espace autrefois idyllique en un paysage dystopique. La progression des quatre parties, intitulées respectivement *Étincelles*, *Feu*, *Charbon* et *Cendre*, illustre une dynamique irréversible de destruction. Dès les premières pages, les indices semés – le jeu des enfants, les premières tensions communautaires, et le langage du feu – construisent une atmosphère dans laquelle le retour à un Koweït idyllique semble impossible. La métaphore du feu, omniprésente, renforce cette fatalité : ce qui a été allumé ne peut être éteint sans laisser derrière lui des cendres.

3.2.2 La poursuite de la citoyenneté (in)trouvable

Tandis que la citoyenneté koweïtienne moderne demeure inachevée dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*, dans *Nisāʾ al-Karātīna* les Alexandrins se retrouvent confrontés à une démarche similaire. Depuis sa fondation par Alexandre de Macédoine, Alexandrie est présentée par le narrateur comme une ville à vocation exceptionnelle, porteuse d'un héritage culturel et politique transcendant les générations. Al-Ṭūḫī souligne en ces termes l'importance de l'histoire et des récits partagés dans la construction d'une identité collective durable : « Une nation sans mémoire est une nation sans avenir (*ʾUmma bi-la ḏākira wa-tārīḫ hiya ʾumma bi-la mustaqbal*[354]) ». Les Alexandrins, qu'ils soient acteurs de la rébellion ou du progrès, se perçoivent comme des maillons d'une chaîne historique ininterrompue. Chaque génération hérite de la responsabilité de préserver et de prolonger la grandeur de la ville, tout en affrontant les défis imposés par son époque. Lorsque l'auteur illustre la lutte alexandrine depuis les générations précédentes, il souligne, à travers le regard de Nadia, le rôle central de la transmission intergénérationnelle dans la formation de l'identité alexandrine, tout en exposant les tensions entre continuité historique et adaptation au présent.

Nadia perçoit l'histoire d'Alexandrie comme un cycle perpétuel : la ville, autrefois symbole de rébellion avec Harbi, personnage emblématique de la rébellion alexandrine devient à nouveau un foyer de résistance grâce à la nouvelle génération de Karantīnā. Cette vision suggère une idée de répétition historique, où les valeurs et les luttes se transmettent au fil du temps. Le flambeau évoqué dans la citation est une métaphore puissante de cette continuité. Il incarne non seulement la mémoire collective, mais aussi la responsabilité et l'espoir que chaque génération porte pour perpétuer l'esprit de rébellion et d'autonomie propre à Alexandrie[355].

[354] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, p. 321.
[355] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p. 156.

Cependant, cette transmission ne se fait pas sans transformation. Alors qu'Harbi menait une résistance active contre les autorités égyptiennes de son temps, la génération actuelle de Karantīnā adapte quant à elle ses combats aux formes contemporaines d'oppression, situation qui reflète la capacité d'Alexandrie à maintenir une identité rebelle tout en s'ajustant aux réalités sociales et politiques changeantes. En ce sens, cette ville devient un théâtre où le passé et le présent s'entrelacent, ce qui montre que les révoltes d'aujourd'hui s'inscrivent dans une continuité historique tout en répondant aux défis actuels.

L'identité alexandrine dans *Nisāʾ al-Karantīnā oscille* entre possibilité et impossibilité, portée par une mémoire collective certes puissante mais cependant entravée par des divisions internes et un cycle répétitif de luttes qui, s'il préserve l'esprit de résistance, limite toutefois aussi le progrès, en enfermant les habitants dans une quête perpétuelle sans véritable rupture avec le passé. Al-Ṭūḫī décrit la mission de Menna en ces termes :

> تكمل اللي بنعمله. عاوز اسكندرية كلها تعمل اللي اني بنعمله.[356]
>
> Qu'elle prenne la suite de ce qu'on est [je suis] en train d'accomplir. Je veux qu'Alexandrie tout entière se mobilise pour finir ce qu'on a commencé.[357]

Cette déclaration illustre une ambition de transcender les intérêts individuels pour créer une unité autour d'une vision commune. Dans le passage suivant le recours à l'histoire d'Alexandre le Grand[358] qui avait découvert la ville renforce l'idée que cette dernière possède une base historique puissante capable de servir de fondement à une identité collective. La mémoire historique, symbolisée par l'évocation des origines de la ville, constitue une ressource précieuse pour cette quête. Peut-on dire donc qu'une ville dotée d'une mémoire est une ville ayant un avenir ?

Le chronotope idyllique appliqué à Alexandrie, avec son imaginaire de continuité intergénérationnelle et d'harmonie communautaire, est ici tourné en dérision par l'auteur. Les symboles, tel le quartier de Karantīnā ou l'idée saugrenue d'ériger une statue commémorative semblent, en surface, exprimer la volonté des habitants de préserver leurs luttes et de projeter une image de résilience. Cet idéal est toutefois miné par des réalités conflictuelles. Mais ce vernis héroïque se fend aussitôt que l'« anthropologue » fictif du roman prend la parole. :

> ((السكندري هو شخص محب للدم والعنف. تفتنه طبول الحرب أكثر من الموسيقى الكلاسيكية الراقية، ويعشق السلاح أكثر من قصائد السلام. السكندري بطبيعته لا يحب النكتة إلا إذا كانت موجهة ضد أعدائه، ولا يستمتع بالأعمال الفنية إلا تلك التي تحقر من الآخرين وتقوم بتمجيده هو شخصيًا. ليس للسكندريين قضية عامة يتوحدون حولها، ولا مبدأ ملهم، بل يمكن القول إن لكل واحد منهم قضية ومبدأ يخصانه هو شخصيًا، ولكن يجمع السكندريين كلهم تعصبهم الأعمى والدموي لقضاياهم ومبادئهم المختلفة. تدلنا عيادات الطب النفسي أن أكثرية السكندريين يعانون من السادومازوشية، وهو مرض التلذذ بتعذيب

[356] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, p. 140.
[357] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p. 157.
[358] *Idem*

النفس والغير على حد سواء. نحن طبعًا لا نقوم بالتعميم هنا، فنحن نثق في وجود قلة من السكندريين الشرفاء الذين يضيع صوتهم للأسف وسط جحافل الهمجية والانتقام والبدائية)).[359]

> L'habitant d'Alexandrie est un être assoiffé de sang et de violence, fasciné par les tambours de la guerre plus que par la musique raffinée, et prisant les armes davantage que les poèmes pacifiques. Par nature, il ne goûte la plaisanterie que si elle prend pour cible ses ennemis, et n'apprécie parmi les œuvres artistiques que celles qui le glorifient tout en rabaissant les autres. Les Alexandrins n'ont pas d'intérêts communs autour desquels ils pourraient s'unir, pas plus qu'ils ne partagent des valeurs qui pourraient collectivement les inspirer. On peut même dire que chacun d'entre eux entretient des intérêts et des valeurs qui lui sont propres. Non, ce qui rassemble tous les Alexandrins, c'est l'extrémisme aveugle et sanguinaire dont ils font preuve pour défendre ces fameux intérêts et valeurs qui leur sont propres. Il suffit de s'en remettre aux statistiques des cabinets de psychologues pour constater que les habitants de cette cité sont, dans leur immense majorité, atteints de sadomasochisme, maladie qui consiste à jouir de la souffrance infligée à soi-même autant que de celle infligée aux autres. Bien entendu, notre propos n'est pas de nous livrer à des généralisations abusives et nous sommes convaincus qu'il existe une minorité d'Alexandrins honorables. Hélas, leur voix est étouffée sous des monceaux de sauvagerie, d'animalité et de haine[360].

À première lecture, *Nisāʾ al-Karantīnā* semble adopter un ton d'observation anthropologique rigoureuse, comme s'il s'agissait d'un diagnostic sociologique des violences et des traumatismes collectifs minant la cohésion d'Alexandrie. Pourtant, un examen attentif montre qu'il ne s'agit pas d'un constat réaliste, mais d'un pastiche qui singe le discours ethnographique. Les statistiques invraisemblables sur un « sadomasochisme » généralisé, ou encore l'affirmation hyperbolique selon laquelle les habitants préfèrent les tambours de guerre à la musique classique, dévoilent l'intention satirique. Dans un registre faussement savant, l'auteur trace un portrait volontairement outrancier des Alexandrins : assoiffés de sang, amateurs d'armes, incapables de rire sauf aux dépens de leurs adversaires, et frappés — prétend-il, avec un sérieux comique — d'un sadomasochisme collectif. Loin de constituer une observation neutre, ce passage fonctionne comme une caricature assumée. Il détourne les codes du diagnostic pseudo-scientifique et des clichés ethnographiques pour mieux ridiculiser l'idée même d'une « identité alexandrine » homogène et figée.

Ce dispositif satirique ne cherche pas tant à représenter fidèlement une réalité sociale qu'à en souligner, par l'exagération et l'absurde, l'impossibilité d'un récit unificateur. La « violence » et « l'extrémisme » décrits ne doivent pas être lus comme des données objectives, mais comme des hyperboles comiques qui mettent en lumière le penchant des habitants à transformer leurs causes personnelles en épopées sanglantes. La mémoire collective n'apparaît plus comme un héritage partagé, mais comme un patchwork de fragments incompatibles. Ainsi, la prétendue anthropologie du roman n'est qu'un miroir déformant. Elle révèle, par le rire

[359] al-Ṭūḫī, *Nisāʾ*, *op. cit.*, p. 391.
[360] Eltoukhy, *Les femmes*, *op. cit.*, p. 427.

grinçant, l'artificialité des grands discours sur l'unité et la stabilité. Le chronotope idyllique, censé incarner continuité et cohésion, se trouve vidé de sa gravité : il devient un théâtre grotesque où la répétition burlesque des mêmes querelles remplace la promesse d'une histoire collective.

Dans *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* et *Nisāʾ l-Karantīnā*, les auteurs dépeignent des sociétés marquées par des fractures profondes, au sein desquelles l'identité collective est fragmentée par la violence et les divisions internes. Le Koweït de Saʿūd al-Sanʿūsī, en proie aux tensions et aux conflits, ne parvient pas à retrouver son idéal d'avant les années 1980, tout comme Alexandrie, dans *Nisāʾ l-Karantīnā*, se trouve quant à elle enfermée dans un cycle de révoltes sans fin. Ces deux romans illustrent comment l'histoire et la mémoire collective, bien que porteuses d'un potentiel unificateur, échouent à surmonter les divisions sociales et l'individualisme. La nostalgie du passé et l'ambition d'unité se heurtent à la violence omniprésente et à une fragmentation destructrice. La saga familiale peut devenir objet de satire. Ces récits mettent en lumière l'impossibilité d'une véritable réconciliation, puisque le passé et les luttes personnelles empêchent l'émergence d'un avenir commun.

PARTIE III La dystopie infernale

Dante Alighieri raconte, dans la *Divine Comédie*, un voyage à travers les trois règnes supraterrestres comprenant l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, pour avoir finalement une vision de la Trinité. Lecteur assidu de Dante, le poète français Arthur Rimbaud s'inspire de l'Enfer de Dante dans son œuvre *Une saison en enfer*, explorant sans relâche le combat spirituel de l'homme et le sens de la vie. Le choix fait par Frédéric Lagrange ou l'éditeur de traduire le titre arabe du roman *ʿUṭārid*, littéralement la planète Mercure, par *Trois saisons en enfer*, est volontairement évocateur du titre de Rimbaud. Le roman égyptien paru en 2015 est en effet, comme l'œuvre de Rimbaud, lié à celle de Dante. Nous souhaitons présenter dans cette partie la manière dont une dystopie infernale prend forme, en nous appuyant principalement sur le roman de Rabīʿ, tout en incluant *Ḍarīḥ ʾAbī* (*Le tombeau de mon père*) de Ṭāriq ʾImām et *Sifr al-iḫtifāʾ* de ʾIbtisām ʿĀzim en tant qu'objets d'étude secondaires. Nous désirons ainsi *ʿUṭārid* poursuivre la discussion au sujet de la typologie de la fiction dystopique arabe. Après la dystopie chaotique que nous avons étudiée dans le chapitre précédent, nous nous tournons donc maintenant vers la dystopie infernale. Avant d'entrer dans cette analyse approfondie, il est toutefois nécessaire d'établir le cadre théorique et de contextualiser notre démarche pour que nous puissions interpréter le texte avec cohérence. Pour ce faire, nous allons nous pencher sur le contexte socio-politique précédant la publication de *ʿUṭārid*, portant notre attention sur la révolution du 25 janvier 2011.

Chapitre 1 De la réalité urbaine à l'histoire fictive

1.1 Une écriture postrévolutionnaire

Plus d'une décennie après les événements déclencheurs, l'appellation « printemps arabe » continue à être utilisée pour désigner la série de bouleversements politiques ayant marqué les pays arabes au début des années 2010. Les deux ouvrages de référence sur les événement s'intitulent néanmoins *False Dawn* et *Arab Winter*. Qu'il s'agisse d'une « aube trompeuse » ou d'un « hiver arabe », le résultat s'éloigne visiblement des changements souhaités vers plus de liberté et de démocratie.

1.1.1 Le contexte de l'écriture

Pays précurseur pendant la vague de tumultes politiques, l'Égypte occupe une position prééminente au sein du panorama du printemps arabe. Les discours actuels n'en font toutefois plus guère un exemple de réussite en matière de démocratisation ; et il semble que la réussite d'un coup d'État ne conduise pas nécessairement à une transition vers un régime démocratique. Lorsque Steven A. Cook aborde le sujet de la transition démocratique au Moyen-Orient, il met

l'accent sur les obstacles principaux durant ce processus : le continuum de la politique, les institutions et l'identité, tous trois intrinsèquement liés les uns aux autres[361]. Cette transition représente également le premier objet de discussion de Stephen J. King dans son ouvrage *Arab Winter*. Il souligne qu'au cours d'une transition démocratique réussie se succèdent trois étapes : l'effondrement de l'autorité, la transition démocratique et la consolidation de la démocratie. Entre ces trois étapes, c'est la dernière qui est la plus complexe. Les défis liés à cette phase peuvent de fait expliquer les résultats décevants des mouvements socio-politiques égyptiens.[362] Stephen J. King justifie son choix de qualifier ces transformations d'hiver de la manière suivante :

> *the advancement of democratic norms in the Arab Middle East led to political parties that combined traditional Islamic teachings with modern democratic ideas. However, minority currents, including some that readily use violence for political ends, reject both democracy and the nation-state. Instead, they seek a theocracy and a return to an Islamic empire. State collapse (or near collapse) during the Arab Spring in Libya, Yemen, Syria, and Iraq provided the terrain for Jihadi and Takfiri Salafis to attempt to put their beliefs into practice.*[363]

Nous souhaitons revenir d'abord vers le déroulé des événements en Égypte, en poursuivant les analyses de Steven A. Cook et Stephen J. King. Nous avons mentionné plus haut les trois obstacles principaux à la mise en place de régimes démocratiques au Moyen-Orient, y compris en Égypte. Afin de mieux illustrer la réalité que reflète et transforme le roman de Muḥammad Rabīʿ, il nous semble intéressant d'entamer la relecture à partir de ces trois éléments : le continuum de la politique, les institutions et l'identité.

L'effondrement de l'ancien régime mène à une rupture dans le continuum de la politique. La mise en place d'élections est le premier objet d'interrogation chez Cook :il considère que les élections égyptiennes, censées être à la fois une démarche de la démocratisation et une démarche démocratique n'atteignent pas le but visé. Il les présente au contraire comme une stratégie des dirigeants qui s'assurent par ce moyen de parlements fidèles qui déguisent la non-démocratie des régimes en manifestation de la démocratie populaire. Le manque de continuité de la politique démocratique entraîne l'adoption de la violence et la « politique d'horreur » qui a pour but de consolider la gouvernance[364]. Car l'élection n'amène pas de démocratie, mais une « anti-démocratie » élue. Cook monte d'ailleurs que la rupture de la politique démocratisante ne constitue pas tant un échec de la révolution égyptienne, qu'un retour au régime précédent. Il compare ainsi l'actuel présentent Abdel Fattah al-Sissi à Hosni Moubarak en expliquant que la façon dont al-Sissi cherche à établir son autorité et la nature de la politique rappellent le régime

[361] Steven A. Cook, *False Dawn*, New York, Oxford University Press, 2017, pp. 8-9.
[362] Stephen J. King, *Arab Winter*, GB, University of Cambridge ESOL Examinations, 2020, p. 2.
[363] *Ibid*., p. 11.
[364] Cook, *False Dawn*, *op.cit*., pp. 47-48.

précédent, dépassant en quelque sorte l'oppression de l'ancienne époque[365]. Stephen J. King réfute quant à lui cette rupture de la démocratisation lorsqu'il réaffirme l la difficulté de la consolidation après la transition politique. Il attribue en partie l'échec du printemps arabe au fait que certains militants musulmans n'adoptent que provisoirement la démocratie. Il considère que :

> *in a form of "Muslim Democracy", Muslim activists have realized that the rise of democratic institutions and electoral democracy offers them a chance to gain social and political power. Many have embraced this opportunity and democratic norms. However, other currents of political Islam reject democracy. Some reject nonviolence as a means to achieve their goals as well.*[366]

Dans son étude du cas égyptien, King commence par le régime de Morsi et des Frères Musulmans, qu'il considère comme ayant pris des décisions qui soulèvent des questions quant à leur engagement envers la démocratie et leur volonté de partager le pouvoir pendant la transition démocratique. Il affirme également qu'entre les deux partis opposés durant la transition démocratique, c'est-à-dire entre les islamistes et les laïques, c'est en fait l'armée égyptienne qui a émergé comme parti gagnant, en orchestrant un coup d'État et en réaffirmant sa domination historique[367]. L'impossibilité de conserver les fruits de la révolution n'est pas propre à l'histoire réelle. Muḥammad Rabīʿ, lui aussi, représente et transforme cette rupture dans son roman :

ʿUṭārid s'ouvre sur un prologue décrivant un effroyable meurtre familial et un acte de cannibalisme en 2025 au Caire. À cette époque, la ville est occupée par des forces étrangères appelées les Chevaliers de Malte. Cette occupation conduit à la division du Caire en Caire-Est et Caire-Ouest, le Caire-Ouest étant enfin libéré de l'occupation tandis que le Caire-Est restait un bastion des Chevaliers de Malte. Ces derniers ont rapidement pris le contrôle, soutenus par le gouvernement et les médias, nommant des fonctionnaires égyptiens pour maintenir l'ordre tout en faisant face à la résistance clandestine. Le roman est ensuite structuré en chiasme et s'étend sur trois périodes. Il commence en 2025 apr. J.-C., revient en 2011 apr. J.-C., puis remonte jusqu'en 455 l'an d'Hégire, revient en 2011 apr. J.-C. et se termine en 2025 apr. J.-C., comme il l'avait commencé. La narration cyclique renforce la connectivité des personnages, du temps et de l'espace. La variation de la voix du narrateur offre des perspectives intéressantes sur chaque section temporelle. La post-apocalypse futuriste comporte deux parties, commençant et terminant la boucle, suivies par le passé proche, ou à bien des égards le présent, étant donné ses très fortes répercussions, de 2011, suivant 2025 dans le premier cycle et le

[365] *Ibid*., p. 246.
[366] King, *Arab Winter*, *op.cit*., p. 10.
[367] *Ibid*., p. 24.

précédant dans le dernier. Les deux paires 2025/2011 sont séparées par la partie unique consacrée à 455 l'an d'Hégire, un passé lointain qui n'est apparemment pas lié au présent ni au futur, mais qui est en fait un moment horriblement déterminant pour ce qui pourrait être la véritable fin du cycle post-apocalyptique, car 455 l'an d'Hégire se réfère à une année du calendrier islamique, lorsque l'Égypte a souffert d'une famine.

En 2025, le capitaine Ahmed Otared, un officier de police devenu résistant, raconte l'avenir sombre où le Caire résiste aux Chevaliers. Otared décide de rejoindre une unité de résistance pour assassiner secrètement les officiers égyptiens fidèles aux Chevaliers de Malte. La section se termine par une scène où Otared tire au hasard sur des passants dans la rue depuis la Tour du Caire, essayant de déclencher une révolution populaire contre les occupants. Sans autre description des résultats de la fusillade, le récit se déplace en 2011, se concentrant sur les manifestations du Printemps arabe et présentant les perspectives de divers personnages, dont Insal et un enfant abandonné, Zahra d'un côté et un soi-disant homme aux chiens de l'autre. La section commence avec Insal, un père de famille ordinaire qui trouve une enfant abandonnée, Zahra, et tente avec sa femme, Leila, de la protéger pendant les manifestations chaotiques. Nous passons ensuite à l'homme aux chiens, qui représente la figure du vagabond ou du charognard et qui est un pédophile violent vivant dans les tas d'ordures, capturant deux jeunes filles, les entraînant avec lui et les violant.

La partie narrative centrale est consacrée au passé lointain. Les événements se déroulent en 455 de l'Hégire, une date qui correspond à la période de domination fatimide en Égypte. Le pays a connu une famine généralisée due à la sécheresse, appelée *al-Shiddah al-Mustanṣirīyya*, en référence à al-Mustansir b. Allah, le calife fatimide de l'époque. L'aridité des terres a conduit à des conditions économiques abjectes et à une famine qui a frappé si durement que des histoires se sont répandues selon lesquelles les gens avaient recours au cannibalisme. Le récit est raconté par un guerrier qui se croit en enfer, établissant un parallèle avec la souffrance moderne. Cette section symbolise la nature cyclique de l'histoire et la persistance de la misère humaine. Le narrateur se trouve près d'al-Muqaṭam, et il est témoin d'une insurrection après la mort de Sakhr al-Khazragi, le fils de la mort et une figure prophétique locale. Le narrateur décrit les attaques militaires et les tortures qui s'ensuivent, qu'il attribue à l'enfer, croyant qu'il a dû mourir et qu'il est maintenant dans le feu pour toujours, jeté en enfer passant d'un tourment à l'autre. Cela est souligné lorsque le narrateur dit que sa vie en enfer est juste, faisant ironiquement référence à ce qui est censé être la pire forme d'existence comme étant plus juste que la vie sous l'injustice de l'humanité.

Le récit passe de l'enfer médiéval à l'enfer moderne dans la seconde moitié de l'an 2011. Il commence avec Insal qui accompagne Zahra à la recherche du corps de son père parmi les cadavres. La description de l'enfer de la section médiévale semble rattraper cette section également. Zahra commence soudain à présenter les symptômes d'une horrible maladie : sa peau se détache, ses yeux se ferment et elle se déforme progressivement. Zahra devient sans visage et nous découvrons que sa tante n'en a plus non plus, en raison d'une maladie héréditaire. Son histoire est parallèle à celle des deux jeunes filles violées par l'éboueur, dont l'innocence est également brisée. De retour en 2011, le récit met en lumière les réalités brutales auxquelles sont confrontées les gens ordinaires.

Au début de la fin, le narrateur de la seconde section de l'an 2025, Otared, exprime son choc et son regret d'avoir oublié la révolution attendue, les gens rassemblés dans la rue et les piles de cadavres. Le récit progresse rapidement vers la fin, le jour de l'évacuation marquant la fin de l'occupation avec le départ des Chevaliers de Malte. Le récit se termine en 2025, avec Otared réfléchissant au cycle continu de l'oppression et de la souffrance, comparant ses expériences à la damnation éternelle. La circularité du récit est fortement accentuée par l'événement final du roman, où Otared, mourant, décrit l'enfer, une description similaire à celle du narrateur de la section sur l'Égypte fatimide médiévale. Otared décrit l'enfer comme étant éternel et ininterrompu, immuable et impérissable.

Après avoir chassé les envahisseurs de mystérieux maltais se prétendant " chevaliers de Malte", le capitain Otared et ses camarades de la résistance égyptienne ne voient pas leur rêve de sauver le pays et le peuple se réaliser. Rabīʿ décrit l'Égypte après la disparation de l'occupation maltaise comme un autre enfer où l'espoir est réduit à néant, et la vie trop amère pour que le protagoniste souhaite célébrer sa survie.

> ذاب مكعب الجليد، أهذا هو المكعب العاشر؟ راح الوخز ولم تعد كفي تشعر بأي ألم. اليوم تمر ثلاثة شهور على يوم الجلاء، انتهى كل شيء ورحل جنود جيشي فرسان مالطية الرابع والخامس عن البلاد، واستعدنا كل شبر من مصر، وبعد الفرحة الكبيرة القصيرة استعدنا كل الشقاء وكل العذاب.[368]
>
> Le cube de glace fondit à son tour. Était-ce le dixième ? La piqûre du froid avait disparu, et ma paume ne ressentait plus aucune douleur. Aujourd'hui, trois mois s'étaient écoulés depuis l'évacuation. Tout était fini. Les soldats de la 4e et de la 5e armée des Chevaliers de Malte avaient quitté le pays, nous avions recouvré notre souveraineté sur chaque pouce de la terre d'Égypte, et après une liesse de courte durée, nous avions retrouvé tout notre mal-être et toute notre souffrance.[369]

Nous voyons en conséquence que le roman *ʿUṭārid* de Muḥammad Rabīʿ dépeint un Caire dystopique en proie à une violence omniprésente et à une oppression brutale, centrée sur

[368] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 242.
[369] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, 279.

un ancien policier devenu assassin et explorant les limites de l'humanité face à des situations extrêmes de guerre et de déchéance. Le grotesque, le macabre, la violence et tous les éléments qui dépassent et défient les limites des lecteurs peuvent représenter un défi pour la lecture, rendant l'expérience potentiellement pénible et oppressante. Pour appréhender pleinement les dimensions complexes de cette œuvre, les théories d'Antonin Artaud et de Walter Benjamin fournissent des perspectives particulièrement éclairantes, en mettant en avant les aspects grotesques, macabres et violents du roman.

Avec son concept de " Théâtre de la Cruauté ", Artaud prônait une forme de théâtre qui choque, perturbe et bouleverse profondément les spectateurs en les confrontant à des réalités brutales et souvent insoutenables. Cette approche est particulièrement pertinente pour *ʿUṭārid*, où Rabīʿ dépeint une ville dévastée par la violence. En effet, les descriptions graphiques de la guerre, de la mort et de la souffrance humaine dans le roman correspondent bien à l'idée d'Artaud de confronter le public à des réalités brutales pour provoquer une réaction émotionnelle intense. Rabīʿ utilise cette violence pour choquer et troubler le lecteur, détruisant toute illusion de sécurité, un objectif central dans le théâtre de la cruauté. De plus, les scènes de combat et de torture dans *ʿUṭārid* perturbent le lecteur, renforçant l'impact émotionnel conformément aux techniques d'Artaud. Par ailleurs, Rabīʿ emploie un langage très visuel et sensoriel pour décrire les horreurs de la guerre, rappelant les tentatives d'Artaud de dépasser les limites du langage pour atteindre une expérience sensorielle directe. Les descriptions détaillées des rues du Caire, des blessures, et des environnements de guerre sollicitent la vue, l'ouïe et l'odorat, créant une expérience quasi-physique pour le lecteur.

À côté de l'influence d'Artaud, les théories de Walter Benjamin offrent également une grille de lecture pertinente pour *ʿUṭārid*. Walter Benjamin, dans son essai *Pour une critique de la violence*[370], introduit la notion de " violence divine " comme une force opposée à la " violence mythique ". La violence mythique, illustrée par les mythes grecs, fonde et maintient le droit par la coercition, tandis que la violence divine, selon Benjamin, détruit les structures injustes sans chercher à établir un nouvel ordre. Contrairement à la violence mythique qui perpétue le pouvoir, la violence divine est pure et justicière, transcendante aux lois humaines. Benjamin critique l'idée de la violence comme simple moyen pour atteindre des fins légales ou politiques, suggérant plutôt que la violence divine représente une justice suprême au-delà des institutions humaines. Cette distinction a influencé la pensée critique, en particulier dans les domaines de la théorie politique et du droit, incitant à repenser la légitimité de la violence et la nature de la

[370] Walter Benjamin, *Pour une critique de la violence*, trad. Antonin Wiser, Édition Allia, 2019.

justice. Cela est également particulièrement pertinente pour *ʿUṭārid*, où les actes de rébellion cherchent à abolir un régime oppressif. En effet, les actes de rébellion dans le roman peuvent être interprétés comme des manifestations de la violence divine, visant à détruire une structure oppressive. Ces actions ne cherchent pas simplement à remplacer un régime par un autre, mais à abolir l'injustice de manière radicale. Ainsi, les résistants du roman cherchent à purifier la société en détruisant les fondements de l'injustice, reflétant ainsi la violence divine de Benjamin.

L'expérience de lecture de *ʿUṭārid* est profondément perturbante, confrontant les lecteurs à des réalités insoutenables et des dilemmes moraux complexes. Cette perturbation fonctionne comme une forme de catharsis, alignée avec la vision de Benjamin où la violence divine a un potentiel purificateur et transformateur. En traversant cette expérience émotionnelle intense, les lecteurs peuvent atteindre une forme de purification et de prise de conscience, reflet du pouvoir rédempteur de la violence divine. Par ailleurs, le roman en question pose des questions morales sur la légitimité de la violence et la quête de justice, résonnant avec la réflexion philosophique de Benjamin sur la violence et la justice. En revanche, ce dernier concept aide à éclairer le questionnement moral sur la légitimité de la violence et la quête de justice dans *ʿUṭārid*.

En somme, les théories d'Antonin Artaud et de Walter Benjamin sont particulièrement adaptées pour illustrer ce que Muḥammad Rabīʿ voulait exprimer dans *ʿUṭārid*. Le grotesque, le macabre, la cruauté extrême et les intrigues dramatiques dans son roman possèdent une théâtralité liée aux théories d'Artaud, tandis que la quête de transcendance de la violence infernale et mortelle est éclairée par les écrits de Benjamin. En combinant ces deux perspectives, l'analyse révèle comment *ʿUṭārid* utilise la violence, la perturbation émotionnelle et la catharsis pour créer une expérience de lecture intense et immersive, tout en questionnant profondément les problématiques émises du font de l'humain, du divin et de l'infernal.

1.1.2 *La vérité par le mensonge*

C'est à la suite des déceptions nées de l'échec du printemps arabe que sont produits les romans dystopiques, et notamment les dystopies égyptiennes, dont *ʿUṭārid* fait partie Comme le souligne Mario Vargas Llosa dans *La vérité par le mensonge*,

> les romans mentent, ils ne peuvent s'en empêcher, mais ce n'est là qu'une partie de l'histoire. L'autre, c'est qu'en mentant ils traduisent une curieuse vérité, qui ne peut s'exprimer que sous le masque et le manteau, déguisée en ce qu'elle n'est pas… Dans l'embryon de tout roman frémit une insatisfaction, palpite un désir inassouvi… On n'écrit pas des romans pour raconter la vie, mais pour la transformer, en lui ajoutant quelque chose[371].

[371] Mario Vargas Llosa, *La vérité par le mensonge*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 10-11.

Llosa relie son analyse à l'expression balzacienne qui décrit le roman comme « « l'histoire privée des nations ». Le chapitre consacré aux interprétations du roman dystopique classique *Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley nous semble particulièrement pertinent pour notre analyse. Il considère que les romans tels celui-ci démentent l'idée selon laquelle une réalisation de l'utopie serait souhaitée. Cette quête constituerait en effet le mensonge le plus dangereux, « car les utopies ne sont acceptables et valables que dans l'art et la littérature. Dans la vie, elles ne font jamais bon ménage avec la souveraineté individuelle et la liberté.[372] » Pour soutenir son démenti d'utopie, Llosa met en relief deux adjectifs parallèles, « orwellien » et « kafkaïen », inséparables des dictatures totalitaires. Malgré le fait que les deux auteurs auxquels il est fait référence aient vécu à une époque de plus en plus éloignée de nous, les deux adjectifs sont toujours usités et restent « en vigueur, pour nous rappeler une des expériences politico-sociales les plus dévastatrices subies par la civilisation [et] nous ont aidé à [la] comprendre dans ses mécanismes cachés[373] ». Partant, nous souhaitons traiter le roman de Muḥammad Rabīʿ en nous inspirant de la façon dont Llosa a abordé les romans dystopiques britanniques.

Muḥammad Rabīʿ présente au lecteur une vision du futur pleine de pessimisme qui empire et s'aggrave au point que rien ne peut sauver cet avenir. Il est évident que l'élément de la rupture politique ne suffit pas pour plonger à lui seul le Caire futur dans les ténèbres. Deux autres obstacles empêchent en fait la transition démocratique en Égypte. Le premier est constitué par les institutions égyptiennes, Steven A. Cook va jusqu'à affirmer que la révolution égyptienne n'a pas eu lieu car les conditions contextuelles n'étaient pas réunies pour qu'elle se produise. Selon Cook, une révolution implique des changements simultanés et mutuels dans les ordres politique et social. Il souligne également que les structures sociales en Égypte après la révolution demeurent inchangées par rapport, et en particulier en ce qui concerne les relations de pouvoir entre l'économie et le pouvoir politique[374]. L'Égypte est certes entrée dans une période de bouleversements politiques dans un état relativement propice au changement. Elle était en capacité d'agir en tant qu'État-nation doté d'une unité nationale, de capacités bureaucratiques suffisantes et du monopole de la violence, par son appareil militaire et de sécurité. Les réformistes révolutionnaires ont ainsi pu s'engager dans l'institutionnalisation de la démocratie politique sans devoir s'investir dans la construction de l'État-nation. Tout ceci s'est néanmoins conclu par une déception :

> *Hopes were doomed when Islamist and secular political parties failed to sustain the twin tolerations necessary to forge a political pact in support of the country's emerging democracy.*

[372] *Ibid.*, p. 122.
[373] *Ibid.*, p. 388.
[374] Cook, *False Dawn*, *op.cit.*, 153.

> *That failure facilitated the return of an authoritarian regime dominated by the Egyptian military.*[375]

Cook affirme également que l'héritage de la politique autoritaire ne cesse d'affecter les régimes post-Moubarak[376]. Ces blocages institutionnels et institutionnalisés existent depuis un temps assez long pour que la création littéraire, surtout la fiction puisse les refléter. Avant d'écrire *ʿUṭārid*, Muḥammad Rabīʿ s'inspirait déjà de la machine étatique afin de créer son univers romanesque. Dans le roman intitulé *ʿĀm al-tinnīn* (*L'année du dragon*) paru en 2012, il consacre un passage assez long à « décrire ou transformer », pour reprendre l'expression de Llosa, l'État-nation égyptien, et plus précisément son système bureaucratique devenu cauchemardesque. Le chapitre consacré à cette description s'intitule « La tentative » (*muḥāwala*). Rabīʿ compare le processus administratif nécessaire pour de procurer un simple document à un être indépendant.

1.1.3 Romanesque et postrévolutionnaire

> يعلم كل من يحاول استخراج أوراق حكومية مدى استقلالية تلك المحاولة، فهي بمثابة "عمل" أو "شغل" مستقل، وليست جزءا من مهمة أكبر غايتها تركيب تليفون أو رفع دعوى قضائية أو ما شابه. هذا عمل له تحضيرات وبداية ونهاية وإجراءات وسيطة، وهو عمل يمثل في حد ذاته خبرة حياتية تزيد من معرفة صاحبها وقدرته على فهم الناس والتعامل معهم. تبدو "المحاولة" وكأنه رحلة أوديسية لا تتكرر إلا نادرا.[377]
>
> Quiconque entreprend d'obtenir une pièce officielle de l'administration sait à quel point cette entreprise a une vie indépendante. Elle est de l'ordre d'une tâche ou d'un travail autonome, et non partie d'une mission plus large dont le but serait par exemple d'installer le téléphone chez soi ou de poursuivre quelqu'un en justice, ou quoi que soit de similaire. C'est une tâche qui exige des préparatifs, qui a un début et une fin et connaît des démarches intermédiaires. Elle constitue en soi une expérience de la vie qui enrichit les connaissances d'un individu et ses capacités à comprendre les gens et à interagir avec eux. L'« entreprise » est une odyssée qui ne se répète que fort rarement.[378]

Le rapprochement que fait Rabīʿ entre l'obtention d'un papier et l'Odyssée fait de la confrontation à l'administration une épopée antique. Ce faisant, l'auteur représente et amplifie la difficulté et les obstacles que l'on rencontre au sein de l'administration égyptienne. L'exagération crée une distorsion dans quotidien en mettant en relief le fardeau administratif qui pèse sur les épaules des citoyens égyptiens. Dans le même passage, Rabīʿ initie également une comparaison entre la démarche égyptienne et les exigences imposées par l'ancienne puissance coloniale.

> بحد أقصى، وكحالة عامة تطبق على كل البيروقرطيات المؤسسة تحت رعاية أو المتفرعة من البيروقراطية المصرية العريقة، سواء في دول الكومنولث البريطاني أو الدول التي كانت تحت السيطرة الإنجليزية، أو الولايات المتحدة. هناك ست درجات من الأوراق. بحد أقصى، قد يطلب أحدهم منك أن تستخرج أوراقا لتستخرج أوراقا لتستخرج أوراقا لتستخرج أوراقا لتستخرج أوراقا لتستخرج أوراقا لتستخرج ورقة واحدة هي تريده بالفعل. كان البيروقراطيون المصريون الأوائل يعتقدون أن وصول

[375] King, *Arab Winter*, *op.cit*., p. 96.
[376] Cook, *False Dawn*, *op.cit*., p. 153.
[377] Muḥammad Rabīʿ, *ʿĀm al-tinīn*, Caire, Dār al-Kutub Ḫān li-l-Našr, 2012, p. 173.
[378] Frédéric Lagrange, corrigé proposé pour le cours de version de la préparation à l'agrégation d'arabe.

المحاول للدرجة السابعة من استخراج الأوراق ستؤدي حتما إلى حدوث معجزة إلهية، كأن تصدر الأوراق ذاتيا بدون مجهود من المحاول، أو كأن يجد المحاول ورقته الأخيرة في بيته، مستقرة هادئة مختومة موقعة بعدما أكمل الدرجات السبع.[379]

Au maximum, et selon un usage suivi dans toutes les bureaucraties établies sous la coupe de l'éminente bureaucratie égyptienne, ou celles qui en sont une émanation, que ce soit dans les états du Commonwealth britannique ou qui ont été sous domination anglaise, ou bien encore aux États-Unis, il existe six degrés d'obtention de pièces administratives. Au pire, donc, un fonctionnaire vous demandera d'obtenir des pièces pour obtenir des pièces pour obtenir des pièces pour obtenir des pièces pour obtenir des pièces pour obtenir cette seule pièce qui est celle que vous désirez réellement. Les premiers bureaucrates égyptiens, dans l'antiquité, pensaient que si un entrepreneur devait parvenir au septième degré de l'obtention d'une pièce, cela conduirait inéluctablement à un miracle divin, comme par exemple le fait que les pièces se produisent d'elles-mêmes, sans effort de la part de l'entrepreneur, ou que ce dernier trouve la pièce ultime chez lui, reposant calmement, toute tamponnée et signée, après qu'il eut parachevé les sept degrés.[380]

L'absurdité de l'administration est caricaturée par l'auteur. Il n'est pas surprenant de constater des parallèles entre le texte romanesque de Rabīʿ et les écrits socio-politiques postrévolutionnaires de Cook et King. La fiction puise ses racines dans la réalité, elle ne se limite donc pas à une simple description des faits, mais avance au-delà des frontières entre ce qui est censé être exprimé et ce que l'on espère entendre. Rabīʿ va néanmoins plus loin dans son roman *ʿUṭārid*, où il consacre un passage à la légalisation du travail du sexe.

ثم رأيت في تلفزيون القهوة أعضاء مجلس الشعب وهم يصوتون على قانون الدعارة الجديد. كان الناس جالسين يتابعون ما يحدث في صمت أبله، ولا بد أن عشرات الأفكار والمشاعر تلاطمت في رؤوسهم؛ نعم سيصير للعاهرات نقابة، نعم سيكون هناك ترخيص لمزاولة المهنة، نعم قد تقوم أختي أو زوجتي بالعمل في بيوت الدعارة، نعم سأقتلها إن اكتشفت ذلك، نعم سيكتب في البطاقة الشخصية "مهنة: عاهرة، نعم، كل هذا بسبب الاحتلال، نعم، كل هذا بسبب الجيش المتخاذل، نعم، كل هذا بسبب المقاومة المتهورة، نعم، كل هذا بسبب الساورا...[381]

Puis je vis dans le poste de télévision du café les députés au Parlement en train de voter la nouvelle loi légalisant la prostitution. Les gens suivaient ce qui se passait dans un silence hébété. Des dizaines de pensées et de sentiments devaient se bousculer dans leurs têtes. Oui, les putes allaient avoir un syndicat. Oui, on délivrerait des permis pour exercer la profession. Oui, ma femme ou ma sœur iraient peut-être travailler dans une maison. Oui, je les tuerais si je découvrais ça. Oui, il y aurait marqué sur la carte d'identité "Profession : prostituée". Oui, tout cela à cause de l'occupation. Oui, tout cela à cause de l'armée qui nous avait lâchés. Oui, tout cela à cause des imprudences de la résistance. Oui, tout cela à cause de la révôlutiitiooon.[382]

La révolution évoquée ici semble désigner une révolution populaire que le protagoniste Otared et ses collègues essaient de lancer au sein du peuple afin qu'il se soulève contre l'occupation maltaise. Or, elle désigne en effet la révolution égyptienne de 2011. En lisant le roman paru en 2015 décrivant la ville de Caire à trois époques différentes, dont une partie est consacrée à l'an 2011, il est toutefois impossible de dissocier la révolution du roman de la révolution du 25 janvier. Dans le passage cité précédemment, on peut discerner l'insatisfaction d'Otared envers l'opération révolutionnaire. Il se positionne contre la légalisation de la prostitution, d'une manière si violente qu'elle implique la possibilité de commettre des crimes féminicides au sein

[379] Rabīʿ, *ʿĀm al-tinīn*, *op.cit*., pp. 175-176.
[380] Frédéric Lagrange, corrigé proposé pour le cours de version de la préparation à l'agrégation d'arabe.
[381] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, pp. 83-84.
[382] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 99.

de sa propre famille. Il est d'ailleurs remarquable qu'Otared n'attribue pas le blâme à la seule occupation responsable de la légalisation, mais qu'il pointe aussi du doigt à la révolution. L'auteur laisse le protagoniste dérouler sa réflexion et ses reproches envers la nouvelle politique. Il se tourne quelques lignes plus tard vers les éditoriaux locaux qui commentent cet événement récent.

> كان الإعلاميون بستراتهم اللامعة ووجوههم الحليقة وشعورهم المزيتة يأكلون الناس أكلا، هؤلاء المزيتون أيضا في محاولات حثيثة لطمس هوياتهم وإحلال هويات مقاربة أو مطابقة لهويات الإعلاميين... الدعارة كانت مقننة في العهد الملكي لكن لا أحد يتكلم عن ذلك، كنا متحضرين إلى درجة هائلة في النصف الأول من القرن العشرين؛ كنا نسمح الدعارة، وكان رجال الشرطة الشرفاء يشرفون على العملية كلها بصفتهم المحافظين على القانون، لكن انقلاب سنة 52 العسكري أطاح بكل تلك الحضارة ورمى البلاد في هوة الظلام والتأخر.[383]
>
> Les éditorialistes, avec leurs costumes brillants, leurs mentons bien rasés et leurs cheveux gominés, avalaient tout cru leur public, un public tout aussi gominé, dans une tentative effrénée de gommer sa propre identité pour en adopter une autre approchante, ou conforme à celle des éditorialistes de la télévision […] La prostitution était autorisée, et les policiers - qui étaient des gens vertueux - surveillaient tout cela dans le cadre de leur mission de maintien de l'ordre public. Mais le coup d'État militaire de 1952 avait porté un coup fatal à toute cette culture civilisée et jeté le pays dans les ténèbres de l'arriération.[384]

Muḥammad Rabīʿ fait ici référence aux faits historiques bien réels liés à la prostitution légale. Un ouvrage[385] biographique dédié au sniper chinois, anglais et australien, Billy Sing nous donne un aperçu de la réalité de l'époque. Né à une mère anglaise et un père chinois, Sing rejoint l'armée australienne et participe à la première guerre mondiale. En 1915, il arrive au Caire et assume la fonction de sniper, qui coïncide d'ailleurs avec le métier du protagoniste du roman *ʿUṭārid*. Pendant le séjour de Sing au Caire, les soldats australiens et néo-zélandais ont organisé une révolte dans le quartier des bordels exigeant l'amélioration de conditions de vie militaire[386]. Une seconde coïncidence entre l'histoire et la fiction contemporaine est à noter : la révolution éclate dans les lieux de commerce du sexe. Dans le discours du roman, l'existence légale de la prostitution s'érige en preuve de la modernité, de l'ouverture et de la civilisation. Ces qualités, qu'exige la révolution populaire en 2025, sont les mêmes qu'a annulées le régime après la révolution de 1952. Muḥammad Rabīʿ utilise un sarcasme double qui attaque à la fois le régime égyptien d'avant le printemps arabe et la révolution elle-même et son prétendu printemps. Le régime établi après la révolution de 1952 est en effet présenté comme ayant mis fin à la modernité et la civilisation. Dans même temps, le régime d'avant l'invasion de mystérieux chevaliers de Malte est celui que cherche à rétablir le groupe de résistance auquel appartient le protagoniste Otared. Ceci nous permet de mettre en parallèle la révolution populaire de 2025 qu'Otared essaye en vain de susciter dans le roman et la révolution de 1952. Rappelons enfin

[383] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, pp. 85-86.
[384] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 101.
[385] John Hamilton, *Gallipoli Sniper: The remarkable life of Billy Sing*, South Yorkshire, Frontline Books, 2015.
[386] *Ibid.*, p. 181/485.

que la révolution en 2011 est considérée comme la source d'inspiration pour celle de 2025. Rabīʿ arrive ainsi à déconstruire ces trois révolutions et revenir au thème du roman : un enfer éternel auquel il est impossible d'échapper.

Un autre terme clé qui apparaît au cours de ce passage, à savoir le mot « identité ». Il s'agit du troisième élément problématique qui entrave la transition démocratique en Égypte selon Cook ; c'est également un sujet auquel King accorde une attention considérable.

1.2 L'effacement de l'identité

1.2.1 La question de l'identité postrévolutionnaire

Cook présente dans son ouvrage trois raisons de l'échec du printemps arabe. Il conclut que ces trois facteurs sapent les fondations d'un système politique juste et démocratique, et sont des causes d'instabilité et de violence[387]. En plus des deux facteurs liés à la nature non révolutionnaire de la révolution dans la région et aux défauts institutionnels et institutionnalisés, il en propose un troisième, l'identité. La problématique identitaire apparaît lorsqu'une tentative de forger une identité idéale est mise en œuvre. Cook généralise ce facteur crucial aux pays ayant connu une vague de bouleversements politiques, en prenant l'exemple de la Turquie. Il soutient qu'il existe une identité idéale, moderne et attendue, que l'auteur appelle celle du « *new Turkish man* ». Il explique que cette identité ne représente pas seulement la modernité et la nouveauté que demande le peuple révolté, mais qu'elle a une importance particulière dans le macro-récit de l'État turc. Il prend pour pour représentant de cette identité Recep Tayyip Erdoğan, le président de la république de Turquie.

> *Erdogan has an innate ability to reach Turks at their core. It is not just that he understands what makes his constituents tick; it is almost as if he represents every dream wit, and one or have ever had for Turkey and themselves. Erdogan also seemed to be the ultimate expression of the new Turkish man --- strong, emotional pious, confident, clear-eyed, and unapologetic about Turkey's greatness. It helped that he was up against weak opposition parties that had more trouble identifying what they stood for than whom they opposed, namely Erdogan*.[388]

L'identité, en tant que structure sociale, dépend du temps, du lieu et des circonstances. Il s'agit, pour les hommes politiques, d'une scène depuis laquelle ils peuvent montrer et partager leurs visions du futur, accompagnées de notions d'identité satisfaisantes à la fois émotionnellement et matériellement[389]. Considérant cette nature de l'identité, les changements de dirigeants nous permettent d'observer comment l'identité peut être manipulée dans le discours politique[390]. L'opposition entre les différents partis multiplie ce maniement des identités ; il est donc

[387] Cook, *False Dawn*, *op.cit*., p. 241.
[388] *Ibid.*, 114-115.
[389] *Ibid*., p. 193.
[390] *Ibid*., p. 184.

probable que les pays où de telles manipulations sont fréquentes courent un plus grand risque de connaître des crises identitaires. Il est intéressant d'évoquer ici les notions de sous-identité et de supra-identité en nous concentrant pour le monde arabe sur les écrits de S. J. King. Il explique en effet que les État-nations arabes s'enracinent d'abord dans le contexte de la colonisation, et que ce contexte a entraîné une fragmentation et des divisions identitaires. La supra-identité domine par la suite, puisque

> *Supra-state identities have also infused violence into the introduction of democratic institutions. The breakdown of authoritarian regimes during the Arab Spring emphasized the artificiality of some territorial boundaries. Without brutal tyrants and Police states holding the "'nation" together, dissatisfaction with the incongruence of identity communities with state boundaries has surfaced*[391].

King souligne ici le caractère artificiel des frontières des État-nations arabes ainsi que la nature factice de l'identité étatique/nationale qui en découle. Si les État-nations eux-mêmes sont déjà des produits artificiels, que signifient leurs exigences de l'identité parfaite ? Il s'agit désormais d'explorer le thème de l'identité dans la fiction dystopique telle qu'il a émergé après le printemps arabe, en mettant l'accent sur les dynamiques de pouvoir qui sous-tendent ces jeux identitaires. Nous nous intéresserons également à la manière dont la politique de l'identité est représentée dans ces récits, en incluant les processus de renforcement et de dissolution de l'identité. Revenant au roman *ʿUṭārid*, nous nous interrogerons sur l'existence éventuelle d'une nouvelle identité supranationale forgée pendant l'occupation maltaise, et examinerons=les différentes identités présentées dans l'ouvrage, qu'elles soient conformes à l'identité étatique/nationale ou en opposition à celle-ci. Nous évoquerons enfin d'autres romans dystopiques, parmi lesquels *Sifr al-iḫtifāʾ* d'Ibtisam ʿAzem, où l'identité joue un rôle crucial.

1.2.2 L'identité masquée

Au cours de son écriture, Muḥammad Rabīʿ matérialise les représentations d'identité à l'aide d'un objet, le masque et un autre, le visage. Entre les trois parties de son roman, c'est celle qui se déroule en 2025 qui nous offre la meilleure manifestation de ces jeux d'identités. En tant que sniper rejoignant une résistance préparant un coup d'État, Otared est d'abord une personne sans papiers officiels[392]. Il n'est pas reconnu par les instances administratives sous le régime maltais et se trouve donc privé d'identité officielle dans la partie orientale du Caire. Si nous considérons cette identité inaccessible comme l'identité idéale conforme au modèle national, Otared ne peut s'identifier qu'en opposition à elle. Cela correspond à son statut de

[391] King, *Arab Winter*, *op.cit*., p. 16.
[392] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 48.

tireur rebelle, puisque son activité consiste précisément à se dissimuler pour pouvoir viser ses cibles : son son identité reste donc floue. Dans un espace public où les différentes identités sont classées dans un ordre très hiérarchisé, une identité non reconnue, voire non légitime, ne peut trouver de représentation directe et ouverte. L'auteur emploie des masques afin de donner corps à ces identités clandestines. Grâce à sa fonction dans la résistance, Otared est autorisé à porter un masque (*qināʿ*) sur-mesure sculpté par un artisan professionnel. Rabīʿ décrit ainsi la première rencontre de Otared avec son propre masque :

> وعندما وضعته على وجهي وشعرت بملمس معدنه البارد ووجدته لا ينطبق على وجهي تمام الانطباق سألته عن الغرض من القالب الذي صنعه من قبل، قال إن القالب لم يكن لنقل تفاصيل وجهي حرفيا بل لمعرفة قياسات الرأس. قال إن هذا قناع من معدن صلب، صنع من سبيكة كم الألومينيوم ومعادن أخرى خفيفة، غير مرن لكنه سيشكل حماية للوجه من الشظايا الصغيرة. قال لي الرجل وهو يمسك القناع: "اطمئن.. لن ينطبق على الوجه أبدا.. لن يصير وجهك أبدا".[393]
>
> Quand je le plaçai sur mon visage, je ressentis la froideur de son contact métallique, et trouvai qu'il ne s'adaptait pas exactement. Je lui demandai à quoi avait servi l'empreinte, et il m'expliqua que le moulage ne visait pas à conserver le détail précis de mes traits, mais simplement à connaître les dimensions de la boîte crânienne. Ce masque était en métal solide, composé d'un alliage à base d'aluminium et autres métaux légers, il n'était pas élastique mais constituerait une protection efficace contre les éclats de projectiles.
>
> Tenant le masque à la main, il ajouta :
>
> - Soyez rassuré ; il ne correspondra jamais à votre visage. Il ne le deviendra jamais.[394]

La racine du mot masque *qināʿ*, *q-n-ʿ*, renvoie à l'idée de s'accommoder, d'être convaincu d'une, de s'en contenter. Le mot *qināʿ*, qui désigne un masque ou une voile de bateau renvoie, dans l'extrait, à un objet qui sert à dissimuler, représenter, imiter ou protéger un visage. Il est également associé à l'idée de façade, impliquant la création d'une autre personnalité ; cette façade est socialement plus acceptable que le visage original. Dans le roman se superposent ainsi le visage et le masque. Otared évoque son passage précédent chez le sculpteur, afin de prendre l'empreinte de son visage pour pouvoir fabriquer le masque. Selon le sculpteur, cette prise d'empreinte a pour unique but que le masque s'adapte aux dimensions crâniennes, et il ne s'agit pas de chercher à ce que le masque s'adapte parfaitement au visage d'Otared. Le masque sert donc dans le même temps à dissimuler la nature du personnage et aide à créer un nouveau visage porteur de nouvelles caractéristiques. Il s'agit d'abord de capacités assurant des fonctions de protection contre d'éventuelles blessures durant les opérations militaires. Le plus important aux yeux du sculpteur, et souligné par l'emploi du discours direct, est l'impossibilité que le masque puisse remplacer le visage réel, affirmant une crainte ou une mise en garde contre un danger bien réel. Cela implique que la façade, ou la nouvelle personnalité que manifeste le porteur du masque, ne doit jamais surpasser la personnalité originelle. Il est intéressant de noter que cette présomption selon laquelle le masque ne pourrait pas complètement remplacer le

[393] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 58.
[394] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, pp. 67-68.

visage réel pourrait être remise en question par la suite, car Otared, évoque au contraire cette possibilité. De plus, il suggère également qu'un masque peut devenir une partie intégrante de l'identité de son porteur, ajoutant une autre dimension à la relation entre le masque et l'identité.

أخطأ النحات في ظنه هذا. وبعد أيام ارتديته عدة دقائق ثم خلعته، ثم طالت مدد التقنع.
ستمر علي أيام طويلة مرتديا القناع، سأستبدله بوجهي وسأنسى أن لي وجها من لحم ودم. سأنظر إلى المرآة غير غابئ بما أراه من معدن لامع لا يتغير مع مرور الوقت، كنت أعلم أنه لن يشيخ ولن يتأثر بالجو المتقلب أو بدخان السجاير، وسأخاف كثيرا حينما أخلعه ليحلق أحد الزملاء ذقني كل عدة أيام، سأخاف النظر إلى وجهي في أثناء الحلاقة وسأطلب، في حياء، من أحد الزملاء أن يحلق ذقني. سأرتعد عند النوم، سأخلعه مرغما وسأشعر وكأني تعريت أمام الملاين، سأطفئ النور وسأمشي في الظلام متجها إلى فراشي الصغير مقنعا، ولن أخلعه إلا تحت الغطاء ثم سأضعه بجانب رأسي في انتظار نور النهار؛ لأرتديه حالما أستيقظ. سأفعل ذلك شهورا طويلة، وسيبلغ الجنون بي أقصى حدوده، فأنام ستة أسابيع مقنعا.[395]

En cela, le sculpteur de masques se trompait. Après quelques jours, je le revêtis quelques minutes avant de l'enlever, et puis les périodes où je le gardais s'allongèrent graduellement.
J'allais passer de longues journées masqué. Le masque remplacerait mon visage, au point que j'oublierais en avoir un de chair et de sang. En passant devant un miroir, je ne prêterais plus attention à ce métal brillant et inaltérable, insensible au passage du temps. Je savais qu'il ne vieillirait pas, qu'il ne serait pas sensible aux fluctuations de température, à la fumée de cigarette, et je serais terrorisé chaque fois que je l'enlèverais afin qu'un de mes collègues me rase, une fois par semaine. Je serais angoissé à la perspective de voir mon visage et c'est la raison pour laquelle je demanderais à quelqu'un d'autre de me raser. Je passerais mes nuits apeuré car contraint de le retirer, et je me sentirais comme dénudé devant une foule innombrable. J'éteindrais la lumière, me dirigerais vers mon lit étroit encore masqué, et ne le retirerais que sous la couverture, le plaçant à côté de ma tête, attendant la lumière du jour pour le remettre dès le réveil. Je suivrais la même routine pendant des mois, et ma folie atteindrait son point culminant quand je dormirais six semaines de suite sans le retirer une seule fois.[396]

Malgré les affirmations du sculpteur sur le caractère irremplaçable du visage « original », force est de constater qu'il peut être remplacé par le masque, et l'expérience d'Otared en apporte le témoignage. Le processus de remplacement se déroule ici en trois phases. La durée du port de masque s'allonge au fur et à mesure, pendant que la forme de son visage s'adapte au contour intérieur du masque. Si le métal ne peut s'adapter à la chair, le visage humain peut au contraire évoluer pour correspondre au masque forgé. Si nous considérons le masque comme une identité forgée et le visage comme l'identité individuelle, c'est cette dernière qui change progressivement pour se conformer à la première. Cette première étape est suivie d'une seconde phase qui peut conduire à la perte de soi, et c'est ce que nous montre la description du rasage ci-dessus. Le protagoniste fait montre d'une double vulnérabilité en demandant aux autres de se raser. Pour pouvoir continuer à porter son masque, Otared soit accepter de se raser sans quoi le masque serait trop inconfortable. Ce faisant, il choisit de montrer son visage, se dénudant par là en un mouvement que l'on peut lire comme démasculinisant puisqu'il retire un signe de virilité. L'identité que désigne le masque dépasse dorénavant l'identité de soi.

[395] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 58.
[396] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 68.

La volonté d'assumer l'identité du masque pousse de surcroît Otared vers l'anéantissement de soi : il a peur de se regarder dans le miroir et il ne reconnait plus son vrai visage. Il recherche au contraire à le nier, le supprimer, l'annuler. Tout cela mène progressivement à la dernière étape du processus, le remplacement du visage d'Otared par le masque de tireur. Son comportement vis-à-vis du masque confine ainsi à la folie : il commence par éteindre la lumière avant d'aller au lit, où il pourra enfin retirer le masque. Il lui est impossible de se trouver sans masque et sous la lumière, exposé. En mettant son masque parallèle à sa tête, pourtant sous la couverture, Otared prononce son renoncement à son vrai visage et le remplace par le masque, qui reste toutefois à l'extérieur. L'auteur décrit plus loin le masque comme cloison entre le personnage et son entourage. Le masque en vient alors à complètement remplacer le visage. Cette transition n'est pas propre à Otared, mais bien commune à tous ceux qui possèdent et portent des masques.

> سأنسى تماما كل الدلالات المصاحبة للأقنعة الضاحكة والباسمة والغاضبة، وسأنسى أيضا الوجوه الأصلية، وسأخلق وجوها وهمية لأربطها بالأجساد التي تعيش حولي. وسيتطور الأمر حينما تأتيني مجموعة من القناصين لم أر وجوههم قط، فقط أقنعة وشخصيات مستعارة، سأجهل تماما شخصياتهم الحقيقية ولن يعلق بذهني إلا تفاصيل شخصياتهم المستعارة. سأصل إلى الحيرة الكاملة حينما أرى أقنعة بلا ملامح. لا أنوف ولا آذان ولا شفاه، ولا فتحات للأعين، سوى شبكة من الأسلاك بالغة الدقة تسمح بالرؤية من خلفها، بينما تغطي تماما أعين أصحابها...
> ثم سيتطور الأمر كثيرا فأفقد القدرة على التصويب إلا وأنا مقنع...[397]
>
> … j'oublierais les connotations graves ou souriantes de ces masques, j'oublierais les visages originels, je créerais des faces imaginaires que j'associerais à ces corps vivant autour de moi. Cela irait encore plus loin, quand des groupes de snipers viendraient nous rejoindre, des hommes dont je n'aurais jamais vu le visage auparavant, uniquement des masques et des alias, j'ignorerais totalement leur véritable identité, seuls des détails associés à leur personnalité d'emprunt s'accrocheraient dans ma mémoire. La perplexité atteindrait son comble quand je découvrirais des masques sans traits : ni nez, ni oreilles, ni lèvres, ni ouvertures pour les yeux, simplement un grillage serré et minutieux permettant de voir, tout en recouvrant intégralement les yeux du propriétaire.
> …
> Je finis par perdre ma capacité à viser sans être masqué.[398]

La problématique de l'identité se poursuit dans l'extrait ci-dessus, où la situation empire continuellement et se transforme en crise. À la fin de l'extrait, Otared finit par n'être capable de viser qu'en portant le masque. Ce dernier devient la seule condition d'exercice de sa fonction de sniper. Puisque que ce poste est occupé par Otared, le masque en vient-il à le remplacer complètement ? Est-il possible de considérer qu'un masque est l'équivalent d'un être humain ? En revenant au début de l'extrait, nous constatons que le trouble identitaire ne se limite pas aux individus, mais s'est répandu dans les groupes. Lorsque sa propre identité se réduit à celle d'un masque, la perspective des identités autres se transforme selon la métamorphose de sa perception de soi. Lorsqu'Otared n'est plus que son masque dans l'espace public, les personnes

[397] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 59.
[398] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 69.

qu'il rencontre sont à leur tour réduites à leurs masques. La personnalité du masque remplace celle de son porteur. Il ne s'agit plus simplement d'une expérience malheureuse du protagoniste, mais d'un phénomène commun qui affecte tous les individus. Quelle que soit l'identité originale de la personne, elle devient un être masqué lorsqu'elle revêt son masque. Cette dystopie infernale développe toutefois davantage la problématique identitaire.

La fiction dystopique utilise l'enfer comme un cadre symbolique pour explorer des questions fondamentales sur la condition humaine, offrant une introspection précieuse sur des aspects souvent cachés ou inexplorés de notre existence. Contrairement aux hypothèses testables en science, les dystopies n'ont pas cette prétention ; elles proposent une réflexion sur les forces qui façonnent et limitent notre liberté et notre autonomie dans un monde de faits implacables. Les récits dystopiques, en mettant en scène un "état infernal" qui affecte l'autonomie individuelle et les relations humaines, établissent un parallèle avec le concept traditionnel d'enfer. Ces histoires utilisent la métaphore de l'enfer pour critiquer les structures sociétales oppressives, reflétant une perte d'autonomie et un isolement profond. Contrairement aux représentations concrètes de l'enfer, ces dystopies privilégient une interprétation plus abstraite et psychologique, décrivant un état d'auto-exclusion ou d'enfermement mental. Ainsi, les récits dystopiques exploitent des qualités allusives et oniriques pour exprimer la lutte humaine pour trouver sa place dans le monde, tout en offrant des aperçus poignants sur les défis existentiels auxquels nous sommes confrontés.

La notion d'enfer, à la fois traditionnelle et heuristique, persiste au-delà des évolutions religieuses et séculaires, et continue d'être un puissant outil de réflexion. Ce concept, loin d'avoir disparu comme le suggérait l'illusion des Lumières, est toujours pertinent dans la pensée moderne, révélant des aspects cachés de la condition humaine. Cette illusion a aidé les régimes totalitaires à créer des équivalents séculiers de l'enfer. Les récits dystopiques d'aujourd'hui font émerger ces représentations symboliques qui sont difficiles à dissimuler, montrant que la vie elle-même peut être un lieu difficile à cacher.

Dennis Rohatyn souligne[399] que dans les romans dystopiques, comme *La Servante écarlate* (*The Handmaid's Tale*) de Margaret Atwood, l'enfer se manifeste par un silence coercitif et une solitude imposée, où les individus perdent leur voix et leur autonomie. Cette vision de l'enfer comme un espace de contrôle et de privation met en lumière une angoisse existentielle profonde : la peur du non-être et la difficulté de concevoir une alternative à une existence oppressive. À travers la dystopie, l'enfer devient une métaphore puissante des

[399] Dennis Rohatyn, " Hell and Dystopia : a Comparison and Literary Case Study ", *Utopian Studies*, No. 2 (1989), pp. 94-101, disponible en ligne : http://www.jstor.org/stable/20718910 consulté le 25 juillet 2024.

mécanismes de domination et d'isolement. Historiquement, l'enfer a servi de métaphore pour accéder à une réalité factuelle, illustrée par l'utilisation des métaphores en science et en art pour structurer notre compréhension du monde. Les récits dystopiques, à travers leurs représentations de l'enfer, utilisent également cette métaphore pour explorer et exposer les mécanismes de contrôle, d'oppression et d'isolement dans des contextes extrêmes. Dans les récits dystopiques, l'enfer ne se manifeste pas toujours comme un lieu tangible ou traditionnel, mais plutôt comme une condition oppressive ou une situation de dénuement personnel. Ces fictions mettent en scène des mondes où les individus sont confrontés à des réalités cauchemardesques, souvent marquées par la perte de leur autonomie et de leur voix. Par exemple, dans *La Servante écarlate* de Margaret Atwood, l'enfer est représenté par un silence coercitif et une solitude imposée qui privent les personnages de leur capacité à s'exprimer et à interagir de manière autonome. Cette vision de l'enfer, comme une métaphore du contrôle totalitaire et de l'isolement, reflète une peur profonde du non-être et de l'absence d'alternative à une existence oppressive.

De plus, la nouvelle dystopique, en présentant un « état » infernal qui affecte l'autonomie individuelle et les relations humaines, permet aux auteurs de critiquer la société tout en mettant en lumière des caractéristiques clés du genre bref[400]. L'article de Charles Holdefer explore ce concept d'"enfer" dans la littérature, notamment dans les nouvelles, et souligne que les mythes de la Genèse influencent les thèmes existentiels des nouvelles, qui reflètent souvent l'isolement et le désir de connexion, des sentiments profondément ancrés dans notre héritage culturel et psychologique. Holdefer contraste les représentations traditionnelles de l'enfer comme un lieu physique avec une interprétation moderne le voyant comme un état d'auto-exclusion, influencé par des traditions théologiques et philosophiques. Cette vision correspond aux thèmes des nouvelles dystopiques, où les personnages perdent leur autonomie et luttent contre des forces oppressives. L'article soutient que cette conception abstraite et personnelle de l'enfer enrichit la compréhension du genre, en illustrant comment ces récits explorent l'angoisse existentielle et la condition humaine.

Ces histoires partagent une vision commune d'un moi assiégé, privé d'autonomie, qui entre dans un état métaphoriquement infernal. Bien que l'enfer soit une métaphore extrême, parfois jugée démodée, elle capture des aspects difficiles à exprimer par des descriptions narratives ou psychologiques conventionnelles. Le concept d'enfer, en plus de commenter la

[400] Charles Holdefer, « Another Kind of Hell: Fundamentals of the Dystopian Short Story », *Journal of the Short Story in English*, (64)2015, p. 10, disponible en ligne : http://journals.openedition.org/jsse/1606, consulté le 25 juillet 2024.

société dépeinte, met en relief les qualités distinctives du genre de la nouvelle, en reflétant de manière allusive et onirique les défis humains d'être chez soi dans le monde.

Au-delà de la crise d'une identité qui déforme et remplace l'identité originale de l'individu se profile l'effacement total de l'identité. L'auteur ne la nomme pas directement mais l'annonce par un autre type de masque, le masque sans traits. Alors que les autres masques pouvaient encore correspondre à une identité, même déformée et différente de l'identité originale, le masque sans traits n'est lié qu'au néant. Il est une identité sans traits, non identifiable. L'effacement identitaire n'entraîne cependant pas l'anéantissement de son porteur. Comme l'auteur le décrit dans l'extrait, ce dernier peut encore observer son environnement à travers les fines fentes du masque et peut ainsi agir et réagir dans le monde. Ce paradoxe plonge le protagoniste dans une perplexité complète, *al-ḥayra al-kāmila*. Cette expression oxymorique mérite que l'on s'y attarde. Le substantif *ḥayra*, issu du verbe *ḥāra*, désigne à l'origine l'évanouissement causé par la trop grande surprise, mais s'emploie également dans un sens de perte de direction sur la route. Qu'il s'agisse d'une perte de conscience ou d'une perte de soi, le mot *ḥayra* renvoie un sens de manque et donc d'incomplétude. C'est pourquoi le choix de de l'adjectif *kāmil*, qui marque au contraire la complétude, est surprenant. L'usage de cet oxymore permet à l'auteur de mettre en relief la situation cruelle dans laquelle se trouvent les porteurs de masques et ceux qui les entourent. Sont en effet concernés à la fois les individus qui portent le masque sans traits, mais aussi ceux qui interagissent avec eux. Ces deux problématiques identitaires son davantage développées dans les chapitres suivants.

> قليلون يضعون أقنعة خاصة مثلما أفعل، هؤلاء مميزون وكأن أقنعتهم لا تخفي هوياتهم، لا نفع في ارتداء قناع واحد مميز طوال الوقت. سيستبدل الواحد القناع بوجهه، ويصبح جزءا من هويته.[401]
>
> Peu portaient un masque personnel, comme moi. Un masque personnel devenait repérable : c'était comme s'il ne pouvait plus dissimuler l'identité ; il ne sert à rien de porter un masque unique et reconnaissable en permanence. Le visage est remplacé par ce masque précis et devient un élément de l'identité de celui qui le revêt.[402]

Ici, deux modalités de la relation entre le masque et son porteur sont explicités. Le premier mode de relation est une représentation, le second une dissimulation. L'épithète employé afin de décrire des masques, *mumayyaz* traduit en français par « « repérable » ou « « reconnaissable », renvoie à l'acte de discerner et de distinguer. Cela confère au masque des qualités qui lui permettent de cacher la vérité du visage de son porteur. Ce dernier a donc accès à des rôles différents. L'auteur introduit cependant une subordonnée comparative, utilisant la conjonction *kaʾanna* qui porte le sens de « comme si » et n'implique donc pas nécessairement

[401] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 45.
[402] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 53.

une affirmation vraie ou précise. L'auteur décrit en fait les pensées d'Otared envers le port du masque, susceptible de déguiser la personnalité authentique et la vérité du porteur. Otared critique enfin le port permanent du masque, montrant son éventuel effet négatif qui nuit au développement d'une identité réelle et entraîne la perte de son visage original.

Dans l'histoire d'Otared, un masque sert conjointement à faire apparaître et disparaître le visage. Le masque permet de distingue son porteur sans exposer son véritable visage. Porter un masque expose toutefois au risque de voir son visage remplacé. La complexité des rapports entre le visage et le masque conduit enfin à des confusions concernant la perception de soi voire l'identité du porteur, puisque les jeux d'identité dans *ʿUṭārid* se réalisent principalement par le biais du masque. Otared, en tant qu'opposant au régime au pouvoir et sans identité reconnaissable, doit faire face à la problématique de l'identité. Bien qu'il soit sniper et membre de la résistance, son identité individuelle demeure confuse. Son activité de tireur est la seule qu'il mène « ouvertement » dans l'espace public, et même s'il est vrai qu'Otared a dans l'espace privé une relation avec Farida, cet aspect est peu signifiant pour la construction de son identité. Si nous revenons maintenant à l'affirmation du sculpteur selon laquelle le masque ne remplacera jamais le visage, le vécu d'Otared en constitue une réfutation véhémente.

Lorsque le masque que porte Otared fusionne avec son identité, l'auteur souligne la perte d'identité d'autres personnages. Les masques représentant des personnalités célèbres viennent ainsi remplacer les véritables identités de ceux qui les portent.

> رأيت أقنعة لوجوه شهيرة مصنوعة بعناية ودقة، أنور وجدي، ومحمود الخطيب، ورفيق الحريري! وأقنعة كاريكاتورية لمشاهير آخرين؛ عمر الشريف، وحسن فايق، وميادة الحناوي، وعلاء الأسراني.[403]
>
> "Je regardai autour de moi alors que nous retournions sur nos pas en direction de L'Amour interdit. Il n'y avait pratiquement pas de voitures dans la rue, mais elle était remplie de piétons. Je vis des masques de célébrités, réalisés avec précision : l'acteur égyptien Anwar Wagdi, Mahmoud el-Khatib le footballeur, le Premier ministre libanais Rafic Hariri, et puis des caricatures d'autres stars, Omar Sharif, Hassan Fayek, la chanteuse Mayyada al-Hennawy, Alaa el-Aswany le romancier.[404]

Otared croise tous ces masques entre la rue Šarīf et la rue ʿAbd al-Ḫāliq ṯarwat, alors qu'il se dirige vers une maison de prostitution nommé *Bayt al-ḥubb al-ḥarām* (*La maison de l'amour interdit*) afin de chercher Farida, une travailleuse de sexe dont il tombe amoureux par la suite. Dans cette scène, toutes les représentations sont liées aux masques, avec une mention de la célébrité présentée, sans aucune référence aux personnes qui les portent. Cela nous amène à nous interroger sur l'identité des personnages célèbres : en quoi se distinguent-elles de celles des inconnus qui se cachent derrière ces masques ? L'identité de la célébrité donne-t-elle accès à la prostitution ? Il s'agit ensuite de questionner le masque que porte Otared lui-même. Il ne

[403] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 120.
[404] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 139.

s'agit pas cette fois d'une célébrité contemporaine, mais de Bouddha. Si le choix de ce masque s'explique par une mise en avant de la sagesse, d'un caractère mystérieux et de l'aspect spirituel, qui permet à Otared de dépasser la vie mondaine, c'est ce masque représentant la figure éveillée qui lui permet de tuer de nombreux innocents. Les différentes identités sont ainsi déconstruites jusqu'à perdre leur sens et que prédomine l'absence d'identité. Cela nous pousse à réfléchir davantage sur la nature des identités ainsi déconstruites, en particulier sur les aspects infernaux qu'elles peuvent revêtir. En perdant leurs contours distincts, les identités semblent s'évaporer dans une indistinction inquiétante, où le bien et le mal, la brutalité et la violence, deviennent difficiles à distinguer. Cette confusion des repères traditionnels soulève des questions profondes sur les conséquences de cette dissolution des identités, tant sur le plan individuel que familiale. C'est ce que symbolise la maladie héréditaire qui apparaît en 2011 et en 2025. C'est ce que symbolise la maladie héréditaire qui apparaît en 2011 et en 2025.

> تشعر أصابعها بتكلس غريب كلما حاولت لمس شفتيها. أخذ إنسال يضغط على الجلد الرقيق، محاولا فهم ما يحدث، لم يكن الجلد يمتد فوق الشفتين كما ظن، بل كان اللحم يلتئم، الشفتان تلتحمان ببطء، عضلات الفم وغشاؤه الداخلي يلتحمان ببطء، حتى بينما كان إنسال يرتدي ملابسه، ويحصي جنيهاته، ويستعد للنزول واصطحاب زهرة للطبيب، كان الفم يلتحم والمسافة المفتوحة من الفم تتقلص، بدا لإنسال أن الفم سيغلق بالكامل خلال ساعات.[405]
>
> Avec ses doigts, elle sentait comme un durcissement étrange chaque fois qu'elle se touchait les lèvres. Insal se mit à presser la fine membrane, essayant de comprendre ce qui se passait. Cette pellicule ne s'étendait pas au-dessus des lèvres comme il l'avait d'abord pensé, c'étaient les chairs qui se soudaient, les deux lèvres qui se collaient lentement, les tissus de la bouche et ses membranes intérieures qui se rejoignaient lentement. Et tandis qu'Insal revêtait ses habits et comptait son argent, se préparant à descendre et accompagner Zahra chez le médecin, la bouche continuait à se souder et la section encore ouverte se réduisait progressivement. Il sembla à Insal que la bouche de la petite serait totalement obturée dans quelques heures.[406]

La petite fille évoquée est Zahra, une enfant dont le père est mort pendant la manifestation de 2011. Son maître d'école, Insal l'héberge et l'adopte finalement. Alors qu'ils parcourent les hôpitaux du Caire à la recherche du corps de son père, les traits du visage de Zahra commencent à disparaître les uns après les autres. Elle perd d'abord sa bouche, puis ses sourcils, ses oreilles et enfin ses yeux. Il ne reste finalement que deux petits trous à la place du nez. Son visage devenu presque lisse rappelle le masque sans traits qui ne comporte que de fines fentes pour les yeux, permettant au porteur de voir et de respirer à travers elles. La tante de Zahra affirme que maladie est innée et héréditaire et sous-entend que le père avait également un visage sans traits. Même si Insal et Zahra l'avaient trouvé dans une morgue, ils n'auraient donc pas pu l'identifier. De la même manière, son visage sans traits pourrait se retrouver à l'identique chez d'autres individus atteints de la même maladie. Dans la partie se déroulant en 2025, Samir, un jeune

[405] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 208.
[406] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 241.

garçon, présente la même maladie et un visage sans traits Ayant perdu son identité et la volonté de survivre, le personnage de Samir finira par décéder.

Cette histoire s'inscrit dans le cadre de la dystopie littéraire et de la tradition littéraire infernale. À travers la maladie héréditaire qui efface les traits du visage de Zahra et de Samir, l'auteur dépeint une société où l'identité individuelle est littéralement et métaphoriquement effacée. La quête désespérée d'Insal et Zahra pour retrouver le corps du père, ainsi que l'incapacité de l'identifier, souligne une perte totale de repères et de valeurs humaines, typique des récits dystopiques. La répétition de ce destin tragique en 2025, avec la mort de Samir, accentue la nature infernale de cette réalité, où les traumatismes se perpétuent sans espoir de rédemption. La maladie, symbolisant la perte d'identité, reflète une société déshumanisée, incapable de préserver l'individualité et la mémoire. Ainsi, cette histoire illustre une dystopie infernale, où les personnages sont condamnés à une existence sans traits, sans identité, et sans espoir, soulignant la profondeur de la perte et du désespoir dans un monde marqué par le chaos et l'inhumanité.

1.2.3 *Sifr al-iḫtifāʾ* d'Ibtisam Azem

Après ces discussions sur la problématique identitaire abordées par Muḥammad Rabīʿ dans *ʿUṭārid*, il nous semble intéressant de mentionner ici un autre roman dystopique qui s'intéresse également à l'identité en crise et menacée par l'effacement. Il s'agit du roman palestinien *Sifr al-iḫtifāʾ* d'Ibtisam ʿAzem. Paru en 2014 en arabe, le roman a été traduit en anglais par l'écrivain irakien Sinan Antoon et publié en 2018

La dystopie présentée dans *Sifr al-iḫtifāʾ* s'ancre géographiquement dans les territoires palestiniens occupés. L'auteure du roman narre l'histoire de deux voisins, l'un palestinien, ʿAlaa, et l'autre israélien, Ariel, avant et après la disparition soudaine de tous les Palestiniens vivant en Israël, ʿAlaa compris. Ariel, en cherchant les traces laissées par son voisin, parvient non seulement à reconstituer l'histoire de ʿAlaa avant qu'il ne disparaisse, mais aussi l'histoire de sa grand-mère, qui avait disparu brusquement bien avant l'évènement. Le récit se déploie de manière bilinéaire, relatant d'une part l'histoire de la famille de ʿAlaa du point de vue de ce dernier, et d'autre part à travers le contenu du journal intime de ʿAlaa, transmis par Ariel. Ce dernier prend la décision à la fin du roman de traduire en hébreu l'histoire de ʿAlaa et d'intégrer ses écrits dans son propre livre traitant de la disparition des Palestiniens. Dans cet ouvrage, ʿAzem explore la question de l'identité palestinienne, de son vécu historique, de sa reconstruction littéraire et de la revendication de son appartenance. Il est essentiel de noter que le texte met en lumière trois disparitions distinctes, mais similaires : la disparition de Tata, la

grand-mère de ʿAlaa, la disparition des Palestiniens telle qu'elle est décrite dans le roman, et enfin, la disparition des Palestiniens en 1948 lors du Nakba, l'exode palestinien.

Le traducteur de la version anglaise présente cette œuvre en décrivant le roman comme visant à raconter *ḏākirat al-fuqdān wa fuqdān al-ḏākira* (la mémoire de la perte et la perte de la mémoire)[407]. Il encourage le lectorat à observer la disparition massive illustrée dans le roman, en incitant à se souvenir de ce qui est décrit comme perdu et de ce qui est crucial pour la construction du récit palestinien et de l'identité palestinienne. Quant à l'auteure elle-même, elle soulignait en mars 2021, lors d'un événement organisé par l'Institut d'études palestiniennes, que le corps palestinien fait l'objet de violence et de douleur, et demeure une cible à contrôler et à violer[408]. De nombreux crimes commis envers les Palestiniens sont représentés dans le roman. La grand-mère de ʿAlaa , originaire Jaffa est ainsi chassée de son pays natal. En suivant le récit de ʿAlaa, où il converse avec sa grand-mère et conserve sa mémoire ainsi que l'histoire de la famille, il devient clairqu'elle choisit de disparaître. Les récits de Tata à propos de Jaffa ont une grande influence sur l'enfance de ʿAlaa. Bien qu'ils aient été contraints de s'éloigner de Jaffa pour trouver un logement, cette cité antique demeure le foyer de sa grand-mère.

> *Once I was with Tata and I asked her to take another route that doesn't go through the old city. She laughed, kissed my head, and held my hand. "Don't be scared, habibi. All the Jaffans who stayed here see a shadow walking next to them when they walk through the old city. Even the Jews say they hear voices at night, but when they go out to see who it is, they don't find anyone".*[409]

La grand-mère finit par rejoindre invisibles habitants originels. Après s'être soigneusement lavée, elle quitte la maison sans retour. Disparaissant à l'horizon, Tata devient l'une des voix hantant son ancien quartier auquel son corps n'avait plus accès. Elle réclame les territoires palestiniens occupés en abandonnant son existence matérielle sur place, créant un vide qui ne saurait être comblé ; son absence dégage ainsi une force que sa présence n'a pas pu égaler. C'est la disparition de sa grand-mère qui pousse ʿAlaa à inspecter son histoire passée, ainsi que celle de sa famille et de la Palestine. C'est ce qui rend sa disparition particulièrement intrigante et rend encore plus pressante la quête de l'identité palestinienne entreprise par ʿAzem.

Le second épisode de la disparition se manifeste dans le roman par le biais de plusieurs exigences sociales de la présence publique palestinienne d'Israël. L'auteure choisit plusieurs lieux comme cadre de cette disparition : l'hôpital, la prison, l'arrêt de bus, un immeuble résidentiel, un restaurant de houmous et l'aéroport. Avant de réaliser la réalité dystopique, les

[407] Sinan Antoon, Goodreads, https://www.goodreads.com/book/show/42921509-book-of-disappearance ?ac=1&from_search=true&qid=nPfE2D2BBO&rank=1, consulté le 24/02/2023.
[408] Ibtisam Azem, "Cultural Spolight : Ibtisam Azem and The Book of Disappearance", Institute for Palestine Studies, 6 mars 2021, https://www.palestine-studies.org/en/node/1651012, consulté le 24/02/2023.
[409] Ibtisam Azem, *The Book of Disappearance*, trad. Sinan Antoon, Syracuse University Press, 2019, p. 4.

Israéliens considèrent l'absence des Palestiniens comme le résultant d'une sorte de grève imprévue. Avant que l'État ne réagisse à cet épisode, les récits de ʿAlaa et Ariel ’alternent, dévoilant l'histoire passée des Palestiniens et la vie actuelle des Israéliens. Notons qu’Ariel se distingue de certains de ses compatriotes par ses opinions politiques en faveur d’un État palestinien.

> *Ariel said that Iran was Israel’s major problem and they had to focus on Hizballah, because it is its long arm in Lebanon. They should withdraw from the West Bank and Gaza and allow for the establishment of a demilitarized Palestinian state*[410].

Ariel se rend à l’appartement de ʿAlaa après sa disparition afin de trouver ses traces et des indices de son déplacement et découvre ainsi son journal. Journaliste professionnel, il tient à en rapporter le contenu et ne manque pas de mentionner 1948. Son objectif ultime est de rapporter et de se réapproprier l'histoire de ʿAlaa jusqu’à la troisième « disparition » pour son propre livre, destiné à un lectorat hébréophone. En 1948, les Palestiniens n’avaient de fait pas matériellement disparu, mais avaient été chassés de leurs terres et de leurs maisons. Il s’agissait d’une disparition dans le sens où la présence n’était plus là où elle était attendue. Cette absence que décrit ʿAzem contribue toutefois souvent à mettre en évidence la présence palestinienne sur les territoires occupés. L’exode palestinien forcé de 1948 reflète en s’y opposant le choix de ʿAlaa de vivre sur le boulevard Rothschild, où David Ben Gourion a prononcé la déclaration d’indépendance israélienne. Lorsqu’Ariel lui demande la raison de ce choix, ʿAlaa explique, « *because this is my Palestine, and I want to live wherever I please, even streets that whip me. I don’t want to stay in our ghettos, because I’m not a stranger here*[411] ». Il revendique ainsi son droit d’assumer une palestinité complète, exempte de toute exclusion. Cela n’évite néanmoins pas à ʿAlaa le destin d’être effacé de sa propre terre. La dystopie de ʿAzem est aussi infernale que celle de Rabīʿ en ce qu’elle annule les identités. Si nous accordons à la fiction dystopique une fonction cathartique et prophylactique, il est nécessaire d’analyser le fonctionnement de l’identité chez ʿAzem. La disparition des Palestiniens et la réappropriation du récit de ʿAlaa par Ariel visent ainsi à alerter les Palestiniens sur la nécessité d'assurer leur présence, leur représentation et le récit de leur propre histoire. La persévérance manifestée par les personnages de la grand-mère et de ʿAlaa, leur subjectivité rétive à tout assujettissement et leur attachement indéfectible à leur terre natale se posent comme des forces purificatrices au sein de cette dystopie infernale.

[410] *Ibid*., p. 60.
[411] *Ibid*., p. 130.

1.3 La détérioration cairote

Après une analyse du contexte socio-politique de l'Égypte pendant la rédaction du roman, nous allons maintenant examiner les représentations de la géographie urbaine pour explorer cette dystopie sous un nouvel angle. En nous rappelant de la dystopie précédente située à Koweït, nous plongeons dans une autre dystopie où les caractéristiques urbaines du Caire sont fortement présentes.

1.3.1 Le Caire imaginé

À l'instar de ce que décrit al-Sanoussi dans *Fiʾrān Umm Ḥiṣṣa* de la ville de Koweït, Muḥammad Rabīʿ illustre un Caire futur dystopique. Or, tandis qu'al-Sanoussi rapporte fidèlement l'histoire koweïtienne, Rabīʿ procède autrement. Il divise son récit en trois époques distinctes : 2025, 2011 et 1063 (455 AH.) À chacune de ces périodes, l'auteur explore différents espaces cairotes, capturant divers événements, qu'ils soient fantastiques, science-fictionnels, prophétiques, ou liés à des faits réels, comme la révolution du 25 janvier. Alors que la dystopie dans l'œuvre d'al-Sanoussi découle d'une déduction basée sur des faits historiques réels, celle de Rabīʿ représente un mélange d'espaces réels et de réinterprétations d'événements historiques avérés ou supposés. Nous nous trouvons ainsi face à un Caire imaginé où se répètent des séries de malheurs, amenant le protagoniste Otared à se demander s'il est coincé dans un enfer éternel. Le tireur d'élite parcourt les monuments emblématiques du Caire ainsi que des endroits plus obscurs, voire clandestins, en exerçant et expérimentant différentes formes de cruauté et de violence, que nous examinerons en détail.

1.3.1.1 La ville imaginée chez Muḥammad Rabīʿ

Pour analyser les aspects spatiaux et temporels dans *ʿUṭārid*, nous adopterons la même approche que Robert Alter. Muḥammad Rabīʿ a reçu une formation d'architecte, et c'est ainsi qu'il consacre des passages importants à la création de sa propre version de la ville du Caire. Dans un premier panorama qu'il nous présente, il écrit :

> لا شيء سوى الفوضى، أبحث عن نظام وسط كل هذا، لكن يبدو أن من بنى القاهرة لم ينظر لها من بعيد، لم ينظر إلى الصورة كاملة، بل تأمل المباني منفردة يحيط بها الفراغ، وصمم كل مبنى على انفراد، دون أن يشغل باله بما يحيطه من مبان أخرى.[412]
>
> Il n'y a que chaos. Je cherche une trace d'ordre dans tout cela, mais il semble que celui qui a bâti Le Caire ne l'a pas regardé à distance, n'a pas saisi l'ensemble du tableau. Il a dû considérer les bâtiments séparément, entourés de néant. Il a conçu chaque immeuble indépendamment, sans se préoccuper de ceux qui le voisinent.[413]

[412] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 21.
[413] Mohammad Rabie, *Trois saisons en enfer*, trad. Frédéric Lagrange, Arles, Actes Sud/Sindbad, 2021, p. 25.

Nous sommes ici dans une ville imaginée où l'auteur exerce à son gré le pouvoir de tout démolir et tout rebâtir. Otared, le narrateur homodiégétique, est incapable, malgré sa critique véhémente de l'urbanisme cairote, de mener par lui-même la reconstruction désirée. Il est toutefois peu probable que la reconstruction puisse avoir lieu sans une destruction. Rabīʿ fait donc envahir le Caire par la République des Chevaliers de Malte en 2023, située dans le futur par rapport au temps de l'écriture du roman. L'auteur présente une seconde vue panoramique du Caire, peu après avoir décrit le début de l'invasion maltaise, alors que la force ennemie a détruit la capitale :

> خلال الساعات الثلاث التالية، ستمر في السماء طائرات حربية عديدة، ستقصف أهدافا بعينها؛ البنك المركزي، ووزارة التعليم، ووزارة الصحة، ومبنى نقابة الأطباء، ومبنى تابع للتلفزيون في حي المقطم، ومبنى القمر الصناعي في المعادي، ومبنى الأوبرا في الزمالك، ومبنى ومصانع ومخازن عسكرية عديدة في كل أنحاء الجمهورية.[414]
>
> Les trois heures suivantes, de nombreux avions de chasse apparurent dans le ciel, et frappèrent des objectifs précis : la Banque centrale, le ministère de l'Éducation, le ministère de la Santé, le siège de l'ordre des médecins, une annexe de la télévision sur le plateau du Moqattam, l'agence des satellites à Maadi, le nouvel Opéra du Caire à Zamalek, et divers bâtiments, usines et entrepôts militaires aux quatre coins de la République[415].

En déstructurant la ville de Caire, Muḥammad Rabīʿ dépeint progressivement trois univers qui se trouvent chacun dans leur propre temporalité, mais se superposent et se mêlent les uns aux autres. L'auteur raconte les histoires de trois univers et entre progressivement entre au plus profond de l'abîme que constitue la ville démolie ou, comme nous avons nommée, la dystopie infernale. Dans l'univers de 2011, nous voyons l'histoire d'un peuple révolté. Dans notre réalité, cette révolte renvoie inévitablement à la révolution égyptienne de 2011, mais elle est présentée dans une perspective romanesque. À la suite de ce mouvement social, le peuple égyptien décrit dans *Uṭārid* semble avoir remporté une victoire ; le triomphe est toutefois rapidement remis en question par l'auteur, qui souligne qu'il ne s'agit que d'un espoir illusoire et éphémère, et que l'enfer constitue la réalité.

> في اليوم التالي، كان وهم الحياة الدنيا في أوجه، انطلت الخدعة على الجميع، وظن بعضهم أن الخلاص قد اقترب هذا خلاص زائف، خلاص من أشياء حمقاء ابتدعوها. بينما استسلمت الأغلبية للوهم المسيطر على الجميع.[416]
>
> Le jour suivant, l'illusion de la vie d'ici-bas battait son plein. Tout le monde avala l'hameçon, certains s'imaginèrent que la délivrance approchait. Mais c'était une délivrance factice, une délivrance des stupidités qu'ils avaient eux-mêmes imaginées. La majorité s'abandonna à l'illusion dominante.[417]

L'auteur fournit tout au long du récit des images appelées à susciter l'inconfort, et en particulier dans l'univers du 2011 parallèle. Ainsi, des pyramides composées de déchets qui envahissent les rues, ainsi que des références récurrentes à l'Enfer, comme illustré dans la citation précédente. Quantité d'événements affreux se succèdent, à mesure que la ville de Caire devient

[414] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 29.
[415] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 34.
[416] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 144.
[417] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 166.

de plus en plus dystopique. Un troisième panorama de la capitale décrit par l'auteur dans l'univers de 2011illustre encore davantage l'écroulement de la ville vers la folie totale.

Robert Alter, chercheur américain, aborde dans sa monographie *Imagined Cities* l'idée que les romans doivent se focaliser sur la ville, le théâtre principal de la vie et la forme de l'existence collective qui connaît la croissance la plus spectaculaire et la plus dynamique de la période moderne. Il précise ensuite que l'acte d'écrire un roman revient finalement, à recréer le monde d'un point de vue coloré, dont la couleur dépend du point de vue du romancier, et, souvent, de celui du personnage principal[418]. Alter insiste sur la volonté du romancier tout au long du processus de création littéraire lorsqu'il représente des villes réelles au prisme de son propre regard. Pour lui, le romancier porte son regard au même titre que les personnages romanesques. Il énumère ensuite des scènes où la perspective individuelle se forme et affirme la nécessité de saisir cet angle pour les romanciers lorsqu'ils établissent des liens entre les personnages et le monde qui les entoure.

> *Whatever the new objective realities, from architecture to public transportation to the economy, it felt different for individuals to live in this new urban zone, to walk the city streets, to enter into the urban crowds, to be exposed to the exponential increase of noise and bustle, to inhabit an apartment building or a tenement in the new demographic density of the city. The perception of the fundamental categories of time and space, the boundaries of the self, and the autonomy of the individual began to change. What novelists managed to be progressively more subtle and more persuasive in registering, what sets them off from journalists, is the shifting pulse of experience felt by the individual, how the mind and the senses take in the world, construct it, or on occasion are confounded by it.*[419]

Une ville imaginée peut ainsi être définie comme un lieu urbain allant au-delà des réalités objectives, et incluant des éléments architecturaux, des systèmes de transport, et des dynamiques économiques. C'est un environnement urbain où les individus ressentent des changements significatifs dans leur expérience de la vie quotidienne. Cette notion de ville imaginée implique également une transformation de la perception de catégories fondamentales telles que le temps et l'espace, les frontières du soi et l'autonomie individuelle. Elle est souvent explorée et décrite par des romanciers qui captent de manière subtile et persuasive les changements dans la manière dont les individus perçoivent le monde, et dont leur esprit et leurs sens l'appréhendent, le construisent, ou sont déconcertés par lui. Une ville imaginée est donc un lieu urbain redéfini par des perspectives individuelles et des expériences subjectives qui vont au-delà des aspects objectifs de la réalité urbaine.

[418] Robert Alter, *Imagined Cities*, New Haven, Yale University Press, 2010, pp. ix-x.
[419] *Ibid.*, p. xi.

كانت الشوارع خالية، مل الناس من ملاحقة البلطجية والوقوف لحراسة البيوت، وتركوا الشوارع خالية إلا من القليل؛ العائدين من الميادين يختلط أملهم بقلقهم، ورجل الكلاب الذي كان يسعى في مكان غير بعيد، يجمع الجثامين في عربته كما يفعل كل يوم، بينما كانت الكلاب تمشط المنطقة بحثا عن جثامين جديدة.[420]

Les rues étaient vides, les gens n'en pouvaient plus de poursuivre les voyous et de garder leurs demeures, la ville était quasiment désertée, il n'y avait que les militants rentrant des places qu'ils occupaient, leur espoir mêlé d'angoisse, et l'homme-aux-chiens, qui œuvrait non loin, rassemblant des cadavres dans sa charrette tirée à la main, comme tous les jours, alors que ses chiens ratissaient les environs à la recherche de nouvelles dépouilles.[421]

Les protagonistes vivant dans de différentes époques, enfants de la mort et de l'Enfer, nous livrent conjointement et tout au long du roman une version cauchemardesque du Caire. L'extrait ci-dessus n'est qu'un aperçu sur la dystopie de Muḥammad Rabīʿ. On peut se demander pourquoi l'auteur choisit de représenter sa ville d'une manière aussi épouvantable, et si un événement particulier marque la transformation du Caire en un enfer qui se répète sans fin. Il est également crucial de comprendre pourquoi le protagoniste se considère comme le fils de la mort ou de l'Enfer, et le contexte de son pessimisme. Nous sommes partie du point de vue de la ville imaginée chez Rabīʿ, et il convient de revenir sur ce point avant d'aller plus avant dans l'analyse. Pour cela, nous nous tournons vers deux références principales : *Le Caire* d'André Raymond et l'ouvrage collectif *Cairo Cosmopolitan*. Notre lecture des deux ouvrages se concentre sur l'espace urbain, les différentes facettes de la ville et les représentations modernes et contemporaines du Caire.

1.3.2 Le Caire : l'histoire, la réalité et la fiction

Dans la première moitié du XXe siècle, la ville du Caire s'érige selon André Raymond en témoin de la division sociale de l'espace. Prenant en compte divers critères tels que la densité de population, le niveau d'éducation, les activités économiques, le coût de la terre et la qualité des infrastructures, Raymond distingue « les couches inférieures », principalement composées d'ouvriers ou de personne peu ou pas scolarisées[422], puis une deuxième couche, intermédiaire, constituée par une classe moyenne, avant d'arriver à la couche supérieure qui occupe les quartiers nouveaux au début du XXe sièccle du Caire que sont Qasr al-Nil, Rawda et Zamalek et s'étendent vers l'ouest, sur la rive gauche du Nil. Cet espace de la classe supérieure correspond au lieu des récit de *ʿUṭārid*. Raymond affirme que

> cette division sociale de l'espace, qui était déjà profondément marquée avant 1936, a été sans doute renforcée à l'époque nassérienne, dont beaucoup de réalisations ont tourné à l'avantage de la classe moyenne et de la bourgeoisie, les plus défavorisés s'installant dans le centre ancien ou les zones « agricoles » péri-urbaines.[423]

[420] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 214.
[421] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 248.
[422] Andre Raymond, *Le Caire*, Paris, Librairie Arthème Fayrad, 1993, p. 358.
[423] *Ibid*., p. 360.

Notons que dans le roman de Muḥammad Rabīʿ, le Caire est divisé entre une partie est et une partie ouest opposées, comme André Raymond qui évoque la ville « orientale » avant d'étudier la ville « occidentale ». Raymond souligne pour la partie est les lieux touristiques tels que le Khân al-Kalili et le vieux Bûlâq, qui conservent encore des traces du Caire historique, mais évoque aussi la construction dans ce même centre ancien du second hôtel Hilton de la ville. Il poursuit en évoquant

> la misère qu'aggrave la négligence des services publics dans ce Caire oublié. Des immeubles modernes, vite dégradés, remplacent les constructions anciennes, prématurément usées par un entretien insuffisant et une occupation trop dense. Les activités traditionnelles qui avaient assuré l'équilibre de la ville ancienne (commerce et artisanat) déclinent ou ne subsistent, dans les environs du Khân al-Khalili, que comme une « réserve » pour les touristes. Le Bûlâq ancien a payé un lourd tribut au séisme de 1992 et sans doute sa disparition en sera-t-elle hâtée.[424]

L'urbanisation de la partie ouest est, selon Raymond un double processus qui modernise et dégrade en même temps afin de créer une zone de fusion et de transition. Pendant que de « vétustes immeubles modernes » y sont construites, la ville ancienne se réduit progressivement. Raymond décrit cette transformation en expliquant que « la ville nouvelle s'annonce par un semis de groupes de hauts immeubles au milieu de carrefours et de routes d'accès. » Cette transition est caractérisée par l'arrivée d'une série de constructions modernes massives d'un côté, et Raymond imagine la ville de demain en se basant sur ce qu'il a observé des changements vécus par la capitale : « On se persuade qu'un coup d'œil sur les villes nouvelles donnera un avant-goût du Caire de demain »[425].

Les citations d'André Raymond fournissent un contexte essentiel pour comprendre le Caire fictif dans le roman de Muḥammad Rabīʿ. Elles décrivent la division sociale historique de la ville, où les différentes couches sociales occupent des espaces distincts, et la transformation urbaine, marquée par une expansion vers l'ouest et une modernisation contrastée. Les illustrations de cette stratification et ces évolutions se retrouvent dans le roman, où la ville est également divisée entre Est et Ouest, reflétant une dualité similaire. Raymond aborde aussi l'impact des politiques nassériennes, qui ont accentué les inégalités, un aspect que Rabīʿ pourrait explorer sous forme fictive, exacerbant ou reformulant ces divisions. Enfin, les réflexions de Raymond sur l'avenir du Caire, entre modernisation et dégradation, enrichissent l'analyse des thèmes du changement et de la continuité dans l'œuvre de Rabīʿ. Ces éléments permettent d'ancrer le Caire fictif dans une réalité historique, tout en offrant un espace pour la critique et la spéculation narrative.

[424] *Ibid*., p. 362.
[425] *Ibid*., pp. 366-367.

1.3.3 Les urbanistes et la quête d'un avenir

Mais de quel « lendemain » parle-t-il ? Et à quel lendemain devrions-nous nous référer afin d'avancer dans notre discussion autour de la ville du Caire et du Caire dans *ʿUṭārid* ? Nous souhaitons porter notre attention sur un futur situé quelques décennies après les études de Raymond. Cette période a fait l'objet d'études menées par un groupe d'urbanistes spécialisés dans les études cairotes sous la direction de Paul Amar et Diane Singerman en 2006. Ce temps coïncide avec le début d'une série de bouleversements sociaux. Cet ouvrage, est paru dans l'élan du mouvement Kifaya (*kifāya*, « assez », « ça suffit »), qui s'opposait au cinquième mandat de Hosni Moubarak, et réclamait des réformes et un ajournement de l'amendement constitutionnel. *Cairo Cosmopolitan* étudie le Caire en tant que lieu d'action et d'enquête. Réalisé dans le cadre d'une géographie critique, cet ouvrage ne se limite pas aux discours d'analyses axées autour de l'État-nation égyptien, donne une place importante aux signifiants sociaux, culturels et politico-économiques. À travers l'ouvrage, les chercheuses et les chercheurs

> *have rediscovered how the operations of the authoritarian state, city administration, social control agencies, and national identities are contingent, internally contested, often fragmented, and pregnant with multiple possibilities*.[426]

Toutefois, l'ouvrage ne vise pas à fournir un index de la résistance ni à présenter des modèles utopiques du Caire futur, car ils considèrent la ville comme une entité en constante évolution. Parmi toutes les façons dont les directeurs de l'ouvrage ainsi que les contributeurs abordent les problématiques urbaines, nous nous concentrerons sur trois aspects qui nous permettent d'enrichir notre discussion sur le roman de Muḥammad Rabīʿ, et d'autres œuvres de la fiction dystopique arabe. Il s'agit tout d'abord de l'aperçu donné de la hiérarchie d'exclusion par l'emploi de l'espace publique, puis de se diriger vers des passages consacrés aux métarécits cairotes nommés « *the Bomb, the Tomb* » par les directeurs de l'ouvrage Nous aborderons enfin un troisième axe d'études centré autour du concept d'« identité », qu'il s'agisse de la politique de l'identité cairote, de la convivialité ou de l'héritage et de la hiérarchie des identités. Ces trois éléments lient en effet les discours d'études géographiques et urbanistes à des temps important de notre études romanesques.

Amar et Singerman affirment que la hiérarchie sociale contemporaine au Caire participe de l'exclusion et de la violence structurelle, et s'accompagne d'une stratification sociale. Ils distinguent la classe populaire et la classe aisée de plusieurs manières, parmi lesquelles les

[426] Diane Singerman, Paul Amar, "Contesting Myths, Critiquing Cosmopolitanism, and Creating the Nez Cairo School of Urban Studies", dans *Cairo Cosmopolitan, Politics, culture, and urban space in the new globalized middle east*, dir. Diane Singerman et Paul Amar, Caire, Nez York, The American University in Cairo Press, 2006, p. 10.

différences de perspectives face aux rassemblements. Ainsi, la classe populaire pour qui l'espace public constitue un lieu de réunion apprécie la densité et la foule. À l'inverse, la classe bourgeoise ne se réunit pas dans de tels espaces et les évoque pour exprimer des demandes de maintien de la propreté. Les personnes issues des milieux populaires se trouvent en position défavorisée lors de l'échange socio-économique, ce qui les oblige d'assumer les travaux de mains d'œuvres, rémunérées par un salaire plus bas.

Ce sont ensuite les métarécits consacrés à la ville du Caire qui attirent notre attention. Examinant les histoires, les mythes et les anecdotes folklorique, Amar et Singerman affirment que tous ces récits peuvent être regroupés sous deux grands thèmes, celui de la bombe et celui du tombeau. Ils précisent que l'image d'explosion est liée à la croissance démographique exponentielle de la ville, à la pollution excessive, aux cellules terroristes plus ou moins dormantes, aux émeutes entre coptes et musulmans ainsi qu'aux nombreuses manifestations antiimpérialistes et propalestiniennes. Ils associent cette image contemporaine à celle que décrit Jacob Ris au sujet de la « rue arabe » au XIXe siècle. Il désigne ainsi une entité tous les vices et les vertus d'une vie sans loi. Vagabonde, ne reconnaissant aucune autorité et n'obéissant à rien ni personne, prête à se soulever contre la société chaque fois qu'elle tente de la contraindre, elle est aussi brillante et astucieuse que la belette, le prédateur qui lui ressemble le plus. Face à cette image explosive, Amar et Singerman évoquent le second visage du Caire, celui de ville des morts. Cette image ne fait pas seulement écho à la présence des pyramides, tombeaux de pharaons, mais aussi au taux de cimetières, tellement élevé que des habitants sont contraints de résider au-dessus de l'espace des morts. Le roman de Ṭāriq ʾImām, déjà évoqué, est un exemple représentatif de ce métarécit sombre. Par le biais d'un récit onirique, Ṭāriq ʾImām nous raconte l'aventure du protagoniste traversant les tombeaux de la ville où ne comptent que les espaces des morts.

Au-delà de la division de l'espace publique et des métarécits bombe/tombeau, le troisième axe qu'on peut retirer de Singerman et Amar est la problématique identitaire. Cette question se décline en deux aspects principaux, la politique de l'identité et l'héritage identitaire cairote/égyptien. Pour étayer leurs discours, ils se réfèrent à trois références principales. Ils se retournent d'abord vers Franz Fanon à qui ils empruntent la notion de « damnés ». Selon eux, il est nécessaire de promouvoir un engagement populaire et des initiatives locales dans le cadre des changements sociopolitiques. Le peuple doit prendre et prendra conscience du fait que la vérité est pitoyable ; et que les insignifiances locales n'écharpent en effet pas au sort de l'objet de regard. Cette idée est développée avec Homi Bhabha qui s'inspire lui-même des écrits de Fanon en formulant le concept de « cosmopolitisme vernaculaire ». Il désigne ainsi la tendance

à ne pas poursuivre un rêve utopique d'élitisme qui permettrait de dépasser les liens locaux, sans pour autant tout éliminer dans une perspective révolutionnaire. Selon lui, la notion de « damnés » permet d'accéder à des pratiques cosmopolitiques. Alors que Bhabha interroge les rapports entre le quotidien et le global, les auteurs concluent quant à eux

> *Offering an alternative, Fanon insists that the "wretched" are agents positioned in a dynamic, structurally violent, but ultimately open fabric of power in which nuanced, crafty cultural politics is possible, and necessary. These efforts need to challenge the limits of rigid self-victimizing puritanism and reject the policing of narrow, fixed identities*.[427]

Transposant la discussion à un contexte postcolonial, Singerman et Amar se réfèrent à une troisième source théorique issue des études latino-américaines. Ils s'appuient pour cela sur la notion de « *border thinking »* qu'évoque Walter Mignolo, qui prend en compte la fabrication d'identité, sa recréation et son incorporation, ainsi que son caractère à la fois culturellement naturalisé et organisé selon des hiérarchies. Cela participe aux arguments des deux éditeurs qui affirment ainsi la nécessité de refuser le binarisme local/étranger issu d'un nationalisme primaire. Ils plaident au contraire en faveur de l'adoption des courants de pensées de l'école de la critique cosmopolitique qui œuvre à récupérer et décoloniser la notion de convivialité[428].

Dans le cas des identités égyptienne et cairote, est présentée dans *Cairo Cosmopolitan* une d'identité nationale promue par le nassérisme. Cette construction d'une identité nouvelle a cependant conduit à la rupture des identités communautaires, qu'elles soient liées à la religion, à la région ou à l'ethnie. La musicologie et l'architecture servent aussi de points de départ pour la discussion autour de l'identité. Les contributeurs de l'ouvrage insistent par exemple sur la manière dont la diffusion massive de la musique populaire a renforcé la présence de l'identité populaire dans l'espace. Ils démontrent également que le processus de rénovation d'anciennes constructions est un processus politisé en soi,

> *as distinct elite groupings and working-class communities identify with different historical epochs, monuments, and relics, and inhabit, use, and interact with them in different ways. These struggles with the state and contested identities have made important inroads where a rough cosmopolitanism from below emerges from a diverse set of activists, artists, scholars, intellectuals, entertainers, and community leaders in Cairo*.[429]

Ces concepts nous permettent d'approfondir maintenant notre analyse des descriptions du Caire dans *ʿUṭārid* de Muḥammad Rabīʿ, dans le but de produire un *Cairo Cosmopolitan* adapté à cette étude, ou plus précisément un *Dystopian Cairo Cosmopolitan*. À partir des observations regroupées après la lecture de l'ouvrage, il nous paraît intéressant d'en présenter un bilan et de proposer des pistes d'analyse. Il s'agit de dégager les divers niveaux de la division de l'espace

[427] *Ibid*., p. 33.
[428] *Ibid*., p.34.
[429] *Ibid*., p.36.

représentée dans le roman de Muḥammad Rabīʿ et de s'attaquer dans le même temps aux problématiques en lien avec la hiérarchie sociale et l'identité.

Chapitre 2 Une théâtralisation cruelle

Le concept du " Théâtre de la Cruauté " élaboré par Antonin Artaud a profondément transformé le théâtre en perturbant les spectateurs de leur confort et en les exposant à des vérités brutales à travers une expérience cathartique intense. Artaud préconisait un choc sensoriel et émotionnel, utilisant des sons percutants, des lumières vives et des mouvements corporels extrêmes pour atteindre directement les sens et les émotions du public. Il considérait le langage verbal comme insuffisant et préconisait l'utilisation d'un langage visuel et gestuel pour exprimer les réalités profondes de l'existence humaine. Ce théâtre aborde des thèmes universels et sombres, tels que la souffrance et la violence, et cherche à libérer l'inconscient collectif en défiant les conventions rationnelles. L'influence d'Artaud s'étend également à la production romanesque, incitant les auteurs à explorer des thèmes extrêmes et à expérimenter stylistiquement, créant des œuvres immersives et provocantes. En remettant en question les normes sociales et morales, les écrivains inspirés par Artaud développent des personnages en crise, souvent en conflit avec les conventions établies, contribuant ainsi à une littérature plus audacieuse et provocante.

2.1 Une théâtralisation cruelle de la réalité

Le roman *ʿUṭārid* s'ouvre sur une scène de meurtre dans laquelle un policier découvre une scène macabre : un homme troublé assassine cruellement toute sa famille. On peut ainsi l'associer à une tragédie de la Renaissance, celle de la famille Cenci, adaptée maintes fois par les écrivains européens, parmi lesquels le poète britannique Percy Bysshe Shelley[430], l'écrivain français Stendhal[431] et le dramaturge français Antonin Artaud[432]. C'est ce dernier qui nous accompagnera dans notre exploration du roman de Muḥammad Rabīʿ d'un point de vue esthétique, puisque nous nous appuierons sur l'analyse qu'il développe dans sa monographie *Le théâtre et son double*. Arrêtons-nous d'abord sur la pièce de théâtre en question, dans la version adaptée par Artaud à partir des écrits de Shelley et de Stendhal, *Les Cenci*, tragédie en quatre actes et dix tableaux.

[430] Percy Bysshe Shelley (1792 - 1822), poète romantique britannique, connu pour son *Ozymandias*(1818), O*de to the West Wind*(1819) et etc.
[431] Stendhal est le nom de plume de Henri Beyle (1783 - 1842), écrivain français, connu pour *Le rouge et le noir*.
[432] Antonin Artaud (1896 - 1948), théoricien du théâtre, acteur, écrivain, essayiste, inventeur du concept de « théâtre de la cruauté ».

2.1.1 le théâtre de la cruauté

La pièce originale de Shelley s'inspire de l'histoire des Cenci, une famille noble italienne du XVe siècle, impliquée dans un scandale d'inceste et de parricide. Cette dernière se concentre sur deux personnages, Béatrice, et Francesco, son père et son agresseur, L'intrigue de la pièce s'articule autour des efforts de Béatrice pour se libérer de l'emprise de son père, et de sa conspiration avec sa belle-mère, Lucretia, et son amant, Orsino, pour le tuer. La pièce de Shelley a suscité des critiques contradictoires, certains critiquant sa violence excessive quand d'autres reconnaissent son audace et son originalité. La reprise par Stendhal réinvente le genre de l'histoire. Il s'agit cette fois-ci d'une nouvelle dont le récit est assumé par un narrateur extradiégétique omniscient, souvent associé à Stendhal lui-même. Il se présente comme un ami de la famille et commence son récit en dressant le portrait de cette dernière, mettant en évidence les rapports conflictuels des membres avec le père abusif et cruel. Il observe le déroulement des événements au sein de la famille, notamment la préméditation du meurtre de Francesco, qui implique plusieurs membres de la famille. Le récit se poursuit jusqu'à l'exécution des conspirateurs en se concentrant sur les thèmes de la révolte, de la justice, de la morale, ainsi que sur les questions de la culpabilité et de l'innocence des personnages. Stendhal pousse à l'extrême la tension entre les valeurs de la Renaissance italienne et les idéaux romantiques de son époque.

Quant au dramaturge français Antonin Artaud, il écrit sa propre version des histoires des Cenci en s'inspirant des écrits de ses prédécesseurs. *Les Cenci* d'Artaud a été joué pour la première fois en 1935, bien que sa publication ait été retardée jusqu'en 1964, dans le recueil posthume de ses œuvres complètes ; elle reste toutefois une des œuvres emblématiques de l'écrivain marseillais. Il convient de noter que la pièce reçoit un accueil mitigé, et que les critiques le poussent à s'interroger sur le décalage entre ses intentions pour l'œuvre et sa réception. Selon Michel Corvin, spécialiste du théâtre du XXe siècle et éditeur de la dernière version des Cenci d'Artaud, le dramaturge surréaliste

> se met en posture de provocation généralisée envers la société, et le viol de sa fille qu'il prémédite — et exécute — n'est qu'un des moyens extrêmes, mais nourri des mêmes intentions : prouver sa surhumanité par ses actes ou plutôt servir à Artaud d'exemplum pour montrer qu'il existe en l'homme une part d'abhumanité qui échappe à tout contrôle comme à tout jugement de valeur.[433]

Néanmoins, l'espoir de lancer un nouveau genre de théâtre soulignant la cruauté se révèle chimérique après l'échec de cette première tentative. Au-delà des comptes rendus et critiques

[433] Michel Corvin, « Préface » dans *Les Cenci*, éd. Michel Corvin, Paris, Gallimard, 2011, p. 9.

théâtrales, Artaud lui-même est insatisfait de la mise en scène. De fait, les scènes véritablement « « artaudiennes » » sont si peu nombreuses que Corvin peut les énumérer dans sa préface[434]. Le chercheur reconnaît néanmoins la contribution des *Cenci* au théâtre et ligne que la pièce doit se lire en-dehors du jugement moral, l'intention d'Artaud étant de mettre en avant la surhumanité et l'abhumanité en l'homme, qui échappent à toute mesure.

La pièce des *Cenci* participe des représentations de l'atrocité. Cela ne l'empêche pas d'aborder aussi d'autre sujets. Artaud met l'emphase sur la metatextualité de son texte avec l'œuvre de Shelley dans le sous-titre, et estime que la version anglaise offre l'occasion d'une rencontre avec des êtres démesurés. Artaud parvient de plus à associer le contexte dans lequel il écrit la pièce à celui de la Renaissance, et déplore « la décomposition universelle d'un monde qui vit sur les fausses idées de la vie, que la Renaissance lui a laissées[435] ». Artaud suggère ainsi une thérapie théâtrale comme remède aux maux de son époque.

> Dans la période angoissante et catastrophique où nous vivons, nous ressentons le besoin urgent d'un théâtre que les événements ne dépassent pas, dont la résonance en nous soit profonde, domine l'instabilité des temps… La longue habitude des spectacles de distraction nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui, bousculant toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier… Tous ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler.[436]

Cela introduit la théorie d'Artaud sur le théâtre de la cruauté. Alors que le théâtre traditionnel lui semble trop intellectualisé et éloigné de la réalité humaine, il ressent le besoin d'une forme d'expression artistique plus primitive et instinctive. Ce nouveau théâtre doit donc mettre l'accent sur l'expérience physique et émotionnelle, non seulement des comédiens, mais aussi des spectateurs, en les libérant pleinement. Au-delà du seul niveau individuel, ce théâtre transcende par ailleurs les conditions sociales en révélant des vérités profondes sur l'existence humaine. En explorant les écrits d'Artaud, Corvin envisage le théâtre de la cruauté comme « à la fois un concept esthético-philosophique et une raison sociale, un label commercial[437] ». Plus loin, il développe l'idée que le vrai théâtre est celui la cruauté, qui reconnaît l'exigence d'explorer en profondeur les choses et les êtres[438].

Appliquer les théories théâtrales à l'analyse de romans, et notamment celle du théâtre de la cruauté, permet d'approcher la narration romanesque sous un angle radicalement différent. Il ne s'agit plus seulement de suivre le fil d'une intrigue ou d'interroger la psychologie des

---

[434] *Ibid*., pp. 12-13.
[435] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, « Troisième lettre sur le langage », dans *Œuvres complètes*, t. IV, op. cit., p. 112, cité par Corvin, « Préface », p. 29.
[436] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais » no. 14, 1985, pp. 131-132.
[437] Corvin, « Préface », *op.cit.*, p. 12.
[438] *Ibid*., p. 13.

personnages, mais de percevoir le texte comme un espace de tension, un lieu d'affrontement où s'exprime, par le biais de la fiction, une vérité profonde et souvent dérangeante de la condition humaine. Dans cette perspective, le roman peut être lu comme une scène élargie, où les mots prennent corps, où les gestes se prolongent dans le langage, et où les figures romanesques deviennent des acteurs d'un drame intérieur et collectif. Le théâtre de la cruauté, tel que pensé par Artaud, refuse les conventions et les représentations rassurantes ; il cherche à provoquer un choc, à faire vaciller les repères du spectateur. Transposé à la littérature, ce principe invite à lire certaines œuvres non comme des récits au sens traditionnel, mais comme des expériences totales, où se déploient une violence fondamentale, une souffrance mise à nu, une mise en crise de l'humanité même.

Dès lors, certains romans — tels Otared de Muḥammad Rabīʿ — peuvent être saisis comme des performances textuelles où se manifeste une forme de théâtralité intérieure. Le masque, la distorsion du corps, l'abolition des repères moraux, la présence de forces surhumaines ou inhumaines inscrivent ces textes dans une dynamique proche de celle du théâtre de la cruauté. La page devient scène, le narrateur acteur d'une tragédie qui dépasse l'individu, et le lecteur, interpellé, se voit entraîné dans un processus de dévoilement, proche d'une catharsis sans résolution. Ainsi, lire un roman à travers le prisme théâtral ne revient pas à l'adapter ou à l'imaginer mis en scène, mais à en révéler la charge dramatique latente, son potentiel d'impact sensible et existentiel. Le texte devient alors plus qu'un récit : il devient un acte, une confrontation, un théâtre intérieur où les vérités humaines, dans ce qu'elles ont de plus cru, se donnent à voir sans détour.

2.1.2 La cruauté et la dystopie

2.1.2.1 La cruauté artaudienne

Corvin estime que le théâtre de la cruauté se distingue des autres formes de théâtre par sa mise en scène d'une humanité profondément scrutée. Dans sa critique de l'idéal européen qui prive l'esprit humain de sa force et de son exaltation en l'entraînant dans des pensées paresseuses et inutiles, Artaud compare ainsi l'approche européenne à la méthode mexicaine, qui va au-delà de la simple contemplation des formes pour s'engager dans une identification magique avec elles. Il développe ensuite l'idée d'une action désintéressée de l'art, qui apporte au théâtre ses ombres, semblables aux ombres des effigies et des totems. Ces ombres théâtrales

préparent « la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie[439] ».

À la base de la conceptualisation du théâtre de la cruauté se trouve un autre texte qu'Artaud présente lors d'une conférence à la Sorbonne en 1933[440]. Il s'agit de l'article intitulé « Le théâtre et la peste ». Antonin Artaud a souffert depuis son enfance de plusieurs maladies physiques et psychologiques et il décrit dans cette interventions l'influence de ses pathologies sur ses écrits en mettant l'accent sur les rapports étroits entre la maladie et l'esprit humain. Cette présence morbide se retrouve dans *ʿUṭārid*, avec par exemple l'effacement des traits du visage déjà mentionné. La période post-pandémique dans laquelle nous écrivons nous oblige par ailleurs à rapprocher ce contexte à celui des écrits d'Artaud, lorsqu'il s'interroge sur les descriptions de la peste. Partant de l'achèvement du *Décaméron* du temps de la peste, il continue à développer sa théorie sur l'impact de cette dernière, représentées dans les écrits produits par des personnes en souffrance.

> L'histoire, les livres sacrés, dont la Bible, certains vieux traités médicaux, décrivent de l'extérieur toutes sortes de pestes dont ils semblent avoir retenu beaucoup moins les traits morbides que l'impression démoralisante et fabuleuse qu'elles laissèrent dans les esprits.[441]

Bien qu'Artaud ne soit pas issu d'un milieu lié à la médecine, ses parents étant artistes, il s'appuie toutefois sur le tableau clinique de la maladie. Après une énumération de cas de malades de la peste décédés puis disséqués, il affirme que « les syndromes de la peste sont complets sans gangrène des poumons et du cerveau, le pesteux a son compte sans pourriture d'un membre quelconque » ; et note aussi que « les deux seuls organes réellement atteints et lésés par la peste : le cerveau et les poumons, se trouvent être tous deux sous la dépendance directe de la conscience et de la volonté[442] ». La focalisation de l'article sur la peste résulte duapprochement qu'effectue Artaud entre l'état du pestiféré et l'état de l'acteur puis entre la peste et le théâtre. Comme le pestiféré, l'acteur porte tous les stigmates d'un mal absolu malgré sa mort non destructrice ; il incarne tous les sentiments les plus intenses, sans altération pourtant de la réalité[443].

Le rapprochement de la peste et du le théâtre nous semble cependant plus complexe. Il ne s'agit pas d'une simple assimilation, mais d'une sorte de succession où la peste cède la place au le théâtre. Autrement dit, lorsque la peste s'achève et disparaît, elle laisse dans son sillage un état de désorganisation physique. Si puissante qu'elle puisse être, Artaud la compare

[439] *Ibid*., p. 19.
[440] *Ibid.*, p. 47.
[441] *Ibid.*, pp. 24-25.
[442] *Ibid.*, p. 30.
[443] *Ibid.*, p. 35.

aux dernières fusées d'une force spirituelle qui s'épuise[444] ». C'est dans ce contexte que le théâtre se dote d'une force spirituelle et touche au sensible de la réalité. Artaud conclut son intervention comme suit :

> l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela[445].

Artaud ne cesse de mettre en relief l'effet extraordinaire et surréaliste que possèdent la peste comme la création théâtrale. Il nous semble pourtant qu'Artaud ne se satisfait pas de la bienfaisance susmentionnée, mais cherche en permanence à aller encore plus loin et plus profondément dans l'essence de l'humanité. Nous proposons ainsi de considérer la peste comme une des illustrations de la cruauté telle que théorisée par Artaud. Il le dépouille de son sens le plus commun pour lui l'employer dans

> le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer[446].

Ce n'est pas « cruauté » dans son sens la violence gratuite et source de plaisir qui est visée, mais une sorte d'appétit de vie. Parmi les interprétations que fournit Artaud au sujet des significations que revêt chez lui la « cruauté » deux approches nous semblent particulièrement pertinentes pour notre étude. La première affirme la nécessité de la cruauté dans certaines situations, quand la seconde voit la cruauté comme une malveillance innée. Artaud, dans une lettre datée de 1932 adressée à l'écrivain, critique littéraire et éditeur français Jean Paulhan, développe son idée sur la nécessité à laquelle soumet la cruauté. Il compare à sa notion de cruauté et la cruauté habituelle, illustrée par des actes de bourreaux. Il relève dans les deux cas le rôle du déterminisme, lui accordant une part plus importante dans sa version de la cruauté. Il relie ensuite le besoin d'être conscient que l'on vit à la nécessité de la cruauté.

> La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un.[447]

En second lieu, il procède à une sorte de réhabilitation de la cruauté. Il affirme ainsi que la cruauté cristallise la création. Antonin Artaud ces deux manifestes du théâtre de la cruauté sont au cœur de son ouvrage *Le théâtre et son double*. Nous nous proposons ici de relever les

[444] *Ibid.*, p. 36.
[445] *Ibid.*, pp. 26-47.
[446] *Ibid.*, p. 160.
[447] *Ibid.*, p. 159.

passages de *ʿUṭārid* correspondant aux manifestations de la cruauté en tant que désir, mort, résurrection, transfiguration et construction d'un monde romanesque clos. Puisqu'il s'agit ici est d'appliquer une théorie dramaturgique française à une fiction dystopique arabe, il nous semble pertinent de souligner l'influence du théâtre non occidental sous laquelle Artaud développe sa conception du théâtre de la cruauté. Le théâtre balinais a, de fait, particulièrement attiré l'attention du dramaturge français par son authenticité et sa puissance, notamment physique.

> La révélation du Théâtre Balinais a été de nous fournir du théâtre une idée physique et non verbale, où le théâtre est contenu dans les limites de tout ce qui peut se passer sur une scène, indépendamment du texte écrit, au lieu que le théâtre tel que nous le concevons en Occident a partie liée avec le texte et se trouve limité par lui.[448]

La diversité des éléments employés dans le théâtre balinais, comme la danse, le masque et les costumes impressionne Artaud, qui les considère comme des instruments de transformation et de transcendance, C'est notamment le cas du masque, déjà évoqué ici à partir du corpus romanesque, et qui permet aux acteurs de jouer avec les identités personnelle, collective et universelle. Nous prêterons un intérêt particulier à ces éléments dans notre étude de la cruauté artaudienne en tant qu'esthétique de la fiction dystopique arabe.

2.1.2.2 La cruauté comme esthétique dystopique

Pour les dernières répliques des *Cenci*, première ébauche d'un théâtre de la cruauté, Antonin Artaud écrit :

> Mes yeux, sur quel affreux spectacle en mourant vous vous ouvrirez.
> Quel est celui qui pourra m'assurer que, là-bas, je ne retrouverai pas mon père.
> Cette idée rend ma mort plus amère.
> Car j'ai peur que la mort ne m'apprenne que j'ai fini par lui ressembler.[449]

Des craintes similaires sont énoncées dans *ʿUṭārid* lorsque le narrateur annonce au personnage principal qu'il traverse une succession d'enfers.

> علم أيضا أن ما يحدث الآن أكبر من أن يفهمه البشر، أكبر من قدرتهم على الاستيعاب. وأن القادم ليس أخف مما سبق، بل هو أشد عنفا، وأن الفالح من سيموت قبل أن ينتهي هذا الجحيم.[450]
>
> Il sut également que ce qui était en train de se passer était trop grandiose pour être appréhendé par la raison humaine, bien trop complexe pour la faculté de compréhension des hommes. Le prochain enfer ne serait en rien moins pénible que le précédent, il serait même plus violent. Bienheureux celui qui mourrait avant qu'il ne s'achève.[451]

La vision pessimiste, voire eschatologique ainsi que l'atrocité que partagent la pièce française et le roman égyptien nous invitent à débuter notre analyse textuelle en adoptant le cadre technique de la mise en scène du théâtre de la cruauté. Les emplois de la cruauté dans leurs

[448] *Ibid.*, p. 105.
[449] Antonin Artaud, *Les Cenci*, éd. Michel Corvin, Paris, Gallimard, 2011, p. 123.
[450] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 226.
[451] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 261.

représentations dramaturgiques et littéraires justifient la comparaison d'éléments apparemment incompatibles, de même que l'aspect eschatologique présent à la fois chez Artaud et Rabīʿ. En mettant en avant les ressemblances entre le théâtre et la peste, Artaud éclaire un moment crucial du développement théâtral. Le lieu de l'installation de sa pièce consiste en des maisons ouvertes d'où sortent des pestiférés délirants, à l'imagination chargée d'images cauchemardesques. C'est dans ce même lieu qu'entre plus tard la population désormais immunisée pour s'emparer de richesses superflues. Il s'agit là d'un écho à la manière dont Artaud conçoit le théâtre, où se déploie « la gratuité immédiate qui pousse à des actes inutiles et sans profit pour l'actualité ».[452]

La gratuité de l'inutile, sans profit selon Artaud, est au cœur des événements dans le roman de Rabīʿ. Il crée un Caire de 2011 en parallèle du Caire réel de cette année-là. Il y crée par exemple des pyramides d'ordures, des chiens errant à la recherche de corps, des mères infanticides. Il semble donc que Rabīʿ théâtralise l'écrit romanesque en adoptant une esthétique proche de la cruauté artaudienne. Il suscite ainsi trois effets distincts : la révélation, l'alchimie et le réveil cathartique.

- Effet 1 : la révélation - faire tomber le masque

En nous concentrant sur les fragments du monologue qui réapparaît lors des moments clés dans l'histoire d'Otared, se distingue l'emploi abondant du verbe *ʿalama* conjugué à la première personne du singulier : *ʿalamtu*. Le protagoniste a besoin de trois vies pour se rendre compte qu'il est piégé dans un cycle infernal duquel son statut de fils de la mort l'empêche de sortir. Dans un futur où les visages individuels s'effacent et seules circulent les visages masqués, une tragédie, ou une farce, se révèle. Le roman est placé dans un cadre où règnent la folie, l'hérésie, les overdoses, la prostitution, le meurtre, la révolution, les coups et contre-coups d'État. Il s'agit d'un temps de crise, comme ont pu l'être les temps de la peste. Notons qu'Artaud considère la peste comme un élément finalement bienfaisant, en ce qu'elle pousse ceux qui vivent la pandémie à

> se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela.[453]

En décrivant les personnages masqués, Rabīʿ fait paradoxalement tomber leur déguisement et révèle leur vérité. En masquant Otared, l'auteur décrit un sniper impitoyable et performant

[452] Artaud, *Le théâtre*, *op.cit.*, p. 34.
[453] *Ibid*., pp. 46-47.

quand il s'agit de viser le public. Masqué, il peut aussi dévoiler la vérité de la situation politique et déclarer que la révolution menée sous la direction du général Kamel Suyuti est un mensonge et que chasser l'intrus maltais n'équivaut pas la restitution d'une république appartenant aux citoyens égyptiens, mais marque au contraire le début d'un nouvel épisode de contrôle étatique et de production de violence physique et symbolique.

- Effet 2 : l'alchimie

Par le choix de reproduire la même *fabula* à travers trois *syuzhet* différents, Rabīʿ met en œuvre ce qu'Artaud nomme alchimie du théâtre, ainsi que ce que nous appellerons l'alchimie de la fiction dystopique. Le dramaturge rapproche le théâtre de l'alchimie en raison de leur caractère illusoire et chimérique partagé.

> Tous les vrais alchimistes savent que le symbole alchimique est un mirage comme le théâtre est un mirage. Et cette perpétuelle allusion aux choses et au principe du théâtre que l'on trouve dans à peu près tous les livres alchimiques, doit être entendue comme le sentiment (dont les alchimistes avaient la plus extrême conscience) de l'identité qui existe entre le plan sur lequel évoluent les personnages, les objets, les images, et d'une manière générale tout ce qui constitue la réalité virtuelle du théâtre, et le plan purement supposé et illusoire sur lequel évoluent les symboles de l'alchimie.[454]

Les alchimistes reconnaissent que les symboles de l'alchimie, tout comme les éléments représentés dans une pièce de théâtre, ne sont que des représentations et des illusions. Dans son roman, Rabīʿ explore trois époques différentes, en les présentant dans un ordre d'abord contraire à leur occurrence temporelle. Le récit commence par les événements les plus avancés et remonte ensuite progressivement vers les plus anciens. Lorsque le récit de l'an 455 de l'Hégire se termine, celui de l'an 2011 recommence, pour finalement se conclure avec l'histoire de l'an 2025, lorsque l'auteur clôt le cycle. Le thème de l'illusion se répète à travers chaque période temporelle, mais les symboles utilisés varient d'une époque à l'autre. Dans cette dystopie, la symbolique de la chute conduit l'humanité à une obscurité profonde. Les trois protagonistes, le capitain Ahmed Otared, l'enseignant Insal et Sakhr al-Khazragi, partagent une métamorphose commune puisque leur destinée mène chacun d'entre eux à un état d'inhumanité qui se manifeste dès le début du roman. Tous trois sont des personnes ordinaires issues de la classe moyenne égyptienne qui finissent par commettre des actes horribles, à l'instar de l'homme du prologue qui tue sa propre famille et dévore leur chair. Les autres personnages ne sont pas épargnés par l'anomalie et l'anomie. La femme d'Insal, Leila, avorte et laisse le fœtus dans un bol pour qu'Insal le découvre, accompagné d'une note lui demandant de manger leur « fils » avant d'abandonner la maison.

[454] *Ibid*., p. 75.

- Effet 3 : le réveil cathartique

Pourquoi décrire ces personnages monstrueux ? La lecture de *ʿUṭārid*, plonge le lecteur ou la lectrice dans un état constant de surprise et de sidération. L'aggravation constante de l'atrocité, le dépassement de la violence et la cruauté affectent ses pensées et étouffent la respiration. Le roman ne se cantonne pas simplement à une illustration du grotesque, mais cherche à atteindre un objectif plus lointain, déjà mentionné par Artaud : « au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur[455] ». Dans ses deux manifestes du théâtre de la cruauté, Artaud précise les aspects techniques de ce concept et fournit des exemples suffisants qui nous permettent d'envisager la cruauté comme une esthétique de la fiction dystopique arabe. Si Flaubert avait fait de son voyage en Égypte un théâtre de la cruauté pour « substituer à la représentation scénique de l'Occident un théâtre oriental vivant et pour rejouer les 'mystères fondamentaux de la vie' », et « restaurer son unité d'écrivain dans la peinture du chaos, du disparate, du fragmentaire »[456], Rabīʿ a fait de son Caire dystopique un théâtre de la cruauté pour dépasser la banalité des vicissitudes quotidiennes à travers une violence omniprésente et assourdissante. L'espace cairote imaginaire et infernal s'érige en décor de cette pièce de théâtre, tandis que les trois temps différents correspondent aux trois actes de la pièce. Retranscrivant l'actualité du Caire pendant les années 2011 et l'an 2013, Muḥammad Rabīʿ immerge son récit dans la double cruauté artaudienne et de la violence gratuite.

2.2 Le déploiement de la cruauté

Dans cette section, nous allons étudier les instruments par lesquels la cruauté prend forme dans le corpus romanesque, ainsi que les façons dont divers personnages l'exercent. En nous appuyant sur le déploiement de la cruauté dans le théâtre d'Antonin Artaud et en prenant en compte les caractéristiques du roman de Muḥammad Rabīʿ, nous souhaitons explorer l'utilisation des masques, de la drogue et de la musique comme instruments de la cruauté, ainsi que l'impact du corps, de la sexualité et de la parenté en tant que composantes pratiques de cette dernière.

[455] *Ibid.,* p. 131.
[456] Mireille Labouret, "Le voyage en Égypte, un théâtre de la cruauté", *Études Normandes*, n°2, 1990, p. 14, disponible https://www.persee.fr/doc/etnor_0014-2158_1990_num_39_2_1924, consulté le 05/06/2023.

2.2.1 Les éléments instrumentaux de la cruauté

Lorsqu'Antonin Artaud énumère les costumes, les décors, les masques, les accessoires ou encore les instruments de musique, il invite les dramaturges à accorder une attention particulière à ces éléments instrumentaux du théâtre de la cruauté. Ces éléments peuvent ainsi nous fournir des perspectives à travers lesquelles observer les résonances de la cruauté artaudienne dans notre corpus. C'est dans cette optique que nous souhaitons mettre en avant trois éléments du roman de Muḥammad Rabīʿ : les masque, la drogue et la musique.

- Les masques

Comme nous l'avons étudié dans le précédent chapitre, le masque est étroitement lié aux représentations de l'identité individuelle. Il peut d'une part renforcer certains aspects de l'identité d'une personne, comme l'identité de sniper chez Otared, et d'autre part il peut occulter, déformer, voire remplacer l'identité individuelle, comme lorsque le masque de Bouddha couvert le visage de Otared de manière persistante. Le masque peut également permettre à son porteur d'agir avec plus de sincérité, le masque agissant ainsi comme un révélateur. En masquant Otared derrière le visage de Bouddha, l'auteur l'autorise à tirer de manière aléatoire sur la foule : Cle masque de la figure compatissante révèle là la nature violente du sniper. C'est ainsi que la cruauté se manifeste dans l'univers dystopique par le biais du masque.

- *Al-Karbūn*

Muḥammad Rabīʿ évoque également dans son roman une drogue imaginaire nommée « Karbon ». Cette substance inhibe les émotions et sentiments et permet d'assurer le bon fonctionnement de l'individu dans la société. Le Karbon est massivement consommée dans le pays en 2025, et Otared l'expérimente pour la première fois avec le Saint, sous forme de cigarette. Il décrit l'effet du Karbon comme suit :

> وتذكرت للحظة أن هناك أشياء كثيرة في العالم خارج المكعب الأسود، لكني لم أذكر أيها كنت قبل أن أدخل المكعب. كنت في المكعب، في عدم ما قبل الخلق، أو عدم ما بعد فنائه، والأمر لا يهم حقا فالعدمين سواء.[457]
>
> Il m'apparut seulement, l'espace d'un instant, qu'il y avait tant de choses dans l'univers en dehors du cube noir, mais que je ne pouvais me rappeler laquelle j'étais avant d'entrer dans le cube. J'étais, dans ce cube, dans le néant d'avant la création, ou le vide d'après l'extinction de l'univers. Et cela n'avait aucune importance, parce que les deux néants se valaient.[458]

Ce produit ne ressemble à aucune autre substance connue d'Otared. Le Karbon est si efficace qu'il le prive de ses sens, le plongeant dans un état où il perd toute perception du monde extérieur. Isolé dans une sorte de cube noir, privé de repères spatiotemporels, hors de tout lien avec l'extérieur, il n'existe donc plus en relation avec celui-ci. Il n'est donc plus personne. La

[457] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 80.
[458] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 94.

drogue crée ici un être humain sans identité et sans conscience de l'extérieur, semblable en cela aux morts-vivants. Le Karbon efface ainsi l'identité, remplacée par une sorte d'identité du néant. En raison de son utilisation répandue par la population égyptienne, cette identité du néant devient progressivement une identité collective, voire nationale. Le Karbon permet aux Égyptiens de survivre et de fonctionner dans ce sombre avenir. L'auteur suggère que l'apathie pourrait être le moyen de subsister dans une réalité infernale, car le Karbon semble brouiller la ligne de démarcation entre la vie et la mort. Farida, par exemple, admet que cette drogue l'a sauvée à plusieurs reprises lorsqu'elle travaillait dans un bordel, en l'empêchant de se suicider.

Le karbon occupe une autre fonction dans le roman. En plus de créer une insensibilité partagée, il renforce la hiérarchie au sein de la société. En effet, le Karbon se décline sous deux formes, le premier, de meilleure qualité, à base de scarabées, symbolique divine dans l'Égypte ancienne, et le second à base de fourmis représentant la masse travailleuse, comme l'explique le Saint à Otared. Ainsi, les personnes les plus élevées socialement, à l'instar des tireurs d'élite, peuvent s'offrir la meilleure des deux variétés et dédaigner la seconde, jugée mauvaise[459].

À une échelle plus large, le Karbon joue dans l'ensemble du roman un rôle de réveil cathartique. Le mot *karbūn* et ses dérivés apparaissent trente-deux fois dans le chapitre 9, qui se déroule en 2025 et précède l'opération de la résistance visant à provoquer une révolution populaire. Après un passage dans les deux autres lignes temporelles, nous retrouvons le récit d'Oatred dans le chapitre 11 et le narrateur le décrit comme dans un état de choc attribué à un effet retardé du Karbon et arrivant à une épiphanie lors de laquelle il réalise que tout le monde est en enfer[460] ; il s'exprime alors par des phrases commençant *ʿalimtu* (je sus). Le Karbon révèle ainsi, à retardement, la réalité, et réveille la conscience, atteignant ainsi les objectifs du théâtre de la cruauté.

- Les instruments de musique

Dans sa pièce du théâtre de la cruauté, Rabie s'intéresse lui aussi aux instruments de musique mentionnés par Artaud. Dans un dialogue entre Ahmed Otared et le Saint, il présente un genre de musique populaire en 2025. Il s'agit d'une musique électronique créée par un musicien égyptien, Abadir (Abādīr). Sa musique est une fusion unique de genres et d'expérimentations musicales :

[459] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 101.
[460] *Ibid.*, p. 233.

أبادير معتاد على تسجيل أصوات من الشارع ليدمجها في موسيقاه بعد ذلك، يسجل أصوات الباعة الجوالين، وأصوات ركاب المترو والأوتوبيس، وأصوات موظفي الحكومة وهم ينهرون المواطنين، أشياء متعددة بسجلها ويدمجها في موسيقاه.[461]

Abadir est habitué à enregistrer des sons de la rue pour les intégrer à sa musique, les cris des marchands ambulants, les passagers du métro ou du bus, les fonctionnaires quand ils rabrouent les citoyens, plein de sons qu'il enregistre et intègre à sa musique.[462]

Abadir, le musicien, occupe une position secondaire dans l'histoire et fait une brève apparition. Il est principalement mentionné dans le chapitre 5 de la partie se déroulant en 2025, lorsque le protagoniste rejoint son collègue, " le Saint " un personnage semblant inspiré des archanges, pour une mission de surveillance dans un bordel. Ils entendent alors une musique étrange, mélangeant cris humains et animaux. Le Saint présente à Otared le genre musical en question et l'histoire de sa création. Les cris de cochons présents dans la musique ont ainsi été intégrés au genre le jour où les autorités ont demandé aux éleveurs d'abattre leurs porcs, par crainte de la grippe porcine. Abadir a ainsi pu enregistrer les sons des animaux égorgés. Le chapitre se ferme sur la demande d'Otared au Saint de lui indiquer les références de l'artiste afin qu'il puisse écouter ses chansons, comme il le fait dans un chapitre ultérieur pour s'évader et passer le temps. Le nom du genre musical, Abadir, fait référence à un véritable artiste, Rami Abadir, originaire du Caire, et dont le travail intègre des influences de la musique orientale traditionnelle et de la musique occidentale[463]. Le musicien explique par ailleurs qu'il enregistre les sons provenant des quartiers de la ville en les fusionnant avec sa musique : l'Abadir réel et l'Abadir fictif partagent une volonté commune d'explorer de nouvelles voies musicales en utilisant les éléments extérieurs inattendus. Pourtant, là où Rami Abadir a pour but de confronter le futurisme britannique et de s'inscrire dans le présent local en s'éloignant de la nostalgie et des influences de la musique arabe de crainte de rester piégé dans une approche exotisante, l'Abadir fictif (et derrière lui Muḥammad Rabīʿ) reprend à son compte la génèse de ce type de musique expérimentale pour en faire cette fois un instrument du théâtre de la cruauté.

Dans l'extrait cité, la méthode de l'Abadir réel se manifeste dans les enregistrements de lieux fréquentés par la population cairote : marchés, métro, bus ou administrations. L'auteur confère toutefois une dimension cruelle à la musique d'Abadir, lorsque sont évoquées les interactions entre fonctionnaires et citoyens. Il emploie là le verbe *yanharūn* (rabrouent) signifie le mouvement de l'eau lorsqu'il est intransitif. Dans sa forme transitive, il désigne l'action de chasser quelqu'un en criant. L'Abadir fictif témoigne et représente ainsi, à travers sa musique,

[461] *Ibid*., p. 77.
[462] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 91.
[463] Lucia Udvardyova, "ABADIR: The future has been completely uncancelled in music", disponible en ligne : https://shapeplatform.eu/2022/abadir-the-future-has-been-completely-uncancelled-in-music/ consulté le 05/06/2023.

la bureaucratie par laquelle l'appareil de l'État exerce une violence symbolique envers les citoyens. Artaud explique l'usage des instruments de musique dans le théâtre de la cruauté en soulignant la nécessité de rechercher des sons inaccoutumés et des instruments rares :

> De plus la nécessité d'agir directement et profondément sur la sensibilité par les organes invite, du point de vue sonore, à rechercher des qualités et des vibrations de sons absolument inaccoutumées, qualités que les instruments de musique actuels ne possèdent pas…[464]

Le dramaturge suggère de s'intéresser aux instruments anciens et oubliés, mais l'auteur du roman décrit le musicien fictif comme capable de créer des instruments nouveaux, en instrumentalisant l'être humain. Les passagers, les marchands et les fonctionnaires deviennent tous les instruments de musique de ce morceau de musique dystopique. Il ne s'agit là que d'une première représentation du caractère extraordinaire de ce genre musical. Le Saint poursuit sa présentation de la musique d'Abadir. L'acmé de son explication se trouve vers la fin de la conversation, lorsque le Saint livre le récit du jour où les porcs ont été abattus par leurs éleveurs.

> ...قال أبادير إنه رأى أحدهم وهو بضرب أحد الخنازير بعنف بالغ، كانت جمجمته قد تحطمت تماما، ولم يكن هناك أي داع للاستمرار في فرم العظم واللحم، وعندما توقف الرجل عن الضرب واستدار إلى أبادير، لاحظ أن بقعة ضخمة من البلل قد غطت بنطاله، وقرب النهاية سجل أبادير صوت خنزير ملقى على الأرض وهو يردد هامسا بعربية صحيحة "ماء...عطشان..."، وختم بهذا التسجيل قطعته الموسيقية التي سمعتها للتّو.[465]
>
> Abadir m'a dit qu'il avait vu l'un d'entre eux frapper un des porcs avec une violence inouïe, le crâne de la bête était totalement fracassé, il n'y avait plus aucune raison de continuer à broyer les os et la chair. Quand il s'est finalement arrêté et tourné vers Abadir, celui-ci a remarqué une tache humide qui recouvrait son pantalon jusqu'aux genoux, sa chemise aussi était humide jusqu'au milieu du ventre. L'homme avait joui dans son pantalon. Vers la fin, Abadir a enregistré la voix d'un cochon couché à terre. L'animal chuchotait, répétant en arabe parfait : 'De l'eau… j'ai soif…' C'est avec cet extrait qu'il a conclu le morceau que tu viens d'entendre.[466]

Sans avoir été présent lors de l'abattage, le Saint décrit ici les images plutôt que les sons, car les éléments sonores ne peuvent pas être reproduits littéralement. Il recrée toutefois les sons que l'on peut entendre dans l'enregistrement. L'enregistrement s'achève avec les bruits des os qui se brisent et des cris des cochons, rejoints par les gémissements de l'éleveur probablement en train de jouir, excité par l'exercice de la violence et la vision d'une scène sanglante. En restituant des sons évoquant des images atroces, le morceau explore les représentations de la cruauté. Il enregistre enfin les murmures d'un cochon demandant à boire. Le porc au crâne fracassé semble ainsi ne pas être tué, mais transformés en un être capable d'exprimer des sentiments. Les cochons demeurent vivants, et la violence exercée par l'éleveur se transforme en viol plutôt qu'en meurtre. L'animal parle et s'humanise lorsque l'humain devient la bête en commettant un acte criminel. La musique d'Abadir atteint ainsi l'effet souhaité par Artaud pour les instruments de musique du théâtre de la cruauté, « produire des sons ou des bruits insupportables,

[464] Artaud, *Le théâtre*, *op.cit.*, p. 147.
[465] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 78.
[466] Rabie, Trois saisons, p. 92.

lancinants[467] ». C'est de cela que se compose la bande sonore fournie par Muḥammad Rabīʿ pour son Caire dystopique infernal.

2.2.2 Exercer la cruauté

Nous avons maintenant esquissé le fond sur lequel les histoires se passent et les personnages agissent. L'effet de stupéfiante et la musique d'Abadir nous accompagne la lecture du roman et font submerger la cruauté dans les comportements de certains personnages.

2.2.2.1 La cruauté sexuelle et/ou corporelle

Dans le roman *ʿUṭārid*, la cruauté est un thème central, notamment lorsqu'elle revêt des aspects sexuels et corporels, ce qui rend ces représentations particulièrement dérangeantes. Des éléments tels que la prostitution, le viol, la menstruation, la castration et des questions complexes liées à la sexualité occupent une place centrale dans ces scènes. En examinant certains extraits, nous souhaitons observer comment cette cruauté sexuelle et corporelle s'intègre dans l'univers infernal de la dystopie, en montrant que ces thèmes ne se limitent pas aux aspects physiques, mais touchent également à des questions liées à la nature même de l'humanité. La violence rejoint en effet l'idée d'une forme de puissance divine, où les personnages sont confrontés à des forces qui vont au-delà de la simple pratique de la cruauté. Dans un contexte où la prostitution est légalisée, le Caire de 2025 connaît un développement important des bordels. Les femmes, objets de désir, sont alors utilisées permettent aux hommes de manifester sur des corps féminins soumis leur virilité et leur masculinité.

- Le viol

Cette prévalence virile n'est toutefois pas garantie, puisque l'impuissance est un élément signifiant et caractéristique de cette ligne temporelle. Quant à la ligne temporelle 2011, les représentations des scènes de viol y sont omniprésentes.

Dans le Caire parallèle de 2011, la révolution est un motif présent dans toutes les histoires racontées. C'est la cause de de la disparition du père de Zahra et des tragédies traversées pars la famille d'Insal et Leila. C'est aussi à la suite de ces tentatives de bouleversements politiques qu'un le personnage de glaneur (*raǧul al-zibāla*) réapparaît. Des tas d'ordure s'élèvent en effet dans les rues cairotes du fait des grèves des éboueurs, et le glaneur y construit sa tanière pour y vivre comme chez lui. Durant cette époque de tumultes, deux petites

[467] Artaud, *Le théâtre*, *op.cit.*, p. 147.

filles, se mettent à vivre de la même manière, ayant fui de leur domicile. Menacé par leur concurrence pour la nourriture, le glaneur attaque les deux enfants et les ramène chez lui.

Désireux de s'éloigner du monde, le glaneur s'installe dans la pyramide d'ordure située sous un pont autoroutier et au milieu des bruits de moteur. Il se souvient de sa visite aux pyramides de Gizeh durant son enfance, et rêve de creuser davantage encore pour arriver au centre de la pyramide et y créer son palais. Avant que la révolution n'éclate, le glaneur travaillait pour un patron d'une déchetterie, côtoyait les femmes du quartier et avait de nombreux rapports sexuels avec elles. Ces femmes étaient toutes adultes, à la différence des deux petites filles qu'il capture. En arrivant dans sa tanière, il viole la sœur aînée.

> كانت رائحة العفن حاضرة في المكان بشدة، وصوت سيارات قليلة تمر فوق رأسه على الكوبري، وأنين الفتاة الكبيرة يأتي من تحت جسده المتعرق، لم يضاجع رجل الزبالة طفلة من قبل، لم يختبر هذه النعومة والرقة من قبل...[468]
>
> L'odeur de moisi était puissante, comme le bruit des quelques voitures qui lui passaient au-dessus de la tête, sur le pont, et comme les gémissements de la plus âgée des petites filles, en dessous de son corps en sueur. C'était la première fois que le glaneur couchait avec une enfant. Il n'avait jamais goûté auparavant cette douceur, cette délicatesse.[469]

Il s'agit ici de non seulement un viol, mais aussi un abus sexuel sur mineure. Durant sa vie avant la révolution et avant que la ville ne se transforme en une dystopie, le glaneur, bien que borgne, et sans véritable travail, attirait des femmes adultes par son caractère mystérieux et masculin. Lors de la révolution, la situation se dégrade jusqu'à ce que le consentement n'existe plus, et le glaneur entreprend alors des rapports sexuels avec toutes les femmes et les filles qu'il rencontre. La cruauté sexuelle et corporelle se retrouve dans ces deux aspects, au-delà de ses mouvements physiques par lesquels il cherche délibérément à accentuer la douleur subie par la petite fille.

> كانت الفتاة الكبيرة تنشج بعنف، كان الألم طاحنا، لكنها لم تصح، فقط أنّت. خوفا من إيقاظ الأخت الصغيرة النائمة في ركن البيت الصغير. فكّر رجل الزبالة لو كانت ترفضني لقاومت، لخمشت وجهي وضربتني، لكنها تريد ذلك. وعندما رفع وجهه وحدق في وجهها أعجبته دموعها ووجهها الخائف. تباطأ ثمّ توقف قليلا وهو يتابع هدوء وجهها، ثم عاد يرهز بعنف مفاجئ مستمتعا بالألم والنشيج المكتوم. تابع ما فعله بحماسة.[470]
>
> L'aînée gémissait violemment. La douleur était insoutenable, mais elle ne cria pas. Elle geignait, simplement, de peur de réveiller sa sœur cadette, qui dormait dans un coin de la cabane. Le glaneur se dit que si elle n'en avait pas eu envie, elle se serait débattue. Elle m'aurait griffé le visage, elle m'aurait frappé. Elle en veut. Quand, relevant son visage, il examina les traits de la fille, ses larmes et son air effrayé lui plurent. Il ralentit ses mouvements et s'arrêta un moment, pour suivre la trace du calme s'installant sur le visage en face de lui, puis il reprit ses violents coups de bassin, jouissant de la douleur et du gémissement contenus. Il poursuivit donc avec enthousiasme. [471]

La dystopie infernale que décrit Muḥammad Rabīʿ à travers ce roman met en œuvre sur le plan moral et éthique une annulation totale des règles qui permet à ses personnages de ne

[468] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 159.
[469] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 184.
470 Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 159.
471 Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 184.

plus les suivre. Ils deviennent capables de créer leurs propres lois, et de les légitimer. Ici, le glaneur interprète la réaction de la fille aînée comme une sorte de consentement, alors que le narrateur explique que l'enfant tait ses cris pour protéger sa petite sœur. Il justifie ainsi son désir de pénétrer ce corps féminin et le plaisir qu'il tire de ce rapport sexuel avec une enfant prépubère. En outre, le glaneur se réjouit en voyant le visage misérable de la petite fille. Il ne se contente pas de la violer, mais jouit du contrôle total qu'il exerce sur elle. C'est ainsi qu'il fait semblant de s'arrêter en attendant que l'enfant se calme et que la douleur s'apaise avant de recommencer. Il l'enferme ainsi dans une boucle cauchemardesque. Quant à lui, c'est son plaisir qu'il duplique à l'infini.

Nadia Tazi, dans une monographie sur le concept de la virilité dans le monde musulman, explique les corrélations entre le viol et la virilité chez les jeunes hommes accueillant ou rejoignant les Talibans en Afghanistan. La transgression et le viol permettent dans ce contexte de renforcer l'idée de lutte contre le vice et la fraternitée, valeur centrale du groupe. Ceci peut nous aider à comprendre et mieux analyser l'acte du viol dans le roman : Nadia Tazi considère le viol comme un fait banal dans le contexte de la dévastation qu'entraîne la guerre. Cette dernière touche d'abord les hommes qui se trouvent mutilés et détruits, puis s'étend aux corps féminins et aux adolescents.[472] Elle affirme également que le viol, dans un contexte de guerre – ou de dystopie, est en même temps une fin et un moyen, « le pénis devenant une arme et la femme un rebut, et il produit à la fois l'humiliation suprême du vaincu et l'abjection de la victime[473] ». La sœur aînée, en plus de l'humiliation, se trouve confrontée au dégoût et au rejet. Elle n'est plus son propre sujet, mais l'objet du glaneur. Après avoir vécu quelque temps dans la tanière du glaneur, elle occupe le rôle de sa femme et satisfait ses désirs.

- Les menstruations

Le glaneur se contente de cette famille à trois et se projette dans un avenir où la sœur aînée serait suffisamment grande pour qu'il l'épouse officiellement. Plein d'espoir, il part fouiller dans des tas d'ordures, à la recherche de nourriture pour sa famille. ses rêves tournent court lorsqu'un jour, rentrant chez lui, il aperçoit un groupe jeunes hommes près de sa tanière. De crainte d'être pris pour cible, il reste immobile et laissent le groupe entrer chez lui. Ils violent eux aussi la sœur aînée, l'un après l'autre, pendant que le glaneur les écoute :

[472] Nadia Tazi, *Le genre intraitable, politiques de la virilité dans le monde musulman*, Arles, Actes Sud, 2018, p. 413.
[473] *Ibid*., p. 412.

الآن يلجّها أحدهم فتصرخ، سمع رجل الزبالة الصخرة وقال إنّ تلك صرخة ألم بالتأكيد، لكنه لن يقوم من مكانه ليطردهم، سيزداد غضبهم وربما يتغلبون عليه، يود أن ينتهي كل منهم بسرعة، والفتاة تود أن ينتهي من يعتليها الآن بسرعة. هم أنفسهم يودون ذلك، الفتاة كيس استمناء لا أكثر.[474]

Un des garçons était en train de la pénétrer et elle cria. Le glaneur l'entendit, et se dit que c'était assurément un cri de douleur. Mais il ne se lèverait pas pour les chasser : ils risquaient de se fâcher, et peut-être prendraient-ils le dessus. Il voulait qu'ils se dépêchent. La fille aussi voulait que celui qui la montait finisse rapidement. Eux-mêmes voulaient la même chose. La fille était un sac pour vider son jus, rien de plus.[475]

La sœur aînée est ainsi réduite à un réceptacle pour le sperme masculin, simple objet permettant de satisfaire des besoins. Devant les garçons de la bande, violer la fille est le moyen par lequel les jeunes hommes exhibent leur virilité et créent une appartenance collective, ou une fraternité, selon les termes de Nadia Tazi. Dans le contexte d'une révolution ratée, les jeunes hommes voient leur rêve de bouleverser l'ancien système disparaître et se tournent donc vers une autre forme de transgression, le viol. Quant au glaneur, le futur époux de la victime, il choisit de se taire devant la scène afin de sauver sa peau, sans y réussir toutefois. La bande partie, il entre dans sa cabane et retrouve les sœurs. Il viole l'aînée une nouvelle fois, et la cadette, terrifiée, meurt. L'homme-aux-chiens (*raǧul al-kilāb*), apprenant son décès, vient récupérer son corps : le glaneur, le voyant arriver, saisit alors un couteau et se tranche la gorge. L'homme-aux-chiens et sa meute repartent avec les deux corps, laissant en vie la sœur aînée.

علم رجل الكلاب أن الفتاة ستحيا لسنوات طويلة، وأنها سترى الكثير والكثير، وأن ما حدث جزء صغير مما سيحدث لها لاحقا، وأن العدل الساطع لا يخطئ وإن بدا كذلك.[476]

L'homme-aux-chiens sut que la grande vivrait encore de longues années, qu'elle verrait beaucoup de choses, et que ce qui venait de se passer ne serait qu'une petite partie de ce qu'elle vivrait à l'avenir. Il savait que la justice immanente ne se trompait jamais, quoi qu'il en paraisse.[477]

Précisons qu'à la suite des viols qu'elle a subis, la jeune fille a également perdu un téton. C'est aussi le cas d'un autre personnage féminin à la vie encore plus dure, Farida. Le narrateur ne l'affirme jamais explicitement, mais on peut déduire que la sœur aînée et Farida sont un seul et même personnage glissant entre les deux univers infernaux. Au-delà de l'absence manque de ce téton, elles partagent en effet la même charge de cruauté sexuelle et corporelle.

Dans la ligne temporelle de 2025 de cette dystopie infernale, les représentations de la cruauté sexuelle et corporelle sont marquées par la description d'activités liées à la prostitution. Le tunnel reliant l'Est et l'Ouest du Caire est le lieu de travail du sexe avant que la prostitution ne soit légalisée et que des bordels soient ouverts. Le capitain Ahmed Otared fait partie des clients qui fréquentent le tunnel pour assouvir leurs désirs. Muḥammad Rabīʿ décrit une première scène de prostitution dans le troisième chapitre du roman, lorsqu'Ahmed Otared

[474] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 206.
[475] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 239.
[476] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 216.
[477] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 251.

rencontre en traversant le tunnel une prostituée qui lui propose cinq minutes de sexe en échange de cinq livres égyptiennes. Une fois le coït terminé et la prostituée partie, le sniper reste hébété par une vision qui le terrorise.

> قامت من على حجري، وتناولت عينها الصناعية وأعادتها إلى محجرها، ثم تناولت كوبا من البلاستيك، وملأته بالماء من دلو في طرف الكشك، نثرت الماء على فرجها مرتين، وارتدت جلبابها ورفعت الستارة وخرجت. كنت جالسا على الفراش وقضيبي يسترخي ببطء، والمني يسيل على البنطلون وعلى فخذي العارية، ورأيت الدم كثيفا على قضيبي، لزجا يأخذ في التجلط ولم أعرف مصدره، وفكرت في كوابيس المراهقة، هل وضعت موسى في كسها؟ لكن ما حدث كان يدعو إلى القرف أكثر مما يدعو إلى الرعب، كانت الفتاة حائضا.[478]

> Elle se releva de mes cuisses, ramassa sa coque oculaire, la replaça dans son orbite, puis saisit un verre en plastique et le plongea dans un seau laissé dans le coin du kiosque pour s'asperger le vagin à deux reprises, avant de revêtir sa robe, de rouvrir le rideau et de sortir. J'étais assis sur le lit, mon sexe redevenant peu à peu flasque. Du sperme avait coulé sur ma cuisse dénudée et mon pantalon. Je vis que mon pénis était recouvert de sang, encore visqueux, commençant juste à coaguler. Je ne savais pas d'où il venait. Des cauchemars d'adolescent me revinrent. S'était-elle introduit une lame de rasoir dans la chatte ? Ce qui se passait était pourtant plus répugnant qu'effrayant. Elle avait ses règles, tout simplement.[479]

Ici se mêlent représentation des menstruations les rapports de pouvoir. Le narrateur rapporte à la première personne la vision du sang sur son sexe. Cette vision lui rappelle un cauchemar d'adolescence, où l'on peut voir une référence au cinéma américain, et au film *Teeth*[480] dans lequel la protagoniste a un vagin pourvu de dents, capable donc d'amputer les génitaux des hommes qui la pénètrent sans consentement. Retrouvant son calme, Otared réalise qu'il s'agit simplement des menstruations de la prostituée. Le même sang réapparaît deux chapitres plus loin, lorsque les snipers et leurs commandants se réunissent pour organiser une révolution populaire contre l'invasion et l'occupation. Un des hommes récite un poème datant de la révolution de 2011, qui rapproche le sang du printemps en soulignant leur commune couleur rouge[481]. Revêtues de significations révolutionnaires, les menstruations dépassent leur statut de phénomène biologique féminin et deviennent un symbole de pouvoir. Le sang se retrouve ainsi lié à des thématiques de puissance et d'impuissance, où l'on retrouve dévirilisation, castration et bouleversement de la masculinité.

Nadia Tazi questionne la virilité de l'homme ordinaire et que des mythes virilistes nationaux dans un contexte de violence néocoloniale, de désillusion politique et de défaite militaire. Ces conditions entraînent des réactions de compensation qui amplifient les excès et les tensions liés au genre, ce qui ouvre la voie à deux formes d'extrémismes : fasciste, comme celui du régime Saddam Hussein, ou islamiste, comme celui des Talibans en Afghanistan[482].

---

[478] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 44.
[479] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 51.
[480] *Teeth* (2007) est un film américain, réalisé par Matchell Lichtenstein, qui raconte l'histoire d'une fille qui découvre la sexualité ainsi que les dents dans son vagin et apprend à s'en servir.
[481] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 72.
[482] Tazi, *Le genre intraitable*, *op.cit.*, p. 29.

Le roman de Muḥammad Rabīʿ ouvre toutefois une troisième voie, celle de la dystopie infernale et du dérangement de la virilité. La masculinité consiste à la fois en une position dans les relations de genre, dans les pratiques par lesquelles hommes et femmes interagissent avec cette position et les effets de ces pratiques sur les expériences corporelles, la personnalité et la culture[483]. Dans les passages décrivant les rapports sexuels entre Ahmed Otared et la prostituée, c'est la partie féminine qui domine les actes. Lors des rapports sexuels entre le glaneur et la sœur aînée c'est l'homme qui viole et domine ; dans la scène de prostitution, c'est la prostituée qui s'impose au-dessus du capitain. C'est également elle qui se retire après que son client a consommé son service. Comme les personnages masculins du film américain menacés par le vagin de la protagoniste et exposés au danger d'être castrés, les hommes du roman font face au risque d'émasculation. Enraciné dans la culture populaire, le *vagina dentata* représente la puissance et la dangerosité de la sexualité féminine et renvoie à l'angoisse de la castration. Cette dernière se manifeste à travers de divers scénarios, dont les histoires de la prostitution.

- L'ambiguïté de genre

Après la légalisation de la prostitution, le centre-ville du Caire-Est connaît une augmentation significative du nombre de bordels. Ahmed Otared décide de se rendre dans un de ces établissements, imaginant que les travailleuses du sexe sont toutes des femmes misérables. Il réalise rapidement que c'est tout le contraire : les prostituées, de diverses origines et présentant des physiques variés, se tiennent devant les portes de leurs chambres, vêtues de tenues élaborées et proposent des jouets sexuels. Les clients masculins déambulent quant à eux dans le bâtiment en regardant fixement le sol. Otared se questionne sur les motivations de ces derniers.

> يدور خجل وانكسار بينهم، ولا أثر لهرمون الذكورة المتوقع تفجره وسط الجميع، هؤلاء خصيان أتوا تلبية لنداء الشهوة دون شهوة.[484]
>
> Tous partageaient la même gêne et la même humiliation, sans aucune trace de cette hormone virile qu'on aurait cru voir déborder de cette foule. Des eunuques, venus répondre sans désir à l'appel du désir.[485]

Le protagoniste observe les clients et conclut qu'il s'agit d'homme venus entretenir des rapports sexuels par nécessité, plutôt que pour satisfaire leurs désirs. Ils sont, aux yeux de Otared des eunuques, des hommes castrés, comme l'indique le terme *ḫiṣyān*, bien que cette perception ne corresponde pas nécessairement à la réalité des clients eux-mêmes. Cependant, le sniper et, par extension, l'auteur, évoque la notion de castration, et de castration collective. Ces individus

[483] Raewyn W. Connell, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 1995, p. 71.
[484] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 87.
[485] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 102.

castrés, bien que ne ne ressentant plus de désir sexuel, se rendent toutefois dans un bordel pour affirmer leur virilité et leur masculinité en consommant des relations sexuelles. Le narrateur décrit également un cinquième étage du bordel, réservé aux « déviants », où les prostituées portent même des godes-ceinture. L'auteur laisse ainsi entendre que ces hommes sont pénétrés, perdant ainsi l'utilité de leur pénis. Cette même idée de castration se retrouve dans un passage concernant un garçon appelé Samir.

Samir est un garçon abandonné à la porte de l'hôpital où travaille Farida, la compagnonne de Otared. Elle lui raconte l'histoire de cet enfant au visage complètement lisse, à l'exception de son nez ; il est touché par la même maladie que Zahra, l'écolière de la ligne temporelle de 2011. La maladie entraîne chez Zahra la perte de tous les traits de son visage, ne lui laissant que deux orifices à la place du nez par lesquels elle respire et se nourrit à l'aide d'un tube. Les mêmes symptômes se développent rapidement chez Samir et la maladie semble plus virulente qu'en 2011 : les traits du garçon finissent par tomber ainsi que son appareil génital.

> أخبرتني فريدة أنها دخلت عليه يوما، لتجده وقد خلع جلبابه الصغير ورقد عاريا، ذكره منكمش أزرق اللون بلا حياة وساقط بين فخذيه، وفي موضعه ثقب دقيق وردي اللون. كان سمير يثني ركبته، ويحك كعبه في فراشه ببطء جيئة وذهابا، يستشعر القماش للمرة الأخيرة.[486]
>
> Farida me dit qu'en entrant le voir, un jour, elle vit qu'il avait retiré sa gallabeyya et qu'il dormait tout nu. Son sexe était devenu tout fripé, bleu, sans vie, et il lui était tombé entre les jambes. À la place, il y avait un petit trou tout rose. Samir avait les genoux pliés et il passait et repassait son talon sur le matelas, sentant le contact du tissu pour la dernière fois.[487]

L'idée de la castration s'illustre et se concrétise de manière tangible dans cet exemple. Muḥammad Rabīʿ poursuit les représentations de la dévirilisation en décrivant l'un des derniers moments vécus par le garçon. Si l'effacement des traits du visage de Zahra pouvait être interprété comme une manifestation de la perte et une perturbation du sens de soi, la chute du sexe de Samir semble revêtir un sens de masculinité affaiblie. La figure de Samir, au-delà de la perte de la puissance masculine, donne à voir des représentations de la castration associées à des jeux de pouvoir. On retrouve ce même lien chez les eunuques qui, comme l'explique Nadia Tazi, vont « de l'essence phallique du pouvoir à la castration instituée, de la relégation sociale à la promotion politique. L'eunuque n'existe que d'exhausser et de prolonger la toute-puissance de son maître, et il exprime la servitude dans tous ses états, dialectique incluse. Castré, il incarne par contraste avec la surnature viriliste du sultan, la dénaturation même, révélant ainsi la perversion du système ».[488] En l'absence de sultan, la castration de Samir nous impose de nous interroger sur le pouvoir et le système dont il est question. Rappelons ici que le roman a été écrit et publié à la suite de la révolution de 2011. L'auteur présente dans le roman une réalité

[486] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 254.
[487] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 293.
[488] Tazi, *Le genre intraitable*, *op.cit.*, p. 200.

dans laquelle l'enfer est éternel, l'espoir un mensonge et la mort une émancipation. Il dépeint ainsi la castration non seulement comme un élément de cruauté sexuelle, mais aussi comme une étape rapprochant Samir de la libération que constitue la mort.

Il est intéressant de noter que le pénis de Samir est remplacé par un trou rose. La castration n'est donc plus seulement une dévirilisation, mais devient féminisation d'un corps masculin. La subversion des représentations de genre est une partie intégrante de la cruauté sexuelle dans le roman. Dans les bordels, lorsque les clients se forcent à forniquer avec les prostituées, Otared n'est attiré que par Farida, une fille maigre à la poitrine plates et à l'allure de garçon. L'auteur décrit ainsi le corps de Farida lors de sa première rencontre avec Otared.

> سأرى لاحقا الثديين عاريين تماما، وسألاحظ أن ثديها الأيسر تنقصه الحلمة، وسأرى ندبة صغيرة مكانها. كان هذه أذكى حيلة في المبنى كله، هي عارية وليست كذلك، ترتدي شيئا يكشف جسدها كله لكنه تغطي ما قد يرى واضحا، أنثى ناضجة لكنها نحيلة نحول المراهقة، سمراء شاحبة لكن شعرها يتألق في الظلام، وجهها منحوت كوجه صبي لكن شفتيها مثيرتين.
> هذا الخليط الغريب؛ الجسد الواقع بين قوام الصبي وطراوة الفتاة، الهالة التي تصل البساطة بالغاوية، أسكرني تماما.[489]
>
> Plus tard, je verrais ses seins nus, et je remarquerais qu'il lui manquait un téton au sein gauche. Je remarquerais aussi une petite cicatrice à la place. C'était le subterfuge le plus rusé de toute la maison. Elle était nue et elle ne l'était pas. Elle portait une tenue qui révélait tout son corps mais dissimulait ce qui aurait pu apparaître clairement : une femme mûre, mais aussi maigre qu'une adolescente, brune et pâle, les cheveux luisants dans l'obscurité, le visage sculpté comme celui d'un garçon mais avec des lèvres irrésistibles.
> Ce mélange étrange, ce corps oscillant entre une taille de garçon et une douceur féminine, ce halo combinant simplicité et séduction, tout ceci m'enivrait complètement.[490]

L'absence du téton gauche de Farida rappelle la sœur aînée violée par le glaneur dans la ligne temporelle de 2011. L'auteur n'indique pas explicitement l'identité des deux personnages mais on peut y lire l'idée qu'elles pourraient être une même personne et que les individus restent donc bloqués dans un même enfer malgré le passage des années. La description physique de Farida montre une oscillation de son genre entre le féminin et le masculin et ajoute ainsi de l'ambiguïté sexuelle au récit. Le corps féminin à la fois déféminisé par sa maigreur et masculinisé par ses traits sculptés. Il se manifeste donc simultanément comme désiré (et donc sexuel) et asexué. Farida incarne un rôle par lequel l'auteur met en valeur les règles d'une sexualité hétérosexuelle et homoérotisée. Bien que son prénom signifie « unique », Farida n'est pas la seule figure androgyne de cette histoire. Dans le quartier Rouge, Otared rencontre un proxénète lui aussi androgyne.

Après avoir rencontré Farida, Ahmed Otared s'éprend d'elle et souhaite retourner au bordel pour la revoir. Lorsque de sa seconde visite, il croise un homme en passant devant le ministère des Affaires religieuses. Cet homme à la silhouette gigantesque et au corps masculin à pourtant une poitrine et une tenue féminines. Le regard du protagoniste reste fixé sur la

[489] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 89.
[490] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 105.

poitrine de l'homme ainsi décrit, et il en vient à le désigner comme l'homme aux seins (*al-raǧul ḏū ṯadyayn*).

> كنت استسلمت للتحديق في ثديي الرجل، وربما فكر فيهما ألف واحد قبلي، هل زرعهما؟ لا بد أنه حاول زرع ثديي راغبا في التحول إلى أنثى، كخطوة أولى يتلوها العديد من الخطوات، لكنه فشل في ذلك أو مل الأمر أو توقف دون سبب وظل صدره هكذا. كنت على وشك التحرك حينما قال لي ونبراته تشي بجدية مفرطة: "أنا مولود بثديين ضخمين، أكبر من ثديي أمي".[491]
>
> J'étais plongé dans la contemplation des seins de l'homme. Peut-être des milliers de curieux s'étaient-ils posé la même question avant moi : se les était-il fait implanter ? Il s'était sûrement fait poser des seins en prélude à un changement de sexe, un premier pas suivi par de nombreuses opérations, et puis cela avait raté. Ou alors il s'était lassé de l'affaire, ou il avait arrêté sans raison et sa poitrine était restée dans cet état. J'étais sur le point de partir quand il me dit, avec un sérieux exagéré :
>
> - Je suis né avec deux énormes seins, plus gros que ceux de ma mère.[492]

Alors que le protagoniste est fasciné par les seins de l'homme s'interroge sur leur origine, il se l'explique d'abord comme une simple intention de transitionner ; il interprète l'état actuel de l'homme comme une phase où cette transition est en pause ; cela implique une éventuelle suite pour achever cette transition. L'homme dénie finalement tous les scénarios imaginés par Otared et lui annonce que ses seins sont naturels et que son état, loin d'être une phase transitoire, est en réalité constant. La sexualité et le genre prennent donc dans cette dystopie infernale des dimensions mouvantes et complexes ; Farida et l'homme aux seins en sont deux exemples significatifs.

- La mort de Farida

C'est avec le viol de la petite fille/Farida que nous avons ouvert ce chapitre sur la cruauté sexuelle et physique, et c'est avec elle que nous le clorons en analysant la cruauté corporelle qu'elle subit, dans un bordel d'abord, puis au jour de son exécution publique. Avec les instructions de l'homme aux seins, Ahmed Otared parvient à retrouver Farida dans un bordel, où elle a travaillé pendant deux ans. Durant ces deux années, des nombreux clients l'ont maltraitée et elle a subi toutes formes d'abus corporel. Bien que Otared se prépare psychologiquement avant d'ouvrir la porte de sa chambre, le spectacle à l'intérieur le choque.

> توقعت كل هذا كي تغيب الصدمة عني مهما كانت قاسية، ودخلت ورأيت بقايا فريدة، هيكل فريدة العظمي مغطى بجلدها، وككل مرة خطف ثديها الخالي من الحملة عيني، وأحزنتني عظام وجهها التي أصبحت أكثر بروزا.[493]
>
> J'imaginais tout cela pour ne pas être choqué par le spectacle, quel qu'il soit. Mais en entrant, ce que je découvris, c'étaient les restes de Farida. Le squelette de Farida, recouvert d'un peu de peau. Comme chaque fois, la vue de son sein sans téton monopolisa mon regard. Je fus attristé par les os de son visage, plus saillants que jamais.[494]

Le corps de Farida, déjà maigre, est désormais décharné. Son visage aux traits sculptés, qui attiraient Otared, l'affligent désormais. Usée par cette vie dure, Farida a elle aussi du mal à

[491] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 120.
[492] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, pp. 138-139.
[493] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 122.
[494] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 141.

reconnaître Otared. Quant à lui, il repart du bordel avec elle et la considère dès lors comme son épouse légitime. Ce couple résiste ensemble, pour un temps, aux vicissitudes de cet univers dystopique. Or, l'enfer de Muḥammad Rabīʿ est éternel, et malgré les efforts de l'organisation à laquelle appartient Oatred, la dystopie persiste : le changement du régime ne vaut pas de changement du système. Farida doit alors reprendre la prostitution pour gagner sa vie. Après avoir volé deux clients, qui s'avèrent être des policiers, Farida est emprisonnée et condamnée à mort. Le jour de l'exécution, la foule est nombreuse, et la scène acquiert une dimension apocalyptique et eschatologique.

Le jour de l'exécution, Otared se trouve parmi la foule de spectateurs. Le bourreau déshabille Farida pour que son corps soit exposé au public. Comme Otared, le regard de la foule est attiré par le téton manquant de Farida. Le bourreau commence par sectionner le téton restant de Farida, et le jette dans la foule. Il sectionne ensuite d'autres parties du corps de Farida, jusqu'à sa mort. À la mort de Farida, la foule tombe dans un état de délire, et les gens se piétinent et se battent. Une fois le délire passé, Ahmed Otared se retrouve seul, dernier homme vivant dans une dystopie où la mort peut être émancipatrice avant que l'on sache qu'on renaîtra dans un autre enfer. Selon Walaa Said, Muḥammad Rabīʿ s'approprie le concept islamique de l'enfer et le dramatise en le transformant en une représentation terrestre dépourvue de toute espérance de salvation. Les Égyptiens y sont condamnés à un enfer éternel, perpétuellement châtiés et voués à une vie d'échecs[495]. Les rapports complexes entre la violence et l'acte révolutionnaire compliquent les notions de vie et de mort, rendant l'existence « interminablement fantomatique[496] ». L'espace public, dans cet univers, est ainsi,

> *silently lurking and paving the way for the police and/or the military state to take over and, most importantly, eradicate revolutionary bodies from public spaces. In short, empty public spaces subjected to military discipline have been haunted by the spectral bodies of the dead and the permanent stain of fear.*[497]

La mort devient donc la seule issue possible à cette existence inhumaine. En conséquence, le meurtre se transforme en acte émancipatoire et prend une dimension divine. Ayant étudié les différents aspects de la cruauté artaudienne, c'est sur une autre forme de cruauté que nous nous appuierons pour examiner la violence divine en suivant le parcours du sniper et général Ahmed Otared.

2.2.2.2 La cruauté parentale ou les maternités cruelles

[495] Walaa Said, "The Metamorphosis of the Significance of Death in Revolutionary Times: Mohammad Rabie's *Otared*(2014)" dans *Re-Configurations, Contextualising Transformation Processes and Lasting Crises in the Middle East and North Africa*, éds. Rachid Ouaissa, Friederike Pannewick et Alena Strohmaier, 2021, p. 239.
[496] *Ibid*., p. 239.
[497] *Ibid*., p. 236.

Nous avons abordé l'épisode de l'éleveur violeur pour l'analyser au niveau sonore ; nous souhaitons ici l'examiner en nous intéressant au déploiement de la cruauté dans le roman de Muḥammad Rabīʿ. La sexualité n'est pas le seul domaine où se manifeste la cruauté, puisqu'elle se retrouve aussi dans la parenté, et notamment la maternité. Nous souhaitons ici interroger les personnages de parents cruels à la lumière de la théorie artaudienne. Il convient de commencer par examiner succinctement un extrait du prologue où s'illustre une paternité cruelle, quelque peu différente des autres passages mettant en scène une maternité cruelle. Dans cet extrait, un homme tue sa femme et ses trois enfants, en prélevant des parties de leur corps (yeux, lèvres, nez, oreilles, ainsi que les bras, les cuisses et les seins de sa femme), pour en faire un plat à l'occasion de l'Aïd[498]. Il force ensuite son père à avaler le plat, avant de l'empoisonner et de s'empoisonner lui-même. Le tout est révélé par des vidéos filmées par lui. Le capitain Ahmed Otared entame son récit par cet épisode d'horreur délirante, qui agit comme l'élément de cruauté à la base de tout spectacle exigé par Artaud, sans lequel le théâtre n'est pas possible, soulignant que « c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits »[499]. Les démonstrations de la parenté cruelle semblent ainsi constituer le fondement de la dystopie de Muḥammad Rabīʿ. Par conséquent, les représentations de la cruauté axées autour de la parenté restent centrales dans le roman, et c'est dans la ligne temporelle de 2011 qu'apparaissent le plus de passages consacrés à ce thème.

- La fausse couche volontaire

Nous avons brièvement évoqué l'histoire d'Insal, de Leila et de leur enfant perdu à la suite d'une fausse couche. Cet accident est étroitement lié à Zahra, une écolière dont le père est perdu pendant les émeutes. Elle est inscrite à l'école où enseigne Insal et reste seule après l'école le jour de la disparition de son père. Insal la ramène ainsi chez lui afin de lui offrir un toit dans la maison où il habite avec sa femme enceinte. L'arrivée brutale de Zahra, quasi-orpheline, inquiète Leila qui craint que son enfant subisse le même sort. Insal part d'abord seul à la recherche du père de Zahra, laissant la petite fille et Leila ensemble à la maison. Après ces recherches infructueuses, Insal se rend dans les morgues avec Zahra, espérant qu'elle reconnaîtra le corps de son père. C'est pendant cette période que la grossesse de Leila prend soudainement fin. Cette dernière sombre peu à peu dans la folie, et en vient à appeler sa mère pour lui demander de venir l'aider à s'occuper du bébé et à joindre à Insal pour lui annoncer la « bonne nouvelle ».

[498] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 9.
[499] Artaud, *Le théâtre*, *op.cit.*, p. 153.

حاولت الاتصال بتلفونه وفشلت. حاولت كثيرا، وفشلت في كل مرة. وعندما يئست تماما، أرسلت له رسالة قصيرة: إني ألد. كان إنسال وقتها يقف أمام بوابة الثلاجة حائرا. وبين الجدران الخرسانية السميكة، وتحت ضغط محاولات الاتصال المتعددة، ارتبكت كل شبكات الاتصالات، كان تليفون إنسال ميتا، وجنينه يخرج ميتا في غيابه المؤقت.[500]

Elle tenta de le joindre, sans succès. Elle essaya plusieurs fois, et échoua. Désespérant de lui parler, elle envoya un SMS : J'accouche. Insal à ce même moment était devant la porte d'une chambre froide, dans un état de confusion. Et entre les épais murs de béton, et sous la pression des appels répétés, tous les réseaux se confondirent. Le téléphone d'Insal était mort et pendant son absence, son enfant venait au monde mort-né[501].

Une première maternité cruelle se dessine ici. Leila choisit d'interpréter la fausse couche comme une bonne nouvelle dont la joie est digne d'être partagée, comme une célébration de la mort de son enfant. La description de l'état d'Insal est aussi digne de plus de regard. Il se trouve en effet devant la chambre froide dans un lieu où se juxtaposent les morts. Le message de Leila lui donne le bref espoir d'un nouveau-né vivant, alors qu'il est entouré de cadavres. Sa confusion s'explique par la date prématurée de l'accouchement ; de fait, le message se révèle trompeur et c'est bien la mort qui domine. Dans son exploration des aspects techniques du théâtre de la cruauté, Artaud souligne la nécessité de fournir « au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur[502] ». L'extrait cité plus haut exemplifie la sauvagerie de l'acte de Leila et les chimères fabriquées à partir de là dans le cerveau d'Insal. La figure de la mère cruelle chez le personnage de Leila trouve d'autres échos, puisqu'elle quitte la maison après la fausse couche. Elle laisse en revanche le fœtus, le plaçant dans une soucoupe posée sur la table de la salle à manger afin qu'Insal le remarque dès son retour. Il l'aperçoit ainsi en rentrant, en compagnie de Zahra qui pense observer une datte ; Insal met quant à lui du temps à comprendre qu'il s'agit du fœtus. Cette scène rejoint ce qu'Artaud nomme « démonstration du sens utopique » qu'il pose au principe du théâtre de la cruauté, et la dépasse même. Le dramaturge explique que le théâtre peut devenir un moyen d'illusion vraie, fournissant au spectateur des visions véridiques de rêves, où se libèrent ses instincts les plus profonds et ses fantasmes cannibales sur un plan intérieur. Alors dans ce monde dystopique, Leila annonce une fausse bonne nouvelle – une chimère utopique – à son mari, alors entouré par les morts. Elle place ensuite le fœtus sur la table de la salle à manger, comme un plat à déguster, invitant ainsi Insal à rejouer l'acte du père de la scène d'ouverture.

- La matriarche

[500] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 172.
[501] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 199.
[502] Artaud, *Le théâtre*, *op.cit.*, pp. 141-142.

Dans le même chapitre apparaît une autre figure de mère cruelle, la mère de Leila. Pendant sa fausse couche, elle tombe dans un état de crise psychologique et téléphone sa mère pour qu'elle vienne l'aider. Bien que la distance entre les deux maisons ne soit pas grande, la mère de Leila n'arrive pas assez tôt pour empêcher la perte du fœtus. À partir de cet épisode, elle se trouve un état liminaire où son existence ainsi que celle du fœtus deviennent problématiques. La mère de Leila arrive et trouve sa fille

> (وصلت وليلى) تتأمل جنينها المجهض. فكرت ليلى في واجباتها الأخيرة؛ هل تقرأ القرآن، هل تصلي على الميت، هل مات أم أنه لم يعش من الأصل، هل سيقوم إنسال بإصدار شهادة وفاة أم شهادة ميلاد، هل صلاة ذات الدم يجوز؟[503]
>
> en train d'examiner le fœtus mort. Leila pensait à ses derniers devoirs. Fallait-il lire des sourates du Coran ? Devait-on faire la prière des morts ? Était-il mort ou n'avait-il jamais vécu ? Insal allait-il devoir obtenir un certificat de décès ou un acte de naissance ? Sa prière était-elle licite alors qu'elle était en état d'impureté, avec tout ce sang ?[504]

Se trouvent ici deux statuts liminaires, celui du fœtus entre la naissance et la mort et celui de Leila entre le licite et l'illicite, la pureté et l'impureté. Dans cet extrait, c'est Leila qui s'interroge sur le statut du fœtus, mais son interrogation rejoint une question plus vaste à l'échelle de la littérature dystopique infernale, où la distinction entre la vie et la mort (entre les enfers terrestres et de l'au-delà) se dissout. Les deux états sont poreux, et il est de la même manière difficile de dissocier l'arrivée venue de Zahra dans la maison de la fausse couche de Leila et de la mort du fœtus. Pendant que Zahra se rapproche de sa famille d'accueil et s'adapte à sa nouvelle vie, Leila ressent le danger post-révolutionnaire, dans une ville qui se remplit de morts. . Dans un tel contexte, on peut se demander si ce n'est pas Leila elle-même qui décide d'avorter, où si le fœtus met fin à son existence sentant condamné à un futur insupportable où la vie est moins vive que la mort précoce.

Quant au dilemme de Leila, et l'opposition entre l'obligation d'une récitation du texte religieux et l'exigence de la pureté rituelle du réciteur, il semble irréconciliable sans la personne d'une tierce personne ; il s'agit là du rôle attendu pour la mère de Leila. La première réaction de la mère est pourtant sans lien avec la question religieuse.

> كانت قسوة أمها وغضبها قد بلغا الذروة، لم تسألها عن إنسال الغائب، لم تفكر في السؤال من الأصل، كانت تعلم الإجابة؛ إنسال لا يتحمل المسؤولية، ومشغول بالفتاة ووالدها المفقود، ولا وقت لديه للاهتمام بليلى. لم تسأل ليلى عن صحتها، كانت تعلم إحساس الأم المجهضة للتو، كانت تعلم أنها لن تتحمل كلمة لو واحدة، وأنها لن تتكلم عدة أيام...[505]
>
> La rage froide de sa mère atteignit son comble. Elle ne lui demanda pas où était Insal, elle ne pensa même pas à poser la question, car elle connaissait la réponse. Insal était un irresponsable. Il était obsédé par cette petite et son père disparu, il n'avait pas eu le temps de s'occuper de sa femme. Elle ne demanda pas à Leila comment elle allait, elle connaissait l'état d'une femme qui vient de faire une fausse couche. Elle savait que Leila ne supporterait pas le moindre mot de reproche, et qu'elle serait incapable de parler pendant plusieurs jours…[506]

[503] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 172.
[504] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 200.
[505] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, pp. 173-174.
[506] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 200.

La femme incarne d'abord le rôle d'une belle-mère cruelle, Insal pour son absence sa négligence, lui reprochant de prioriser Zahra au lieu de s'occuper de sa femme enceinte. Leila étant incapable de s'exprimer, sa mère prend pour elle cette charge. Ainsi, quand Insal téléphone à Leila après être entré chez lui et avoir découvert le fœtus, c'est la mère de Leila qui décroche et lui répond en deux phrases : « *Ibnuk ʿalā l-sufra, kul-hu.*[507] (Ton fils est sur la table de la salle à manger.[508]) » Puis « *kul*^{i} *bnak, qultu lak kul*^{i} *bnak.*[509] (T'as qu'à le manger ! Je te dis de la bouffer, ton fils ![510]) ». C'est ainsi la mère de Leila qui revêt le rôle de mère cruelle et cannibale. Sa rage se forme dans un contexte postrévolutionnaire et dystopique où des facteurs extérieurs contribuent à cette tragédie familiale. Pourtant, le choix de représenter et d'exagérer sa cruauté d'une manière délirante nous invite à la contempler de plus près. En effet, son caractère cruel affecte également Leila, qui a elle aussi perdu un enfant futur. Ce qu'elle demande à son gendre implique le cannibalisme et une sorte de filicide forcé. Ce crime a dans la réalité souvent pour motif la vengeance d'un conjoint, et c'est le cas ici aussi, puisque la mère cherche à venger sa fille. Dans les faits, elle agit comme la matriarche dominante, loin de se demander ce dont sa fille pourrait réellement avoir besoin, et prenant les décisions à sa place. Ainsi, le personnage dont on attend aide et réconfort ne propose que de la cruauté. Un troisième personnage féminin renforce encore cette dimension de la maternité cruelle et impossible.

- Le néonaticide

À la recherche d'un moyen de s'occuper du fœtus mort, Insal erre dans les rues du Caire et consomme de la drogue. Il a auparavant entendu parler de l'histoire d'une travailleuse du sexe qui, ayant subi une grossesse non désirée et sans moyen d'interrompre la grossesse, a étouffé son bébé à la naissance, et jeté le corps dans une poubelle. Sous l'influence de la drogue, il la voit s'asseoir à côté de lui et lui dire « *Fī l-marra l-qādima…sa-ākuluh*[511] (La prochaine fois, je le mangerai[512]). » Le motif du cannibalisme se répète comme dans le prologue et dans la proposition de la belle-mère, cette fois-ci dans les hallucinations d'Insal par le personnage de cette femme prostituée. L'individu vivant dans la dystopie infernale n'est plus soumis aux lois et se rapproche ainsi de ce qu'Artaud appelle « l'homme total » opposé à « l'homme social ». Artaud suggère de renoncer à l'obéissance aux lois, à la religion et aux préceptes afin

[507] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 175.
[508] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 202.
[509] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 176.
[510] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 203.
[511] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 177.
[512] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 204.

que le théâtre puisse s'adresser à « l'homme total » et atteindre l'état poétique et transcendant de vie. Il considère que cet état est ce que « le public recherche à travers l'amour, le crime, les drogues, la guerre ou l'insurrection »[513]. Revenant au roman de Muḥammad Rabīʿ, nous pouvons lire les figures de mères cruelles de cette manière. Dans l'objectif de refléter la réalité désespérée au Caire en 2011 et la suite à la révolution manquée, il pousse au paroxysme la cruauté de personnages pour témoigner d'un monde déchu et en créer une version dystopique dans laquelle la notion de maternité se déforme, se corrompt et se transforme en une position dénuée de toute compassion. Les femmes qui donnaient la vie deviennent des entités dénaturées, capables de commettre des actes impensables envers leurs propres enfants. Ce portrait brutal de la maternité est une manifestation de la déchéance morale de cette société dévastée. La douleur, la souffrance et la cruauté sont devenues les forces motrices de cette réalité cauchemardesque qui trouve davantage d'écho dans le récit à de troisième lignée temporelle qui se produit en l'an hégirien 455 (1063 du calendrier grégorien).

- La maternité masculine

Les illustrations de la maternité dans cette partie se concentrent en une seule scène lors de laquelle un homme accouche d'un chien par son anus. Le récit de cette troisième ligne temporelle censée se passer en est centré sur la mort prophétisée mais pourtant inaccessible de Saḫr al-Ḫazrağī (Sakhr al-Khazragi), le fils de la mort. Il s'érige en un des narrateurs multiples, dans ce récit qui ne dure qu'une journée. Une foule se réunit au Mokattam[514] pour être témoin de la réalisation de la prophétie et de la réalisation du destin de l'humanité. Sakhr ressuscite cependant après que sa dépouille a été lavée. Privés de la délivrance promise, les spectateurs déplorent la non réalisation de la prophétie et supplient la mort d'emporter leur âme à a place. Sakhr avoue finalement ne pas être le fils de la mort annoncé par la prophétie. C'est à ce moment-là qu'un cri d'homme se fait entendre : « *Inni alid* (j'enfante[515]) ». Le narrateur suppose dans un premier temps qu'il s'agit d'une femme à la voix d'homme, mais la réalité le contredit.

وصلت إلى حيث تجمع بضعة رجال يحدقون أسفل أقدامهمـ وعلى الأرض بينهم وجدت رجلا وقد رقد وعورته مكشوفة، وجنين كلب يخرج من إسته، جامد لا يتحرك، وصرخ الناس بكلام غير مفهوم، ثم صاح أحدهم مشيرا إلى الجنين: «كلب!».[516]

Je parvins à l'endroit où on s'était déjà attroupé, les gens regardaient à leurs pieds. À terre, je découvris un homme couché, ses parties honteuses apparentes. Un fœtus de chien lui sortait de

[513] Artaud, *Le théâtre*, *op.cit.*, pp. 189-190.
[514] Le lieu en lien avec les prophéties, car on raconte que la montagne est plate car le sommet en a été déplacé par Dieu à la demande d'un prêtre copte
[515] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 221.
[516] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 190.

> l'anus, figé, sans le moindre mouvement. Les gens criaient des propos incompréhensibles, quand l'un d'entre eux s'exclama, désignant le nouveau-né : « Un chien ! »[517]

À partir de ce passage, Sakhr se transforme en une ombre qui enveloppe tout de sa noirceur. Cette transformation met fin à l'espoir qui subsistait et permet au protagoniste de comprendre qu'il se trouve dans un enfer éternel. La « maternité » est ici dépeinte de manière inhabituelle, dans une scène qui suit la réalisation inattendue de la prophétie. Deux lectures sont possibles pour cette scène : l'acceptation de l'existence d'un accouchement masculin en enfer, ou l'idée que le fœtus est une représentation métaphorique de l'échec et de la désillusion de la foule. Selon les trois effets provenant du théâtre de la cruauté artaudienne, la première lecture permettrait réveiller les nerfs alors que la seconde ferait chuter les masques et prendrait en charge la représentation de l'alchimie récurrente du roman.

La première lecture permet de marquer l'entrée dans un environnement infernal où les règles et les lois naturelles sont inversées. L'accouchement d'un chien par un homme par son anus souligne l'absurdité et l'horreur de ce contexte où il est possible de manifester la subversion des normes biologiques par un homme qui accouche. Quant aux spectateurs, ils aboient comme une meute exaltée en se soumettant à la volonté divine. L'effet réveillant consiste d'abord en la capacité d'un homme à accoucher, lui qui annonce « j'enfante » en commençant par la particule *inna* qui a la fonction d'attirer l'attention et d'affirmer ce qui la suit. C'est ensuite la réaction de la foule qui suscite l'interrogation : malgré la duperie de la prophétie du fils de la mort, elle ne renonce pas à la croyance en Sakhr ni en la prophétie. Elle accepte donc qu'un homme puisse accoucher d'un chien. Cette « maternité » triplement perturbante et déconcertante assure ainsi le « réveil du cerveau et du nerf ». Une seconde lecture permet toutefois de développer davantage les sous-entendus du texte.

Le fœtus chien immobile sort de l'anus de l'homme. L'identité de ce fœtus repose sur ce qu'a crié un homme, et n'est pas confirmée par le narrateur : on peut ainsi y voir une entité dégradante et répugnante, et comprendre cet « accouchement » comme une défécation. La foule tente cependant de lui accorder une signification élogieuse, après une première désillusion lors de la fausse mort de Sakhr ; et les spectateurs glorifient la situation, semblant trouver du sens même dans cette situation grotesque. Leurs aboiements à la gloire de Dieu, « *subḥān*^{a} *llāh* » souligne l'ironie et la cruauté de la situation, mettant en scène à la fois une folie collective et la cécité spirituelle qui empêche les individus de remettre en question les normes établies. La destruction et la création ne sont ainsi plus discernables l'une de l'autre.

[517] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 221.

Cette seconde lecture permet de faire chuter les masques à la fois du faux espoir entretenu par la prophétie, mais aussi des croyants qui s'avèrent fanatiques et irrationnels. C'est Sakhr qui annonce lui-même qu'ils sont tous en enfer et qu'ils y demeureront, et la ligne temporelle de 455 H rejoint ainsi l'alchimie par les deux autres lignes temporelles du roman, l'abîme de l'humanité. Les individus qui vivent dans la dystopie infernale et qui y sont enfermés et ne peuvent pas échapper à leur destin d'errance en enfer. Bien que le narrateur affirme sa patience, il ne peut que se méfier de l'espoir, et se laisser finalement submerger par la noirceur avant de succomber à la cruauté représentée de manière dérangeante par la maternité dans cette scène d'accouchement.

2.3 ʿ*Uṣūr Dāniyāl fī madīnat al-ḫuyūṭ* d'Aḥmad ʿAbd al-Laṭīf

Muḥammad Rabīʿ n'est pas le seul auteur de la fiction dystopique arabe à se rapprocher du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud. C'est aussi le cas d'Aḥmad ʿAbd al-Laṭīf dans ʿ*Uṣūr Dāniyāl fī madīnat al-ḫuyūṭ*, sur lequel nous nous appuyons afin d'illustrer la manière dont la théâtralisation devient un moyen par lequel se manifestent les dystopies infernales. L'histoire du roman se déroule dans une ville imaginaire sans nom, où les habitants vivent comme des marionnettes. L'auteur utilise une narration non-linaire et décrit au début du roman une scène où les cadavres de personnes égorgées et nues forment autour d'une fontaine un motif de fleur. Daniel(Dāniyāl) est la seule exception, qui, bien qu'égorgé lui aussi, a conservé ses vêtements. L'auteur remonte ensuite le fil du récit, explicant comment Daniel en est arrivé là. Au fur et à mesure que l'histoire se développe, plusieurs Daniel apparaissent les uns après les autres, chacun avec son propre numéro, et représentent différentes étapes de la vie de Daniel. Sont ainsi évoqués au moins quatre Daniel, qui permettent au narrateur de révéler la hiérarchie et la domination de cette ville. Le cadavre du début est ainsi nommé Daniel 4, et il est observé par Daniel 3 qui, lisant les documents trouvés dans un porte-documents à côté du corps découvre l'histoire de Daniel 2. Ce dernier est un fonctionnaire qui travaille dans une archive secrète où il découvre à son tour les informations de Daniel 1. Celui-ci a vécu avant le déluge de l'Apocalypse, c'est-à-dire avant que les gens ne deviennent des marionnettes, et se concentre principalement sur son adolescence, pendant laquelle il a été violé par un cheikh à l'école, et sur sa vengeance.

Dans cette pièce de marionnettes à fils le narrateur dénonce l'abus sexuel commis par un cheikh pédophile ainsi que la bureaucratie absurde et oppressive contre des individus comme Daniel. Mentionnons ici que l'auteur est un lecteur de l'écrivain portugais José Saramago dont il a traduit en arabe le roman *La lucidité* (*Ensaio sobre a lucidez*) sous le titre *al-Baṣīr*.

Saramago comme Abdel Latif privilégient l'expression de la cruauté sous des formes mutliples. Dans ses deux romans dystopiques d'anticipation, *L'aveuglement* (*Ensaio sobre a ceigueira*) et *La lucidité*, José Saramago reprend à son compte les représentations de la cruauté artaudienne à travers des jeux entre cécité puisqu'il dévoile dans le premier ouvrage les réalités humaines en privant ses personnages de la vue. Il décrit d'abord les souffrances physiques que subissent les habitants d'une ville inconnue avant de dénoncer la cruauté des évènements sociaux et du vécu personnel des personnages. C'est la même approche qu'adopte Abdel Latif lorsqu'il ouvre le récit sur une une scène de cruauté avant de remonter le fil du récit des différents Daniel et de présenter leurs tragédies propres. Dans une des scènes du roman, l'administration des archives mentionne un massacre duquel n'ont réchappé que Daniel 41 et le responsable, Daniel 0. On y retrouve un écho à l'existence d'Otared comme le dernier survivant à l'enfer de sa ligne temporelle, et finalement, peut-être, comme le dernier homme.

Chapitre 3 Ahmed Otared, dernier homme, premier homme

Muḥammad Rabīʿ illustre d'abord dans *ʿUṭārid* une version parallèle de la ville du Caire, puis la présente de nouveau, cette fois comme une dystopie infernale. Il cherche expressément à s'approcher de l'extrême, à dépasser les limites morales, à déformer le cadre éthique et à transformer et exagérer les comportements des personnages. Toutes ces pratiques peuvent être rapprochées du théâtre de la cruauté, théorisé par Antonin Artaud. C'est sur ses théories que nous nous sommes appuyé pour étudier la théâtralisation cruelle de la réalité égyptienne, la construction de la cruauté et ses manifestations dans le roman. Nous nous étions jusque-là concentrée sur la cruauté au sens artaudien, et avons examiné l'aspect esthétique du roman. Dans ce chapitre, nous aborderons la question plus générale et d'ordre philosphique de la nature de l'existence humaine dans une dystopie infernale. Afin d'y répondre, nous examinerons les différentes manières de faire face à un destin déjà écrit et à un enfer éternel à travers le cas du général Ahmed Otared.

3.1 À la recherche de l'homme total

Il s'agit ici d'examiner le type d'homme qu'incarne Ahmed Otared, à la fois dans la société conçue par Muḥammad Rabīʿ, et dans ses moments de solitude et d'isolement. Nous nous intéresserons à son rôle dans la résistance, à son appartenance à l'opération de sniper ainsi qu'à sa persona de Buddha.

3.1.1 L'homme social et l'homme total

L'image d'Ahmed Otared prend forme dès le prologue du roman, quand le narrateur décrit un policier enquêtant sur un homicide, dont n'apparaît que la silhouette. Il s'agit d'Ahmed Otared, qui tente de comprendre les raisons ayant poussé un homme à assassiner sa propre famille. Cette enquête le conduit à la conclusion que le dernier avait perdu tout espoir en la vie, et l'espoir (ou son absence) se profile ainsi comme un thème central du roman, en particulier dans la ligne temporelle de 2025 dans laquelle Ahmed Otared devient le protagoniste principal. C'est sur ce personnage que nous nous concentrerons, en explorant d'abord ses débuts en tant que tireur d'élite.

La vie personnelle d'Ahmed Oatred est très peu développée dans le roman, où sa vie professionnelle occupe une place prépondérante. Dans le deuxième chapitre, le narrateur présente l'occupation " maltaise " et fournit à Ahmed Oatred l'occasion de raconter son vécu avant celle-ci. Engagé comme tireur d'élite pour assurer la sécurité de l'aéroport, il poursuit ce travail pendant dix années durant lesquelles il ne manque pas une fois sa cible. « J'étais celui qui tirait la balle, garantissant la sécurité de ceux dont j'avais la charge[518] » (*kuntu man yuṭliqu l-ṭalqat[a] llatī tuḥāfiẓ ʿalā mā aḥrisuh ʾāminan*[519]). C'est dans le Sinaï, avec pour cible pierres et gazelles, qu'il s'entraîne.

> لم أكن أصوب على الغزلان، كنت أصوب على الأحجار القاتمة اللون على الأرض الفسيحة، كنت أعتبر اصطياد الغزلان إهانة لمن اصطاد بشرا من قبل. كان اصطياد الأحجار أشرف كثيرا. وسخر مني رفاق الصيد في الأول رحلة، لكنهم أدركوا بسرعة أنني لا يمكن أن أخطئ في كل مرة، وأني أتعمد ترك الغزلان. حتى في سيناء لم أخطئ إصابة الأهداف قط.[520]
>
> Je ne tirais pas sur les animaux, je visais les pierres sombres dans le paysage dégagé. Je trouvais que chasser des gazelles était insultant pour qui avait chassé des humains auparavant. Chasser des pierres était infiniment plus noble. Mes compagnons de chasse se moquèrent de moi au cours des premières expéditions, mais ils comprirent très vite qu'il était impossible que je rate les gazelles chaque fois et que je les évitais donc sciemment. Même dans le Sinaï, je ne ratais jamais ma cible.[521]

Dans la logique de Otared, l'action de tirer est liée à la nature de l'objet ciblé. Il distingue entre les deux types de cibles utilisés pendant son entraînement selon que l'objet est animé ou non. La gazelle perd ainsi en noblesse par rapport à l'humain, sa cible habituelle ; il préfère ainsi tirer sur des pierres, dont la taille et la couleur rendent le tir difficile, et lui permettent de travailler sa précision

> في النهاية ومهما كان الضابط مؤمنا بأهمية عمله، فإن قتل إنسان لا يعرفه أمر هائل، أنا قناص وأعرف ذلك، وأعرف أن صور القتلى تبقى ماثلة في الذهن مدة طويلة. وأن الذاكرة الانتقائية تختار بصور بعينها للاحتفاظ بها إلى الأبد. حتى ذاكرتي، أنا القناص المحترف، تحتفظ بصور لأشخاص قنصتهم ولا أعرف من هم، ولا أذكر أين كنت أو أين كانوا، ولا أذكر متى حدث هذا أو كيف أتاني الأمر بقنصهم.[522]

---

[518] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 44.
[519] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 38.
[520] *Ibid.*, pp. 37-38.
[521] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 44.
[522] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 18.

> En fin de compte, quel que soit le degré d'adhésion d'un officier à l'importance de sa mission, tuer un inconnu demeure un acte majeur. Je suis franc-tireur, et je le sais parfaitement. Je sais que l'image des morts demeure longtemps à l'esprit. Et que la mémoire sélective choisit des images précises pour les conserver à jamais. Même ma mémoire, moi qui suis un sniper professionnel, conserve l'image de personnes que j'ai abattues et dont j'ignore l'identité. Je ne me souviens pas d'où j'étais, ni d'où ils étaient, ni quand cela s'est produit, ni comment m'est parvenu l'ordre de les abattre.[523]

L'acte central de la profession d'Otared est d'assassiner des inconnus, en application d'un ordre donné. L'image de la victime demeure dans la mémoire de son assassin, ici, Otared. C'est la précision qu'il ajoute qui nous intéresse : bien que l'image de la victime persiste, toutes les autres informations la concernant, ou concernant l'assassinat sont oubliées. Le narrateur dresse ainsi le portrait d'un sniper professionnel qui assure un service impeccable pendant une longue période avant l'invasion et l'occupation maltaises, de même qu'au moment de la formation de la résistance. Cette dernière modifie toutefois la nature du métier d'Otared et sa manière de l'exercer : « *maʿa l-muqāwama fa-qadi ḫtalafa kullu šayʾ*[524] » (avec la résistance, tout changea[525]).

Lors des deux premières années ayant suivi l'arrivée des forces armées de la république des Chevaliers de Malte, Otared occupe un poste de commandant des snipers caché dans la Tour du Caire.

> بعد ساعات سننهي تمركزا استمر مدة طويلة في البرج؛ سنتين كاملتين. كنا مركز مراقبة متقدم، عين المقاومة التي تراقب القاهرة الشرقية، أداة إعدام واغتيال وقنص، كنا ذراع المقاومة الطويلة.[526]
>
> Dans quelques heures, notre long stationnement dans la Tour prendrait fin. Deux années entières. Nous étions un poste avancé de surveillance, l'œil de la résistance qui observait Le Caire-Est. Un outil de mort, d'assassinats perpétrés par des francs-tireurs embusqués. Nous étions le bras armé et avancé de la résistance.[527]

La mission de Otared reste la même qu'avant l'occupation puisqu'il continue à assassiner sur commande. Le véritable bouleversement advient après l'arrêt du stationnement dans la Tour, lorsque la résistance décide d'arrêter les opérations ciblées et de préparer une révolution populaire. Au lieu de viser des personnes stratégiquement importantes, les tireurs de la résistance tireront aléatoirement sur la foule, sans distinction. Otared avait rejoint la résistance avec l'objectif de chasser les occupants maltais. Otared demande alors que « *ḍubbāṭu l-šurṭa humu l-asās, wa-ḍubbāṭu l-ǧayš wa-l-muwāṭinūna l-ʿādiyyūn ʿulā l-hāmiš wa-bi-lā ayy ṣalāḥiyyāt.*[528] » (les officiers de police forment le noyau et que les militaires et les civils demeurent à la marge, sans aucune autorité[529]). En conséquence, Otared continue à tirer sur les

[523] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, pp. 22-23.
[524] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 38.
[525] *Ibid*., p. 44.
[526] *Ibid*., p. 18.
[527] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 22.
[528] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 37.
[529] *Ibid*., p. 43.

personnes inconnues afin d'accomplir la mission de la résistance. Une fois les occupants chassé, le paysage social témoigne peu de changements positifs. Ahmed Otared et Farida vivent en couple, mais cette vie n'est pas moins désespérante que la vie sous occupation. Farida ne peut plus vivre de son métier de médecin et reprend la prostitution ; quant à Otared, il souffre d'une crise existentielle. Avoir cessé de tuer a brouillé pour lui les frontières entre la vie et la mort et il cherche à agir pour prouver qu'il est encore en vie, en recourant dans un premier temps au froid

> اكتشفت أن السكين تحتفظ بالبرودة عدة دقائق، أطول بقليل من فترة ذوبان مكعب الجليد. صرت أضع عدة سكاكين في الثلاجة، وأخرجها لأضغط بها راحتي حتى تحرقني برودتها، ثم أنقل السكين إلى وجنتي وخدي، وإلى جبهتي ورقبتي. ثم أدور بها على كل جسدي، الصدر والذراع والإبط والبطن والفخذ. وأضعها تحت خصيتي لأشعر برودتها وقد شارفت على الزوال، ولأشعر بنصلها يكاد يشق اللحم الحساس بعد عدة مرات جرحت قدمي عن عمد، لم يسل أي دم، ولما عمقت الجرح أكثر لم أر دما أيضا، وظهر اللحم أزرق داكنا.[530]

> Je découvris qu'un couteau conservait sa froideur plusieurs minutes, un peu plus longtemps que n'en prenait un glaçon pour fondre. Je mettais plusieurs couteaux au congélateur, et je les sortais pour les presser contre ma paume, jusqu'à ce que le froid me brûle. Puis je plaçais les lames sur mes pommettes, mes joues, mon front et mon cou. Je les faisais tourner sur toutes les parties de mon corps, la poitrine, les bras, les aisselles, le ventre, les cuisses… Je les plaçais sous mes testicules pour sentir les dernières traces de fraîcheur, avant qu'elle ne disparaisse, et pour sentir le tranchant sur le point d'inciser cette peau sensible. Après plusieurs essais, je me blessai les pieds, volontairement. Aucun sang ne coula. Je poussai la lame plus profondément dans la chair, et je ne vis pas de sang non plus. La chair était bleu foncé.[531]

Otared reprend alors le métier de tireur, mais ne se contente plus des missions d'assassinats. Il tire sur là en plein jour et sa folie s'aggrave après que Farida est condamnée à la mort après avoir tué deux clients.

> كنت أسري ساعات طويلة. مرتديا قناعي ضاربا بمسدسي كل من أشعر أنه يستحق الذهاب للجنة. كنت أؤدي عملي بإخلاص لا مثيل له، وأنا أفكر في مصير فريدة وما سيحدث لها قريبا...[532]

> Je marchai des heures durant, portant mon masque, et abattant tous ceux dont je sentais qu'ils méritaient d'aller au paradis. Je faisais mon travail avec un zèle incomparable, tout en pensant au destin de Farida et à ce qui allait lui arriver, sous peu.[533]

Ahmed Otared, un des meilleurs tireurs d'élite et membre d'une résistance visant à rétablir la souveraineté de l'État égyptien, sombre donc dans la folie. S'il tue d'abord pour subsister, puis pour servir une cause dans laquelle il croit, c'est sans raison qu'il tue ensuite, lorsque la révolte se révèle être un leurre et que ses espoirs sont déçus. La perte de sens de son travail correspond à cette perte d'espoir et à sa compréhension de son monde comme un enfer éternel. L'envie d'être l'homme social[534], soumis aux lois et suivant des religions et des préceptes, est ainsi remplacée par l'impératif de se comporter en tant qu'homme total, au caractère et aux

[530] *Ibid*., pp. 271-272.
[531] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 313.
[532] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 287.
[533] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 332.
[534] Artaud, *Le théâtre*, *op.cit.*, pp. 190-191.

sentiments bien tranchés. Cette désillusion au niveau de la société et des valeurs est accompagnée par la fin de son couple lorsque meurt Farida.

Conformément aux principes du théâtre de la cruauté, Muḥammad Rabīʿ répond par le roman « à l'agitation et à l'inquiétude caractéristiques[535] » de son époque. Il conçoit une dystopie où il peut aborder et discuter « les grandes préoccupations et les grandes passions essentielles[536] », et questionne notamment la possibilité et le moyen d'être un homme, total ou social. C'est cette possibilité que nous souhaitons étudier ici.

3.1.2 L'impossible homme social et le massacre d'Otared

La déception d'Ahmed Otared au rétablissement du gouvernement égyptien se retrouve tout au long du roman. Il est indispensable, pour la traiter, de prendre en compte la révolution de 2011 décrite dans la deuxième et la quatrième partie du roman, qui ne correspond pas à la " vraie "révolution égyptienne de 2011 mais s'en approche. Chez Muḥammad Rabīʿ, le début la révolution de 2011 est soudain et brutal. L'histoire s'ouvre avec la disparition du père de Zahra qui précède de peu la révolution populaire. Dans cette ligne temporelle, le narrateur se concentre sur les vécus individuels, sans s'attarder sur l'histoire plus générale ; cette attention prêtée à la précision le pousse toutefois à signaler le jour de la révolution.

> انتهى اليوم وقد كنس كل من نزل إلى الشارع، أمطرتهم الشرطة بالغاز، هربوا فركض رجال الشرطة خلفهم في بعض أحياء القاهرة، اعتقلوا الكثيرين، وهرب الباقون إلى بيوتهم. ظنت الأغلبية أن الأمر انتهى تلك الليلة، لكن الثأر كان قد أزهر أخيرا.[537]
>
> La journée s'acheva et tous ceux qui étaient descendus dans la rue furent balayés. La police fit pleuvoir sur eux ses gaz, ils s'enfuirent, pourchassés par les policiers dans certains quartiers du Caire. Beaucoup furent mis en détention, les autres parvinrent à se réfugier chez eux. La majorité pensa que, ce soir-là, toute l'affaire venait de prendre fin. Mais l'idée de revanche venait enfin de fleurir.[538]

La de 2011 est donc éphémère et réprimée par la violence. Ne la suit aucun changement significatif sur le plan social ; cependant, divers événements commencent à toucher les individus, tels que la fausse-couche de Leila ou le viol des deux sœurs par le glaneur. Douze ans plus tard, en 2023, les troupes de la République des Chevaliers de Malte font leur entrée. Elles prennent le contrôle de l'est du Caire, instaurent leur propre gouvernance et appliquent de nouvelles politiques. Malgré son nom, cette République n'entretient aucun lien avec l'État maltais que nous connaissons, et c'est pour cela que le narrateur présente longuement sa nature et ses objectifs politiques.

> لم تكن هناك أرض تحمل اسم ((جمهورية فرسان مالطا))، تاريخ مواطني الجمهورية يعود إلى بقايا فرسان الحملات الصليبية، سيطروا على جزيرة مالطا بعض الوقت، فاكتسبوا اسمهم الشهير، وبعد ذلك طردوا منها وأصبح وضعهم محيرا جدا، إلى أن

[535] *Idem.*
[536] *Idem.*
[537] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 144.
[538] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 166.

اتخذوا في روما مقرا للجمهورية. هذه دولة بلا مواطنين، هناك عشرون ألف منتسب للدولة، وأربعمئة ألف عضو. وقبل مارس 2023 صار جميع الأعضاء والمنتسبون، فجأة، مواطنين في جمهورية فرسان مالطا، كلهم موظفون وضباط وجنود سابقون في جيوش دول عديدة، كان جيشا كبيرا، متعدد الأقسام ومتنوعا...[539]

La république des Chevaliers de Malte ne correspondait à aucun territoire. L'histoire de ces citoyens remontait à des restes de chevalerie de l'époque des croisades, ils avaient occupé l'île de Malte un moment, ce qui leur avait donné leur célèbre dénomination, puis ils en avaient été chassés et leur situation était devenue totalement confuse, avant de prendre Rome comme capitale de leur république. C'était un État sans citoyens, il y avait vingt mille frères et quatre cent mille membres de l'ordre. Et un peu avant mars 2023, soudainement, tous les frères et tous les membres devinrent des citoyens de la république de l'ordre de Malte. Tous étaient d'anciens officiers, soldats et administratifs dans les armées d'autres pays, et ils formaient ainsi une armée gigantesque, composée de nombreuses branches aux spécificités variées.[540]

Cette République est donc un État sans territoire, et sans véritable statut pour ses membres avant de se constituer en nation véritable Ses citoyens, d'origines variées mais tous issus du domaine militaire, participe de la constitution d'un État à la forme nouvelle, fondée sur des dynamiques de pouvoir et de domination. C'est ainsi que les questions géopolitiques se trouvent au coeur de sa stratégie, et qu'elle exige de l'Égypte plusieurs actions.

مصر تلتزم الاتفاقات الدولية كافة، وتلتزم استمرار دعم المواد الغذائية والمحروقات، وتلتزم دفع رواتب العاملين في القطاع الحكومي، بما فيهم موظفي وزارة الدفاع، وتتطلع إلى مستقبل ناجح سيبهر العالم في ظل التطورات الدولية الجديدة.[541]

L'Égypte se conformera à tous les accords internationaux, continuera à subventionner les matières alimentaires de première nécessité et le combustible. Elle assurera la paye des fonctionnaires, y compris des employés du ministère de la Défense, et elle aspirera à un avenir florissant, qui étonnera le monde entier dans le cadre des derniers développements sur la scène internationale[542].

La première exigence des occupants consiste à assurer une continuité du fonctionnement de l'ancien régime sans interrompre la vie quotidienne du peuple. Les chevaliers mettent également l'accent sur les rapports internationaux de l'Égypte, la privant ainsi de sa souveraineté intérieure et extérieure. En réponse, ceux qui refusent d'obéir à ce gouvernement étranger forment la résistance à laquelle appartient Ahmed Otared et à laquelle il participe en tant que tireur d'élite. Il considère le groupe de résistance comme une gigantesque entreprise, dont l'unique objectif est de chasser l'occupant[543] ; et la résistance l'emploie en effet pour des opérations d'assassinats. Otared est posté à la Tour de Caire et s'introduit parfois au domicile de ses cibles. Devant ses échecs, la résistance change de stratégie et conçoit une révolution populaire en poussant le peuple à se révolter lui-même. Il est alors demandé aux snipers de la résistance de tirer sur des individus au hasard pour pousser les autres à se révolter contre l'occupation des chevaliers. En précisant le déploiement de cette stratégie, le protagoniste se réfère à ce qui s'est passé lors de la révolution de 2011.

[539] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, pp. 33-34.
[540] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 39.
[541] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 30.
[542] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 36.
[543] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 36.

شغب يناير قصة مختلفة، إطلاق النار كان محاولة منا لإخافة الناس وإرجاعهم إلى منازلهم، إطلاق النار كان دفاعا عن الأقسام.[544]

Les émeutes de 2011 sont une autre histoire. Nous avions tiré à balles réelles pour tenter de faire peur aux gens et les inciter à rentrer chez eux. Nous tirions pour protéger les commissariats.[545]

En 2025, il ne s'agit donc pas de la première fois que l'on demande aux snipers de tirer sur la foule. L'objectif est toutefois différent : il ne s'agit plus de susciter de la peur mais de la colère et de la révolte. C'est un plan qu'Ahmed Otared questionne et remet en cause à la veille de sa mise en œuvre.

هل هذه ثورة أم انقلاب عسكري، هل نصبر أم ننتفض، هل نلتزم بالدستور أم نفوض الرجل ليحكمنا إلى الأبد، هل سيرشح نفسه مرة أخرى أمام دمية أخرى أم أمام منافس حقيقي، هل ما يحدث شغب أو ثورة، هل لا يزال الفساد متغلغلا أم أن هذه هي سمات الدولة الحديثة, هل نعدل الدستور كي يحكمنا لفترة ثالثة أم نجعله رئيسا للحكومة؟[546]

Était-ce une révolution ou un coup d'État militaire ? Devions-nous patienter ou nous révolter ? Fallait-il s'en tenir à la Constitution ou donner mandat à l'homme fort pour qu'il nous dirige à jamais ? Allait-il se représenter contre une autre marionnette ou contre un véritable adversaire cette fois-ci ? Est-ce que ce qui se passait était une émeute ou une révolution ? Est-ce que la corruption gangrenait toujours le système ou étaient-ce les caractéristiques de l'État moderne ? Devions-nous modifier la Constitution pour qu'il se représente une troisième fois ou en ferions-nous le chef du gouvernement ?[547]

Dans le cheminement des réflexions d'Otared apparaissent quelques lignes directrices. Ce n'est pas seulement l'opération qu'il remet en question, mais les multiples changements politiques que le pays a vécu pendant des siècles. Il questionne la nature des transformations, les problèmes de gouvernance présents avant l'occupation, les formes de gouvernement ainsi que les éléments constitutifs des mouvements sociaux. C'est finalement la quête d'un État-nation moderne qui semble le préoccuper, et cet objectif demeure inatteignable. La révolution populaire de 2025 a lieu. Après le retrait des occupants, la vie des Égyptiens ne connaît pas d'amélioration attendue, bien au contraire. Ahmed Otared quitte la résistance, mais perd le sens de sa vie. Farida retourne au travail du sexe, qui l'avait pourtant détruite, afin de subvenir à ses besoins.

وأحاول إقناع نفسي بأنها تعلم كل شيء لأبرر ما تفعله، وبينما أهرب أنا بالغرق في اليأس تحاول هي خلق دنيا أخرى بديلة عن جحيمنا هذا.[548]

J'essayais de me convaincre qu'elle savait tout pour trouver une justification à ses actes. Pendant que moi je me noyais dans le désespoir, elle essayait de créer un monde parallèle à notre enfer.[549]

L'ultime révélation d'Otared a lieu alors qu'il rend visite à Zahra, l'enfant au visage sans traits de la ligne temporelle du 2011, devenue femme. Cette dernière annonce à Ahmed Otared :

أنت اخترقت الستار وعلمت أننا في الجحيم. ويبدو أنك لم تعلم كل شيء، انقطع الوحي ولهذا سبب وحكمة لا أعلمهما الآن، لكن عليك أن تعود لتقتل الناس. أنت لا تعلم بعد مقدار أهميتك، لا يستقيم هذا الجحيم دون وجودك.[550]

---

[544] *Ibid.*, p. 69.
[545] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 82.
[546] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 128.
[547] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 148.
[548] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, pp. 252-253.
[549] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 291.
[550] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 263.

> Vous avez déchiré le voile, vous savez que nous sommes en enfer. Mais il semble que vous n'ayez pas tout appris. La révélation s'est interrompue, et il y a à cela une raison et une sagesse que j'ignore maintenant. Mais il faut que vous retourniez tuer les gens. Vous ne connaissez pas encore l'ampleur de votre rôle. Cet enfer ne trouve sa complétude qu'avec vous.[551]

Zahra demande à Otared de reprendre son métier de sniper pour qu'il remplisse son rôle dans cet enfer, qui reste incomplet sans son action. De la même manière, cet enfer n'est pas complet sans Farida. Chaque individu devient donc une composante indispensable de cet enfer. S'il existe un moyen par lequel s'échapper de cette boucle infernale sans commencement ni fin, il faut, pour le trouver, renoncer à son statut « d'homme social ». Il faut trouver une transcendance qui permette de rompre le cercle vicieux. Pour Otared, il s'agit de tirer, de tuer et de massacrer.

3.1.3 Otared, le Buddha tireur

Nous souhaitons examiner dans cette section l'impossibilité de l'homme social et la nécessité d'agir en tant qu'homme total, en prenant comme exemple le personnage d'Ahmed Otared. Nous avons déjà étudié cette figure sous la perspective de l'identité lorsque nous avons discuté de l'emploi des masques dans le roman. Nous souhaitons cette fois nous concentrer sur la construction du personnage, et plus précisément de la manière dont se combinent en lui le sniper et le Bouddha.

Au début de sa participation à la résistance, Otared est simplement un ancien officier de police, et le lien avec la figure de bouddha n'existe pas. L'antagonisme entre ces deux éléments se révèle après l'arrivée d'un artiste sculpteur dans la Tour du Caire, qui vient réaliser des moulages à partir des visages de Otared et ses camarades afin de confectionner des masques. Alors que ses compagnons choisissent des masques de célébrités, Oatred s'oriente vers un masque de Bouddha, qui lui semble représenter la sagesse. Ce choix signifie pour ses collègues qu'Otared cherche à se placer comme au-delà du destin. Sans s'attarder sur d'éventuelles croyances ou significations bouddhistes, Otared revêt ainsi le visage de Bouddha et porte désormais son nom dans le contexte de la résistance[552]. Otared explique que les masques personnalisés comme l'est le sien sont un privilège réservé aux grands résistants ; personne pourtant ne l'accompagne dans le choix d'un masque de Bouddha plutôt que celui d'une célébrité. Que représente donc ce choix unique ?

L'étude de la dimension identitaire liée à l'emploi de masques a laissé apparaître une double-dimension de révélation et de dissimulation. Le masque de Bouddha vaut d'abord pour une persona d'Otared, il est celui qu'il incarne lorsqu'il agit en tant que membre de la résistance.

---

[551] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 303.
[552] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 57.

Le Bouddha équivaut chez lui au tireur d'élite. Toutefois, le masque exerce au fur et à mesure une influence sur son porteur, en dissimulant son soi, voire son identité originelle. Le masque de Bouddha colle de mieux en mieux au visage du sniper et finit par le remplacer. Ainsi, la persona du tireur qu'est ne se manifeste plus qu'avec le masque de Bouddha, Otared passant de moins en moins de temps sans masque et ne parvenant plus à viser la cible sans lui.

La théorie du théâtre de la cruauté voit quant à elle le masque comme un révélateur, puisqu'il met en lumière la vraie nature. Si en prenant le masque de Bouddha, Otared incarne parfaitement son rôle de tireur d'élite et perd son identité individuelle en dehors du cadre de la résistance, cette perte de soi dévoile en réalité la nature de Otared, celle d'un assassin froid et détaché.

Les nombreuses représentations de masques nous invitent à nous tourner encore vers Antonin Artaud qui évoque dans son *Théâtre et son double* l'emploi de masque, cette fois-ci au sens concret d'objet. Dans son manuel destiné à la mise en place du théâtre de la cruauté, Artaud inclut une section comprenant des objets, des masques et des accessoires. Il y précise le fonctionnement des masques ainsi que leurs fonctions, en recommandant l'usage de masques énormes et disproportionnés, en parallèle du contenu discursif. Cet emploi permet d'insister « sur le côté concret de toute image et de toute expression – avec pour contrepartie que des choses qui exigent d'habitude leur figuration objective seront escamotées ou dissimulées[553] ». Bien que les masque figurant dans *ʿUṭārid* ne soient pas physiquement disproportionnés, on peut toutefois considérer ces masques grotesques comme des instruments qui, renversant leur statut d'objet en obtiennent la position de sujets. Ce n'est plus le porteur du masque qui compte, mais le masque lui-même. Le masque se superpose à la réalité de ce qu'il couvre : le masque d'Otared remplace le sniper qu'il est.

Interrogé sur son choix d'un visage de Bouddha pour le masque d'Otared[554], Muḥammad Rabīʿ a expliqué qu'il relevait d'une volonté de conférer un point de vue omniprésent à son narrateur, Ahmad Otared, et non d'une envie de donner à son roman un sens bouddhiste. Le choix du masque de Bouddha et la combinaison du sniper et du divin permet en fait une réconciliation entre le destin de condamné d'Otared et le nirvana et l'éveil du bouddha. Le narrateur l'exprime ainsi :

> كنت منيعا هناك في الأعلى، يحميني الارتفاع والبعد والقناع. كنت إلاها مصريا قديما بوجه مستعار لن يعرف الناس معالم وجهه الحقيقي مهما فعلوا. كنت إلاها إغريقيا يسخر من العالم الذي خلقه فيقتل من يشاء ويترك من يشاء ويضاجع من يشاء وينجب من يشاء. ويوم جاءني درون برسالة يعلمني أني وزملائي أحرار في اختيار الأهداف وقنصها دون الرجوع إلى القيادة كانت صفاتي قد اكتملت تماما. وقلت إن ما سيأتي سيشبعني تماما.[555]

[553] Artaud, *Le théâtre*, *op.cit.*, p. 150.
[554] Lors de son passage du séminaire d'IISMM *Orient-littérature* le 11 mars 2021.
[555] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 60.

> j'étais invincible ici dans mes hauteurs, protégé par l'altitude, la distance et mon masque. J'étais un dieu de l'Égypte antique, portant une face d'emprunt, et dont personne ne pourrait deviner les traits véritables, quoi qu'il tente. J'étais un dieu de l'Olympe se moquant du monde qu'il avait créé, tuant qui il voulait, épargnant qui il voulait, couchant avec qui il voulait et enfantant qui il voulait. Le jour où un drone était arrivé pour nous annoncer, à moi et aux collègues, que nous étions libres de déterminer nos cibles et de les abattre sans devoir en référer à la direction, mes attributs divins avaient comme atteint leur point de complétude. Je me dis que l'avenir allait me satisfaire et me rassasier entièrement.[556]

Les sentiments d'invulnérabilité et de puissance apparaissent comme profondément enracinés dans la psyché du narrateur. Protégé par l'altitude, la distance et le masque qu'il revêt, il érige une barrière entre sa véritable identité et le monde environnant, se soustrayant ainsi aux lois humaines et morales. En se décrivant tour à tour comme un dieu de l'Égypte ancienne, aux traits dissimulés, et comme un dieu olympien, maître du destin des autres, il affirme sa capacité à régir souverainement la vie et la mort. L'arrivée du drone, porteur d'une autorisation implicite à tuer sans rendre de comptes, vient parachever cette transformation, consolidant un sentiment de toute-puissance nourri autant par la technologie que par la hauteur symbolique. Ce pouvoir absolu prend forme à travers une hybridation singulière : celle d'une divinité guerrière dissimulée sous un visage emprunté à la figure du Bouddha. Le masque, loin de renvoyer à l'éveil ou à la compassion, devient le signe d'un effacement volontaire de l'humain, une interface rituelle permettant à Otared de s'ériger en instance sacrée et punitive. Dans cette posture, il semble dépasser la simple cruauté décrite par Artaud pour atteindre une violence intégrale, détachée, sans justification ni remords. Ainsi, à travers cette figure du Bouddha tireur, Otared s'élève au rang d'une divinité moderne, froide et désincarnée, dont la puissance se manifeste par l'exercice d'une destruction sans entrave.

3.2 Transcender la cruauté

Nous souhaitons ici revisiter la notion de cruauté en élargissant son domaine d'application au-delà de la signification artaudienne du terme. Dans sa définition de la cruauté, Artaud exclut la violence gratuite. Peu pertinente dans l'analyse de la perspective dramaturgique, elle joue cependant un rôle primordial dans le récit d'Ahmed Otared, et il convient donc de l'analyser. Nous examinerons ainsi les comportements violents d'Ahmed Oatred et la cruauté qui y réside avant de nous concentrer sur les caractères de cette cruauté.

3.2.1 La logique de la cruauté

Le métier d'Ahmed Otared consiste à tirer des balles et prendre des vies ; il s'accoutume progressivement à ces actes meurtriers. Ces derniers peuvent être répartis en trois catégories

[556] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 70.

distinctes. La première englobe des assassinats ciblés, la deuxième comprend les balles perdues qui touchent des passants et la troisième correspond à des tirs délibérés envers des passants. Bien que l'ensemble de la société soit comme anesthésiée cart droguée au Karbon, Otared parvient à ressentir des émotions après avoir tiré ; ces dernières sont le plus souvent positives, quand il estime avoir réussi des assassinats « utiles ». En étudiant le pouvoir d'Otared et sa légitimité à faire usage de la violence, nous espérons éclairer l'origine et la nature de cette violence, avant d'examiner en détail les représentations de la violence développées dans le roman.

Dans les chapitres où Muḥammad Rabīʿ fait intervenir Otared, il lui accorde de longs passages pendant lesquels il explique son métier. Parmi ces occurrences, un paragraphe de presque deux pages[557] où Otared récapitule les missions accomplies durant sa participation à la résistance. Après compté le nombre de personnes mortes sous ses tirs, Otared réfléchit :

كنت أعذب الرجل وكنت سعيدا.
كانت تلك شهور الركض وصعود السلالم والهرب قفزا بين الأسطح، وتقييم الموقف؛ هل أترك البندقية أم أحملها وأركض هاربا؟ هل سينتبه المارة إلي؟ وهل سيطلق أحد جنود الاحتلال النار علي؟ هل يجب أن أقتل هذا حقا أم قتله لن يفيد؟ هل قبل هذا عقاب أم عظة؟
كنت أمتلك مقدارا من قدرة إلهية على قتل الناس.[558]

Je torturais l'homme et j'étais heureux.
C'étaient des mois de courses, d'escaliers dévalés, de sauts entre les toits des immeubles, et de calculs minutieux : fallait-il laisser le fusil sur place ou l'emporter dans la fuite ? Les passants me remarqueraient-ils ? Un soldat de l'occupation me tirerait-il dessus ? Fallait-il vraiment tuer cette personne, ou son exécution était-elle inutile ? La tuer était-il un châtiment ou un avertissement ? Je possédais une part du pouvoir divin de tuer les gens.[559]

C'est d'abord l'association de la torture à la joie que nous souhaitons souligner. Cette remarque d'Otared, qui précède une série de réflexions liées aux assassinats, constitue un des traits caractérisant la cruauté dont se teinte les agissements du franc-tireur Otared. Celui-ci se réjouit de tirer pour torturer et tuer d'autres être humains et la cruauté est ainsi une source de jouissance. Les pensées d'Otared s'orientent ensuite sur les réalités concrète de sa pratique professionnelle et sur les risques éventuels pendant l'opération. Il questionne ainsi la nécessité de tuer telle ou telle personne, l'utilité de l'exécution et les effets potentiels de ses actes avant de constater sa proximité avec le divin. Otared interroge donc lui-même son pouvoir de tuer ; il s'interroge sur la source de ce pouvoir et son utilité, ce qu'il requiert et ses conséquences. La cruauté d'Otared contient donc une dimension de plaisir et une dimension pragmatique.

La cruauté, dans sens de violence gratuite, peut être perçue comme une des formes de la violence en même temps que l'un de ses extrêmes. Pour évoquer les rapports entre la cruauté

[557] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, pp. 39-40.
[558] *Ibid*., pp. 40-41.
[559] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 47.

et la jouissance, il faut commencer par la recherche du plaisir qui, selon Michel Wieviorka, détermine parfois la violence[560]. L'agent de la violence prend alors du plaisir et exerce donc cette violence pour elle-même. Bien que les aspects extrêmes de la violence, dont fait partie la cruauté, soient marginaux, ils assument des rôles cardinaux et constituent le noyau de la violence. La cruauté apparaît, d'après le sociologue français, dans le massacre « où la violence pour la violence s'émancipe de toute visée en dehors d'elle-même[561] » et où se joue la liberté absolue. Pour provoquer une révolution populaire, c'est un massacre qu'Otared commet. Il lui permet de libérer ses pulsions et de toucher sa sensualité par un plaisir physique. La cruauté s'achève en compagnie de l'image saignante retrouvant son lien étymologique au au *cruor* qui signifie la chair écorchée et sanglante, et que Clément Rosset explique comme l'état d'« une chose elle-même dénuée de ses atours ou accompagnements ordinaires, en l'occurrence la peau, et réduite ainsi à son unique réalité, aussi saignante qu'indigeste[562]. La cruauté peut être inspirée par la violence ou émerger en tant que complément à celle-ci. Cependant d'autres significations peuvent l'accompagner. Au-delà du plaisir lié à la violence, elle se rapporte également à des dimensions du sujet et de son identité qui ne se limitent pas à la biologie, mais peuvent inclure une dynamique psychologique tout en étant connectées au social et au culturel[563]. Exercer la cruauté permet ainsi à Otared de sortir du statut de simple meurtrier et d'atteindre une position quasi-divine.

Malgré leur caractère impitoyable et aléatoire, les tirs d'Otared suivent une certaine logique et renvoient à des significations qui ont une portée symbolique. Lorsqu'il évoque les figures de la cruauté, Wieviorka cite la jouissance, la folie, le délit, la négation de l'autre et la construction de soi et en distingue trois modalités. La première distinction met en avant le sujet dans sa recherche de plaisir sensuel et son expression d'un désir pur. La deuxième concerne le sujet présentant des comportements délirants, psychotiques ou paranoïaques. Ces deux modalités peuvent être manifestées par la violence dite urbaine [564] et ne portent aucune signification sociale ou politique ; la cruauté demeure alors entièrement divertissante : avec elle, le sens disparaît au profit du non-sens et « s'abolit dans la jouissance pure, dans la désocialisation complète du sujet[565] ». La troisième catégorie positionne le sujet au sein de relations perverses, bien qu'associées à un sens extérieur ; il s'agirait ainsi du bourreau qui

[560] Michel Wieviorka, "La cruauté", *Le coq-héron*, no. 174/3, 2003, p. 114.
[561] *Ibid*., p. 117.
[562] Clément Rosset, *Le principe de cruauté*, Paris, Minuit, 1988, p. 18, cité par Michel Wieviorka, dans "La cruauté", p. 117.
[563] Wieviorka, "La cruauté", *op.cit.*, p. 117.
[564] *Ibid*., p. 115.
[565] *Idem*.

intensifierait la violence de ses actions. Cette amplification peut servir à justifier, à ses propres yeux, un comportement inhumain ou du moins à l'assumer.[566] Aucune de ces modalités ne correspond parfaitement à la manière dont Ahmed Otared exerce la violence, mais elles nous permettent de mieux comprendre ses comportements et d'éclairer les significations qui y sont associées. Otared avoue lui-même que tirer lui apporte de la jouissance. Dans des moments psychologiquement plus difficiles, comme dans les derniers chapitres du roman, Otared ne puise plus sa force que dans un délire et une folie qu'il parvient à peine à supporter. Lorsqu'enfin le sniper en vient à interpréter le meurtre comme une délivrance pour la victime, son acte inhumain se sublime en se parant d'un sens divin, qui le piège dans une relation perverse. C'est la dimension de transcendance de la cruauté dans cette dystopie infernale sur laquelle nous souhaitons maintenant nous concentrer.

3.2.2 La mimésis de la violence

La violence surabondante et arbitraire constitue un des paramètres de l'univers du roman de Muḥammad Rabīʿ. Dès le prologue se déploient ainsi une parenté cruelle et une violence exagérée. C'est la provenance de cette violence que nous allons examiner, afin de pouvoir la cartographier plus en détail.

Le mot « violence » provient du latin *violentia* qui désigne la puissance des forces naturelles telles que le vent, l'ardeur du soleil ou bien la rigueur de l'hiver. Le mot est-lui même un dérivé de *vis* qui signifie la vigueur de la force. Bien qu'elle puisse être associée à la nature, les connotations de la violence renvoient plutôt aux paroles et aux actes humains. À la question de si la violence existait déjà à l'origine de l'humanité, le philosophe Jean Pierre Dupuy répond que les êtres humains sont des créatures sociales, dotées d'un « cerveau social » qui les pousse naturellement vers l'altruisme et la coopération. Cependant, l'avènement de la sédentarisation et la construction de cités ont engendré des obstacles à l'épanouissement spontané de ces deux comportements. Si les premières communautés néolithiques n'ont pas sombré dans la violence, c'est qu'elles ont su inventer des mécanismes de contrôle et de réduction de cette dernière. Ces mécanismes ont joué un rôle crucial dans l'émergence d'un monde symbolique, qui a donné naissance aux religions et aux divinités. Ce monde symbolique, bien que chargé de représentations violentes, a paradoxalement contribué à la contenir, la limitant plus ou moins dans le domaine des représentations. Le monde symbolique était parfois marqué par une réalité violente, notamment à travers les pratiques de sacrifice humain et animal. La violence a ainsi

[566] *Ibid*., p. 120.

trouvé des moyens sociaux de se transcender, à travers les rituels et les prohibitions, et d'être contenue, dans les deux sens du terme. Le sacré a donc agi comme un rempart contre la violence, même s'il employait pour cela des moyens empreints de violence.[567] On peut trouver des échos de cette réflexion chez René Girard, dans son ouvrage *La violence et le sacré*,

> Dans un univers ou le moindre conflit peut entraîner des désastres [...], le sacrifice polarise les tendances agressives sur des victimes réelles ou idéales, animées ou inanimées mais toujours non susceptibles d'être vengées... Il fournit à un appétit de violence dont la seule volonté ascétique ne peut venir à bout un exutoire partiel certes, temporaire, mais indéfiniment renouvelable et sur l'efficacité duquel les témoignages concordants sont trop nombreux pour être négligés. Le sacrifice empêche les germes de violence de se développer.[568]

Le sacrifice agit ainsi à la manière d'une sorte soupape de sécurité qui permettrait de garder tendances agressives à un niveau raisonnable et maîtrisé, en les canalisant vers des victimes dont le sacrifice ne trouble pas l'ordre social. En empêchant la violence de se développer de manière incontrôlée, le sacrifice joue un rôle crucial dans la régulation sociale et dans la prévention des conflits dévastateurs. Il permet aux individus de gérer leurs pulsions violentes d'une manière socialement acceptée et ritualisée, contribuant ainsi à maintenir la stabilité au sein de la société. La violence pratiquée chez Ahmed Otared peut-elle jouer un tel rôle ?

Dans le même ouvrage, Girard développe la théorie mimétique en abordant la question du désir : « le désir est essentiellement mimétique, il se calque sur un désir modèle ; il élit le même objet que ce modèle[569] ». Selon cette perspective, chaque individu a besoin d'un modèle pour déterminer ce qu'il désire réellement. Ainsi, le désir d'acquérir des biens matériels ou des statuts sociaux cache en réalité un désir profond d'imiter un modèle primaire. Plusieurs individus sont ainsi susceptibles d'imiter les mêmes désirs. La christianisation du monde, en mettant l'accent sur l'amour et en désacralisant la violence, a pris le parti des victimes, créant un phénomène de concurrence victimaire où chacun aspire à occuper la place centrale et sacrée de la victime, usant parfois à cette fin d'une violence extrême[570]. La souffrance d'autrui peut ainsi servir de justification pour agir de manière agressive.

Les écrits de René Girard ont déjà été intégrés à l'étude de romans dystopiques. Dans sa thèse sur la violence et la dystopie, Daniel Cojocaru a abordé le désir mimétique, la violence du bouc émissaire et le sacrifice dans des romans anglophone des quatre dernières décennies. Au prisme des ouvrages girardiens, il argumente que malgré une emphase commune de ces romans sur les rituels de sacrifice, ces derniers perdent, dans les mondes post-apocalyptiques,

---

[567] Note de sa présentation à l'Atelier des Rencontres philosophiques de Monaco, disponible en ligne https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jnhErs1u2O4, consulté le 04/09/2023.
[568] René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 35.
[569] *Ibid.*, p. 205.
[570] « Théorie mimétique », https://www.rene-girard.fr/57_p_44435/theorie-mimetique.html, consulté le 04/09/2023.

leur pouvoir de renouvellement violent. René Girard note en effet qu'un déséquilibre dans ce processus très fragile peut conduire à l'annihilation totale de la société en question. Dans cette perspective, les causes des apocalypses peuvent être interprétées comme l'expression d'un désir conflictuel hors de contrôle qui mènent à une ère caractérisée par une « décadence entropique ». Les êtres humains fragiles sont « libérés » des structures isolantes de la modernité et confrontés au choix de s'engager dans une rivalité mimétique les uns avec les autres – qui conduit à la formation d'une population mondialisée et violente, ou de renoncer au conflit mimétique. Le premier choix aboutit à une décadence post-apocalyptique, car les groupes ainsi constitués ne peuvent plus être dissouts par désignation d'un bouc émissaire. Les récits examinés donnent d'ailleurs une réponse unanime – chacun à sa manière – à la question de l'efficacité de la violence contre un bouc émissaire. Ils donnent raison à l'hypothèse de Girard selon laquelle la violence a perdu sa force régénératrice et identifient la mimesis conflictuelle comme origine d'environnements (post-) apocalyptiques[571].

Cojocru emploie l'expression de « décadence entropique » afin de qualifier un monde où les foules ou les masses d'individus ne peuvent plus être maintenues ensemble de manière ordonnée, et où leur dynamique sociale évolue vers un état de désordre et de décomposition irréversible et croissant. Cet environnement post-apocalyptique s'apparente à la dystopie décrite dans *ʿUṭārid*, notamment après que la résistance a commencé à ordonner aux tireurs de viser la foule sans distinction. Dans le huitième chapitre du récit d'Otared, il décrit sa vie quotidienne en tant que tireur d'élite dans le Caire cauchmardesque, où il a reçu l'injonction de prendre pour cible n'importe quel individu.

> ومئات الجثث ملقاة أمامنا على طريق الكورنيش تشهد على حالة الكسل والبلادة التي أصابت المدينة، حتى الجثث الملقاة كان سمجة لا يتعاطف الواحد معها وإن رأى أعينها مفتوحة تحدق فيه. كان هذا أول إطلاق نار بغرض قتل مواطنين مصريين عشوائيا...[572]
>
> Les centaines de corps qui jonchaient la corniche témoignaient de la paresse et de la léthargie qui affectaient la ville. Ces cadavres aussi étaient antipathiques, personne n'aurait pu les prendre en pitié, même en voyant leurs yeux ouverts vous fixer. Cela avait été notre première fusillade à l'aveugle visant des citoyens égyptiens.[573]

En scrutant les visages des âmes tombant sous son fusil, Otared ébauche une réflexion sur la nature humaine et sa propension à imiter les forces divines qui peuvent décider du destin d'autrui. Le pouvoir de décider qui peut vivre et mourir au nom d'une miséricorde visant à abréger la souffrance des autres semble redoutable : Oatred est pris dans un monde où le renouvellement par violence dont parle Gérard Genet ne fonctionne plus. Cela désigne un

---

[571] Daniel Cojocaru, *Violence and Dystopia, Mimesis and Sacrifice in Contemporary Western Dystopian Narratives*, Dphil Thesis, St Peter's College, University of Oxford, 2011, pp. 44-45.
[572] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 109.
[573] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 127.

processus où la violence, souvent dirigée contre un bouc émissaire, restaurait traditionnellement l'ordre social et régénérait la société après des crises. Selon René Girard, ce rituel canalise les tensions et maintient l'harmonie. Cependant, dans les contextes post-apocalyptiques des romans dystopiques analysés par Daniel Cojocaru, cette violence perd son efficacité régénératrice, menant à une décadence où les conflits mimétiques ne sont plus résolus, et la société ne peut plus se renouveler. Otared se trouve ainsi confronté donc au dilemme entre son pouvoir quasi-divin et le macrorécit d'une dystopie infernale qui s'étend à l'infini. Tandis que sa puissance surnaturelle donne un droit d'exercer la violence, la dystopie infernale empêche que les actes correspondants soient justifiés. En effet, l'espoir de délivrance des victimes, attendue à travers les tirs d'Otared, ne peut se concrétiser dans cette série infinie d'enfers répétés les uns après les autres.

Un autre passage pertinent pour cette question se trouve dans le dixième chapitre de la ligne temporelle de 2025, vers la fin de la première partie du roman. Un passage de quatre pages[574] se déroule le jour où la résistance lance l'opération visant à provoquer une révolution populaire pour chasser les forces armées maltaises. Otared tire entre sept et dix heures du matin, en enregistrant ses victimes, de diverses manières. Il fournit au début une courte description du physique et/ou de l'action de la victime. Il abandonne progressivement cette stratégie et opte pour une simple mention du nom et prénom de la personne qu'il vient de tuer. Au cours de ce passage, Ahmed Otared revêt des attributs divins. Il est capable de non seulement décider le sort des autres, mais aussi de les nommer tel qu'il le souhaite, puisqu'il est impossible qu'Otared connaisse toutes les personnes qu'il assassine pendant ces trois heures. Le narrateur lui accorde ainsi, temporairement, le pouvoir de la nomination, manifestation du pouvoir symbolique. Cette violence quasi-divine s'apparente à violence étatique, présente-elle aussi dans le roman. Bien que l'univers d'Otared ne témoigne pas d'un État aussi fort que ceux étudiés dans la partie sur la dystopie totalitaire, ni aussi faible que ceux abordés dans la partie de la dystopie chaotique l'État y reste présent en permanence, que ce soit avant ou après le rétablissement d'une gouvernance égyptienne. Le pouvoir étatique demeure le même, et c'est précisément ce qui rend l'enfer éternel. Il s'agit désormais de dessiner les contours de la puissance que possède la figure d'Otared, le demi-dieu.

[574] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, pp. 135-139.

3.2.3 L'Otared divin

Déçu de la réalité postrévolutionnaire, Ahmed Oatred reprend son arme et envisage une opération inédite pendant sa carrière. Il n'est plus un sniper qui se cache et tire de loin, mais devient un meurtrier impitoyable.

> كنت أسير دون وجهة محددة، لا أخفي المسدس وأمشي مشهرا إياه في وجوه الجميع، حتى إذا ما رأيت من أود قتله اعترضت طريقه وأنا أهدده كي يتوقف عن المشي، ثم أرفع البيريتا وأطلق النار على عينه مباشرة. لا مجال للخطأ في هذه الحالة، الطلقة لن تنحرف مطلقا كما قد يحدث عندما تصطدم بالجمجمة من الخارج، بل ستخترق المخ وعظم الجمجمة الخلفي.[575]
>
> Je marchais sans but précis. Je ne cherchais pas à dissimuler l'arme, je la pointais à la figure de tout le monde, et quand je voyais quelqu'un que j'avais envie de tuer, je lui barrais le chemin, je brandissais le Beretta pour le forcer à s'arrêter, et je faisais feu directement au milieu de l'œil. Il n'y avait aucun moyen de rater la cible dans cette configuration, le tir ne risquait pas de dévier ou de ricocher comme lorsque la balle atteint le crâne depuis l'extérieur ; ici elle traverserait le globe oculaire et les os tout fins placés juste derrière, et continuerait sa trajectoire à travers la cervelle puis toucherait l'arrière du crâne.[576]

Otared s'autorise à la fois à employer la violence et à agir de manière cruelle. Nous avons déjà étudié la jouissance issue de la satisfaction du désir, le soulagement psychologique ressenti et le caractère divin de la décision de tuer, mais ce sont les rapports entre la figure de l'Otared divin et entre l'État dans un contexte dystopique où règne la violence, qui nous intéressent ici. Face à la violence qu'exercent les institutions étatiques lors de la légalisation de la prostitution, Otared répond par une autre forme de violence. Cette opposition correspond partiellement à l'opposition entre ce que le philosophe Walter Benjamin appelle la " violence mythique " et la " violence divine ". Alors que la première est associée à la création et au maintien de la loi, et constitue une violence qui intervient pour établir des règles, des normes et des limites dans une société donnée, la seconde est caractérisée par sa nature destructrice et révolutionnaire, visant à détruire les structures de pouvoir existantes. La violence divine ne cherche pas à établir de nouvelles lois, mais plutôt à les démolir sans aucune restriction. Associée à l'idée d'expiation, elle vise également à purger ou à purifier la société de ses péchés ou de ses injustices. Comme le résume Walter Benjamin :

> Si la violence mythique est fondatrice de droit, la violence divine est destructrice de droit ; si l'une érige des frontières, l'autre détruit sans bornes ; si la violence mythique provoque tout à la fois la faute et l'expiation, la violence divine délivre de la faute.[577]

Dans son article illustrant les distinctions entre la violence mythique et la violence divine chez Benjamin, Alison Ross explicite la notion de violence divine :

> *Benjamin's essay on violence is not in any way a quasi-transcendental deconstruction of the violence-nonviolence opposition conducted under the name of "divine violence." Rather, Benjamin forges an idiosyncratic mode of critique of modern life in which the "annihilation" of*

[575] *Ibid*., p. 270.
[576] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 311.
[577] Benjamin, *Pour une critique, op.cit*., p. 47.

totalizing forms of semblance is advocated. This is the meaning of divine violence in his essay on violence and the motive behind his attempt to connect it to revolutionary violence.[578]

Dans le roman se retrouvent en effet la volonté d'anéantissement des formes totalisantes et la destruction des structures et les apparences pour créer une vision globale, uniforme et simplifiée de la réalité. Ahmed Otared applique cette méthode et désire dépasser la violence de l'appareil étatique, qui enferme tout le monde dans un enfer éternel, où chacun se trouve sans en être conscient. Otared et Farida épargnés par cette ignorance, sont torturés par la conscience, et lorsque Farida reprend la prostitution, Otared poursuit son travail de tireur, à la suite d'une rencontre avec Zahra, la petite fille de la ligne temporelle de 2011 :

يظن الناس أن الجحيم مكان، لكنهم مخطئون، نحن في زمان طويل متصل، مضى منه الكثير ولم يتبق إلا القليل جدا، القليل إلى درجة أنني سأراه وستراه ينتهي. وبعد ذلك سيبدأ جحيم آخر ليعذب الناس فيه، هؤلاء الخالدون هنا لن يخرجوا أبدا، هؤلاء لن تقتلهم أنت ولن يحترقوا بالنار ولن يموتوا غرقا، لن يخرجوا من جحيمنا هذا إلا إلى جحيم آخر... لكن من تقتلهم أنت يذهبون دون طريق أو رحلة، ولا عوائق من أي نوع، فقط يختفي جحيمنا هذا ليجد كل واحد نفسه في الجنة. أنت ترسل الناس إلى الجنة.[579]

Les gens pensent que l'enfer est un lieu. Ils se trompent. Nous sommes dans un long continuum temporel, il s'est presque achevé, et il ne reste que très très peu de temps, si peu que vous et moi le verrons finir. Et après cela, ce sera l'avènement d'un nouvel enfer où les gens seront torturés. Ceux qui sont ici pour l'éternité ne sortiront jamais. Ceux-là, vous ne les tuerez pas, ils ne brûleront pas, ils ne seront pas noyés. Ils ne sortiront de notre enfer que pour entrer dans un autre […] Mais ceux que vous tuez s'en vont, sans chemin à parcourir, sans voyage, sans obstacle d'aucune sorte, notre enfer disparaît et chacun d'entre eux se retrouve au paradis. Vous envoyez les gens au paradis.[580]

Otared comprend par la suite ce qu'exprime Zahra : sa mission et celle de ses collègues consiste à envoyer les gens au paradis. Ils sont perçus comme des agents de miséricorde envers ceux qui subissent la torture. La véritable tragédie réside dans l'ignorance des victimes[581].

Bien que cette mission ne soit pas aussi clairement établie avant les derniers chapitre, le narrateur fait parfois allusion à cette association entre meurtre et émancipation. Le sniper s'interroge par exemple sur la nature de ses actes, se demandant si ses tirs peuvent envoyer ses victimes au paradis, s'il est un ange de l'Éden ou un simple instrument permettant d'échapper à cette dystopie infernale[582]. L'emploi du mot « instrument (*adāt*) » renvoie aux limites de la violence divine qu'exerce Otared le sniper humain. Bien que dépassant déjà, dans l'histoire personnelle, la violence mythique émise de la machine d'État, il se trouve dans une situation paradoxale. Malgré l'apparence d'une émancipation individuelle, il demeure, vis-à-vis de son environnement global, dans un enfer duquel il ne peut s'échapper, quelles que soient ses tentatives. Ce dilemme irrésolu nous permet peut-être de mieux percevoir les intentions de

[578] Alison Ross, "The Distinction between Mythic and Divine Violence: Walter Benjamin's "Critique of Violence" from the Perspective of "Goethe's "Elective Affinities"", *New German Critique*, no. 121, 2014, pp. 93-120, p. 119.
[579] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 264.
[580] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 304.
[581] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 279.
[582] *Ibid*., p. 97.

l'auteur. Dans la ligne temporelle de 2011, l'homme aux chiens annonce au lendemain de la révolution populaire :

> هذه المتع الزائفة، وها أنت قد خطوت خطواتك الأولى، وسوف تمر أيام قليلة قبل أن ترى كل شيئ، أقول لك: استمتع بالزيف، فلن تراه بعد ذلك.[583]
>
> Ce sont là les plaisirs factices, et voilà que tu fais les premiers pas. Peu de jours passeront avant que tu ne découvres tout. Je te le dis : jouis du factice, car tu ne le retrouveras plus après cela.[584]

Le narrateur qualifie les opérations révolutionnaires de « factices » (*zāʾifa*), l'imitation de la violence divine par les hommes est donc un échec. Face à la violence sacrée, la violence artificielle n'est qu'éphémère. Ahmed Otared, resté témoigner des souffrances humaines, reste bloqué entre sa fonction de rédempteur et et sa fonction de tueur. Après le massacre qu'il entreprend vers la fin du roman à la suite de l'exécution de Farida, il se trouve seul, dernier homme encore en vie.

3.3 L'homme total, le dernier homme

Otared ne parvient pas à sauver Farida, mais il échappe au massacre qui suit l'exécution de sa bien-aimée. À la fin du roman, Otared se retrouve seul dans une rue du Caire, tandis que le reste des habitants se sont entretués. Il réalise alors que cet enfer est éternel et qu'il est condamné à y demeurer pour l'éternité, devenant ainsi le dernier homme. Le roman rejoint ainsi le métarécit du dernier homme, qui a émergé avec la publication de *Frankenstein* de Mary Shelley. Nous chercherons ici à déterminer si Ahmed Otared incarne véritablement le dernier homme et s'il est possible d'associer la dystopie infernale à cette tradition littéraire.

3.3.1 La tradition du récit du dernier homme

Aux yeux d'Otared, la mort est désirable. Sous l'effet du Karbon, il imagine sa mort et une résurrection glorieuse, malgré la haine de ses victimes et leur désir de vengeance. Ressuscité, il a pour mission de tuer à nouveau ses victimes afin de continuer à défendre l'État[585]. Otared tire une certaine fierté de cette projection, mais la mort qu'il anticipe ne se réalise pas, même si tout le monde autour de lui finit par mourir.

> تأملت كل الشوارع المحيطة... كلها خالية من كل شيء، لا سيارات ولابشر. كنت وحيدا هنا.
> ورأيت الجحيم ينتهي رويدا رويدا.
> اختفى كل صوت من حولي... ولم أعد أسمع سوى نبضات قلبي وسط الصمت المحيط بي، لا شيء حولي الآن إلا مباني الجحيم وشوارعه وطرقه ولافتات دكاكينه، لا أثر للبشر أبدا.[586]
>
> J'observai toutes les rues aux alentours […] elles étaient toutes entièrement vides, ni voitures, ni humains. J'étais seul, ici.

[583] *Ibid*., p. 148.
[584] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 172.
[585] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, pp. 118-119.
[586] *Ibid*., pp. 302-303.

> Je vis alors l'enfer s'achever, peu à peu.
> Tous les sons se turent autour de moi […] Il n'y avait plus rien d'autre autour de moi que les bâtiments de l'enfer, ses rues, ses voies, les devantures et les pancartes de ses magasins. Il n'y avait plus la moindre trace d'être humain.[587]

Otared devient ici le dernier homme. Dans *Sublime Conclusions, Last Man Narratives from Apocalypse to Death of God*, Robert K. Weninger analyse la tradition littéraire du " Récit du dernier homme " (*last man narrative*). Il y explore l'évolution des idées sur la fin de l'humanité dans la période allant de la fin du XVIIIe siècle au XXe siècle. Weninger avance que la possibilité de concevoir la non-existence de l'humanité (la mort de l'homme) n'est devenue envisageable qu'une fois que la culture intellectuelle a commencé à imaginer la nature et l'histoire comme indépendantes du contrôle d'un Dieu personnel/chrétien. Weninger aborde dans l'ensemble de son ouvrage trois paradigmes : l'eschatologie chrétienne, le paradigme de la nature et celui de l'intervention humaine, dans l'objectif d'observer les origines et les trajectoires de ces trois paradigmes à travers trois siècles d'histoire intellectuelle européenne[588].

Dans le quatrième chapitre, Weninger étudie les romans de Mary Shelley, parmi lesquels *The Last Man*, paru en 1826, et considéré comme le premier exemple majeur d'eschatologie séculaire en littérature. Ce roman raconte l'histoire de Lionel Verney, le dernier survivant d'une épidémie qui a anéanti le reste de l'humanité, tout en laissant la nature presque intacte. La possibilité d'une extinction humaine face aux forces naturelles sans l'intervention de Dieu devient concevable grâce à l'athéisme, au nihilisme et aux découvertes scientifiques sur l'écoulement du temps et l'extinction des espèces. Dans le chapitre suivant, l'auteur se penche sur la transformation des récits de « dernier homme » au milieu du XXe siècle, alors que la menace d'extinction nucléaire conduit à un nouveau paradigme, où l'extinction humaine est provoquée non plus par Dieu ou la nature, mais par la technologie et l'hubris humain. Il montre que ce second paradigme trouve ses racines dans un autre roman de Mary Shelley, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818), qui donne naissance à la science-fiction dans laquelle abondent des intrigues sur la fin des temps.

Il convient d'aborder ici un autre roman dystopique arabe, *Frankenstein à Bagdad* qui s'inspire des écrits de Mary Shelley et reflète simultanément les réalités contemporaines du monde arabe, et plus précisément de l'Iraq. Bien que le roman soit dépourvu d'un contexte social dystopique développé et que l'on puisse discuter son appartenance au genre de la dystopie, certains éléments permettent de l'intégrer à notre analyse. Ahmed Saadawi y présente

[587] Rabie, Trois saisons en enfer, op.cit., p. 350.
[588] Robert K. Weninger, *Sublime Conclusions, Last Man Narratives from Apocalypse to Death of God*, Cambridge, Legenda, Modern Humanities Research Association, 2017, p. 3.

le Trucmuche (*al-šismuh*, dont la prononciation est similaire à *eš ismuh*, « quel est son nom ? »), un être qui digne d'être qualifié de dystopique. Un chiffonnier collecte des fragments de cadavres à travers la ville pour assembler un corps complet qu'il nomme Trucmuche. La créature prend vie et se lance dans une quête de vengeance contre les assassins de ceux dont les morceaux de corps dont il est issu. Si cette quête peut sembler justifiable, elle se transforme en une série interminable d'actes violents et meurtriers : Bien que les morceaux de cadavres disparaissent du corps de la créature après l'accomplissement de la vengeance correspondante, il sont en fait remplacés et la quête vengeresse n'en finit pas. Ahmad Saadawi détourne finalement cette histoire qui relève du réalisme fantastique pour en faire une enquête policière, et conclut le roman en révélant que cet être cauchemardesque/infernal est en réalité un artifice déguisé. Le roman représente donc une tentative d'emprunt au récit du dernier homme pour une histoire qui se veut réaliste.

Muḥammad Rabīʿ publie Otared deux ans après la parution de *Frankenstein à Bagdad*. Les deux romans partagent des aspects dystopiques en ce qu'ils dessinent une perspective pessimiste d'un monde qui se détériore, pour le roman irakien, ou qui s'approche de la fin, pour le roman égyptien. C'est dans cette ambiance post-apocalyptique que se trouve le protagoniste Ahmed Otared, dernier homme d'une ligne temporelle en 2025 où la ville du Caire, déjà transformée en enfer, s'approche d'une issue définitive. Otared incarne-t-il toutefois le dernier homme dans le sens désigné par Weninger ? Pour répondre à cette question, nous souhaitons observer ce personnage au prisme des trois paradigmes déjà mentionnés ; en abordant toutefois la question d'une eschatologie monothéiste plutôt que d'une eschatologie spécifiquement chrétienne.

3.3.2 Otared est-il le dernier homme ?

Le roman est structuré selon trois *syuzhet* [trois récits aux trois lignes temporelles différentes] illustrant la même *fabula*. Il est donc envisageable d'examiner le récit du dernier homme à travers tout le roman. La ligne temporelle qui délivre une image eschatologique de la manière plus discernable est celle qui se déroule en l'an 455 de l'hégire. Cette année correspond à la grande famine qui a frappé l'Égypte de 457 AH/1065 EC à 464 AH/1072 EC, connue sous le nom de « l'épreuve d'al-Mustanṣiriyya », en référence au calife fatimide Abū Tamīm Maʿadd al-Mustanṣir bi-Llāh, qui a dirigé le pays pendant soixante ans entre 1036 et 1094[589]. L'auteur explique sa conception du personnage de Sakhr al-Khazragi dans les remerciements de la

[589] Said, "The Metamorphosis", *op.cit.*, p. 243.

version originale du roman. Il reprend et dramatise un récit mentionné dans le livre *Ceux qui ont vécu après la mort* (*Man ʿāša baʿda l-mawt*) par ʿAbd Allāh b. Muḥammad b. Abī l-Dunyā. L'auteur a rassemblé dans cet ouvrage des *khabar*-s sur des personnes qui auraient ressuscité peu de temps après leur mort, pour finalement mourir à nouveau. Sakhr al-Khazragi, qui est en effet mentionné dans le livre d'Ibn Abī l-Dunyā, est décédé en 455 AH et sa résurrection intensifie ainsi les effets de la souffrance au cœur de la narration. L'incident de la double mort de Sakhr al-Khazragi présage ainsi la grande famine qui a frappé l'Égypte[590].

Dans la scène de résurrection de Muḥammad Rabīʿ, on trouve des éléments de l'eschatologie musulmane. Selon Ataa Denkha, la fin des temps dans le discours coranique est « devancée ou introduite par des phénomènes cosmiques épouvantables et mystérieux[591] ». Cet aspect se retrouve dans le roman, avec l'ombre de Sakhr al-Khazragi et le ciel obscurci. Denkha évoque également le rassemblement pour le jour du Jugement dernier et la résurrection collective comme éléments eschatologiques supplémentaires, et chez Rabie, la foule se rassemble effectivement au pied du Mokattam pour être témoin de la réalisation de la prophétie du martyr du fils de la mort. La résurrection collective ne s'applique néanmoins pas à l'histoire de Sakhr al-Khazragi, puisque cet élément symbolise une « nouvelle création[592] ». Rabie désire en effet illustrer une continuité interminable. La dystopie sert ainsi partiellement le premier paradigme du récit du dernier homme.

Quant au deuxième paradigme souligné chez Weninger, celui de la nature, il nous conduit vers l'observation de l'aspect environnemental de la dystopie chez Rabie. Dans le premier chapitre du roman, un passage entier est consacré à ce sujet.

> انتشرت النباتات هنا، الجزيرة كلها صارت حديقة عشوائية، لا أعرف كيف انتشر كل هذا بلا ري أو عناية، أشجار ونبتات غير مشذبة، زهور كثيرة وفروع وسيقان أخذت تشق بلاط الأرصفة والأسفلت... سيارات البشر مجد من حديد انتهى إلى الأبد وحل محله مجد النباتات، المجد لما استمر حيا بعد القصف والحرق والتدمير، لما قاوم الفناء، وأصر على النمو مرة أخرى. طيور كثيرة بنت أعشاشها هنا، وكأننا كنا نمنعها من الحياة والاستقرار. في النهاية، حياتنا المدنية كمواطنين وسيرنا على هذه الأرض كانا عقبة في مسار حياة النبتات والطيور، بينما كان القصف رفيقا بها فتعايشت مع الدانات الساقطة ورصاصات الطرفين المتقاتلين.[593]
>
> Il y avait de la végétation partout, toute l'île de Guézira était devenue un jardin sauvage. Je ne sais pas comment ces plantes avaient poussé sans irrigation, sans soins. Des arbres, des arbustes qui n'avaient jamais été taillés, des fleurs innombrables, des rejets, des tiges qui avaient brisé les dalles du trottoir et l'asphalte […] Les voitures étaient une sorte de gloire métallique à jamais éteinte, remplacée par la gloire végétale ; qui avait survécu aux bombardements, aux incendies, aux destructions, qui avait résisté à l'annihilation, et avait insisté pour continuer à pousser, à grandir. De nombreux oiseaux avaient fait leur nid ici, comme si on les avait auparavant empêchés de vivre et de trouver leur stabilité. En définitive, notre vie citadine, notre simple déplacement à la surface de cette terre était un obstacle à la vie des plantes et des oiseaux, tandis

[590] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 304.
[591] Ataa Denkha, « L'eschatologie musulmane », *Revue des Sciences Religieuses*, no. 87/2, 2013, pp. 201-207, disponible en ligne https://doi.org/10.4000/rsr.1207, consulté le 07/09/2023.
[592] *Ibid*.
[593] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, pp. 27-28.

> que les bombardements se montraient délicats envers eux, et ils s'étaient acclimatés aux obus et aux balles pleuvant des deux côtés en conflit. [594]

L'environnement de l'île de Gézira bénéficie de l'absence de l'existence et des activités humaines. Contrairement à la vie citadine, caractérisée par la pollution, la destruction et la domination de l'homme sur la nature, la Guézira se révèle comme le lieu de la réappropriation de la nature. La végétation reprend le contrôle de l'île, transformant la zone en un jardin sauvage. L'auteur montre la capacité de la nature à survivre et à prospérer sans interventions humaines et sous des conditions difficiles, telles que les conséquences dévastatrices des bombardements et des incendies. La nature se montre donc capable de se protéger des effets résultant des activités humaines. La résilience de la nature est soulignée : les animaux retrouvent leur place dans l'île qui devient, « grâce » à la destruction de l'humanité, un refuge pour la faune. Survivant aux flammes, les plantes remplacent les voitures, ancien symbole de la domination humaine, et illustrent la manière dont le paradigme de la nature s'intègre dans cette dystopie. Derrière l'éviction de l'humanité par la végétation se cache plus qu'une simple manifestation de la force de la nature, et les actions humaines ont des effets contradictoires. La fin des temps dans *Uṭārid* est le résultat d'une multitude de facteurs catalyseurs.

Ahmed Otared tire d'abord pour pousser les Égyptiens à se révolter, puis pour les envoyer au paradis où leurs seront épargnées des souffrances d'ici-bas. Cet acte humain qui cause la fin des temps n'est pas propre à cette ligne temporelle. Dans l'univers de 2011, le narrateur décrit un sniper anonyme dont la mission est d'abattre trois frères dont il ignore l'identité

> علم القناص أن عليه أن يسقط ثلاث ضحايا هذه المرة، لم يعلم أن هؤلاء إخوة، لا يهمه إن كانوا إخوة أم أصدقاء، عليه فقط أن يقتلهم. بالمصادفة سقط الأخ الثاني على الأول، ووجد القناص أن هذه إصابة لا تحدث إلا مرة في المليون، وصمم على إصابة الثالث لتسقط جثته فوق الجثتين. هذه هي الطريقة التي يحبها القناص، تتسمر الجثة في الهواء لحظة، لحظة بهجة القناص والقتيل...
>
> وتحرك القناص أخيرا مشى عبر سطح المبنى، ووصل إلى الجانب الآخر المطل على شارع يمر فيه الكثيرون، وثبت بندقيته، وبدأ في التصويب والإصابة.[595]
>
> Le sniper avait su qu'il lui faudrait abattre trois victimes, cette fois. Il ne savait pas qu'ils étaient frères, peu lui importait qu'ils fussent parents ou amis, il lui fallait simplement les tuer. Par hasard, le deuxième tomba exactement sur le premier, et le sniper estima qu'un coup pareil ne se produisait qu'une fois sur un million. Il décida donc de toucher le troisième de façon à ce que son corps tombe exactement sur les deux autres cadavres. C'était comme ça que le sniper aimait travailler. Le corps restait suspendu en l'air un court instant, instant de joie pour le sniper comme pour la victime...
>
> Il changea finalement de position, traversa la terrasse de l'immeuble, et arriva de l'autre côté, donnant sur une rue très passante. Il installa son fusil, et commença à viser et à tirer.[596]

Cette scène s'apparente de près aux scènes de tirs de la ligne temporelle de 2025. Les mouvements du sniper anonyme ressemblent à ceux de Ahmed Otared, et les deux snipers

[594] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 32.
[595] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, pp. 170-171.
[596] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 197.

partagent l'instant de jouissance qui suit la mort de leurs cibles. Les victimes civiles ciblées de manière aléatoire se retrouvent quant à elle dans la ligne temporelle de l'an 455 de l'hégire, lorsque des gens sont tués au hasard au pied du Mokattam. Ces morts ne sont toutefois pas dues à un tireur, mais à des envahisseurs turcs qui tuent grâce à leurs fouets[597].

Les mécanismes des trois paradigmes de la narration du dernier homme dans *ʿUṭārid* convergent ainsi pour créer une dystopie infernale. Bien que les trois paradigmes soient présents à des degrés divers, nous souhaitons désormais focaliser notre discussion sur le paradigme de l'intervention humaine, car il semble être au cœur de la vision apocalyptique présentée dans ce roman. Le paradigme de l'eschatologie et celui de la nature sont en interactions avec l'intervention humaine et ne se concrétisent pas sans elle – l'explication tient peut-être au fait que l'auteur construit cet enfer en forme de roman dystopique pour un vaste public qui est, en fin de compte, profondément humain. Surtout que nous sommes en situation post-récolutionaire, et que la révolution est un phénomène bien humain.

3.3.3 Le premier/dernier homme en enfer éternel

Avec les prismes de l'homme total, de la violence et du récit du dernier homme, nous avons focalisé notre attention sur le personnage d'Ahmed Otared, une des trois incarnations de du protagoniste dans l'ensemble du roman. Libéré comme l'homme total des contraintes des lois et des règles sociales, Otared exerce une violence participant de la cruauté en imitant les forces divines. Dernier homme vivant dans les rues cairotes à la fin du roman, il anticipe sa propre mort avant la fin des temps. Il ne réussit toutefois pas à obtenir la fin désirée. Son statut de tireur d'élite lui donne dans cette dystopie la « responsabilité » d'envoyer les civils au paradis ; mais lorsqu'il se trouve seul, entouré du néant, personne ne peut plus le délivrer, et Otared se sent d'osciller entre deux enfers. Il ne reconnaît plus le monde qu'il connaissait.

> النسمات تمر باردة خفيفة، تذكرني بحر النهار المجهد للجسد. لو أني أمسك مكعب جليد الآن.
> نفدت رصاصتي كالعادة، لم أعد أحصي ما أحمله أو ما أطلقه، ووددت أن أنتهي من مهمتي تماما وأستريح، أستريح بأي طريقة حتى الانتحار، فأذهب إلى جحيم آخر غير هذا، لألعب الدور نفسه، جلاد ورحمة للناس. لكن الجلادين لا ينتحرون.[598]
> Une brise fraîche passa sur moi. Elle me rappela, par contraste, la chaleur accablante du jour. J'avais besoin de saisir un glaçon.
> Mes munitions étaient épuisées, comme d'habitude. Je ne comptais plus ce que j'avais emporté et ce que j'avais consommé. J'aurais voulu achever ma mission et me reposer, me reposer de n'importe quelle manière, même par le suicide, pour aller dans un autre enfer, pour rejouer le même rôle, celui de bourreau miséricordieux.
> Mais les bourreaux ne se suicident pas.[599]

[597] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 185.
[598] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 288.
[599] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 333.

Le thème du glaçon, dont le froid est pour Otared le lien au monde matériel, revient une fois encore. Considérant sa mission achevée une fois tous les habitants du Caire tué, il estime et espère avoir droit au repos. Il est par ailleurs convaincu d'avoir envoyé tout le monde au paradis, mais que ce rôle le destine à l'enfer. C'est en espérant mettre fin à toutes les souffrances qu'il tire. Chargé de la responsabilité à sauver le monde, il s'obstine à répéter cette opération et accepte de vivre en enfer en taisant sa propre envie de se suicider et son désir de délivrance. L'auteur rappelle à plusieurs reprises que la motivation ultime derrière des actions d'Otared est l'espoir. Cet espoir persiste chez lui, mais il s'avère trompeur, puisqu'en continuant à remplir sa mission, Otared constate que l'infernale existence humaine est interminable. Les histoires d'Insal et de Sakhr al-Khazragi, parallèles à celle d'Otared, donnent à voir deux autres cycles de vie infernale, dont chacune met en scène sa propre quête de délivrance. Aucune ne montre cependant le dernier homme, car les temps n'ont pas de fin, mais recommencent sans cesse. Comme le montrent les trois lignes temporelles, le régime peut être remplacé, l'identité peut être effacée, la prophétie peut être trahie, mais le cycle ne peut pas être arrêté. C'est ce qu'illustre explicitement la fin du roman :

> وبالفعل اطمأنت كثيرا. أنا بين العالمين، واحد منهم وأقف بينهم. وكدت أسأل القديس إن كانت هذه هي النهاية، إن كان سينتهي هذا الجحيم بعد انهيار القصر؟
>
> ...
>
> الكلاب ماتت يا باشا، النهاية غدا.
>
> وعلى رغم من انتظاري للنهاية إلا أني جزعت حينما سمعت كلام القديس، كنت كمريض السرطان الذي يتمنى الموت، فلما رأى عزرائيل فزع.
>
> قال القديس: سلام يا صاحبي.. ربما سنلتقي في جحيم آخر دون ذاكراتنا الحالية.[600]

> De fait, je me sentais pleinement rassuré. J'étais au sein des sachants, l'un d'entre eux, debout avec eux. Je faillis demander au Saint si c'était cela la fin, si cet enfer allait s'achever avec l'effondrement du palais.
>
> …
>
> - Les chiens sont morts, mon vieux. La fin est pour demain.
>
> J'avais beau attendre la fin, je fus saisi de crainte en entendant les mots du Saint. J'étais comme un cancéreux souhaitant mourir et qui quand il voit Azraël est pris d'effroi.
>
> - Salut mon pote, me lança le Saint. Peut-être nous reverrons-nous dans un autre enfer, sans souvenir de celui-ci.[601]

Le roman se présente ainsi comme une expérience, visant à éprouver l'hypothèse d'un enfer perpétuel. Le roman a été écrit à la suite de l'échec de la révolution du 25 janvier 2011, de la montée puis de la chute des Frères Musulmans, et de l'arrivée au pouvoir d'al-Sissi. L'émancipation vers une démocratie attendue, promise par le mouvement révolutionnaire, s'avoue décevant. Cette « dystopie » réelle ne semble pas trouver d'issue, quels que soient les efforts fournis. Dernier homme ou sauveur du monde Otared est en réalité le premier homme à témoigner de l'apparition du prochain enfer et le premier à en souffrir en premier. La métaphore

[600] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, pp. 294-295.
[601] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 341.

de cet enfer perpétuel devient une allégorie puissante de la réalité politique et sociale en Égypte à cette époque : les espoirs de démocratie et de changement se transforment en désillusions, et la population se retrouve piégée dans un cycle de violence et de répression. Au fil de l'histoire, Otared incarne à la fois la résistance et la résignation, il est à la fois un homme ordinaire confronté à des circonstances extraordinaires et un héros tragique qui lutte pour préserver sa dignité dans un monde de plus en plus déshumanisé. À chaque nouvelle narration de l'auteur, un espoir trompeur renaît. À chaque fin de récit, la dystopie infernale se déroule, malgré tentatives du protagoniste pour y résister.

لا أثر للبشر أبدا. ثم تباطأت نبضات قلبي كثيرا، وخف صوتها إلى أن غاب.
ولم أعد أسمع أي شيء.
ثم رأيت أني كنت شرطيا في الدنيا، ورأيت أني كنت شرطيا في حيوات متعددة في جحم كثيرة، ومرت ملايين الصور رأيت فيها كل شيء؛ كيف كنت أعذب الناس وأعذب معهم.
ورأيت أن الجحيم دائم لا ينقطع، أزلي أبدي، وأن كل شيء سيفنى في النهاية ولن يتبقى سواه. علمت أني خالد في الجحيم. وأنني ابن الجحيم.[602]

Il n'y avait plus la moindre trace d'être humain. Alors les battements de mon cœur ralentirent sévèrement, et leur écho diminua, jusqu'à disparaître.
Je n'entendais plus rien.
Je vis alors que j'avais été policier dans la vie d'ici-bas, et que j'avais été policier dans de nombreuses vies, dans d'innombrables enfers, et des milliers d'images défilèrent devant mes yeux, dans lesquelles je vis tout. Je vis comment je suppliciais les gens et comment j'étais supplicié avec eux.
Je vis que l'enfer est permanent, ininterrompu, sans début et sans fin à son éternité. Je vis que tout serait annihilé à la fin, et qu'il ne resterait que lui. Et je sus alors que je serais damné pour l'éternité en enfer. Et que je suis le fils de l'enfer.[603]

Lorsqu'advient l'enfer de son temps, l'identité réelle d'Ahmed est dévoilée. Son statut de « fils de l'enfer » rappelle celui de Sakhr al-Khazragi, « le fils de la mort ». Le nom du troisième protagoniste, Insal, dérive de la racine *n-s-l* qui désigne la descendance et signifie littéralement la procréation et la reproduction. Le roman *ʿUṭārid*, fournit non seulement des illustrations de la dystopie infernale, mais aussi et surtout une succession de mises en scène d'une condition humaine insupportable et insurmontable. Ces trois récits métaphoriques complexes nous plongent au cœur des paradoxes de l'existence humaine, où l'espoir et la désillusion se côtoient, et où la naissance et la mort se révèlent être des fils inextricablement liés de la même réalité. Ce roman ne se contente pas de simples descriptions d'enfers dystopiques, mais invite son lectorat à réfléchir sur sa propre condition, en lien avec le contexte qui catalyse la production du roman. Bien que le discours eschatologique et le pessimisme emplissent ses pages, la représentation de « faux espoirs » implique de montrer des possibilités de révélation et de transcendance. Ce sont ces éléments qui favorisent le déploiement de la résilience humaine dans un récit où la manifestation de la résistance brille au cœur de l'obscurité dystopique.

[602] Rabīʿ, *ʿUṭārid*, *op.cit.*, p. 303.
[603] Rabie, *Trois saisons en enfer*, *op.cit.*, p. 350.

PARTIE IV Le retour aux systèmes totalitaires

Chapitre 1 La dystopie totalitaire pendant les deux vagues

Dans les parties précédentes, nous avons déjà examiné deux types de fictions dystopiques arabes : la dystopie chaotique, caractérisée par l'absence de l'État en période de conflits sectaires et celle infernale, caractérisée par ses représentations extrêmes de la violence et de la cruauté, insurmontables aussi bien pour les individus que pour l'appareil étatique, voire pour le lecteur lui-même. Nous abordons maintenant la troisième catégorie des romans dystopiques, à savoir la dystopie totalitaire. Similaire à la fiction dystopique mondiale, notamment à la trilogie dystopique, ce troisième type de dystopie consiste à décrire l'aspect sociopolitique du contexte dans lequel les auteurs évoluent. Ces romans peuvent être comparés aux satires politiques d'Orwell ou aux spéculations huxleyiennes, tout en mettant l'accent sur leurs propres critiques, en accord avec les réalités socio-politiques locales. Nous commencerons par opérer un retour dans les années 80, époque où ces romans ont émergé dans le champ littéraire égyptien, avant d'examiner des études de cas portant sur *Huna badan* et *al-Ṭābūr* de Basma ʿAbd al-ʿAzīz, ainsi que *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya* d'Ibrāhīm Naṣrallāh. Nous discuterons ensuite des romans du corpus secondaire en fonction de leur analyse contextuelle.

1.1 La trilogie de la dystopie politique arabe des années 1980s

Les années 1980s ont été marquées par la parution de plusieurs romans dystopiques égyptiens, dont *al-Laǧna* de Ṣunʿallāh Ibrāhīm et *al-Sayyid min ḥaql al-sabāniḥ* de Ṣabrī Mūsā. Nous avons déjà présenté ces romans dans la première partie, mais souhaitons procéder ici de manière différente. L'objectif est en effet de retracer le parcours de l'émergence et du développement de la dystopie totalitaire dans la littérature arabe moderne. Alors que les deux autres catégories de fictions dystopiques arabes nous semblent être des évolutions récentes la dystopie totalitaire a pour sa part existé pendant les deux périodes. Nous commençons par porter un regard sur le fond social dans le contexte duquel sont nés les premiers écrits dystopiques des écrivains égyptiens. Ensuite, nous allons examiner en détail des cas explicatifs pour les romans appartenant à notre corpus d'études.

Le paradigme réaliste a longtemps dominé le champ littéraire arabe, influençant la création romanesque jusque dans les années 1960s en Égypte. Ce courant visant à rapprocher le réel du fictif s'est principalement exprimé à travers des romans historiques et réalistes[604]. Cependant, à partir de cette même décennie, le réalisme égyptien a commencé à évoluer, notamment après la défaite de 1967 face à Israël, à l'époque où les forces israéliennes ont

[604] Richard Jacquemond, *Entre scribes et écrivains, le champ littéraire dans l'Égypte contemporaine*, p. 115.

occupé le Sinaï, la Bande de Gaza, le plateau du Golan et la Cisjordanie. Selon Richard Jacquemond, cette défaite a divisé les écrivains en deux groupes : ceux qui l'avaient anticipée et ceux qui étaient considérés comme de mauvais écrivains car ils ne l'avaient pas fait. Jacquemond a cité notamment le livre *Tilka l-*rāʾiḥa (Cette *odeur-là*) de Ṣunʿallāh Ibrāhīm, le premier roman de cet auteur, qui assumait la fonction critique et caricaturale de la littérature. Cette histoire d'un prisonnier en liberté provisoire déambulant dans la ville du Caire consiste, aux yeux du chercheur, à « subvertir la réalité sous couvert d'en donner une représentation froide, neutre, objectivée à l'extrême[605] ». C'est également l'auteur de cette touche post-réaliste qui caractérise le roman inaugural de la fiction dystopique arabe.

Al-Laǧna, le troisième roman de Ṣunʿallāh Ibrāhīm, a été publié en 1981, année marquée par l'assassinat du président Anwar Sadate et l'arrivée au pouvoir d'Hosni Moubarak. Cette période tragique a laissé un héritage controversé, en particulier en ce qui concerne le mandat présidentiel de Sadate. Ce dernier avait hérité d'une économie en difficulté, en raison de la fermeture du canal de Suez après la défaite de 1967, de dettes importantes, d'un déclin de la production industrielle, engendrant une baisse du revenu par habitant. Pour relever ces défis, Sadate a mis en œuvre une politique *d'Infitāḥ* (ouverture), visant à ouvrir l'économie égyptienne au marché mondial et à rapprocher l'Égypte d'Israël. Cependant, cette politique qui a mis fin à une guerre coûteuse en faisant la paix avec Israël s'est révélée parallèlement décevante, puisqu'elle a entraîné une augmentation de la corruption, une perte d'efficacité du secteur public et une montée de l'influence étrangère, en particulier de celle des États-Unis. Sur le plan idéologique et culturel, Sadate s'est retrouvé confronté à des paradoxes et des contradictions « plus ou moins voulus par le pouvoir[606] ». Pour réprimer toute dissidence, il a lancé une série de purges en 1971, connue sous le nom de « révolution corrective ». Cependant, afin de répondre aux exigences de ses partenaires internationaux, il a également dû céder le contrôle sur la production intellectuelle, ce qui a finalement permis à l'intelligentsia de s'opposer ouvertement à l'État. Jacquemond a fort bien souligné que

> Sadate a voulu instaurer une « orthodoxie », une pensée officielle […] mais [qu']au même moment il perdait le contrôle de leur production en laissant se développer les bases matérielles à partir desquelles l'intelligentsia (moderniste et traditionnelle) allait s'assurer une relative autonomie professionnelle et idéologique vis-à-vis de la commande étatique[607].

En argumentant que l'écrivain agit comme la conscience de la nation, il cite un extrait de *Ḥadīṯ ʿIsā ibn Hišām* de Muḥammad al-Muwaylihī pour montrer que ce dernier considère que l'imaginaire romanesque devrait être « une pure vérité déguisée en fiction et non une fiction

[605] *Ibid.*, p. 120.
[606] *Ibid.*, p. 39.
[607] *Ibid.*, p. 41.

coulée dans le moule de la vérité ». Ainsi, la fiction équivalait au discours de vérité, ce qui explique la domination du réalisme pendant des décennies avant que des transformations ne se produisent, comme le montrent les romans de Ṣunʿallāh Ibrāhīm.

1.1.1 *Al-Laǧna*, la dystopie orwellienne et kafkaesque, politique et sarcastique

Alors que *Tilka l-*rāʾiḥa a propulsé Ṣunʿallāh Ibrāhīm vers la célébrité dans le champ littéraire égyptienne, *Al-Laǧna* est demeuré son roman reconnu comme ayant le plus de succès[608]. Le protagoniste homodiégétique guide le lecteur à travers une narration linéaire dans les six chapitres du livre. Le récit commence par un entretien d'embauche où il se présente devant un comité mystérieux. Il répond aux questions posées par les membres de ce dernier, en déclarant notamment qu'il considère le Coca-Cola comme le produit le plus remarquable et inoubliable de son époque et explique les fonctions des pyramides. Lors du deuxième tour de l'entretien, le protagoniste reçoit un télégramme lui demandant de présenter la figure la plus brillante de l'histoire. Il décide finalement de présenter le Docteur. Alors qu'il prépare son exposé, le comité apparaît dans son appartement et lui demande de changer de sujet. Admiratif de cette figure, le protagoniste poursuit son enquête et élargit sa discussion aux rapports entre le Docteur et le Coca-Cola. Mécontent de son savoir excessif sur le Docteur, le Comité déploie une surveillance constante chez lui jusqu'à ce qu'il termine le rapport. À la fin, le comité condamne le protagoniste à se manger lui-même pour avoir accédé aux dossiers classifiés sur le Docteur et le roman se termine par la description de l'homme en train de se dévorer le bras.

Al-Laǧna peut être qualifié de « kafkaïen » et d'« orwellien » en référence aux écrivains autrichien et britannique. Le premier est connu pour son travail sur l'absurdité et l'aliénation de la vie humaine, tandis que le second est célèbre pour son roman "1984", appartenant à la « trilogie dystopique ». *Le procès* de Franz Kafka, paru en 1925, met en évidence une absurdité omniprésente. Au niveau de l'intrigue, le protagoniste Josef K. se fait arrêter, car on l'accuse d'un crime mystérieux et il se retrouve confronté à un système judiciaire qui semble agir de manière arbitraire et irrationnelle. Tout au long de ce roman, le protagoniste se sent désorienté et impuissant face à la bureaucratie et à des structures de pouvoir déconcertantes. La difficulté que Josef K. doit surmonter préfigure à la longue attente que le protagoniste d'*al-Laǧna* endure avant de passer chaque étape de son entretien. Les deux protagonistes partagent le sort de devoir se justifier devant une accusation inventée ou face à des questions irrationnelles, ainsi qu'un même destin les condamnant à une mort ridicule ; Josef K. est exécuté chez lui par un couteau

[608] Paul Starkey, *Sonallah Ibrahim Rebel with a Pen*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016, p. 69.

de boucher, tandis que le narrateur de Ṣunʿallāh Ibrāhīm se suicide en se dévorant. Cependant, *Al-Laǧna* de Ṣunʿallāh Ibrāhīm, malgré son apparence kafkaïenne, s'apparente davantage à ce que George Orwell décrit dans *1984*, en ce qui concerne les connotations politiques et la satire. Orwell décrit la vie de son héros Winston Smith dans un système totalitaire, en se focalisant sur le processus de son réveil et de sa prise de conscience de la nature totalitaire du système dans lequel il vit, auquel il adhère et qu'il sert. Pourtant, sous le slogan « *Big Brother is watching you* », ses tentatives de révolte se déroulent sous une surveillance omniprésente et le protagoniste finit par être « vaporisé ». Mais alors qu'Orwell lance sa satire contre le socialisme soviétique, notamment le stalinisme en 1949, Ṣunʿallāh Ibrāhīm évolue dans un contexte essentiellement différent, marqué par la politique paradoxale du président Anwar Sadate, que nous avons mentionnée précédemment. Cependant, *al-Laǧna* met également l'accent sur la surveillance et la satire.

> تعذرت على النوم, خاصة بعد أن فرضت مشكلتي نفسها على فكري. وعندما حاولت الهرب منها بالتفكير في شيء غيرها... وتضخم إحساسي بتفاهة شأني, وباللحظات التي سمحت لنفسي فيها أن أكون أضحوكة للآخرين...
> وما عمدت هذه الأمور ذاتها أن بدت محل شك, اذ جرفتني موجة مألوفة منه, ألقت ظلالها على مناحي حياتي وأهدافها. ولم تسلم من ذلك المتع الجنسية التي تحتل مكانا بارزا من وجداني. فعندما استدعيت – في محاولة مستميتة للخلاص – ما يخزنه عقلي من صور واقعية ورؤى خالية, طالما بعثت الدماء في عروقي, ألفيتني غير مبال, عازفا عن كل وعد بالبهجة.
> يبدو أني غفوت قليلا قرب الفجر, وأني تقلبت بحيث أعطيته ظهري, فقد تنبهت فجأة على ارتطام شيء صلب بفخذي.[609]
>
> Impossible de trouver le sommeil. Je ne cessais de réfléchir à mon problème. J'ai voulu essayer de penser à autre chose… Ma nullité me rendait encore plus dérisoire. Les unes après les autres, je revoyais les situations où j'avais accepté d'être la risée de tous…
> Pareil à une lame de fond, le doute m'a envahi, submergeant tout sur son passage, ne laissant rien subsister de mes passions, pas même le souvenir de ces plaisirs sexuels auxquels j'accordais tant d'importance. Dans une tentative désespérée pour me ressaisir, j'ai appelé ma mémoire à la rescousse et j'ai fait défiler dans ma tête toutes les images, réelles ou imaginaires, capables de réveiller mes sens engourdis : je suis resté indifférent, insensible à tout désir.
> Peu avant l'aube, j'ai dû finir par m'endormir en me tournant vers le mur. Tout à coup, le contact contre ma cuisse de quelque chose de dur m'a réveillé en sursaut.[610]

Dans ce passage, nous assistons, tout d'abord, à l'expression du sentiment d'impuissance et de trivialité du protagoniste. Souffrant d'insomnie, il se laisse emporter par un tourbillon de dévalorisation de lui-même. Pour se distraire, il tente de revivre ses souvenirs sexuels, mais un sentiment d'insignifiance annihile tout le plaisir que ces souvenirs pourraient lui procurer. C'est dans cet état que le protagoniste, somnolent, entre en contact avec un objet dur appuyé contre sa cuisse, ce qui perturbe à nouveau son sommeil. Bien que l'auteur explique plus tard, dans le même chapitre, que l'homme possède un revolver qu'il place entre ses jambes, la satire est déjà présente. En effet, Ṣunʿallāh Ibrāhīm, après avoir décrit la préparation du protagoniste pour le second tour de l'entretien, la visite importune du comité et l'imposition soudaine d'une surveillance inhumaine dans la vie du protagoniste, change subtilement la tonalité du récit pour

[609] Ibrāhīm, *al-Laǧna*, *op.cit.*, pp. 88-89.
[610] Sonallah Ibrahim, *Le comité*, trad. Yves Gonzalez-Quijano, Babel, Actes Sud, 1992, eBook.

décrire une scène à connotation homo-érotique. Nous souhaitons rappeler que le protagoniste a subi un examen médical lors duquel son anus a été pénétré par un doigt, ce que l'auteur interprète comme une sorte de farce homo-érotisée du système bureaucratique. Le protagoniste, initialement destiné à se révolter contre ce système et à le critiquer, se retrouve subi un acte de sodomie. De plus, il passe à l'étape suivante en commettant un homicide : il tue l'homme de garde avec un couteau de cuisine, ce qui lui vaut d'être condamné par le comité à s'auto-dévorer.

Dans l'ensemble, le protagoniste incarne un rebelle. Bien qu'il exprime des regrets quant à sa participation aux entretiens du comité, l'auteur utilise toutefois son histoire pour critiquer le régime sadatien et se moquer de l'ancien président en dépeignant le personnage du Docteur. À travers de nombreuses références au Coca-Cola, l'auteur dénonce l'impérialisme américain et le capitalisme dissimulé sous les apparences de l'économie mondiale. *Al-Laǧna* se présente ainsi comme une dystopie politique, marquant le début de la vague de la fiction dystopique arabe.

1.1.2 *Al-Sayyid min haql al-sabāniḫ* et *al-Wāǧih*, science-fiction et spéculation

À la suite de l'assassinat d'Anwar Sadate, Hosni Moubarak accède au pouvoir et élabore sa propre politique culturelle. Dans les années 1980, cette politique se caractérise par un équilibre délicat entre le contrôle et l'ouverture, ainsi qu'entre la tradition et l'innovation. À cette époque, la principale préoccupation était de savoir « comment reconstruire l'alliance avec les intellectuels nécessaire à sa légitimation politique alors qu'il n'a plus les moyens de contrôler leur production et leurs carrières ?[611] » La conséquence immédiate de cette politique est un relâchement du contrôle étatique sur la production littéraire, ce qui permet ainsi aux écrivains engagés de s'éloigner de l'État et de poursuivre l'autoédition. De plus, la littérature égyptienne bénéficie de la modernisation de l'édition locale et des capitaux acquis à l'étranger. Ces avancées se traduisent par une « renaissance » qui permet à la littérature égyptienne d'étendre son influence non seulement à l'échelle régionale, mais aussi internationale. C'est au cours de cette décennie que les romans dystopiques font leur apparition sur la scène littéraire égyptienne.

Nous allons étudier dans cette section deux romans dystopiques égyptiens, à savoir *Al-Wāǧih* de ʿIzz al-Dīn ʿĪsa et *Al-Sayyid min haql al-sabāniḫ* de Sabrī Mūsā. La fiction dystopique a connu une période de prolifération à l'échelle mondiale. *Al-Wāǧiha* a été publié en 1981 et traduit en anglais en 2014 par Faten Eassa, la fille de l'auteur du roman. Le début de celui-ci fait écho à une nouvelle intitulée *The Commuter* (1953) de Philip K. Dick, célèbre écrivain

[611] Richard Jacquemond, Entre scribes, p. 42.

américain de science-fiction. Cette nouvelle raconte l'histoire d'un responsable de gare qui rencontre un mystérieux voyageur évoquant une ville introuvable sur les cartes habituelles. Ce voyageur disparaît dès qu'on lui pose des questions précises sur cette cité éphémère. Intrigué, le protagoniste décide de mener son enquête. Il embarque dans un train censé s'arrêter dans cette ville et parvient finalement à destination. Plus tard, il découvre que cette ville a en effet pour ainsi dire existé, mais que son existence a été presque effacée lors d'une réunion de planification, ce qui explique ainsi sa nature éphémère.

Quant à *Al-Wāğiha*, ce roman narre l'histoire de Mīmnūn, abrégé en MN, un protagoniste qui est réveillé par le bruit d'un train et se retrouve dans une ville inconnue. Ce lieu lui semble être une utopie car tout y est parfait : la nourriture et le logement sont gratuits et il peut gagner sa vie en tournant simplement un moulin. Cependant, il découvre rapidement que la mort y est banale et aléatoire, car la ville est sous le contrôle d'un mystérieux maître. MN pose alors cinq questions à une automate au sujet du nom de la ville, de sa mission, de son origine, du secret caché de la ville et de la durée de son séjour. La machine lui répond que le nom de la ville est insignifiant, sa mission consiste à rechercher la vérité, qu'il vient d'un endroit inconnu, que le secret caché est que tous les habitants de la ville sont condamnés à mort, sans exception, et qu'ils y resteront jusqu'à l'exécution de leur peine. La ville, autrefois perçue comme une utopie, se transforme progressivement en dystopie. Plus il y vit, et plus il éprouve de difficultés à gagner sa vie en raison d'un salaire stagnant et d'une inflation continuelle. Il découvre également un aspect clandestin de la ville où l'on peut gagner de l'argent, mais il se rend compte qu'il est le seul à faire fonctionner le moulin pour joindre les deux bouts. Incapable de continuer à vivre dans cette ville en sachant la vérité, MN finit par mourir de chagrin. Le roman se termine en décrivant l'arrivée d'un autre jeune homme à la gare, prêt à découvrir la ville et à tourner le moulin. Ainsi, le cycle de l'utopie à la dystopie se répète indéfiniment, formant une boucle sans fin.

MN se trouve plongé dans un cauchemar totalitaire, gouverné par un mystérieux propriétaire de la ville (Mālik al-madīnat). Dans ce sombre univers, le travail forcé, les exécutions soudaines et une vie souterraine règnent en maîtres. Sa vie est constamment en danger, confrontée à la méfiance des autres et aux traumatismes des expériences qu'il endure. Les expériences collectives de MN façonnent rapidement un monde dystopique oppressant, dans lequel il se sent emprisonné. Malgré ses efforts pour alerter les autres et chercher des réponses, il est constamment rejeté, ce qui fait qu'il est dans l'incapacité de s'enfuir loin du

propriétaire de la ville et de la communauté[612]. Il vit dans l'ignorance de la véritable nature de la ville jusqu'à la fin du roman, ne réalisant que la pauvreté est une condition qui ne touche que lui.

> كل أهل المدينة تبدو عليهم علامات الثراء، المحال التجارية والمطاعم مزدحمة، والجميع يشترون كل ما يريدون شراءه، ويأكلون أشهى الأطعمة فمن أين يحصلون على هذا المال، في حين أنني أنا وابنتي نتضور جوعًا، وأدور في الطاحونة في مقابل عشرين قرشًا، لم يعد في استطاعتي أن اشتري بها أكثر من ربع رغيف؟[613]
>
> Tous les habitants de la ville affichent des signes de richesse ; les magasins et les restaurants sont bondés, et tout le monde achète ce qu'il veut, mange les mets les plus délicieux. D'où tirent-ils donc tout cet argent, alors que ma fille et moi mourons de faim, que je tourne en rond dans la roue pour vingt piastres, avec lesquelles je ne peux même plus acheter qu'un quart de pain ?

Ce n'est qu'au moment où il interroge le propriétaire de la ville que celui-ci lui révèle enfin le secret : les autres habitants parviennent à obtenir de l'argent en exploitant la façade invisible ou dissimulée de la ville. Wessam Elmeligi présente ce roman comme une illustration de la détresse engendrée par la poursuite d'une utopie inaccessible. Selon lui, la seule réponse émotionnelle à cette quête est la détresse et la seule issue pour s'en libérer consiste en une évasion perpétuelle qui pourrait même conduire à la mort[614].

Le roman *Sayyid min haql al-sabāniḫ*, paru en 1987, explore, pour sa part, une détresse profonde, caractérisée par une enquête sans fin, tout en peignant un tableau dystopique à la manière de Huxley. Dans cette œuvre, Ṣabrī Mūsā présente sa vision d'un "meilleur des mondes" qu'il nomme l'Ère du Miel (*ʿaṣr al-ʿasal*). Le protagoniste, Homo (Hūmū), est un ouvrier travaillant dans un champ d'épinards, qui prend conscience du caractère totalitaire du système dans lequel il est enfermé et qu'il alimente comme un simple rouage de la machine. L'action se déroule au sein d'une société protégée sous un dôme de verre après une catastrophe nucléaire, où la technologie rend possibles des transports aériens et même la téléportation. Dans cette société sont promues la séparation des familles et l'utilisation d'utérus artificiels, ainsi que la sélection des partenaires en fonction de critères statistiques de compatibilité. Les couples sont formés selon ces différentes données et les enfants élevés par des institutions dès leur naissance. En résumé, il s'agit d'un régime qui dispose certes de ressources abondantes, mais qui exerce un contrôle total sur la société dans laquelle la technologie est considérée comme l'apogée de la rationalité[615]. Homo rejoint un groupe de résistance dans l'espoir de trouver une issue. Cependant, toutes ses tentatives pour se libérer sont surveillées de près par le régime, qui cherche à rétablir sa rationalité et son obéissance au moyen d'interrogatoires et de traitements

[612] Elmeligi, *Dystopia*, *op.cit.*, p. 41.
[613] ʿIzz al-Dīn ʿĪsa, *al-Wāğiha*, *op.cit.*, p. 370.
[614] Elmeligi, *Dystopia*, *op.cit.*, p. 42.
[615] Marwa Essam Eldin Fahmy Alkhayat, "Sabry Musa's Lord of the Spinach Field (1987): a Critique of post-colonial Utopianism", *Arab Studies Quarterly*, 2021. Vol. 43(3), pp. 230-248, p. 238.

cérébraux. Finalement, le groupe de révoltés décide de quitter l'Ère du Miel, mais regrette sa décision après être revenu sur terre, en découvrant un monde où toute vie semble avoir disparu. Le roman se termine au moment où Homo, qui se retrouve devant le portail fermé du régime, est confronté à un choix difficile.

Le roman *Al-Sayyid min haql al-sabāniḫ* est analysé par M. Alkhayat dans une perspective postcoloniale, car il est considéré comme un exemple d'utopie postcoloniale. Cette approche s'intéresse à la lutte intérieure de l'homme, qui cherche à éveiller une prise de conscience visant à imaginer une vie meilleure — souvent projetée dans un futur encore inexistant. M. Alkhayat met en lumière l'importance de l'utopie et de la dystopie en tant qu'outils analytiques pour examiner les défis des sociétés postcoloniales, notamment face aux dérives d'une dystopie technoscientifique, dans des contextes historiques et géographiques précis. Elle s'intéresse aussi à ce qu'elle appelle l'« utopie subjective » — une idée qui remet en cause la vision d'une histoire linéaire et prédéterminée. Cette perspective critique les idéologies qui imposent une direction unique à l'histoire, souvent héritée des structures coloniales[616]. Enfin, l'utopisme postcolonial met l'accent sur le désir des sociétés postcoloniales de construire activement un avenir meilleur. Il rejette les modèles hérités de la colonisation et cherche à instaurer des transformations profondes pour améliorer la condition humaine.

Afin d'expliquer le contexte de la production du roman, Ian Campbell quant à lui examine l'inaccessibilité de la poursuite utopique à laquelle aspire Homo, le protagoniste, ainsi que l'auteur derrière lui. Campbell suggère que l'auteur de ce roman se sent peut-être davantage lié aux colonisateurs qu'à son propre peuple, puisque le groupe de résistance du récit est déterminé à revenir sur la terre, là où il se trouvait par le passé. Cependant, ce roman semble finalement légitimer le système en place et blâmer la résistance, en suggérant ainsi que davantage de modernité et une meilleure modernité constituent les seuls moyens de se libérer de l'emprise des forces impériales (néo-)hostiles, selon l'analyse du chercheur.

> *If the only two available choices are the modern despotic surveillance state and a return to traditional values—in contemporary Egypt, the same old choice between the Muslim Brotherhood and Nasser/Sadat/Mubarak/Sisi—choosing the state may provide neither authenticity nor freedom, but choosing traditionalism will get you eaten by the flowers of capitalism for sure. Better still to have the third choice of embarking on a crash program of modernization, even if it means a further turn away from what tradition considers human values.*[617]

Pour affronter les influences néfastes de la colonisation et de la modernité occidentale, certains considèrent qu'il est nécessaire d'abandonner ou de rejeter les coutumes et les valeurs

[616] *Ibid*., p. 230.
[617] Ian Campbell, *Arabic Science Fiction*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, p. 216.

traditionnelles. Cette tension conduit finalement à la tragédie d'Homo, un individu ordinaire contraint d'évoluer dans un système qui semble démocratique, mais qui en réalité est soumis à une supervision rigide menée par diverses commissions. Ces dernières contrôlent le contenu des discussions sans jamais avoir à appliquer de sanctions directes, en donnant l'illusion de la liberté. Par exemple, des divertissements sont proposés pour occuper ceux qui, après ces discussions publiques, tentent de concevoir un retour impossible au passé[618]. Par exemple, un vieux film qui se repasse.

وقد مال السيد الجالس الى جوار دافيد ناحيته وسأله:
أتعرف لماذا يعيدون عرض ذلك الفيلم القديم الآن ؟ وقال دافيد انه لا يعرف .. بينما واصل الرجل تساؤلاته..
-نقد تعودنا أن يقوم النظام بعرض هذا الفيلم ليذكرنا بالويلات القديمة ، حين يريد أن يدفع بالبشرية خطوة أخرى جديدة فى اتجاه النظام المرسوم .. فما الذى ينتوونه تلك المرة يا ترى ؟!
وقال دافيد:
-لست أدرى .. ولكن ربما يكون ذلك بسبب حالات الانقطاع العديدة عن تيار الحياة المرسوم ، والتى بدأت تشكل احدى الظواهر السلبية فى السنوات الأخيرة ؟[619]

L'homme assis à côté de David se pencha vers lui et lui demanda :
— Sais-tu pourquoi ils repassent ce vieux film en ce moment ?
David répondit qu'il ne le savait pas… tandis que l'homme poursuivait ses interrogations :
— Nous avons pris l'habitude que le régime diffuse ce film pour nous rappeler les malheurs d'autrefois, chaque fois qu'il veut faire avancer l'humanité d'un pas de plus vers l'ordre établi… Que prévoient-ils cette fois, à ton avis ?
Et David dit :
— Je ne sais pas… mais c'est peut-être à cause des nombreuses interruptions dans le courant de la vie tracée, qui sont devenues l'un des phénomènes négatifs de ces dernières années ?

Ce rappel cyclique des catastrophes du passé sert à renforcer l'idée que tout retour en arrière serait non seulement vain, mais dangereux. Le système neutralise ainsi toute tentative de rupture ou de réinvention en recyclant la mémoire collective de manière instrumentalisée. Le passé est convoqué non pas pour réfléchir, mais pour dissuader, en figeant la pensée dans une narration officielle. Face à cette manipulation, Homo se trouve piégé dans un présent sans issue, où le progrès n'est plus un horizon mais un mécanisme de contrôle.

1.1.3 Les parutions sporadiques entre les deux vagues dystopiques

Bien que plus de trois décennies séparent la trilogie dont nous discutons des romans que nous allons étudier, un tel écart ne marque toutefois pas une rupture épistémologique ni un recul par rapport à la tradition de la dystopie totalitaire. En 1997, Ǧamāl al-Ġiṭānī publie un roman intitulé *Ḥikāyāt al-muʾassasa*. Au cœur de cette histoire l'on trouve le personnage énigmatique de *Muʾassis*, le fondateur, dont l'arrivée marque le destin d'une entreprise émergeant sur une terre riche en légendes et histoires anciennes. Dès les premiers chapitres, le mystère géologique

[618] Ada Barbaro, *La fantascienza nella letteratura araba*, Rome, Carocci Editore, 2013, p. 199, cité par Ian Campbell, *Arabic Science Fiction*, p. 187.
[619] Ṣabri. *al-Sayyid*, *op.cit.*, p. 139.

qui entoure ce lieu devient le prétexte d'une exploration. Al-Ġiṭānī utilise ce mystère initial pour sonder les différentes couches de l'histoire locale et nationale de l'Égypte. Cependant, le véritable cœur du récit réside dans la plongée détaillée dans la vie de l'Institution elle-même, un monde complexe où se tissent des liens de pouvoir et de loyauté. L'auteur scrute méticuleusement les rouages de cette entité, analysant chaque département et mettant en lumière les dynamiques de pouvoir qui s'y jouent. Les personnages, qu'ils soient de fidèles disciples du fondateur ou des manipulateurs en quête de pouvoir, se révèlent dans toute leur complexité, et exposent ainsi les intrigues et les ambitions qui animent les coulisses de l'Institution. Les luttes pour le contrôle, les rivalités et les successions s'entremêlent avec les événements historiques et politiques du pays, en créant un tableau riche et nuancé de la société égyptienne contemporaine. À travers cette exploration, l'écrivain dénonce de manière incisive les dérives économiques qui affectent la société, en exposant les conséquences tragiques de la quête effrénée de pouvoir et de richesses. Ce roman offre une plongée saisissante dans les méandres de l'âme humaine, tout en remettant en question les fondements de la société moderne. Il est une dystopie car il remplit tous les critères du genre. Il décrit une société oppressive centrée autour d'une Institution puissante, hiérarchisée et corrompue, où les luttes de pouvoir, la manipulation et le contrôle dominent. Bien que le cadre soit fictif, il reflète clairement la réalité politique et sociale de l'Égypte contemporaine. L'auteur critique les dérives du pouvoir, l'obsession pour la richesse, la perte de liberté et l'aliénation de l'individu. Il exagère ces aspects pour mieux en montrer les dangers, tout en laissant place à différentes interprétations. À travers cette fiction sombre, al-Ġiṭānī invite à réfléchir sur les problèmes réels de la société moderne.

En 1999, ʿIzz al-Dīn Šukrī Fišīr publie un roman intitulé *Asfār al-farāʿīn*[620] (*Voyages pharaoniques*), dans lequel il dépeint une Égypte apocalyptique, ravagée par la dégradation environnementale, les épidémies, la pauvreté, la corruption, etc. Le récit suit les voyages de neuf personnages différents, dont un Égyptien du sud qui espère trouver une vie meilleure au Caire, mais qui, tourmenté par la pauvreté, finit par se suicider dans le métro. À ses côtés se trouve une femme, victime d'un mariage forcé et de la pollution de l'eau, ainsi qu'un soldat égyptien bloqué au Sinaï, qui attend d'être secouru par l'armée égyptienne, mais finit par être capturé par les forces israéliennes. Leurs souffrances ne sont pas uniques. Un chercheur est chargé d'étudier les causes de ces problèmes et les moyens de les traiter, mais se trouve perdu dans les labyrinthes de la bureaucratie. L'ambassade américaine semble être derrière des

[620] ʿIzza l-Dīn Šukrī Fayšar, *Asfār al-farāʿīn*, Le Caire, Dār al-šurūq, 1999.

difficultés apparemment insolubles. Cependant, un fonctionnaire gravit les échelons hiérarchiques et devient finalement ministre. Un romancier observe tout ce qui se passe en Égypte, en le consignant alors qu'il mène une vie misérable et ne voit pas d'autre moyen d'émancipation que de quitter le pays. Une journaliste est l'amante du romancier, mais, alors qu'elle pourrait témoigner de tout ce qui se passe, elle s'avère incapable d'agir. Les voyages ne se limitent pas à l'intérieur de l'Égypte ; une momie exposée dans un musée français incarne un autre personnage du roman. Écrivain à l'époque des pharaons, cette momie souhaite retourner en Égypte pour rejoindre le pharaon qui est en réalité à l'origine de tous les problèmes, puisqu'il empêche leur résolution et profite de la situation de la meilleure manière possible.

1.1.4 *Al-Ṭābūr* de Yūsuf Idrīs vs *Al-Ṭābūr* de Basmaʿ Abd al-ʿAzīz

Nous avons jusqu'à présent examiné les premiers romans dystopiques arabes des années 1980. Ces trois romans égyptiens partagent les caractéristiques d'une dystopie politique, principalement totalitaire, importée de l'étranger et témoignent d'inspirations puisées dans la trilogie dystopique. Il nous semble possible de les situer dans le cadre de la fiction calquée. Ce concept, selon Richard Jacquemond, englobe les œuvres littéraires égyptiennes/arabes produites lors d'une évolution de la fiction, similaire à celle des autres littératures du tiers-monde. Il s'agit d'une phase d'extraversion qui voit naître une littérature calquée sur les modèles euro-américains avant que les nouvelles générations d'écrivains ne redécouvrent et n'exploitent à nouveau les patrimoines narratifs indigènes[621]. Cette seconde phase, évoquée par Jacquemond, nous invite à réexaminer, en ce qui concerne la fiction dystopique arabe, la seconde vague de production à partir de 2008. Bien que la dystopie totalitaire se reproduise à travers des romans tels qu'*al-Ṭābūr* de Basmaʿ Abd al-ʿAzīz et *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya* d'Ibrāhīm Naṣrallāh, ces deux romans contemporains ne proposent toutefois plus les mêmes contextes que les trois romans parus lors de la première vague. Certes, le système totalitaire, quelles que soient les transformations de ses représentations, demeure un élément récurrent de la dystopie politique arabe. Cependant, la détresse résultant de l'échec de la recherche d'une utopie et la critique postcoloniale des aspirations utopiques laissent place à d'autres préoccupations que nous souhaitons explorer ici.

Lors de notre entretien avec Basmaʿ Abd al-ʿAzīz, celle-ci a admis qu'elle s'était inspirée des romans de Ṣunʿallāh Ibrāhīm sans avoir jamais lu la nouvelle *al-Ṭābūr* de Yūsuf Idrīs, qui donne également son titre au premier roman de l'écrivaine égyptienne. Malgré

[621] Jacquemond, *Entre scribes et écrivains*, *op.cit.*, p. 122.

l'absence de liens intertextuels potentiels, comme le souligne Ada Barbaro dans son article, ces deux œuvres décrivent une sorte de "queuetopia" et méritent d'être étudiées sous un angle comparatif. Cette auteure considère la file d'attente comme un rituel auquel on est éduqué afin de s'y habituer, et à travers lequel on expérimente certaines attentes sans garantie de résultat. La nouvelle de Yūsuf Idrīs décrit la scène d'un marché du samedi dans la campagne égyptienne, où les citoyens de milieux relativement modestes peuvent échanger des biens matériels pour améliorer leurs conditions de vie. Avec l'affluence des paysans sur le marché, une file d'attente se forme sans que les personnes présentes comprennent la raison de ce changement rituel. Ce contrôle du flux de personnes ne pose pas de problème aux habitants venant de l'ouest, mais rend l'accès au marché très difficile pour ceux de l'est. Face à l'improvisation de détours, le propriétaire du terrain renforce à plusieurs reprises les clôtures, ce qui engendre finalement une file d'attente. Ada Barbaro souligne que l'ironie est le principe structurel de cette nouvelle, car malgré l'organisation humaine en arrière-plan et la formation improvisée à la surface, la file d'attente ne reflète que la lutte des plus démunis face aux difficultés de la vie imposées par le système fiscal. Les villageois choisissent d'attendre plutôt que de payer la taxe douanière, ce qui montre que la file d'attente est une invention issue de la base plutôt qu'imposée par le sommet[622].

En comparant les formes, les fonctions et les fonctionnements de ces deux queues, Barbaro souligne des distinctions significatives. Chez Yūsuf Idrīs, la queue implique un mouvement des individus vers le pouvoir incarné par la porte ouverte, mais également une opposition à celui-ci. En revanche, chez Basma ʿAbd al-ʿAzīz, c'est le pouvoir symbolisé par la porte fermée qui impose la queue, rendant ainsi inévitables toutes les tragédies individuelles. Bien que Basma ʿAbd al-ʿAzīz n'ait jamais lu la nouvelle de Yūsuf Idrīs, ces deux queues partagent toutefois une direction commune : celle menant vers le pouvoir. Cependant, Barbaro avance que le passage d'une queue à l'autre marque une transition, d'un pôle de résistance à celui de non-existence[623]. Il souligne néanmoins, à la fin de son étude, que Basma ʿAbd al-ʿAzīz fait partie des écrivains qui comprennent la dystopie de manière contextualisée, conception qui indique que la dystopie qu'elle décrit n'est plus celle des romans précédents, une vision pessimiste d'un avenir sombre, mais plutôt une réflexion sur la réalité dystopique déjà présente au sein de sa société, et le remède qui pourrait redresser la déception actuelle[624]. C'est également ce que nous allons explorer dans la suite de cette analyse.

[622] Barbaro, " In the Realm ", *op.cit.*, p. 16.
[623] *Ibid*., p. 25.
[624] *Ibid*., p. 27.

1.2 La dystopie totalitaire, une invention post-révolutionnaire

Nous constatons, tout à la fois, une continuité et une rupture entre les dystopies totalitaires dans les deux vagues de la fiction dystopique arabe. Par conséquent, nous souhaitons désormais nous concentrer sur les écrits post-révolutionnaires afin de mieux comprendre cette évolution.

1.2.1 Basmaʿ Abd al-ʿAzīz

Lors de la recherche bibliographique menée en vue de ce travail, le nom de Basmaʿ Abd al-ʿAzīz est rapidement apparu parmi les résultats. Nous avons lancé cette recherche en utilisant des mots-clés tels que "dystopie" et "littérature arabe". Les deux premiers romans de Basmaʿ Abd al-ʿAzīz sont dystopiques, notamment son premier roman, *al-Ṭābūr*, qui a rencontré un succès mondial et un autre intitulé *Huna Badan*. Dans *al-Ṭābūr*, Basmaʿ Abd al-ʿAzīz imagine une dystopie où une entité anonyme et omnipotente appelée simplement "La Porte" exerce un contrôle absolu sur la société. Les citoyens attendent dans une file interminable pour obtenir des services, des papiers ou même des soins médicaux. Le protagoniste, Yehyā, blessé par balle lors d'une manifestation, se voit refuser un traitement à l'hôpital sans autorisation de La Porte. Au fil du roman, Yehyā perd son autonomie et finit par intégrer physiquement et mentalement l'ordre autoritaire, illustrant la manière dont les régimes oppressifs brisent l'individu et intègrent sa soumission. *Hunā Badan* poursuit la critique du pouvoir étatique à travers une approche plus corporelle. Le roman se concentre sur les façons dont le régime contrôle les corps des citoyens via des dispositifs médicaux, des mutilations, des classements bureaucratiques et des manipulations physiques. Les personnages subissent une perte d'autonomie sur leur propre chair, soulignant la dépossession de soi comme outil de gouvernance. Le pouvoir agit ici non seulement sur les esprits, mais aussi directement sur les corps, qui deviennent des terrains de discipline et de coercition.

Parmi les sources secondaires étudiant l'écrivaine et ses romans, nous avons identifié deux principales perspectives. La première consiste à intégrer ses romans dans le contexte de la production culturelle post-révolutionnaire arabe et/ou égyptienne, tandis que la seconde aborde quant à elle ses œuvres sous l'angle des études dystopiques. Ces deux perspectives se chevauchent souvent. Nous avons également observé une disparité de reconnaissance entre le champ littéraire local et celui international, voilà pourquoi nous avons décidé de nous concentrer, tout d'abord, sur les sources secondaires avant de nous pencher, dans un second temps, sur le lectorat de Basmaʿ Abd al-ʿAzīz. Cette approche vise à éclairer la position de

l'écrivaine et de ses œuvres dans le contexte donné, en les intégrant dans la tradition de la fiction dystopique arabe.

Les thèmes abordés dans les sources secondaires varient de l'écriture traumatique à la science-fiction en passant par la littérature engagée. Les romans de ʿAbd al-ʿAzīz, situés dans le tumulte politique de l'Égypte entre 2011 et 2013, sont souvent considérés comme faisant partie de la littérature du post-printemps arabe. Les chercheurs les envisagent comme des critiques sociales, dépeignant un Caire parallèle et dystopique. Cette littérature contextualisée met en lumière les changements sociaux souhaités déclarés pendant la révolution, malgré les échecs passés. En fin de compte, ʿAbd al-ʿAzīz croit que les Égyptiens découvriront leur propre puissance spirituelle, donc que ses romans dystopiques devraient être appréciés pour l'aspect créatif qu'ils représentent, plutôt que d'être réduits à de simples récits dystopiques.

Le thème du traumatisme dans les romans de ʿAbd al-ʿAzīz met en lumière la misère et la tragédie des personnages. Anouck de Wringer insiste sur l'idée qu'un profond sentiment d'absence et de perte est au cœur *d'al-Ṭābūr*. Elle souligne également que ces expériences traumatiques sont chargées de sens[625]. En examinant ce même thème, Ian Campbell illustre de manière explicite le traumatisme politique présent dans les deux romans de ʿAbd al-ʿAzīz, en adoptant une perspective relevant des études de science-fiction et d'aliénation.

> *how the conflict between regime and Islamists erases Egypt's small secular middle class that would prefer modern democracy; moreover, the regime, in adopting and adapting more quickly and better to technologies originally imported from the West, has always already leapfrogged and defeated its reactionary opposition. In neither novel is there any means to defeat the regime, nor to escape it other than via emigration or death.*[626]

Contrairement à la vision pessimiste de Campbell, Alessandro Buontempo suggère que, bien qu'il révèle la relation instable et cryptique entre *al-Ṭābūr* et la réalité égyptienne, l'auteur est malgré tout d'accord avec l'idée que la littérature doit devenir un véhicule efficace de changement[627]. Ses arguments font écho à ceux d'Ada Barbaro, qui soutient que malgré la nature décourageante de l'histoire décrite par cette écrivaine dans le roman, elle incarne cependant peut-être une nouvelle compréhension de l'écrivain dystopique contemporain, qui n'est plus « *a passive foreseer of a future dystopia but an active healer of the already-existing dystopia*[628] ».

---

[625] Anouck de Wringer, *Trauma as a Life-World Lived Experiences of Space, Time and the Body in The Queue and Otared*, sous la direction de Prof. D. Poppinga, University of Amsterdam, mémoire soutenu le 29 avril 2020, p. 58.
[626] Ian Campbell, "The Estrangement of Political Trauma in Two SF Novels by Basma Abdelaziz", dans *Science Fiction in Translation, Perspectives on the Global Theory and Practice of* Translation, éd. Iman Campbell, Cham, Palgrave Macmillan, p. 310.
[627] Alessandro Buontempo, "The Egyptian Revolution and its Discontent: *al-Ṭābūr* by Basmah ʻAbd al-ʻAzīz and *al-Tamāsīḥ* by Yūsuf Raḫā", *La rivista di Arablit*, V, 9-10, 2015, p. 50.
[628] Barbaro, "In the Realm of Queuetopia", *op.cit.*, p. 27.

Nous voyons que bien qu'ancrées dans un univers oppressant, ne se résument pas à une vision fataliste de la société égyptienne post-révolutionnaire. Au contraire, nous avons montré que derrière la surface sombre de ces récits, ʿAbd al-ʿAzīz insuffle un optimisme discret, une forme de résistance narrative. En construisant une dystopie située dans un "Caire parallèle", elle parvient à brouiller les frontières entre fiction et réalité, tout en révélant les mécanismes du pouvoir, les violences symboliques de l'État, et la fragilité des identités imposées. Contrairement à l'interprétation strictement pessimiste d'Ian Campbell, qui insiste sur l'impossibilité de vaincre le régime autrement que par la fuite ou la mort, nous soulignons, à la suite d'Alessandro Buontempo et d'Ada Barbaro, que ʿAbd al-ʿAzīz offre des formes alternatives de résistance. Celles-ci prennent la forme de l'éveil individuel, comme le geste final de Dr. Tarek dans *al-Ṭābūr* ; de la coexistence religieuse, illustrée par la relation entre Halim et la famille de Saber ; de la solidarité féminine, très présente dans *Hunā Badan* ; ou encore de l'engagement numérique, à travers les tentatives de dénonciation via les réseaux sociaux. Ainsi, ʿAbd al-ʿAzīz n'est pas simplement une observatrice lucide d'une dystopie existante, elle incarne cette figure qui est non plus un simple témoin passive d'un futur sombre, mais une guérisseuse active du présent blessé. Sa dystopie est profondément politique, mais aussi porteuse d'une « créativité négative » , ouvrant un espace critique où l'imagination devient un outil de transformation sociale. En somme, ses romans ne nous appellent pas à céder au désespoir, mais à reconnaître, documenter, et agir, avec lucidité et courage.

Outre les études publiées disponibles, nous envisageons également d'explorer d'autres sources qui rassemblent les réactions des lecteurs des romans en question. Le réseau social Goodreads est particulièrement populaire chez les lecteurs égyptiens et son utilisation en tant que ressource de recherche peut être justifiée par l'exemple d'une étude menée par Richard Jacquemond sur les genres de la littérature populaire en Égypte aujourd'hui[629]. Par conséquent, nous examinerons la composition de son lectorat à partir des données fournies par cette plateforme. Les lecteurs des écrivains arabes se divisent généralement en deux groupes, l'un qui lit le texte original en langue arabe, et l'autre des versions traduites. Dans le premier groupe, on peut parfois distinguer plusieurs sous-groupes en raison de la diglossie, qui encourage de nombreux écrivains contemporains à utiliser des dialectes arabes dans leurs romans, ce qui différencie les lecteurs dotés de compétences linguistiques transdialectales variées. Cependant, cette distinction est sans pertinence ici, car Basma Abdelaziz a choisi d'écrire ses romans en arabe standard moderne et n'y a laissé presque aucune trace de dialecte égyptien. En ce qui

[629] Jacquemond, " 'Popular' Literary", *op.cit*.

concerne le second groupe, nous nous référons aux données collectées à partir des pages Goodreads[630] de ces deux romans pour poursuivre la discussion.

Étant donné que le premier roman a été plus largement reconnu que le second, nous allons nous concentrer sur l'état de l'édition, de la traduction et de la publication d'*al-Ṭābūr*, afin de nous montrer exhaustive sans en devenir fastidieuse. À ce jour, deux versions en arabe ont été publiées, respectivement en 2013 et en 2018, par les maisons d'édition égyptiennes Dār al-Tanwīr au Caire et al-Maḥrūsa à Alexandrie. En plus de la version anglaise, The Queue, publiée par Melville House à New York en 2016, *al-Ṭābūr* a été traduit dans au moins quatre autres langues : en allemand (Das Tor, Wilhelm Heyne Verlag, München, 2020), italien (La Fila, Nero, Roma, 2018), portugais (A Fila, Rocco, Rio de Janeiro, 2018) et turc (Kuyruk, Doğan Kitap, Istanbul, 2017). Le lectorat de ce roman est géographiquement diversifié, comme en témoignent les différentes langues utilisées dans les critiques : 40 en arabe, 281 en anglais, 16 en italien, 13 en allemand, 5 en espagnol, 3 en turc, ainsi que trois autres critiques respectivement en portugais, ukrainien et estonien. Notons que les critiques en anglais représentent la majorité avec 75,3%. Cette prédominance se reflète également dans le système de notation, où sur un total de 1969 évaluations, 1519 ont été attribuées à la version anglaise, en comparaison des 249 pour la version originale[631]. Il semble que la traduction anglaise bénéficie d'un public plus large et reçoive généralement de meilleures notes que la version originale. En examinant la note moyenne de toutes les versions d'*al-Ṭābūr*, qui est de 3,56/5, on remarque que la note moyenne pondérée de la version arabe est de 3,44/5, tandis que celle anglaise atteint 3,59/5[632].

En plus des évaluations sur Goodreads, la réception positive de la version anglaise est étayée par des reconnaissances prestigieuses, telles que la nomination de *The Queue* pour le *Best Translated Book Award* en 2017, ainsi que celle de sa traductrice, Elisabeth Jacquette, pour le *TA First Translation Prize* en 2018. En revanche, la version arabe a reçu peu de distinctions littéraires dans le monde arabophone, ce qui suscite ainsi des interrogations quant aux raisons pour lesquelles la version anglaise semble bénéficier d'une meilleure réception. Basma ʿAbd al-ʿAzīz avait-elle anticipé ce phénomène ? À qui s'adressait-elle en créant sa dystopie ? Lorsqu'on l'a interrogée sur le public visé, l'auteure a révélé qu'elle écrivait tout

[630] Voir plus sur https://www.goodreads.com/book/show/17343089, consulté le 14/02/2022.
[631] Le calcul est le nôtre.
[632] Selon notre calcul.

d'abord pour elle-même, en ressentant le besoin de documenter les frustrations tout en conservant l'espoir d'un avenir meilleur[633].

Dans les chapitres à venir, nous aborderons cette question en examinant comment Abdelaziz utilise la dystopie totalitaire en guise de moyen de communication avec ses compatriotes. Nous montrerons également comment sa dystopie crée une vision alternative du Caire, différente de la réalité, en explorant tout d'abord un processus de déségyptianisation suivi d'une réégyptianisation, tout en cherchant des solutions aux problèmes non résolus après le Printemps arabe.

1.2.2 Ibrāhīm Naṣrallāh

Lors de notre recherche portant sur le corpus en tant qu'objet d'étude, nous avons découvert un autre roman de dystopie totalitaire qui revêt une valeur symbolique tout aussi importante que les romans de Basma ʿAbd al-ʿAzīz. Il s'agit du lauréat du prix IPAF, *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya* d'Ibrāhīm Naṣrallāh. Ce prix a conféré à ce roman une certaine reconnaissance, même si sa réception dans la sphère externe a toutefois été limitée. En dépit de quelques études disponibles en ligne abordant les aspects narratifs, esthétiques ou encore thématiques, ce roman n'a toujours pas été traduit[634] vers des langues plus largement accessibles, notamment l'anglais. On n'en trouve par ailleurs qu'une seule version traduite en persan. De plus, celui-ci est noté 3,14 sur 5, note nettement inférieure à celles attribuées aux autres romans du même auteur, qui atteignent en moyenne 4 sur 5[635]. Ces faits contradictoires ont attiré notre attention et suscité notre intérêt.

La reconnaissance dans le champ littéraire panarabe s'est produit lorsque le président du jury de l'IPAF 2018, le critique jordanien Ibrāhīm al-Saʿāfīn, décerna le prix à *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*, en affirmant que

> تتناول هذه الرواية تحوّلات المجتمع والواقع بأسلوب يفيد من العجائبية والغرائبية ورواية الخيال العلمي، مع التركيز على تشوهات المجتمع وبروز النزعة التوحشية التي تفضي إلى المتاجرة بأرواح الناس في غياب القيم الخُلُقية والإنسانية[636].
>
> ce roman explore les transformations de la société et de la réalité d'une manière qui utilise le merveilleux, l'étrange et la science-fiction, en mettant l'accent sur les malformations de la société et la montée de la tendance à la brutalité qui conduit à la marchandisation des vies humaines en l'absence de valeurs morales et humanistes.

Dans le passage suivant, sur la même page, nous trouvons une courte présentation de ce roman.

---

[633] Notre entretien avec Basma ʿAbd al-ʿAzīz, le 6 mars, 2022.
[634] Jusqu'à présent le 03/10/2023.
[635] Voir plus sur https://www.goodreads.com/author/list/16106010.
[636] " '*Ḥarb al-Kalb al-ṯāniya*' *li-'Ibrāhīm Naṣrallāh tafūzu bi-l-ǧā'izat al-ʿālamiyya li-l-riwāyat al-ʿarabiyya li-ʿām 2018*", publié le 24/02/2018, disponible en ligne https://www.arabicfiction.org/ar/winnerannouncement2018, consulté le 16/04/2024.

تركز الرواية على الشخصية الرئيسيّة وتحولاتها من معارض إلى متطرف فاسد، وتكشف عن نزعة التوحّش التي تسود المجتمعات والنماذج البشرية واستشراء النزعة المادية، فيغدو كل شيء مباحاً.

Le roman se concentre sur le personnage principal et ses transformations, qui passe de la catégorie d'opposant à celle d'extrémiste corrompu, ce qui révèle ainsi la tendance à la brutalité qui prévaut dans les sociétés, les modèles humains, et la propagation de la tendance matérialiste, où tout devient permis.

Lorsque nous examinons la description ci-dessus, qui nous semble assez fidèle au roman, nous découvrons avec surprise la version anglaise de la même page. En traduisant ces deux passages de l'arabe vers l'anglais, le site officiel de l'IPAF fournit la version suivante,

The Second War of the Dog is a masterful vision of a dystopian future in a nameless country, using fantasy and science fiction techniques. With humour and insight, it exposes the tendency towards brutality inherent in society, imagining a time where human and moral values have been discarded and anything is permissible, even the buying and selling of human souls.'

The novel focuses on the corrupt main character, Rashid, who changes from an opponent of the regime to a materialistic and unscrupulous extremist. Nasrallah reveals the intrinsic savagery in human beings, as he describes a futuristic world where greed intensifies and human values and ethics are ignored.

De plus, un passage s'affiche sur la page en anglais qui est absent de la version en arabe, même si cette dernière devrait être la page originale.

Professor Yasir Suleiman, Chair of the Board of IPAF Trustees, comments:
'Ibrahim Nasrallah's novel paints a chilling picture of humanity in all its destructive potential. Without a moral compass, the protagonist lets go of the normal bounds that constrain human behaviour. Nasrallah expertly draws the reader into this world from different vantage points, using crisp language in which humour makes the moral burden of relating to the main character "bearable", or just so. His win is an accolade well-deserved.'[637]

Nous souhaitons explorer les nombreuses différences entre la version arabe et celle anglaise afin de mieux comprendre les significations liées à la désignation de *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya* comme le meilleur roman arabe publié entre juillet 2016 et juin 2017. Il est possible de remarquer une distinction initiale au niveau de la longueur, car la version anglaise offre une présentation du roman plus détaillée en précisant les éléments suivants :

- *a dystopian future* (un futur dystopique)
- *in a nameless country* (dans un pays sans nom)
- *humour and insight* (humour et perspicacité)
- *imagining a time* (imaginant un temps)
- *a futuristic world* (un monde futuriste)
- *greed* (l'avarice)

Le texte anglais présente des éléments supplémentaires qui suscitent des interrogations quant aux divergences entre les versions anglaise et arabe du site officiel de l'IPAF. Il semble que la version anglaise vise à expliciter davantage le genre, la temporalité, le style et le thème

[637] " Ibrahim Nasrallah wins 2018 International Prize for Arabic Fiction ", publié le 24/04/2018, disponible en ligne https://www.arabicfiction.org/en/winnerannouncement2018, consulté le 16/04/2024.

du roman. En ce qui concerne le genre, bien que ces deux textes mettent en avant les éléments de fantaisie et de science-fiction, le texte en arabe ne fait cependant aucune référence à la dystopie. Alors que le terme « dystopie », importé de l'anglais sous la translitération *distūbīyā*, est utilisé en arabe standard moderne, et que le texte anglais spécifie clairement que le roman présente un avenir dystopique, le texte en arabe omet quant à lui délibérément cet aspect. On peut se demander pourquoi cette distinction est faite par le site de l'IPAF. Si l'on considère le texte arabe comme la source, l'ajout du qualificatif « dystopique » dans la version anglaise constitue donc une addition. Cela suggère que l'IPAF considère la dystopie comme un élément pouvant faciliter la réception internationale du roman, surtout pour les lecteurs anglophones. En outre, cette distinction implique que l'IPAF envisage la dystopie comme un moyen de promouvoir les romans arabes à l'échelle mondiale, étant donné que ce genre est bien établi dans la littérature occidentale. Toutefois, cette différence peut également être interprétée comme une tentative de contextualisation pour un public international. Cependant, cela sous-entend que la dystopie demeure un genre étranger à la littérature arabe contemporaine, ce qui s'avère inexact puisque le roman en question appartient à ce genre, de même que d'autres œuvres que nous avons étudiées. Ainsi, cette distinction peut être perçue comme une sous-estimation de la richesse et de la diversité de la littérature arabe contemporaine, émanant des agents censés promouvoir ses romans. Ce positionnement semble donc contradictoire tout à la fois conservateur et progressiste.

Nous examinons ensuite les éléments spatio-temporels représentés de manière différente dans les deux textes. La version anglaise souligne à plusieurs reprises les aspects futuristes du roman et met particulièrement en avant le caractère atypique de l'emplacement de l'histoire. En revanche, le texte arabe présente pour sa part le roman comme une exploration des transformations sociétales, tandis que celui anglais projette quant à lui une vision futuriste et imaginative, en mettant en relief la chute du protagoniste Rashid, qui est décrit comme une sorte de Bildungsroman[638] de la crise de la quarantaine. Ainsi, la présentation anglaise place l'histoire de Rashid et ses transformations au cœur du roman, contrairement à la perspective sociale mise en avant dans le texte arabe. La lecture de la version anglaise nous oriente vers l'attente d'un roman dystopique et de science-fiction, centré sur un protagoniste qui incarne tout

[638] Le terme *Bildungsroman*, d'origine allemande, désigne un roman de formation, c'est-à-dire un récit centré sur l'évolution psychologique, morale et intellectuelle d'un personnage principal. Ce genre explore généralement la construction de l'identité à travers les épreuves de la vie, les conflits intérieurs et l'intégration progressive dans la société.

à la fois l'héroïsme et l'anti-héroïsme. Cependant, cette approche semble déjà influencée par l'IPAF, ce qui limite ainsi les possibilités d'interprétation du roman par les lecteurs.

Nous avons également relevé le style et le thème qui servent de points de distinction entre ces deux versions. Le texte anglais présente le roman comme une satire humoristique des défauts humains, notamment de l'avarice. Cette représentation s'accorde avec l'idée d'une histoire décrivant la chute d'un personnage archétypique, Rashid, au sein d'une hiérarchie sociale, dans sa quête pour gravir les échelons, voire atteindre le sommet. Cela nous amène à prendre en considération le commentaire de Yasir Suleiman, président du Conseil des fiduciaires de l'IPAF, qui constitue un passage qui fait totalement défaut dans la version arabe. Suleiman oriente la lecture du roman vers une perception du parcours individuel comme étant inachevé, supposant que les lecteurs s'identifient à cette condition humaine. Il classe ce roman dans la catégorie de la littérature ayant une vocation éducative et morale. Certes, il peut remplir ces fonctions, mais les propos de Suleiman semblent cependant tendre à dépolitiser l'œuvre qui est, en réalité, une dystopie politique reflétant un système totalitaire.

Sur la même page du site officiel de l'IPAF, nous trouvons un extrait de l'auteur Ibrāhīm Naṣrallāh, dans lequel il explique :

> "رواية كُتبت لتحزّ القارئ، لتقلق القارئ، لتجعله أحيانا غير قادرا على التنفس. حرب الكلب الثانية هي رسالة تحذير، في اعتقادي، مما يمكن أن نصل إليه في المستقبل في ضوء ما عشناه ونعيشه في السنوات الأخيرة...هذه الرواية من هنا تنطلق، من لحظة ضياع اليقين بمن تساكنه أو يساكنك، هو ذلك الجار أو ذلك الأخ أو ذلك الأب أو أي كان. لذلك تذهب الرواية وتقول إذا ما واصلنا في هذا الطريق، سنصل إلى ذلك المستقبل الذي سنصبح فيه إباديين".
>
> Le roman a été écrit pour bouleverser le lecteur, pour le perturber, pour parfois le laisser à bout de souffle. *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya* est un avertissement, à mon avis, de ce vers quoi nous pourrions nous diriger à l'avenir, à la lumière de ce que nous avons vécu et ce que nous vivons ces dernières années... C'est à partir de ce moment-là que ce roman démarre, à partir du moment où la certitude envers ceux que vous abritez ou qui vous abritent, que ce soit ce voisin, ce frère, ce père, ou quiconque, est perdue. C'est pourquoi le roman va et dit que si nous continuons sur cette voie, nous atteindrons ce futur où nous deviendrons exterminateurs génocidaires.

Le même passage figure dans la version anglaise comme suit :

> *The novel was written to provoke the reader, to worry the reader, to even, sometimes, make them breathless. The Second War of the Dog is, in my opinion, a warning of what we could become in the future …The novel starts off at the moment of a loss of certainty, that loss of trust in those whom you interact closely with – that neighbour, brother, father, or whoever it may be. The novel suggests that if we continue on our current path, we will reach a future where we would become mostly annihilistic.*

Cette fois-ci, dans la version anglaise, des coupures ont été effectuées par rapport à celle arabe. La phrase *fī ḍawʾ ma ʿišnāh wa-naʿīšuh fī l-sanawāt al-ʾaḫīra* (à la lumière de ce que nous avons vécu et ce que nous vivons ces dernières années...) a été supprimée du texte anglais. Nous constatons ainsi que l'explication du contexte socio-politique de la création du roman par l'auteur n'a pas pu être traduite ni publiée en anglais. D'un autre côté, cela signifie que les lecteurs internationaux et ceux qui ne parlent pas l'arabe se voient refuser l'accès à une

dimension importante du roman. L'IPAF a choisi de dissimuler cet aspect contextuel du meilleur roman de 2018, alors que ce prix est censé promouvoir les romans arabes dans le monde et faciliter leur traduction vers d'autres langues. Cette décision suscite des questions sur la véritable portée de la promotion de la littérature arabe à l'échelle internationale. Il convient de noter ici que ce roman n'a toujours pas été traduit dans une langue permettant d'atteindre un lectorat international, la seule version traduite disponible étant le persan alors que l'usage est que le lauréat de l'IPAF soit traduit vers l'anglais.

En résumé, la reconnaissance accordée par le champ littéraire arabe à Ibrāhīm Naṣrallāh et à son roman *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya* est sujette à débat. Cela découle de l'écart entre la reconnaissance attribuée par le prix IPAF et la présentation fournie par le site officiel, qui semble orienter la lecture du roman vers une interprétation moralisatrice, en mettant en avant des éléments futuristes et une localisation géographique atypique, alors même que l'auteur revendique l'intention de créer une œuvre reflétant les réalités sociétales actuelles. Bien qu'il serait exagéré d'accuser l'IPAF, institution censée être un instrument de reconnaissance et de promotion de la fiction arabe, de déformer délibérément le sens du roman en question, il est néanmoins perceptible que cet organisme joue un rôle actif dans la mise en lumière de certaines facettes des œuvres romanesques afin de véhiculer un discours correspondant à ses propres objectifs.

1.2.3 La dystopie totalitaire et la censure koweïtie

Nous avons examiné des exemples de dystopie koweïtienne dans la section consacrée aux questions générales et historiques de la fiction dystopique arabe, notamment *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa* de Saʿūd al-Sanʿūsī, *al-Ḫaṭṭ al-abyaḍ min al-layl* de Ḫālid al-Naṣrallāh et *Ḥāris saṭḥ al-ʿālam* de Buthayna al-Essa. Publié en 2019, le roman de l'autrice koweïtienne vise à critiquer la censure au Koweït. Elle s'inspire de nombreux textes célèbres partageant un caractère dystopique, tels que *La Métamorphose* de Franz Kafka, *1984* de George Orwell, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *Frankenstein* de Mary Shelley, entre autres. Le protagoniste est un censeur de livres qui opère sous la direction d'un axiome dominant dans ce monde dystopique, où

الوجود الإنساني شقاء.
أصل الشقاء هو الرغبة.
أصل الرغبة هو المخيلة.[639]

L'existence humaine est une misère.
La misère provient du désir.
Le désir provient de l'imagination.

[639] al-ʿīsā, *Ḥāris*, *op.cit.*, p. 153.

Le personnage central de ce roman est un censeur travaillant pour une unité de censure d'État. Il a reçu une formation spécifique pour ce rôle et est chargé d'évaluer les ouvrages afin de déterminer les parties nécessitant une censure avant leur publication. Au cours de ses missions de censure, il rencontre l'archiviste, une personne plus âgée, qui lui révèle l'existence d'une bibliothèque secrète située dans le sous-sol du bâtiment gouvernemental lui-même. Cette bibliothèque contient des livres non soumis à la censure. Cependant, le personnage central cache un aspect de sa personnalité, à savoir qu'il lit clandestinement des ouvrages interdits avec l'aide de l'ancien gardien de la bibliothèque. À un moment donné, il parvient à échapper à la surveillance, mais sa fille est découverte à l'école en possession de livres prohibés dans son sac à dos, découverte qui entraîne l'hospitalisation de sa fille dans un centre de réhabilitation. Pendant ce temps, le protagoniste rencontre une femme mystérieuse qui se révèle être l'auteure d'un ouvrage portant le même titre que le roman, *Ḥāris saṭḥ al-ʿālam*. Cette rencontre conduit l'homme à réaliser qu'il n'est qu'un personnage fictif. Finalement, il décide de se jeter dans le feu de la fête annuelle de purification (*ʿīd al-taṭhīr*), lors de laquelle les livres sont brûlés.

La « dystopie intellectuelle », ainsi nommée par Wessam Elmeligi, semble décrire la détérioration inévitable de la condition humaine collective, marquée par un lent déclin vers la rigidité intellectuelle. Cette décadence découle de la sous-utilisation de facultés cruciales telles que la pensée critique, la curiosité et l'exposition à la diversité des idées[640]. Ce déclin intellectuel devient particulièrement préoccupant dans le contexte de la fiction dystopique arabe, où il est attribué au contrôle strict de l'accès à l'information et à la répression de la diversité des idées, ce qui met ainsi en valeur la censure en tant qu'outil essentiel de l'hégémonie despotique. Chacun des personnages de ce roman semble initialement destiné à devenir un instrument au service de la machine étatique, de l'hégémonie intellectuelle et du système totalitaire, ce qui réduit ainsi leur capacité à penser de manière autonome, à remettre en question l'autorité en place et à s'épanouir intellectuellement. Ce roman est ainsi l'illustration d'un monde dystopique dans lequel la censure et la suppression de la pensée indépendante ont des conséquences profondes sur la condition humaine et la société dans son ensemble.

Les régulations de la censure éditoriale et la fête de purification offrent des aperçus de la dystopie totalitaire du point de vue de la condition spirituelle et intellectuelle. Il convient de souligner ici que certaines associations entre ce roman et d'autres œuvres s'inscrivent dans la même catégorie de la fiction dystopique arabe, à savoir la dystopie totalitaire. Cependant,

[640] Elmeligi, *Dystopia*, *op.cit.*, p. 111.

Buṯayna al-ʿīsa concentre le récit de *Ḥāris Saṭḥ al-ʿālam* sur la censure, et se distingue ainsi des autres écrivains présentés, ce qui nous rappelle *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*, où Saʿūd al-Sanʿūsī insère délibérément des chapitres supprimés sur les conseils de son éditeur pour exposer la censure koweïtienne[641]. Mais, alors que cette critique semble être secondaire chez al-Sanoussi, al-Essa accentue quant à elle la critique contre cette censure, vue en tant qu'hégémonie gouvernementale. Cet auteur a en effet rejoint un mouvement d'auteurs koweïtiens militant pour changer les lois de la censure au Koweït, de sorte qu'il poursuit un objectif politique dans son ouvrage. De plus, elle est la cofondatrice de Takwīn, une agence se présentant comme un centre culturel polyvalent basé au Koweït, fondée en mars 2016. Il comprend une bibliothèque, une maison d'édition, un atelier d'écriture créative et une plateforme culturelle. Takwīn se positionne elle-même comme l'un des moteurs de la puissance douce dans le monde arabe, cherchant à contribuer à une transformation culturelle communautaire autour de valeurs telles que la liberté, la diversité, l'acceptation de l'autre et les droits fondamentaux pour tous, à travers l'interrogation, les mots et les idées[642]. Elmeligi considère que la présentation du centre faite par al-Essa résume la thématique du roman en question. Elle affirme que Takwīn vise à contribuer à développer un mouvement culturel par le biais du pouvoir doux des questions[643], tout comme le protagoniste du roman qui pose des questions à l'égard des réglementations et des lois de la censure vis-à-vis du pouvoir étatique.

Autre roman dystopique koweïtien, al-Ḫaṭṭ al-abyaḍ min al-layl de Ḫālid al-Naṣrallāh. L'auteur est également romancier et cofondateur de la librairie et maison d'édition NOVAPLUS, fondée au Koweït en 2011. Cette structure éditoriale se donne pour objectif de promouvoir la lecture et de soutenir la création littéraire contemporaine, notamment celle de jeunes auteurs koweïtiens et arabes. Elle participe ainsi à la diffusion d'œuvres relevant de différents genres et champs disciplinaires.[644]. Sur son site, l'on constate que la majorité des ouvrages disponibles à la vente sont des romans de différents genres, notamment l'horreur, la fantaisie et le roman historique.

al-Ḫaṭṭ al-abyaḍ min al-layl gravite autour du personnage principal, le Contrôleur (*al-mudaqqiq*), employé au sein de la bureaucratie gouvernementale de la censure dans un pays anonyme. Tourmenté par une culpabilité kafkaïenne et mystérieuse, le protagoniste est poussé à quitter son emploi et à fuir dans un tunnel similaire à ses cauchemars, fruits de la répression

[641] *Ibid*., p. 116.
[642] Les membres de la famille Takween, voir plus sur https://takweenkw.com/aboutus, consulté le 16/04/2024.
[643] Elmeligi, *Dystopia*, *op.cit.*, p. 113.
[644] Les fondateurs de la maison d'édition Novaplus, voir plus sur https://novapluskw.com/about/, consulté le 16/04/2024.

gouvernementale draconienne dont il fait l'objet. Les écrivains résistent à cette oppression en se réfugiant dans des bibliothèques souterraines et en s'engageant ainsi dans des luttes pour la liberté et la politique. Le Contrôleur, passionné par les livres pour enfants qu'il chérit depuis sa jeunesse, entreprend également l'écriture d'un roman centré sur son amour pour ces ouvrages. Son attachement à cette collection suscite l'indignation du Diable des bibliothèques [*šayṭān al-maktabāt*], obsédé par la destruction des ouvrages appartenant à ce type de littérature. Parallèlement, le protagoniste rencontre le personnage du Romancier le Cavalier (*al-riwāʾī al-fāris*), auteur d'un excellent roman entravé par la censure et s'efforce de l'aider à le publier.

L'engagement de ces auteurs à travers leurs écrits et leurs efforts pour promouvoir une plus grande liberté dans le domaine de l'édition et de la publication portent en eux l'espoir et la promesse d'un avenir meilleur. En août 2020, l'Assemblée nationale du Koweït a voté en faveur de la modification de la loi de 2006 sur les publications dans les médias et l'édition, qui exigeait une approbation préalable pour tous les livres et avait ainsi été à l'origine de l'interdiction de plus de 4 500 ouvrages[645].

1.3 L'appareil et l'état-nation représenté dans la fiction dystopique

Que les thèmes abordés par les dystopies koweïties soient la quête d'un remède afin de guérir le pays, comme chez Basma ʿAbd al-ʿAzīz, ou la réappropriation du récit afin de servir à un projet moralisateur du haut en bas de la hiérarchie, ou bien la censure institutionnalisée, elles nous sensibilisent toutes au pouvoir d'un système totalitaire. Notre objectif est d'extraire de ces romans ce qu'ils partagent et ce qui les associe les uns aux autres.

Gardons à l'esprit que Wessam Elmeligi, dont l'étude a été abordée dans la première partie, examine dans sa monographie les rapports entre la détresse psychologique personnelle et la dystopie dans laquelle se trouvent certains individus. En examinant l'attention qu'il porte à cette pathologie, qu'elle soit représentée par l'isolement, l'aliénation, face à un système autoritaire, ou à travers les discours axés sur la perte de sens et l'absence de normes, nous pouvons constater que ce chercheur énumère de nombreux symptômes attribués à la même détresse psychologique. Ce faisant, il parvient à mettre en évidence les éventuelles raisons dissimulées derrière ces tragédies. Cependant, il nous semble que l'auteur n'aborde jamais le mot clé qui est commun à ces histoires et déclenche presque toute la série de productions de la fiction dystopique arabe, à savoir le totalitarisme. Ce dernier désigne un modèle

[645] " Kuwait parliament votes to abolish censorship committee for books ", publié le 20/08/2020 sur arablit.org, disponible en ligne https://arablit.org/2020/08/20/kuwaiti-parliament-votes-to-abolish-censorship-committee-for-books/, consulté le 16/04/2024.

gouvernemental reposant intégralement sur la terreur et la construction idéologique, et qui se consacre à un mouvement politique perpétuellement destructeur.

1.3.1 Le totalitarisme chez Hannah Arendt

La notion de totalitarisme a été abordée pour la première fois dans les années 1920 et plus largement explorée pendant et après les deux guerres mondiales, période correspondant notamment à l'essor de la fiction dystopique anglophone. Le système soviétique est devenu non seulement un objet d'étude pour comprendre le totalitarisme, mais aussi l'archétype même de la dystopie, telle que la décrit George Orwell dans *1984*. Hannah Arendt a également consacré un ouvrage à cette thématique, intitulé *The Origins of Totalitarianism*.

> *Under the most diverse conditions and disparate circumstances, we watch the development of the same phenomena-homelessness on an unprecedented scale, rootlessness to an unprecedented depth.*[646]

C'est sur ce sentiment de non-appartenance et ce déracinement que Hannah Arendt fonde l'écriture de son livre. Selon ses observations, durant la période de l'après-guerre la population a semblé divisée en deux catégories distinctes : l'une caractérisée par la croyance en l'omnipotence humaine, et l'autre quant à elle marquée par une perception de l'impuissance en tant qu'expérience prédominante de la vie. Arendt expose donc le contexte de son écriture en soulignant son engagement envers deux attitudes distinctes, à savoir l'optimisme téméraire et le désespoir insouciant. Elle considère le progrès et la perdition comme deux facettes d'une même question, relevant davantage de perspectives superstitieuses que de convictions établies.

En adoptant une orientation précise, Arendt cherche à identifier un mécanisme invisible selon lequel tous les éléments traditionnels de la sphère politique et spirituelle fusionnent de façon précipitée, et engendrent ainsi une perte de valeur tangible. Malgré cela, l'humanité ne peut discerner ce mécanisme ni l'utiliser à ses propres fins. La tentation de succomber au seul processus de désintégration est forte, car elle s'appuie sur la splendeur trompeuse de la nécessité historique, qui rend tout ce qui est extérieur à ce processus dépourvu de vie, de couleur, de sens et donc irréel. Arendt ne cherche pas à ériger une théorie explicative et préfère plutôt faciliter la compréhension. Comprendre, d'après elle, signifie examiner consciemment et assumer le fardeau imposant de ce siècle sans le nier ni fléchir sous son poids. Son objectif ultime consiste donc à insuffler aux individus, après la compréhension de phénomènes historiques spécifiques, le courage et la force nécessaires pour faire face aux éventuels défis futurs. Cela nous amène à mentionner la créativité négative[647] particulière que possède la littérature dystopique. Étant

[646] Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York, A Harvest/HBJ Book, 1973, vii.
[647] Moylan, *Scraps*, *op.cit.*, p. 107.

donné le thème de la partie présente, nous nous efforçons donc de dégager cette créativité dans le contexte du totalitarisme.

Le concept politique de totalitarisme se réfère à un contrôle centralisé et autoritaire exercé par un dirigeant ou un groupe de dirigeants, généralement dans le cadre d'une gouvernance autoritaire, ou bien appliqué aux fonctionnaires d'État, renvoyant au collectivisme[648]. Selon Hannah Arendt, la signification du totalitarisme dépasse cette définition stricte. Dans son ouvrage, publié pour la première fois en 1951, elle suggère en effet que cette définition devrait être étendue pour inclure tous les régimes totalitaires jusqu'à cette date, englobant ainsi le régime nazi en Allemagne sous Hitler et la période de répression de Staline en Union Soviétique. Arendt soutient que le totalitarisme est enraciné dans la masse et présent dans tous les pays, et que l'on peut trouver ses racines politiques dans divers systèmes politiques. Elle souligne que toutes les idéologies peuvent comporter des éléments totalitaires, tout en insistant sur le fait que l'émergence des gouvernements totalitaires est un phénomène interne à la civilisation occidentale. Le totalitarisme, visant à dominer le monde entier, se caractérise par une internationalisation organisationnelle, une universalisation idéologique et une mondialisation des ambitions politiques, conduisant inévitablement à l'impérialisme. En Europe, le développement de l'impérialisme a préparé le terrain pour Hitler en l'aidant à réaliser ses aspirations démentielles, tandis que l'antisémitisme a servi de noyau idéologique fournissant une justification de la compétition raciale promue par le régime nazi totalitaire.

Dans ce contexte, en scrutant les régimes totalitaires et leurs institutions centrales telles que les camps de concentration et d'extermination, Arendt aboutit à une conclusion des plus frappantes, à savoir que la terreur ne constitue pas un simple moyen pour ces régimes, mais plutôt leur essence même. Une fois au pouvoir, ils ne se bornent pas à éliminer les ennemis du régime, mais massacrent des individus totalement innocents. Les régimes totalitaires ne se contentent pas de prendre des vies, ils cherchent avant tout à anéantir l'identité unique et la capacité d'action de leurs victimes. Arendt identifie les deux principales idéologies en présence : la pensée raciale et la pensée de classe. Les partisans de la première tendance adoptent une perspective nationale, prônant la préparation à une guerre nationale, tandis que ceux de la seconde optent quant à eux pour une approche internationale, transformant la lutte nationale des classes en une lutte des classes mondiale. Ces deux idéologies correspondent précisément au régime allemand hitlérien et à celui soviétique de Staline. Les adeptes du premier insistent sur la nécessité historique de la victoire de la nation allemande dans le cadre d'une guerre raciale,

[648] Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, *op.cit.*, p. 346, p. 364, p. 404.

tandis que les tenants du second utilisent la théorie de la lutte des classes pour décrire le destin commun de l'humanité, dans lequel le prolétariat finira par dominer. Sous l'emprise de ces idéologies, ceux qui sombrent dans le désespoir et le néant y trouvent une explication du passé, une compréhension du présent et une projection vers l'avenir, en reléguant ainsi les expériences réelles au second plan. La logique de l'idéologie prend le pas sur la pensée libre, incitant les individus à renier leur propre personnalité et à se fondre dans un mouvement déshumanisé de domination totale.

Après la Première Guerre mondiale, l'Europe a été secouée par une vague de mouvements semi-totalitaires et totalitaires, ouvertement hostiles à la démocratie, qui ont trouvé un terrain fertile là où les masses aspiraient à une nouvelle forme d'organisation politique. Ces masses potentielles étaient présentes dans chaque pays, constituées de personnes politiquement neutres et détachées des partis politiques traditionnels.

Le mouvement totalitaire, caractérisé par des organisations de masse composées d'individus atomisés et isolés, a suscité un dévouement inconditionnel envers l'organisation, abolissant ainsi la distance entre dirigeants et dirigés et instaurant un nouvel ordre politique. L'utilisation ouverte du terrorisme était un élément central de son agenda, attirant tout à la fois l'élite en quête d'avantages qui faisaient défaut dans l'ancien système politique et les masses désireuses de renverser l'ordre établi. À travers diverses organisations de masse, une police secrète, des camps de concentration et d'extermination, ainsi que des mouvements internes constants, le mouvement totalitaire instaurait une psychologie interne et des manifestations externes omniprésentes. Simultanément, il rompait tout lien politique entre les individus, privant ainsi l'individu de tout moyen d'appliquer ses capacités d'action et de puissance. Bien que les capacités d'expérience, de réflexion et de créativité individuelles aient été préservées, elles demeuraient toutefois inefficaces dans le cadre totalitaire.

Arendt conclut de manière cruciale que la solitude a constitué le fondement ultime qui a permis au totalitarisme de prospérer. Ainsi, la propension des masses à se rassembler sans objectifs clairs, combinée à leur prédisposition à l'isolement, a créé un terreau favorable à l'émergence et à la consolidation des mouvements totalitaires pendant cette période. Bien qu'Hannah Arendt ait adopté une attitude pessimiste à l'égard de la possibilité pour l'humanité d'éviter le totalitarisme, elle a cependant également reconnu une caractéristique fondamentale de l'humanité, à savoir sa capacité à adopter des initiatives différentes. Sur cette base, tant que les individus pourront humblement tirer des leçons de l'histoire et se connecter davantage les uns aux autres pour éviter l'accumulation d'individus solitaires, le spectre du totalitarisme ne hantera pas inévitablement la société humaine, à maintes reprises.

1.3.2 Le totalitarisme dans le monde arabe

Après avoir exposé les fondements de la pensée arendtienne sur le totalitarisme, il nous semble pertinent de déplacer notre regard vers le contexte arabe contemporain, afin d'élargir le champ d'analyse et de confronter les éléments théoriques à une réalité sociopolitique spécifique. Ce déplacement permet d'examiner les formes autochtones du totalitarisme, non pas à travers le seul prisme européen, mais en s'appuyant sur des lectures critiques du monde arabe, comme celles proposées par Hazem Saghieh. Celui-ci articule une réflexion sur la marginalisation structurelle de l'individu dans les sociétés arabes et sur les conditions historiques qui ont favorisé l'émergence de régimes autoritaires, souvent qualifiés de despotiques ou de totalitaires. Dans cette perspective, nous faisons une distinction essentielle entre l'ordre communautaire traditionnel, qui absorbe l'individu dans des loyautés familiales, tribales ou religieuses, et l'ordre politique moderne, qui instrumentalise ces loyautés à des fins de domination étatique. Ce double effacement de l'individu – à la fois par les structures héritées du passé et par la logique bureaucratique des États modernes – constitue le socle sur lequel se sont construits les régimes totalitaires arabes du XXe siècle. Saghieh revient ainsi sur l'ancrage historique de cette dynamique : de la solidarité tribale préislamique à la communauté religieuse islamique, en passant par l'absence d'espace pour une autonomie personnelle dans les réformes du XIXe siècle, toutes ces configurations ont contribué à la mise à l'écart de l'individu en tant que sujet politique[649] .

Cette marginalisation de l'individualisme, que l'auteur interprète non comme une défaillance conjoncturelle mais comme une constante culturelle, est à la fois une condition et une conséquence du pouvoir autoritaire. Dans les républiques militaires issues des indépendances, l'individu est sommé de se fondre dans la masse, et toute expression personnelle est perçue comme un acte de dissidence ou de trahison. Dans les républiques militaires, l'individu a disparu derrière la figure du leader et les impératifs du progrès collectif. Le totalitarisme arabe ne repose donc pas uniquement sur la répression politique, mais sur une vision du monde où la communauté prime radicalement sur la singularité. L'idéologie du groupe devient ainsi l'instrument privilégié du pouvoir absolu L'idéologie du groupe a servi de justification au pouvoir absolu, que ce soit sous la forme d'une dictature militaire ou d'un totalitarisme religieux[650]. En prenant appui sur cette lecture, nous pouvons mieux comprendre

[649] Hazim Saghie, "Introduction", dans *The Predicament of the Individual in the Middle East*, ed. Hazim Saghie, pp. 7-14

[650] Sami Shourush, "The Kurds and the Obstacles to Individualism", dans *The Predicament of the Individual in the Middle East*, ed. Hazim Saghie, pp. 104-118, p. 108.

pourquoi l'individualisme – moteur historique des révolutions libérales en Europe – est perçu, dans le monde arabe, comme une menace plutôt que comme une promesse. « *Any trace of individuality is commonly confused with selfishness and anti-social behaviour* », écrit Saghieh, soulignant que l'individu n'a pas seulement été négligé, mais activement disqualifié[651]. Ce constat éclaire la manière dont les régimes arabes ont pu instrumentaliser des formes de démocratie dévitalisées, sans véritables garanties pour les libertés individuelles. La démocratie, vidée de sa substance libérale, est devenue un simple instrument de légitimation pour des régimes qui refusent toute forme de contestation.

En définitive, l'individu dans le monde arabe, selon Saghieh, demeure un projet inachevé, pris en étau entre des structures collectives héritées et les excès modernisateurs de l'autoritarisme étatique. Cette configuration particulière ouvre la voie à des formes spécifiques de dystopie, dans lesquelles l'État-nation devient un appareil d'effacement et de surveillance, et où la nation, plutôt que d'être une communauté politique librement consentie, est réduite à un agrégat obéissant, tenu par la peur et l'idéologie. C'est à la lumière de cette réalité que nous aborderons, dans la section suivante, la manière dont la fiction dystopique arabe met en scène ces tensions, en articulant la critique du pouvoir à une quête de reconnaissance individuelle.

1.3.3 Le totalitarisme dans la fiction dystopique arabe

Après avoir résumé l'œuvre d'Hannah Arendt sur le totalitarisme, nous sommes en mesure de construire un cadre analytique qui nous permettra d'appréhender de manière plus précise la représentation de la dystopie totalitaire dans la littérature arabe. Dans cette perspective, nous faisons une distinction nette entre l'État en tant que régime totalitaire et la nation, qui est formée par les individus soumis à ce pouvoir totalitaire. L'analyse d'Hannah Arendt est structurée en trois parties : l'antisémitisme, l'impérialisme et le totalitarisme, offrant ainsi une vue éclairée des éléments constitutifs de son argumentation avant d'aborder le cœur du sujet. Cette distinction entre l'État et la nation, que nous reprenons, éclaire notre compréhension des dystopies totalitaires.

En prenant en compte cette structure, nous allons revisiter les deux romans de Basma ʿAbd al-ʿAzīz dans lesquels l'auteure égyptienne décrit une nation composée de diverses ethnies et croyances, en route vers une fin dystopique. Bien que spéculatif, son travail s'inscrit malgré tout dans le contexte du discours sur l'État-nation, thème récurrent dans la fiction arabe qui fournit le cadre narratif du genre romanesque. Cette récurrence est en partie due aux

[651] Saghie, "Introduction", p. 9.

changements politiques du 20ème siècle, au fil desquels les États-nations ont émergé dans différents contextes politiques, en passant de l'autoritarisme théocratique à la démocratie laïque et nationaliste[652]. Dans leur quête de rejoindre ce projet d'État-nation, les romanciers arabes se sont engagés dans des discours nationalistes, contribuant ainsi à la légitimation du genre romanesque dans le paysage littéraire arabe. C'est dans ce contexte que le roman arabe moderne et contemporain se développe et se renouvelle, y compris dans la fiction dystopique arabe.

Pour en revenir au roman *Huna Badan* de Basma ʿAbd al-ʿAzīz, nous constatons que non seulement il est l'illustration d'un État-nation imaginaire, mais qu'il représente également respectivement l'État en tant qu'appareil bureaucratique de gestion des intérêts collectifs et le ressort dans lequel l'autorité de cet appareil s'exerce[653], ainsi que la nation, groupe humain caractérisé par la conscience de son unité et de la volonté de vivre en commun ou une communauté politique imaginée[654]. Afin de creuser cet aspect du roman, nous nous intéresserons, tout d'abord, à la construction spatiale figurant dans *Huna Badan*, qui se caractérise par une séparation physique entre deux groupes. L'un se manifeste à travers la description des évènements qui se passent dans le Camp (*al-Muʿaskar*), tandis que l'autre a lieu sur un territoire appelé la Terre Sauvage (*al-Barāḥ*). Le Camp est placé sous le contrôle d'un régime militaire, tandis que la Terre Sauvage accueille quant à elle ceux qui veulent rejoindre la Protestation (*al-ʾiʿtiṣām*). Selon Ian Campbell, ce roman souligne une opposition entre le régime qui se situe dans le Camp et les islamistes réactionnaires revendiquant le retour de leur président disparu, en se rassemblant sur la Terre Sauvage.

> *The regime creates from homeless children fascist cadres in order to destroy its opposition. The estrangement function here is to show how the conflict between regime and Islamists erases Egypt's small secular middle class that would prefer modern democracy; moreover, the regime, in adopting and adapting more quickly and better to technologies originally imported from the West, has always already leapfrogged and defeated its reactionary opposition*[655].

Le jeu consistant à dissimuler un message destiné au public derrière diverses oppositions entre deux versants est récurrent chez Basma ʿAbd al-ʿAzīz, comme le démontre clairement son œuvre *Huna Badan*. Dans ce roman, le Camp, en tant que régime, ne se limite pas à être un simple espace illustrant le concept d'État, mais il se présente également comme une entité aspirant à devenir un élément idéal de l'appareil étatique, avec pour objectif la construction d'une nation spécifique (désormais Nation 1) afin de faciliter le fonctionnement de l'État-nation.

---

[652] Wen-chin Ouyang, *Poetics of Love in the Arabic Novel, Nation-State, Modernity and Tradition*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p. 18.
[653] Pierre Bourdieu, *Sur l'état, cours au Collège de France 1989-1992*, éd. Patrick Champagne, Rémi Lenoir, Franck Poupeu et Marie-Chistine Rivière, Paris, Raison d'agir, Seuil, 2012, p. 61.
[654] Imagined Communities, p. 5.
[655] Campbell, "The Estrangement", *op.cit.*, p. 310.

De l'autre côté, nous assistons à l'agrégation d'une population qui était auparavant le sujet de la nation (désormais Nation 0), constituant l'ancien État-nation dont le président a été enlevé. C'est dans ce contexte que nous nous intéressons particulièrement à ces deux nations distinctes qui coexistent dans le récit de Basma ʿAbd al-ʿAzīz. Au fil de la lecture de ce roman, nous constatons que la Nation 1 est constituée des enfants enlevés par le régime du Camp, bien qu'ils aient fait initialement partie de la Nation 0. Parallèlement, les membres de la Protestation se retrouvent confrontés à la bataille opposant ces deux camps, tout en réalisant qu'ils sont en réalité en conflit avec ceux qui partagent leur propre communauté politique et humaine. Ce constat nous amène à observer la division qui se produit au sein de la Nation 0 et à nous interroger sur les raisons de la rupture de l'unité communautaire autrefois souhaitée par ses membres. Étant donné que l'intervention intentionnelle qui se déroule au sein de la Nation 0 est menée par le Camp, nous nous demandons comment cet appareil bureaucratique chargé de gérer les intérêts collectifs a pu mener à bien cette mission. Sur cette note, nous mettons momentanément de côté la discussion sur *Huna Badan* pour nous tourner vers un autre roman de l'autrice, *al-Ṭābūr*.

Dans son premier roman, ʿAbd al-ʿAzīz met en avant l'opposition entre la queue (*al-ṭābūr*) et la Porte (*al-bawwāba*). Cette fois-ci, la composition nationale semble unilatérale et se limite aux citoyens dont les manifestations consistent en la description de la file d'attente. De l'autre côté, l'appareil étatique trouve ses représentations à travers les descriptions de la Porte et les mystérieuses administrations fonctionnant dans ce système totalitaire. Selon l'étude d'Ian Campbell, la Porte est un édifice mystérieux qui apparaît un jour et usurpe progressivement les fonctions du gouvernement, en étendant celles-ci pour faire de lui un État de surveillance panoptique[656]. Nous observons donc une séparation relativement plus catégorique entre les représentations de l'État et celles de la Nation, tandis que les interactions entre les deux côtés forment ensemble l'État-nation, au sujet duquel se pose principalement la problématique que nous souhaitons dégager à partir du corpus de la dystopie totalitaire. Nous y reviendrons dans la prochaine section pour une discussion détaillée.

De notre point de vue, cette dichotomie entre la file et la Porte ne se réduit pas à une simple opposition binaire. Elle nous paraît plutôt illustrer un mécanisme plus profond de désintégration du lien civique. En refusant systématiquement l'accès, la Porte ne nie pas seulement les droits des individus, elle nie leur existence politique. La Nation, cantonnée à la queue, devient une entité en attente perpétuelle, vidée de toute capacité d'action réelle. Ce que

[656] *Ibid*., pp. 309-310.

nous trouvons particulièrement frappant, c'est que cette configuration n'est pas seulement une critique du pouvoir autoritaire : elle met aussi en lumière le risque d'une Nation rendue passive, non par ignorance, mais par un épuisement organisé. La Porte, dans cette lecture, n'est pas un simple symbole du régime, mais l'incarnation même d'un système conçu pour annuler la possibilité d'un lien démocratique entre gouvernés et gouvernants. En cela, *al-Ṭābūr* ne se contente pas de dénoncer : il dévoile un vide structurel dans la construction de l'État-nation contemporain.

1.3.4 Le totalitarisme, la dystopie et l'atopie

Nous avons montré par le biais de l'exemplification des deux romans de Basma ʿAbd al-ʿAzīz où figurent maintes représentations centrées sur l'État-nation, que la dystopie totalitaire illustrée dans les romans dystopiques arabes ne se limite pas aux réflexions mentionnées précédemment. Elle émane de la force du choix de Basma ʿAbd al-ʿAzīz de ne pas préciser les lieux géographiques. L'auteure prend soin de ne pas mentionner un seul mot désignant la république arabe d'Égypte, en dépit du fait qu'elle laisse quantité d'indices plus ou moins liés à la ville du Caire ou à l'Égypte, sous-entendus entre les lignes. Bien que le chercheur américain affirme avec insistance que la critique de Basma ʿAbd al-ʿAzīz concerne le régime actuel de son pays[657], cette critique demeure toutefois ambivalente. Nous pouvons, en effet, au fil de la lecture, constater, d'un côté, la présence d'indices liant le récit du roman à la réalité égyptienne et de l'autre, que ʿAbd al-ʿAzīz refuse elle-même de localiser en Égypte les événements produits dans ses romans, en soulignant son intention et sa volonté de décrire ce à quoi les lecteurs mondiaux pourront trouver des échos[658]. Ce constat nous suggère que la critique portant sur la dystopie totalitaire, qu'elle émane de la réalité locale ou de réflexions universelles, est un mélange qui requiert davantage d'observations. Sur ce, nous souhaitons inclure dans la discussion un autre concept, à savoir l'atopie signifiant ce qui n'a pas de place désignée. Afin d'étudier l'exemple par excellence de la dystopie totalitaire atopique, nous allons nous tourner vers le roman *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya* d'Ibrāhīm Naṣrallāh.

Ce romancier jordanien d'origine palestinienne explore et critique différents aspects des relations humaines, ainsi que du système chargé de la gouvernance et du contrôle. Il analyse les dangers qui pèsent sur la société et qui conduisent à une guerre dévastatrice, appelée *ḥarb al-kalb al-ṯāniya*, la seconde guerre du chien. Situé dans une atopie ressemblant, selon la

[657] Campbell, "The Estrangement", *op.cit.*, p. 310.
[658] Notre entretien avec l'auteure, mars 2022.

chercheuse Ikram Masmoudi, à un *estranged Middle East*[659], ce roman se déroule dans un futur proche et constitue une critique sociale et politique d'un monde gouverné par la peur et l'avarice, incluant des réflexions sur la dystopie totalitaire. Les changements climatiques et la technologie agissent comme des catalyseurs, accentuant les menaces qui pèsent sur la vie humaine. L'auteur utilise et développe des applications technologiques et scientifiques dans les domaines de la génétique et de l'esthétique pour imaginer un monde alternatif dans lequel les phénomènes du clonage se propagent. Dans cet univers, la stabilité sociale est menacée par l'émergence soudaine d'une série d'évènements durant lesquels des personnes acquièrent des doubles identiques à cause de l'utilisation abusive du clonage. Le contrôle totalitaire réprime la liberté et cultive la méfiance interhumaine, et crée ainsi une dystopie gouvernée par la peur et la cupidité, ce qui plonge la société dans une spirale dangereuse.

Le récit de ce roman commence par une scène de projection d'un documentaire enregistrant les débuts de la Première Guerre du chien, déclenchée par les différences entre les individus. Rashid, médecin et directeur d'hôpital, connaît le succès dans sa vie, non seulement au niveau de sa carrière, mais aussi parce qu'il est marié à la sœur d'un général influent de la Forteresse (*al-Qalʿa/al-Qilāʿ*), symbole du régime en place. Sous ce régime totalitaire, les citoyens aspirent à se ressembler, en particulier ceux en position inférieure qui cherchent une transformation radicale pour ressembler à leurs supérieurs. Avec l'avènement rapide de la technologie, en particulier de la chirurgie esthétique, les phénomènes de « clonage » se multiplient, et l'uniformité tant désirée devient le déclencheur de la Seconde Guerre du chien. Selon Ikram Masmoudi, l'objectif de ce roman est de critiquer les aspects des relations humaines sous les régimes autoritaires ainsi que la vanité humaine. L'auteur met également en garde contre les abus de la technologie, susceptibles de déboucher sur l'homogénéisation de la société et un contrôle abusif des relations humaines[660].

Les aspects soulignés dans cette remarque de Masmoudi suscitent un besoin accru de discussion. Le régime contesté émerge comme la problématique centrale de cette section portant sur la dystopie totalitaire. Bien que cette chercheuse associe le régime de la Forteresse à un système autoritaire, nous constatons cependant que dans le roman d'Ibrāhīm Naṣrallāh, ainsi que dans ceux de Basma ʿAbd al-ʿAzīz, les régimes sont en fait totalitaires. Ils se caractérisent par une idéologie monopolistique et une organisation unifiée capable de mobiliser l'ensemble de la nation. Cette observation remet en question nos interrogations antérieures au sujet des diverses manifestations de l'État-nation dans ces romans. Concernant l'affirmation de

[659] Masmoudi, "The Translation", *op.cit.*, p. 333.
[660] *Ibid*., p. 334.

Masmoudi sur l'homogénéisation de la société et l'abus des relations interpersonnelles dans celle-ci, il est clair que Masmoudi insiste sur le fait que l'histoire du roman se déroule dans un Moyen-Orient fictif, en soulignant que Nasrallah utilise des stratégies narratives relevant de la science-fiction pour critiquer le climat politique et culturel au Moyen-Orient, tout en évitant de localiser spécifiquement l'action. Nous notons donc chez Nasrallah une tendance à rendre la dystopie non seulement a-topique, mais aussi à élargir la portée de sa critique pour englober effectivement l'ensemble de l'humanité. Masmoudi fournit une interprétation de la stratégie narrative employée par Nasrallah, ce qui nous aide à illustrer cette tendance, chez ce dernier, à généraliser. D'une part, Nasrallah explore un univers imaginaire pseudo-scientifique en extrapolant les avancées technologiques dans le domaine de l'esthétique et la cosmétique pour dénoncer la prédominance d'une culture basée sur la contrefaçon et la tromperie. De l'autre, il exploite les préoccupations croissantes liées au changement climatique, en suggérant des distorsions et un potentiel effondrement apocalyptique de la vie humaine[661].

Nous souhaitons clarifier notre démarche et nous concentrer sur la manière dont les discours étatiques et nationaux sont détournés pour devenir un avertissement adressé à l'ensemble de l'humanité. Dans le chapitre suivant, nous examinerons de près trois romans à la lumière des discours émanant de la conception de l'État-nation. Autrement dit, nous commencerons par interroger la citoyenneté et l'identification du côté du peuple et de la nation, avant de nous pencher sur le côté opposé, à savoir l'État. Ce dernier aborde les enjeux de l'unification et de la désindividualisation à travers divers moyens illustrés dans les romans concernés. En scrutant les représentations du « certificat de citoyenneté » dans *al-Ṭābūr*, du « programme de réhabilitation » dans *Huna badan*, et de la montée du protagoniste à la Forteresse dans *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*, nous mettrons en lumière et analyserons les enjeux liés à l'État-nation dans les dystopies totalitaires.

Chapitre 2 Les enjeux de l'identification, l'unification et la désindividualisation

Ce chapitre est divisé en trois sections, dont chacune porte sur l'un des romans du corpus et met en lumière des extraits pertinents concernant les enjeux étatiques et nationaux que nous souhaitons étudier. En ce qui concerne son organisation, nous commencerons par analyser *al-Ṭābūr*, puis nous aborderons *Huna badan* avant de conclure sur *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*. Cette progression est déterminée par la complexité croissante de la structure multilatérale émergeant entre l'appareil étatique, les citoyens formant la nation et les relations interhumaines.

[661] *Ibid*., p. 334.

2.1 Le certificat de citoyenneté

Al-Ṭābūr de Basmaʿ Abd al-ʿAzīz raconte une histoire assez simple que nous pouvons résumer ainsi : après avoir reçu une balle dans le ventre, le protagoniste Yehya demande un certificat à la Porte pour y recevoir le traitement chirurgical nécessaire. Incapable d'obtenir ce document, il décède dans la file d'attente. Ce résumé, bien qu'il omette les histoires des autres personnages secondaires du roman, offre toutefois une interprétation unique de l'œuvre. Il met en lumière un axe de lecture pertinent : celui de la tragédie personnelle de Yehya en lien avec le système bureaucratique. À partir de là, nous souhaitons explorer les éléments essentiels de ce roman. En examinant la tragédie individuelle de Yehya, nous aborderons le récit sous trois angles distincts. Tout d'abord, nous analyserons le côté de la Porte, en étudiant le système qui régit son fonctionnement, y compris la délivrance des « certificats de citoyenneté » et le processus à suivre pour les obtenir. Ensuite, nous nous pencherons sur l'autre aspect, à savoir la file d'attente devant la Porte, afin de comprendre sa formation, sa composition et de discuter de son fonctionnement. Enfin, nous explorerons ce qui se trouve entre ces deux aspects, représenté par le personnage du chirurgien Tariq(Ṭāriq). Bien qu'il soit chargé du traitement de Yehya, son action est cependant entravée par les décrets de la Porte qui lui interdisent d'agir sur le protagoniste.

2.1.1 La Porte et l'attente

La queue que le protagoniste parcourt quotidiennement en traînant son corps blessé se forme devant la Porte, qui a été instaurée à la suite d'une série d'événements que l'autorité a appelés *al-ʾaḥdāṯ al-mušīna* (les événements scandaleux). Une première illustration par l'auteur figure à la page 41, précédée par la présentation du dossier médical de Yehya et celle des personnes qui attendent dans la file.

منذ أن ظهرت تلك البوابة وصارت ضالعة في كل شيء, أصبح الناس في حيرة من أمرهم ومن أمرها...

…

لم يعرف الناس في البداية ما كنه هذا المبنى الضخم المهيب الذي اعتلته عبارة "بوابة المبنى الشمالي", لكنهم لم يلبثوا أن أدركوا لاحقا أهميته في حياتهم. اختفى الحاكم القديم من المشهد, وراحت البوابة تنظم الكثير من الأمور, وتضع القيود والضوابط اللازمة لتسيير المصالح والأشغال, ثم صدر منشور رسمي أوضح اختصاصات البوابة وصلاحيتها, التي اشتملت على كل ما يمكن للمرء أن يفكر فيه, وقد كان هذا المنشور بمثابة الورقة الأخيرة الممهورة بتوقيع الحاكم. بمرور الوقت أخذت البوابة تستن بعض القواعد الثابتة, ثم صارت هي المصدر الأوحد للقوانين والقرارات, وانتفى ما دونها.[662]

Depuis que la porte est apparue et s'est impliquée dans tout, les gens ne savaient pas où ses affaires se terminaient et où les leurs avaient commencé.

…

Les gens ne savaient initialement pas ce qu'était ce majestueux édifice imposant surmonté de l'inscription "Porte du bâtiment nord", mais ils finirent par en comprendre l'importance dans leur vie. L'ancien dirigeant avait disparu de la scène, laissant la Porte réglementer de nombreux aspects, imposant des restrictions et des contrôles nécessaires pour gérer les affaires et les

[662] ʿAbd al-ʿAzīz, *al-Ṭābūr*, *op.cit.*, pp. 41-42.

travaux. Ensuite, une proclamation officielle fut publiée clarifiant les compétences de la Porte et son autorité, englobant tout ce que l'on pouvait imaginer, cette proclamation étant la dernière feuille tamponnée du sceau du dirigeant. Avec le temps, la porte établit certaines règles permanentes, devenant ainsi la seule source de lois et de décisions, évinçant tout ce qui se trouvait en dessous d'elle.

L'auteure met en lumière à travers ces passages l'émergence d'une porte énigmatique qui devient graduellement la Porte, un élément central et dominant dans la vie des individus. Métaphoriquement, la Porte représente une force nouvelle et inconnue initialement source de confusion quant à ses limites par rapport aux affaires personnelles des gens. L'évolution de la compréhension de la Porte, du mystère initial à la reconnaissance de son importance, suggère un changement de perception et d'acceptation sociale face à des éléments étrangers dans la vie quotidienne. Sur le plan politique, l'ancien dirigeant disparu symbolise un ancien ordre de pouvoir, tandis que celui-ci cède la place à la Porte qui hérite de ce pouvoir en régulant et en imposant de nouveaux contrôles nécessaires. La proclamation officielle légitime sa monopolisation du pouvoir actuel et lui confère ainsi les moyens par lesquels elle agit en tant qu'agent légitime de l'appareil bureaucratique de gestion des intérêts collectifs et le ressort dans lequel l'autorité de cet appareil s'exerce[663]. Une telle évolution peut également être interprétée comme une réflexion sur les nouvelles structures gouvernementales engendrées par le changement de régime. La Porte devient progressivement la seule source des lois et décisions, évinçant tout ce qui est en dessous d'elle. Cette centralisation du pouvoir suscite des interrogations sur les systèmes totalitaires dans lesquels une entité unique exerce un contrôle absolu sur la législation et les prises de décisions. Il convient cependant de souligner que l'auteure ne souhaite pas préciser l'emplacement géographique de l'histoire du roman, car au-delà de la critique politique, ce passage peut être interprété comme une allégorie sociale, illustrant la façon dont des changements apparents ou des nouveautés peuvent s'intégrer dans la vie quotidienne des individus, suscitant des questions sur le consentement et l'acceptation sociale face à des changements majeurs. Cette allégorie peut ne correspondre à aucune réalité sociale, mais est aussi susceptible d'avoir maintes résonances à l'échelle mondiale avec toutes les formes étatiques confondues.

En évoquant les nouvelles structures gouvernementales, Basma ʿAbd al-ʿAzīz envisage d'autres entités associées à la Porte, faisant partie intégrante du système, notamment une Porte ayant une fonction médicale appelée *Bawwābat al-ʿilal* (la Porte de la maladie).

لا تتصرف بوابة العلل سوى فيما يتعلق بصحة الناس وعلاجهم وما بشغلهم من أمراض ولا تتعامل تقريبا إلا في حدود تلقي الشكاوى من المواطنين وتوزيعها على المشكو في حقهم...[664]

[663] Bourdieu, *Sur l'état*, *op.cit.*, p. 61.
[664] ʿAbd al-ʿAzīz, *al-Ṭābūr*, *op.cit.*, p. 79.

> La porte des maladies n'agissait que dans le domaine de la santé des gens, de leur traitement et de ce qui les préoccupait en termes de maladies. Elle ne traitait presque exclusivement que de la réception des plaintes des citoyens et de leur distribution aux personnes concernées.

Bien que cette description de la démarche de la Porte semble claire et indicative, elle ne fonctionne toutefois pas comme on pourrait s'y attendre. Les demandes d'aides médicales émanant des personnages du roman ne sont, en effet, jamais validées, et ces derniers se retrouvent souvent redirigés soit vers d'autres processus administratifs qui ralentissent le traitement de leurs demandes initiales, soit vers d'autres composants du système connectés à la Porte, où ils doivent entreprendre des démarches peu pertinentes à leurs souhaits. Parmi ces composants figure un dispositif particulièrement efficace, désigné sous le nom d'*al-manfaḏ* [la Cabine], en tant qu'agence de la Porte.

> ...كان عليه في ذاك الحين أن يتوجه أولا إلى المنفذ القريب, حيث يقوم بتسليم أوراقه هناك, والتأكد من الموظف أنها كاملة وسليمة, وتسلم الإيصال المختوم, ثم العودة لحجز مكان في الطابور... وقف أمام شباك صغير مرتفع في بناية من بضعة طوابق لا تبدو مأهولة بالسكان. كانت هناك لافتة وحيدة صغيرة كتب عليها بخط مدبب "المنفذ", وفي أقصى يسار اللوحة توقيع الخطاط اللافت بغرابته: "عبس".[665]

> Il devait alors se diriger d'abord vers la Cabine proche, où il remettait ses documents, s'assurait auprès de l'employé qu'ils étaient complets et en bon état, recevait le reçu tamponné, puis retournait pour réserver une place dans la file d'attente. Il se tint devant un petit guichet élevé dans un bâtiment de quelques étages qui ne semblait pas être habité. Il y avait une seule petite pancarte portant l'inscription " *al-manfaḏ* " d'une écriture pointue, et à l'extrême gauche de la pancarte, la signature du calligraphe frappante dans son étrangeté : " *ʿIbs* ".

Ce passage décrit une série d'actions que le protagoniste doit effectuer dans une agence spécifique, détaillant précisément les étapes à suivre. L'usage de termes spécifiques comme « cabine proche (*al-manfaḏ al-qarīb*) », « documents (*ʾawrāq*) », « reçu tamponné (*al-ʾīṣāl al-maḫtūm*) » et « queue (*al-ṭābūr*) » crée une atmosphère procédurale et bureaucratique. Ce processus semble ritualisé et réglementé et met en évidence l'existence d'éléments de contrôle et de formalité dans cet environnement. La présence d'une petite pancarte portant simplement l'inscription « al-manfaḏ » attire l'attention sur le caractère unique ou spécial de cet endroit. La signature du calligraphe, « ʿIbs », ajoutée à la fin de la pancarte, apporte une touche d'étrangeté et de singularité à l'ensemble.

Ce passage crée une atmosphère intrigante en mêlant des éléments de la routine administrative à des détails inhabituels et mystérieux. La juxtaposition du rituel ordinaire de remise de documents et de la singularité énigmatique du lieu et de la signature du calligraphe peut intriguer le lecteur et susciter sa curiosité. L'auteure utilise des éléments concrets pour ancrer ce dernier dans une réalité tangible, tout en introduisant des éléments plus abstraits et obscurs qui piquent sa curiosité et créent une atmosphère mystérieuse.

[665] *Ibid.*, p. 73.

Jusqu'à présent, nous avons esquissé les structures du système représenté par la Porte, et nous souhaitons désormais nous pencher sur le fonctionnement de ce système ainsi que sur les démarches entreprises pendant ce temps. Dans cette optique, nous allons examiner les promulgations émises par la Porte, en prenant pour cas d'étude l'exemple de la demande d'opération chirurgicale de Yehya. Le 18 juin se distingue comme le premier évènement choquant au cours duquel Yehya a été touché par des tirs au ventre. À la suite de cet incident, il se rend à l'hôpital, le soir même, pour essayer de recevoir le traitement chirurgical nécessaire afin d'extraire les balles de son ventre. Cependant, quatre jours après l'incident, la Porte déclare qu'aucune arme n'a été utilisée pendant l'événement. Bien qu'Amani(Amānī), la bien-aimée de Yehya, ne puisse entrer à l'hôpital ni le rencontrer, elle parvient malgré tout à lui laisser un message en disant que la Porte nie ce qui s'est passé le jour du 18 ainsi que les blessures résultant de l'intervention de la force armée.

> ...الرسالة الصادرة عن البوابة أكدت عدم حدوث إطلاق رصاص في المكان والتوقيت اللذين أصيب فيهما, وأن بعض الصحف الهامة نشرت أخبارا احتلت صفحات كاملة, جاء فيها أنه لم يتم العثور على أية آثار للرصاص في أجساد الموتى والجرحى على حد سواء, وأن شهود العيان أفادوا بأن المشتبكين في تلك الأحداث المشينة هم أشخاص أصابهم الانفلات الأخلاقي...[666]
>
> Le message émanant de la porte confirma qu'il n'y eut pas de tirs à l'endroit et au moment où les blessures furent infligées. Certains journaux importants rapportèrent des nouvelles occupant des pages entières, indiquant qu'aucune trace de balles n'avait été trouvée dans les corps des morts et des blessés, et que les témoins déclarèrent que les personnes impliquées dans ces événements scandaleux étaient des individus touchés par la dégradation morale.

Cette proclamation nie, tout d'abord, l'utilisation de la force armée durant les événements, puis conteste l'existence de la balle tirée dans le ventre de Yehya. De plus, elle refuse d'accorder au protagoniste la possibilité de se soigner dans les hôpitaux, le condamnant ainsi automatiquement à la mort. Elle met en lumière les enjeux de la violence symbolique et physique dans la disposition du pouvoir. Bourdieu s'inscrit dans une filiation directe avec Max Weber, qui définissait l'État comme l'institution détenant le monopole légitime de la violence physique. Dans *Le Savant et le politique* (1919), Weber affirme que l'État moderne doit être compris comme « une communauté humaine qui, dans les limites d'un territoire déterminé — la notion de territoire étant une de ses caractéristiques —, revendique avec succès pour son propre compte le monopole de la violence physique légitime[667] ». Reprenant cette conception fondatrice, Bourdieu en propose une lecture élargie en y intégrant la dimension symbolique. Il explique ainsi que, dans le champ du pouvoir, l'État est défini par sa possession exclusive du « monopole de la violence physique et symbolique légitime », ce qui souligne que la détention de la violence symbolique constitue une condition préalable à l'exercice effectif du monopole

[666] *Ibid.*, p. 64.
[667] Max Weber, *Le savant et le politique*, trad. Julien Freund, Paris, Plon, Éditions 10/18, 2006, p. 125.

de la violence physique[668]. En d'autres termes, l'État n'exerce pas seulement une contrainte matérielle : il impose aussi des schèmes de perception et de légitimation du monde social. L'efficacité de cette domination repose sur des formes de soumission symbolique intériorisées, véhiculées notamment par des institutions telles que l'école, les médias ou la religion. Dans cet extrait, l'exercice de la violence physique, le 18 juin, coexiste avec la violence symbolique représentée par la proclamation. La Porte, en tant qu'État, monopolise non seulement l'utilisation des deux formes de violences, mais aussi le discours légitime et légitimant les concernant. C'est son rôle de manipulation, en tant qu'incarnation de la violence symbolique, qui altère les faits liés à l'utilisation de la violence physique et rend cette proclamation particulièrement notable. Elle contrôle ainsi la narration officielle et légitime des événements, démontrant ainsi le pouvoir intrinsèque de la violence symbolique dans la construction de la réalité sociale.

À la suite de la conclusion subite et non expliquée de la seconde série d'événements scandaleux, la Porte a pris la décision de suspendre temporairement tous les services de radiologie au sein des établissements médicaux, ce quel que soit leur type. De plus, elle a ordonné la confiscation de tous les équipements de radiologie, pour les intégrer dans les structures internes du système. Cette mesure implique que tout projectile, y compris les balles présentes dans le corps de Yehya, ne doit plus laisser de trace visible. En dépit de cette décision, Yehya ne perd pas espoir et se conforme aux protocoles de la Porte jusqu'à ce qu'elle émette une nouvelle annonce modifiant l'article 4 (A).

تعديلات جديدة على القرارات والقوانين...
وقعت عينا ناجي في منتصف الجريدة تماما على عنوان مألوف: "التصريح باستخراج ونزع رصاصة", أدرك أن المادة 4 (أ) قد اختيرت ضمن المواد التي خضعت للتعديلات. لم يتم تغيير نصها الأصلي وإنما زيد عليه نص آخر.
...
"لا يتم منح التصريح بالاستخراج ونزع رصاصة, إلا إلى كل من ثبت بحقه دون ريب, وبالأدلة القاطعة, الالتزام التام بالأخلاق والسلوكيات القويمة, وصدرت له شهادة رسمية بصفته مواطنا صالحا, أو كحد أدنى مواطنا حقيقيا, ولا يعترف مطلقا بالشهادات التي لا تحمل توقيع المنفذ وختم البوابة."[669]

Des modifications récentes aux décisions et aux lois ont eu lieu...
Le regard de Naji se posa au milieu du journal précisément sur un titre familier : "Déclaration d'extraction et d'enlèvement de balle". Il réalisa que l'article 4 (a) avait été choisi parmi les articles soumis à des modifications. Son libellé d'origine n'a pas été modifié, mais un autre texte y a été ajouté.
...
"Il ne sera accordé aucune autorisation d'extraction et d'enlèvement de balle, sauf à ceux dont le droit avait été établi sans aucun doute, avec des preuves irréfutables, une stricte observance de l'éthique et des comportements vertueux, et ayant obtenu un certificat officiel en tant que citoyen exemplaire, ou au minimum en tant que citoyen authentique, et ne reconnaissant en aucun cas les certificats qui ne portent pas la signature de la Cabine et le cachet de la Porte".

[668] Bourdieu, *Sur l'état*, *op.cit.*, p. 14.
[669] ʿAbd al-ʿAzīz, *al-Ṭābūr*, *op.cit.*, pp. 132-133.

La récente modification de l'article 4 (A) jette une lumière sinistre sur les espoirs de Yehya et des autres victimes, en instaurant ainsi des critères rigides pour obtenir l'autorisation d'extraction et d'enlèvement de la balle. L'accent mis sur la nécessité de preuves irréfutables, d'une stricte observance de l'éthique, et de l'obtention d'un certificat officiel pour établir le caractère exemplaire ou authentique du citoyen en question rend le processus presque inaccessible pour la plupart des individus. Nagy(Nāğī), consterné par ces nouvelles restrictions, prend conscience de la nature dissimulée de la manipulation étatique. La Porte, en modifiant subtilement les règles, élève des barrières infranchissables pour ceux qui réclament que justice soit faite. Les certificats signés par la Cabine et scellés par la Porte deviennent le nouvel outil de contrôle permettant à l'État d'établir qui peut réclamer une intervention médicale.

La portée de la balle devient progressivement évidente alors que le protagoniste cherche à obtenir des soins. Cette quête revêt une importance non seulement médicale, mais aussi politique, ce surtout à la lumière des récentes modifications apportées à l'article 4 (A). Les nouvelles restrictions imposées par la Porte, confirment la nature insidieuse de la manipulation étatique.

> حتما يدرك أهمية الرصاصة الميري التي صارت مسجونة في جسده. ربما لم يتبق سواه متشبثا بإثبات ما جرى, حاملا داخله الدليل الوحيد.[670]
>
> Il saisissait assurément l'importance de la balle de l'armée des autorités qui demeura emprisonnée dans son corps. Il ne resta peut-être plus que lui, s'accrochant à prouver ce qui s'était passé, portant en lui la seule preuve.

Dans ce contexte, la balle logée dans le corps de Yehya devient un symbole puissant de la résistance face à cette machination. La société civile, les activistes et les professionnels de la santé s'unissent dans une quête alternative pour contourner les barrières imposées par la Porte, ce qui démontre ainsi l'existence d'une forme de résistance créative contre la violence symbolique et politique qui menace de dicter la réalité sociale. La signification médicale de la balle s'entrelace avec son importance politique, symbolisant le combat acharné pour la justice et l'émancipation au milieu de la manipulation étatique, dévoilant ainsi les ramifications complexes de la quête de guérison que poursuit le protagoniste.

Cependant, la quête de Yehya se métamorphose en une cruelle désillusion lorsqu'il réalise bientôt que la Porte, ainsi que les règles régissant leur société, semblent être invincibles. Au cours d'une conversation avec Nagy et Amani concernant leur situation précaire, Yehya réussit à percer la façade de la monopolisation exercée par la Porte et à remettre en question le mythe du pouvoir totalitaire détenu par le mystérieux dirigeant.

---

[670] *Ibid.*, p. 135.

لم يعترف يحي يوما أنه مجرد فرد واحد ضعيف, وسط مجتمع له ضوابط وقواعد أقوى من كل شيء, أقوى من الحاكم نفسه, وأقوى من المنفذ ومن البوابة.[671]

Yahya n'avait jamais reconnu qu'il était simplement un individu faible au sein d'une société avec des règles et des normes plus fortes que tout, plus fortes que le dirigeant lui-même, plus fortes que l'exécutant et que la Porte.

Au sein de cette société soumise à un contrôle totalitaire, le système écrase impitoyablement tous les individus, et fait d'eux de simples pions face à une autorité oppressive. Yehya prend conscience que la machine étatique, incarnée par la Porte, a fini par engloutir toute la société, tandis que les règles oppressives restreignent et étouffent chaque once de liberté. Et la Porte, en tant que gardienne du statu quo, représente le visage implacable de ce pouvoir dévorant. Il devient plus évident que jamais que la mobilisation collective s'avère nécessaire, car il est désormais clair que résister individuellement ne fait qu'alimenter davantage le monstre insatiable du contrôle totalitaire.

Chaque chapitre de ce roman s'ouvre sur une page extraite du dossier médical de Yehya. Le troisième chapitre, en particulier, débute par un rapport détaillé des tests médicaux, mais ce document se caractérise par des mots supprimés, voire même des phrases entières effacées. Le texte original révèle ainsi des termes censurés, appelés *kalimat maḥḏūfa*, ou des portions entières supprimées, connues sous le nom de *ǧumla maḥḏūfa*. Ces altérations sont le résultat direct de la manipulation orchestrée par la Porte, visant à justifier les actions du gouvernement pendant les événements scandaleux et à prouver son innocence. Cependant, ce processus devient un cercle vicieux. Les mots supprimés évoluent pour devenir en effet des phrases coupées, et ces phrases tronquées se développent finalement en des pages entières vidées de leur sens initial. Le dossier médical numéro 5 de Yehya illustre cette dégradation progressive. Il se compose d'une page presque vierge, à l'exception du titre de la colonne, « L'opinion de la Porte (*Raʾyu l-bawwāba*)[672] ». Cette page nue témoigne de l'étendue de la censure et de la manipulation exercée par la Porte sur les informations médicales de Yehya. L'opinion de la Porte, qui trône solitaire sur cette page épurée, symbolise la mainmise du pouvoir sur la vérité et la construction d'une réalité médicale façonnée par la volonté de l'État. Ainsi, le dossier médical devient un miroir troublant de la manipulation et de la distorsion de la vérité au sein de la société gouvernée par la Porte, alors que le protagoniste est réduit au néant.

Yehya n'est pas seul à essayer de relever ces défis en menant une lutte acharnée. Amani, se retrouve elle aussi confrontée à l'essence même de l'existence lors de ses échanges avec la Porte. Après son expérience traumatisante à l'intérieur de l'hôpital officiel, elle est appréhendée

[671] *Ibid.*, p. 202.
[672] *Ibid.*, p. 159.

par l'autorité et soumise à une série de tortures visant à la dépouiller de toute substance. Le destin d'Amani devient le vide, le néant[673], elle est réduite à une non-existence décrite par l'auteure lorsqu'elle évoque le sentiment de vide que ressent la jeune femme, après l'anéantissement de toutes les entités qui existent dans l'histoire, ainsi que dans son propre vécu. Ce sentiment de vide fait écho à la page presque blanche figurant dans le dossier médical numéro 5 de Yehya, ce qui souligne la similitude troublante entre les expériences de ces deux protagonistes, illustrant non seulement la censure exercée par la Porte sur l'information médicale, mais également la destruction systématique de l'identité et de l'existence individuelle sous le joug de l'autorité oppressive. Les pages vides, qu'il s'agisse du dossier de Yehya ou du vécu d'Amani, convergent vers une réflexion sur la manière dont le pouvoir peut effacer non seulement les traces tangibles, mais aussi les récits et les expériences humaines.

Quant à leur allié, le philosophe, il parvient à percevoir le cadre général qui se cache derrière les faits vécus.

> أما هو (ناجي) فظل شريكهما المخالف, الذي لا يلتفت إلى الأشياء الصغيرة والتفاصيل, يبدو تائها وسطها, لا يرى سوى الإطار الواسع الذي يضم داخله كل شيء, يبتلع الكتلة الكبيرة كما هي عليه, لا يفتش في مكوناتها كثيرا, مكتفيا بمحاولة الهضم.[674]
>
> Quant à lui (Nagy), il demeura leur partenaire opposé, qui n'accordait aucune attention aux petites choses et détails. Il semblait perdu au milieu d'eux, ne percevant que le cadre vaste qui englobait tout à l'intérieur, avalant la masse imposante telle qu'elle était, sans examiner ses composants de près, se contentant d'essayer de la digérer.

La représentation de Nagy qui avale la vérité le submergeant évoque son approche consistant à assimiler l'ensemble des expériences et des faits sans nécessairement les décomposer en éléments constitutifs. Cette attitude peut apparaître comme une distanciation intellectuelle, car Nagy préfère chercher à comprendre la dynamique globale du monde qui les entoure d'une manière plus abstraite et philosophique, en privilégiant la révélation des motifs profonds sous-tendant la réalité oppressante façonnée par la Porte, plutôt que de se perdre dans une analyse minutieuse des détails. Nagy, le philosophe, se distingue par sa capacité à dévoiler la vérité sous-jacente au fonctionnement de la société, représentée par le contrôle totalitaire exercé par la Porte. À la différence de Yehya et d'Amani, qui se plongent quant à eux dans les détails et les aspects concrets, Nagy demeure en revanche leur allié opposé et accorde peu d'attention à ces éléments spécifiques. Son regard semble absorbé par le panorama d'ensemble, englobant toutes les circonstances sans se laisser distraire par les détails minutieux.

Cependant, en dehors de ce trio de résistants luttant contre le système oppressif, le médecin Tariq se distingue en rejoignant le côté opposé, et en adoptant une position antagoniste.

---

673 ʿAbd al-ʿAzīz, *al-Ṭābūr*, *op.cit.*, p. 173, 175.
674 *Ibid.*, p. 203.

أن بعض الأشخاص قد ضجّوا وتضايقوا من اضطرارهم لاتباع النظام الصارم الذي وضعته البوابة بعد ظهورها بفترة وجيزة, أرادوا أن يهدموا القواعد الجديدة التي تم فرضها على الجميع, وأن يقوموا بإرساء نظام آخر يمكن اعتباره, كما فهم من بعض المهتمين بالموضوع, أقل تسلطا وتشددا وأكثر مرونة وربما أرحب أفقا, لكنه كان في رأيه الشخصي أقل انضباطا واستقرارا.[675]

Certains individus s'étaient agités et avaient ressenti de l'irritation face à l'obligation d'observer le strict régime imposé par la porte après son apparition brève. Ils voulaient détruire les nouvelles règles imposées à tous et établir un autre système qui pourrait être considéré, selon certains intéressés par la question, comme moins autoritaire et rigide, plus flexible et peut-être offrant un horizon plus large, mais il était, à son avis personnel (de Tariq), moins discipliné et stable.

Selon Tariq, la Porte et le système qui lui est associé incarnent inévitablement un renforcement de la stabilité et de la discipline. Contrairement à Yehya, Amani et Nagy, qui tentent de mettre en lumière les aspects oppressants de la Porte, Tariq semble pour sa part adopter une perspective qui perçoit cette autorité comme garante de l'ordre et de la cohésion sociale. Au sein de cette dynamique conflictuelle, Tariq se range ainsi du côté de la stabilité que la Porte apporte, en justifiant probablement son adhésion au système par les avantages engendrés par l'ordre qu'il instaure. Son positionnement opposé à celui des membres de la résistance met en relief les tensions idéologiques qui traversent cette société soumise à un contrôle totalitaire, au sein duquel différentes conceptions du pouvoir et de la stabilité coexistent. Cependant, ces quatre individus ne représentent qu'une fraction de la population attendant dans la file, spécificité qui suscite notre intérêt et nous incite à mener une analyse plus approfondie de la composition de la file d'attente et des individus qui la constituent.

2.1.2 Le citoyen et la citoyenneté en attente

Blessé, Yehya rejoint la file d'attente pour solliciter auprès de la Porte les documents requis pour l'autorisation de l'opération d'extraction de la balle logée dans son ventre. Basma ʿAbd al-ʿAzīz offre au lecteur une première description de son attente de la manière suivante :

لم يكن يعرف في الحقيقة متى سوف يتم ذلك الأمر؛ لا يزال يخرج من البيت كل صباح, يجر قدميه وبطنه وحوضه الثقيل, ليقف في الطابور, دون أن يبلغ البوابة.[676]

Il ne savait en réalité pas quand cela se produirait ; il sortait toujours de la maison chaque matin, traînant ses pieds, son ventre et son bassin lourds, se tenant en ligne sans atteindre la Porte.

La description de l'acte d'attente de Yehya, telle qu'elle est dépeinte par Basma ʿAbd al-ʿAzīz dans *al-Ṭābūr*, met en lumière la nature incertaine et potentiellement infinie de cette attente. L'auteur insiste sur l'ignorance de Yehya concernant la temporalité de cet événement, en soulignant ainsi le caractère incessant de son rituel quotidien. Il est manifeste que la durée de l'attente est indéterminée, voire indéterminable. La répétition de cette démarche quotidienne met en relief la monotonie et l'absurdité de l'existence de ce personnage, prisonnier d'une

[675] *Ibid.*, p. 14.
[676] *Ibid.*, p. 17.

attente indéfinie et douloureuse. Ainsi, cette attente devient une manifestation tangible de la violence symbolique de la Porte, érodant progressivement l'identité et la dignité de Yehya. Parallèlement à son attente interminable, la détérioration continue de sa santé physique renforce l'impact dévastateur de la violence physique exercée par la Porte. La balle qu'il a reçue dans le ventre devient de la sorte une métaphore poignante de la manière dont l'État inflige des blessures physiques et émotionnelles à ses citoyens. Le fait que cette blessure résulte d'une balle supposée avoir été tirée par l'armée du gouvernement, agissant sous les ordres de la Porte, souligne la complicité de l'État dans cette violence.

Depuis une position panoramique sur la file d'attente, nous observons les citoyens en train d'attendre l'obtention de divers documents administratifs et officiels, le plus demandé étant le certificat de validité de la citoyenneté (*šahādat ṣalāḥiyyat al-muwāṭana*), précédemment mentionné. En analysant *al-Ṭābūr*, Ada Barbaro a introduit le concept de violence symbolique chez Bourdieu et considère les individus de la file comme des participants reproduisant volontairement, mais inconsciemment, leur subordination[677]. Le sociologue français Pierre Bourdieu a défini l'État comme étant le détenteur d'un « monopole de la violence symbolique légitime[678] », et a proposé de le qualifier ainsi afin d'insister sur le caractère légitime de cette forme de violence. Bourdieu explique que tout pouvoir qui réussit à faire accepter certaines idées ou règles comme normales et justes, tout en cachant qu'elles viennent en réalité d'un rapport de force ou d'une domination, renforce encore plus ce pouvoir. Ce qu'il impose paraît naturel, alors que c'est en fait une forme de contrôle[679]. En plus de l'analyse de Barbaro, notre étude éclairera également, à la lumière des discours bourdieusiens, la fonction de la violence symbolique exercée par l'État. ʿAbd al-ʿAzīz montre dans ses œuvres dystopiques que l'État exerce une violence symbolique, en proposant des récits liés à l'identité, qui mettent ainsi en lumière la violence symbolique de l'État et la production d'identités légitimes. Les deux romans examinés démontrent le rôle du monopole de l'État sur la violence, en mettant légèrement en avant l'aspect symbolique dans plusieurs passages pour illustrer son aspect physique.

La Porte, véritable incarnation de l'État dans *al-Ṭābūr*, regroupe des individus issus de diverses couches sociales, tous unis par leur quête du Certificat de Citoyenneté Véritable. Ironiquement, ce certificat aurait pu passer inaperçu si l'auteur ne l'avait pas explicitement

[677] Barbaro, "In the Realm of Queuetopia", *op.cit.*, p. 26.
[678] Bourdieu, *Sur l'état*, *op.cit.*, p. 14.
[679] Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *La reproduction d'éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Éditions d minuit, coll. « Le sens commun », 1987, p. 18.

mentionné et brièvement décrit dans un amendement de l'Article 4(A) autorisant le retrait des bulletins : le Certificat de Citoyenneté valide était "... un certificat officiel confirmant qu'il (le demandeur) est un citoyen vertueux, ou, du moins, un vrai citoyen (*šahādat rasmiyya bi-ṣifatihi muwāṭinan ṣāliḥan, aw ka-ḥaddi adnā muwāṭinan ḥaqīqiyyan*[680]) ". Loin de dissiper le mystère entourant ce certificat, cette mention lui confère des attributs officiels et une légitimité aux individus qui s'engagent dans la quête de leur identité citoyenne véritable, seule valide dans le roman.

Par conséquent, que les personnes attendant dans la file proviennent de la classe ouvrière laborieuse, d'une autre intellectuelle bien éduquée ou d'une élite privilégiée, elles sont toutes réduites à être des citoyens invalides dont l'identité ne sera jamais légitimée, car l'État a refusé de délivrer le Certificat de Citoyenneté Véritable à toutes les personnes de la file. En plus de la violence symbolique, la Porte détient également et exerce une violence physique. Bien que plusieurs émeutes éclatent dans la file et que l'armée du gouvernement intervienne pour les réprimer, ʿAbd al-ʿAzīz ne présente toutefois pas explicitement ces affrontements. La blessure abdominale de Yehya, causée par une balle prétendument tirée par la Force de Répression mais niée par la Porte, incarne la forme la plus manifeste de la violence physique exercée par l'État tout en dissimulant sa responsabilité. Rappelons-nous l'extrait cité précédemment, nous voyons donc que la violence physique et symbolique de la Porte est représentée respectivement par le corps blessé de Yehya et son identité annulée.

Le protagoniste du roman, Yehya, et son histoire font l'objet de descriptions des plus détaillées et nuancées chez Basma ʿAbd al-ʿAzīz. Cependant, il n'est pas le seul personnage pour lequel l'obtention du certificat de citoyenneté est nécessaire pour satisfaire ses besoins quotidiens face à un système oppressif. Une vieille femme, ayant voté pour le "mauvais" candidat, se retrouve privée du droit d'acheter du pain dans diverses boulangeries et contrainte de se rendre à la Porte pour obtenir le timbre de son certificat de citoyenneté.

> "... الست جارتي في الشارع قالت لي مادام كده, يبقى لازم شكوى تتقدم للبوابة, وقالت لي كمان لازم أقدم على شهادة ما حفظتش اسمها, وتكون مختومة بالختم الميري, عشان أكيد هايطلبوها مني وقت التحقيق في الشكوى". غاصت بيدها في الجلباب الواسع, وأخرجت ورقة صغيرة كرتون كتب عليها "شهادة صلاحية مواطنة".[681]
>
> "…La voisine dans la rue m'a dit que tant que c'est comme ça, il faut déposer une plainte à la porte. Elle m'a aussi dit que je devais fournir un certificat dont je n'ai pas mémorisé son nom, et qu'il doit être scellé avec le sceau d'al-Mīrī, le tampon officiel, car ils vont certainement me le demander lors de l'enquête sur la plainte." Elle a plongé sa main dans son ample galabeya, et a sorti un petit morceau de carton portant l'inscription « Certificat de validité de la citoyenneté ».

Pour illustrer ce cas de manière plus précise, il convient de se pencher sur le cas d'une femme disposant de peu de connaissances concernant les candidats à l'élection présidentielle. Elle a

[680] ʿAbd al-ʿAzīz, *al-Ṭābūr*, *op.cit.*, p. 133.
[681] *Ibid.*, p. 19.

fait reposer son vote sur un critère simple : l'avatar de chaque candidat affiché sur le bulletin de vote. Pour elle, le candidat considéré sous gouvernance du système de la Porte comme mauvais était représenté par une image des pyramides, symbole de son pays, ce qui lui semblait être un choix juste. Cependant, cette démarche patriotique l'a pénalisée, car elle l'a ainsi privée de la reconnaissance qu'elle recherchait en tant que citoyenne valide. L'ironie réside dans le fait que son acte patriotique a en réalité abouti à un résultat opposé à ses intentions. Étant classée comme citoyenne invalide, elle se voit donc orientée vers la Porte pour entreprendre les démarches visant à obtenir le Certificat de citoyenneté. Sa situation suscite également l'attention d'autres personnes faisant la queue, parmi lesquelles Inès.

Enseignante dans une école, Inès se retrouve confrontée à des accusations concernant la validité de sa citoyenneté à la suite d'un incident lié à une dissertation problématique écrite par l'un de ses élèves. Alors que cet élève avait critiqué la réalité sociale dans son travail, Inès, qui lui avait attribué une note jugée trop élevée par la Porte, se voit contrainte de demander le fameux certificat. Pendant son attente devant la Porte, elle fait la rencontre d'un homme en galabeya qui dispense des enseignements religieux et éthiques. Au fil du temps, Inès devient son élève fidèle et finit par épouser cet homme. Alors qu'elle s'engage dans la voie du conservatisme pendant son attente, un autre personnage, Umm Mabrouk, présente quant à lui une trajectoire tout aussi intéressante à explorer.

Umm Mabrouk, mère de deux filles dont l'aînée est décédée et la cadette souffrante, se rend à la Porte dans le but de modifier les circonstances du décès de sa fille aînée, afin que sa cadette puisse recevoir les traitements nécessaires. Contrairement à Inès et aux autres personnes qui attendent au même endroit chaque jour, Umm Mabrouk se fraye un chemin entre les gens pour échanger sa place et avancer dans la file d'attente. Elle décide ensuite d'ouvrir un café dans la queue, dont l'activité prospère progressivement, au point de lui permettre ainsi de gagner sa vie en attendant. Le café d'Umm Mabrouk attire également l'attention d'un autre personnage féminin, la femme aux cheveux courts, qui se distingue des autres car elle est en possession d'une radio lui permettant de s'informer des actualités et des annonces. Umm Mabrouk apprécie sa compagnie et la garde près d'elle pour attirer davantage de clients dans son café. Cette collaboration offre à la femme aux cheveux courts davantage de contacts pour organiser des manifestations contre le contrôle étatique et la conduit finalement à rester dans la queue aux côtés d'Umm Mabrouk, tandis que leur collaboration se poursuit.

En parcourant les différentes expériences individuelles vécues dans la queue, il devient évident qu'un système d'organisation, de gestion et de coordination se met en place au sein de la population en attente, processus conforme aux règles promues par la Porte. Cette observation

est étayée par les remarques de Nagy, l'ancien philosophe, qui accompagne Yehya dans la file d'attente et observe son évolution pendant le déroulement de la seconde étape des événements scandaleux. Pendant que ces événements se déroulent, Nagy démontre l'impact de la file d'attente sur les citoyens, attitude qui le distingue de celles des gens qui font eux aussi la queue.

...أغلب الواقفين – محتجزين وأحرارا- تشبثوا بالأمل, لم يكن لدى أحد استعداد للرحيل من الطابور دون البت في موضوعه, ثم إن نوعا من النظام والاستقرار كانا قد سادا المكان, وأصبحت هناك قواعد وحدود مرتضاة, يقرها الجميع ويتبعونها.

...

الشخص الوحيد الذي خالف هذا الإجماع كان ناجي.

...

فالكل متشابه, النظرات نفسها والمشية المتباطئة التي لا تتغير من شخص لآخر, لا تظهر الاختلافات الطبيعية على تصرفاتهم, وكأنهم صاروا نسخا مصنوعة في قالب واحد.

...

يحوي هذا الطابور في قلبه شيئا كما المغناطيس, يتجذب الناس ويأسرهم في دوائر مغلقة, ثم ينزع عنهم الشعور بأنهم قد سلبوا أي شيء.[682]

La plupart des personnes faisant la queue, qu'elles soient retenues en captivité ou libres, s'accrochaient à l'espoir. Personne n'était prêt à quitter la file d'attente sans délibérer sur son sort. De plus, une sorte de régime et de stabilité avait dominé l'endroit, établissant des règles et des limites acceptées par tous, que tous respectaient.

…

La seule personne qui contredit ce consensus était Naji.

…

Tout le monde paraissait semblable, avec les mêmes regards et une démarche lente qui ne changeait pas d'une personne à l'autre, ne révélant aucune différence naturelle dans leur comportement, comme s'ils étaient devenus des copies fabriquées selon un moule unique.

…

Cette file d'attente contenait en son cœur quelque chose de magnétique, attirant les gens et les captivant dans des cercles fermés, puis leur retirant le sentiment d'avoir été privés de quelque chose.

Jusqu'ici, cette section a été consacrée à la composition de la queue et à l'expression de l'identité à travers la demande du Certificat de citoyenneté valide. À la manière de la *ḥāra* de Naguib Mahfouz et de la *ʿimāra* d'Alaa al-Aswany, la dystopie de ʿAbd al-ʿAzīz adopte une stratégie similaire pour présenter chaque personnage comme un archétype d'une identité sociale spécifique, tandis que divers archétypes sont mis à l'épreuve à la Porte. Le protagoniste Yehya incarne l'archétype de l'enfant unique d'une famille égyptienne de classe moyenne en déclin, avec un père fonctionnaire et une mère au foyer. Initialement scolarisé au sein d'une école privée, il a ensuite été transféré dans une école publique en raison de l'augmentation des frais. Amani représente l'archétype d'une professionnelle injustement traitée, qualifiée en droit mais travaillant comme opératrice téléphonique. Nagy, professeur de philosophie avant l'insurrection, est l'archétype de l'intellectuel frustré. Tariq, tout d'abord perçu comme un médecin renommé, se retrouve confronté à un conflit moral lorsqu'il obéit à l'ordre de la Porte de ne pas retirer les balles des manifestants. Il incarne également l'archétype des citoyens égyptiens "non éveillés" appelés à développer une conscience sociale et politique. En outre, certains archétypes, tels

[682] *Ibid.*, p. 105.

qu'Ehab, un opportuniste politique, et Inès, une femme occidentalisée mariée à un homme religieux, offrent un contraste marqué, tout comme Umm Mabrouk, propriétaire d'un café, dont les enfants ont participé aux manifestations. Malgré leurs différences, tous ces archétypes poursuivent le même objectif : obtenir le Certificat de citoyenneté valide de la Porte, qui atteste de leur identité légitime.

Dans l'univers dystopique créé par ʿAbd al-ʿAzīz, aucun personnage ne correspond strictement à la figure traditionnelle du héros ou de l'anti-héros. Chacun évolue dans une zone grise morale, où les choix sont dictés autant par des impératifs personnels que par les contraintes du régime autoritaire de la Porte. Bien que ʿAbd al-ʿAzīz attribue à ses personnages des traits qui les rapprochent d'archétypes sociaux — comme Yehya, l'enfant unique d'une classe moyenne déclinante, ou Tariq, le médecin complice malgré lui du pouvoir — ces archétypes ne sont pas figés : ils servent de point de départ à des figures profondément humaines, aux trajectoires nuancées et aux dilemmes moraux ambigus. Ainsi, dans cette dystopie, les personnages incarnent à la fois des types sociaux reconnaissables et des individus complexes, pris dans les contradictions d'un système oppressif qui brouille les frontières entre héros et anti-héros. En refusant toute catégorisation manichéenne, ʿAbd al-ʿAzīz souligne la nature ambivalente de la condition humaine face à l'autoritarisme. Les figures qu'il met en scène sont traversées par des tensions intérieures, des failles et des hésitations, révélant la complexité des interactions humaines dans un contexte de répression systémique. Le personnage de Tariq illustre particulièrement cette dynamique, déchiré entre loyauté institutionnelle, conscience professionnelle et conflits personnels. Dans la section suivante, nous nous attarderons sur son parcours pour mieux saisir les tensions individuelles au sein de cette société totalitaire.

2.1.3 Le sauveur, le blessé et le miroir

Comme cela a été mentionné précédemment, le personnage de Tariq se révèle être auto-contradictoire, occupant tout à la fois le rôle de fonctionnaire au sein du système de la Porte et celui d'un individu partageant de nombreux points communs avec le protagoniste. Même s'il lui était initialement interdit d'intervenir sur le corps blessé de Yehya, il finit toutefois par manifester la volonté de le sauver, évolution particulière qui mérite discussion. Ainsi, nous allons, tout d'abord, dresser le portrait du personnage de Yehya avant d'aborder la situation critique à laquelle Tariq doit faire face.

> طارق من جيل الوسط في المستشفى, واحد من الأطباء الجادين المسئولين عن قسم الاستقبال, تعرفه صباح منذ سنوات حين كان نائبا صغيرا يقضي أغلب وقته مع المرضى, ولا يعود إلى منزله تقريبا, ليس لديه الكثير من الأصدقاء, ولا مجموعة معينة من الزملاء يرتبط بها ويخرج معها, ولم يحدث أبدا أن راوغ أو تهرب من المناوبات كالباقين. هو غامض وكتوم بعض

الشيء, يغلق على نفسه المكتب حتى في أوقات الراحة, لا يتسامر معهم في مكتب التمريض ولا يتحدث عن نفسه أو عائلته, لكن الكل يعرف أنه ماهر في عمله وأنه, وهذا هو الأهم لديها, طيب القلب.[683]

Tariq, de la génération intermédiaire, travaillait à l'hôpital, l'un des médecins sérieux chargés du service d'accueil. Sabah le connaissait depuis des années quand il était un jeune interne passant la plupart de son temps avec les patients. Il ne rentrait chez lui presque jamais, n'avait pas beaucoup d'amis, ni un groupe spécifique de collègues avec qui il sortait. Il n'avait jamais esquivé ou évité les gardes comme les autres. Il était mystérieux et un peu taciturne, se fermant dans son bureau même pendant les pauses. Il ne bavardait pas avec eux dans la salle des infirmières et ne parlait jamais de lui-même ou de sa famille. Mais tout le monde savait qu'il était compétent dans son travail et, surtout, qu'il était bon au fond.

Dans cette première illustration du personnage de Tariq, Basma ʿAbd al-ʿAzīz cherche à dépeindre un jeune médecin aux traits austères et réservés. Cependant, elle conclut en soulignant sa bienveillance. Au fil de la lecture, nous découvrons que Tariq refuse de guérir Yehya, ce qui suscite notre interrogation sur les raisons pour lesquelles un médecin bienveillant agirait de manière cruelle et indifférente. Ces comportements de Tariq s'expliquent par sa trajectoire professionnelle. Constatant que l'affaire de Yehya dépasse désormais les simples contours d'un simple problème administratif, Tariq prend conscience du carcan qu'est devenue sa propre existence, lui qui n'a jamais franchi les limites de sa vie. Aucune requête spécifique ne lui a été adressée, et le cours de son existence a toujours suivi un chemin régulier et prévisible. Après avoir achevé son master et obtenu son diplôme, il se prépare à inaugurer sa propre clinique et envisage même de demander la main de l'une de ses collègues. Rien ne semblait le faire dévier de son plan de vie stable, à l'exception d'un dossier sérieux impliquant Yaḥya Ǧād al-Rabb[684].

En raison des nouvelles règles émises par la Porte concernant les développements des événements scandaleux, l'affaire de Yehya échappe de plus en plus à son contrôle. L'auteure explique progressivement pourquoi Tariq ne pouvait pas intervenir chirurgicalement sur Yehya, en détaillant les termes spécifiques d'une annonce de la Porte portant sur l'extraction des balles logées dans le corps de Yehya, problématique récurrente tout au long du roman. Yehya arrive à l'hôpital en attendant que Tariq prenne les mesures nécessaires pour le traiter. Cependant, les décrets de la Porte changent la donne de la manière suivante :

المادة 4 (أ)؛ "التصريح باستخراج ونزع رصاصة".
نص المادة: يجرم استخراج الرصاص وجميع أنواع المقذوفات النارية, من أجساد القتلى, أو المصابين, سواء عن طريق العيادات, أو المستشفيات الخاصة أو العامة, وكل ما في حكمها, إلا بتصريح رسمي موثق يصدر عن بوابة المبنى الشمالي... كانت هناك عدة سطور مكتوبة على هامش المستند بخط اليد... "في توضيح المادة وأحكامها, قيل إن هذا التدبير قد اتخذ مراعاة للأوضاع الحرجة, وأن الرصاصات والمقذوفات بوجه عام, قد تكون ملكا لإحدى وحدات الحرس الأمني, وبالتالي لا يمكن إخراجها من الجسم إلا بتصريح خاص".[685]

Article 4 (A) : "Déclaration d'extraction et d'enlèvement de balles".

[683] *Ibid.*, p. 10.
[684] *Ibid.*, p. 12.
[685] *Ibid.*, p. 57.

> Texte de l'article : Il est interdit d'extraire les balles et toutes sortes de projectiles, des corps des morts ou des blessés, que ce soit par le biais des cliniques, des hôpitaux privés ou publics, et tout ce qui relève sous leur direction, sauf avec une autorisation officielle authentifiée émise par la Porte du bâtiment nord.... Il y avait plusieurs lignes écrites en marge du document à la main... "En expliquant l'article et ses dispositions, il avait été dit que cette mesure était prise en considération des situations critiques, et que les balles et projectiles en général peuvent appartenir à l'une des unités de la garde sécuritaire, et par conséquent, elles ne peuvent pas être extraites du corps sans une autorisation spéciale".

Dans ce contexte, tout au long du roman, Tariq attend patiemment que le protagoniste et ses amis obtiennent les documents nécessaires pour qu'il puisse opérer et extraire la balle du corps de Yehya. Pendant cette attente, il se plonge davantage dans le dossier médical de Yehya, lecture qui lui permet progressivement de relever des similitudes inattendues entre lui-même et le patient. L'effet miroir entre Tariq et Yehya prend forme alors que Tariq explore la description du patient dans le dossier médical. Dépourvu d'antécédents notables, Yehya a traversé des épisodes d'anxiété et d'irritabilité, manifesté des comportements rebelles lors de ses dernières années universitaires. Alors qu'on lui avait simplement recommandé un suivi, ses symptômes ont réapparu sans raison apparente, après qu'il a obtenu son diplôme. Ces informations ont été consignées dans son dossier, mais les archives de l'université et de son travail n'en fournissent qu'une image incomplète, lacunes qui entravent un diagnostic précis. Outre l'anxiété et l'irritabilité, Yehya se caractérise également une croyance irrationnelle en sa capacité à altérer la réalité, une propension à des comportements socialement inacceptables, et une attitude tranchante dans ses interactions. Les causes sous-jacentes de ces symptômes, notamment le comportement récent qu'il a adopté sur une place sans motif apparent, demeurent indéterminées. Les professionnels se sont efforcés de comprendre ces aspects de son comportement, en recherchant une explication à ces épisodes qui semblent affecter sa vie quotidienne alors que ses jeunes années s'étaient déroulées apparemment normalement[686].

À mesure que Tariq grandissait, il a exploré les informations médicales de Yehya, et ressenti des affinités avec lui au point d'en venir à s'identifier à son patient. Le portrait de Tariq trouve un écho dans celui de Yehya, un ancien élève issu d'une famille de la classe moyenne, persévérant et optimiste. Leurs parcours de développement présentent suffisamment de similitudes pour étonner Tariq. Plus il se plonge dans le dossier médical de Yehya, et plus il ressent une proximité avec lui, voire s'identifie avec son patient. Le dossier numéro 6 révèle des détails saisissants, notamment sa naissance au sein d'une famille de la classe moyenne et un parcours éducatif similaire.

[686] *Ibid*., p. 123.

ظل طارق شغوفا بقراءة تلك الورقة والتدقيق فيها. يشبهه يحي إلى حد كبير في بعض التفاصيل, ولد لعائلة متوسط الحال, أب يعمل موظفا, وأم مقيمة في المنزل, طفل وحيد لا إخوة لديه ولا أخوات, أنهى دراسته الابتدائية في مدرسة خاصة, ثم تركها بسبب المصروفات المتزايدة إلى مدرسة عامة, حتى أنهى المرحلة الثانوية دون عقبات, وبمستوى دراسي معقول.[687]

Tariq demeura passionné à la lecture de cette lettre et l'examina attentivement. Yahya lui ressemblait beaucoup dans certains détails. Il naquit dans une famille de classe moyenne, son père travaillait en tant qu'employé et sa mère restait à la maison. Il était le seul enfant, sans frères ni sœurs. Il acheva son éducation primaire dans une école privée, puis l'abandonna en raison des frais croissants pour fréquenter une école publique. Il réussit même son secondaire sans difficultés, avec un niveau d'études raisonnable.

Alors que Tariq était plongé dans les antécédents médicaux de Yehya, il y découvre des similitudes frappantes et a remarqué, entre autres, qu'ils avaient tous les deux commis des actes jugés inacceptables par leurs pairs. Se remémorant une période où il avait pensé pouvoir influencer le comportement de ses collègues, Tariq prend conscience qu'il suivait la même trajectoire que Yehya. Confronté à cette prise de conscience, il range le dossier de Yehya parmi ses propres documents, acte symbolisant une connexion subtile entre leurs destinées et la possibilité que Tariq se retrouve éventuellement dans une situation similaire à la sienne. Conscient des restrictions imposées par le décret de la Porte, Tariq informe Nagy et Amani qu'il ne peut intervenir dans l'affaire de Yehya, mais exprime cependant le désir de trouver une solution mutuellement bénéfique pour traiter Yehya[688]. En dernier lieu, Tariq suggére de réaliser l'intervention chirurgicale en dehors des hôpitaux pour éviter de défier le système. Cependant, Yehya décéde après avoir attendu dans la file pendant 140 jours, avant que cette proposition puisse être concrétisée.

Tariq se trouve dans une position éthiquement délicate, puisqu'il jongle entre les intérêts contradictoires des deux factions impliquées. Son positionnement s'avère ainsi complexe, car ses actions peuvent avoir des conséquences significatives tout à la fois sur sa propre vie et sur celle de Yehya, en raison des conflits inhérents à la situation. Conformément aux directives de la Porte, une stricte adhésion aux normes établies l'aurait contraint à renoncer à la possibilité de sauver la vie de Yehya. Cependant, s'il avait choisi de transgresser ces règles pour sauver une vie, il aurait risqué de compromettre sa propre sécurité, étant donné le caractère autoritaire du régime en place. Au fil du récit, l'auteure met en lumière l'évolution de Tariq qui connaît une illumination, un moment de clarté durant lequel sa conscience et son sens moral retrouvent toute leur vigueur. Ce processus de réveil le libère des entraves imposées par la dictature de la Porte. Au cours de cette épreuve, l'auteure dépeint l'illumination de Tariq, un moment où il retrouve sa conscience et son bon cœur. C'est à travers cette prise de conscience que Tariq réalise la nécessité de se détourner du strict conformisme imposé par la Porte et de trouver une

[687] *Ibid*., p. 221.
[688] *Ibid*., p. 72.

solution qui transcende les conflits imposés par le système. L'auteure, visant un objectif particulier à l'égard des lecteurs, cherche en effet à éclairer leur compréhension en mettant en lumière les dilemmes moraux auxquels les personnages se trouvent confrontés. La transformation de Tariq devient ainsi un moyen, pour l'auteure, de faire prendre conscience aux lecteurs de toute la complexité des vastes questions de la moralité et de la résistance face à des systèmes oppressifs.

Initialement, *al-Ṭābūr* a été inspiré par une scène de personnes faisant la queue dans la rue du Caire, comme l'a expliqué l'auteure lors d'une interview avec la *British Library*[689] suite à la publication du roman. Elle a explicitement détaillé le mécanisme de l'attente dans les files pour révéler comment ce processus épuisait les âmes des gens et les privait de leur capacité à refuser simplement d'attendre. Comme cela a été mentionné ci-dessus, ʿAbd al-ʿAzīz croit en la puissance spirituelle personnelle. Du point de vue de l'éveil du lecteur, le roman se déploie à travers six documents que Tariq lit en tant que narrateur extradiégétique et hétérodiégétique. Cette approche encourage les lecteurs à tourner les pages du roman alors que le médecin examine les dossiers, attitude qui confère une résonance particulière à ce personnage controversé qui fait lui-même l'objet d'un éveil. Bien que Yehya n'ait pas pu être sauvé dans le roman, ʿAbd al-ʿAzīz ne limite toutefois pas son histoire au destin tragique de ce protagoniste ; elle la termine par une scène dans laquelle Tariq achève sa lecture et puis "rapidement, il ajouta une phrase à la main au bas du cinquième document. Il ferma le dossier, le laissa sur son bureau et se leva"[690]. Ce qu'il a ajouté demeure inconnu des lecteurs car la narration du roman se termine. À la toute fin du dernier paragraphe, Tariq se leva (*qāma*), choix de mot particulièrement provocateur, car la traductrice anglaise du roman, Elisabeth Jacquette, a déclaré lors d'une table ronde que la racine de ce terme en arabe est q-w-m, soit exactement la même que celle du mot résistance (*muqāwama*). Par conséquent, cette scène peut être considérée comme une fin ouverte qui permet aux lecteurs d'espérer quelque chose de différent tout en les appelant à se lever comme le fait Tariq[691].

[689] The British Library, Basma Abdel Aziz et Mohammad Rabie, "*The Waking Nightmare: Post-Revolutionary Egyptian Dystopias*", 2018, disponible en ligne, soundcloud.com/the-british-library/the-waking-nightmare-post-revolutionary-egyptian-dystopias?ref=clipboard&p=i&c=0&si=EA436CC3437D442790D8340AD7010425&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing, consulté le 16/04/2024.
[690] ʿAbd al-ʿAzīz, *al-Ṭābūr*, *op.cit.*, p. 244.
[691] Jacquette Elisabeth, Lynx Qualey Marcia et Bady Aaron, "Let Loose Your Tongue" *The New Inquiry*, 18 July 2016, disponible en ligne, thenewinquiry.com/let-loose-your-tongue/, consulté le 16/04/2024.

2.2 Le programme de réhabilitation

Basma ʿAbd al-ʿAzīz a publié son deuxième roman, *Huna Badan*, cinq ans après la parution d'*al-Ṭābūr*. Dans ce nouvel ouvrage, elle poursuit son exploration de la dystopie littéraire, en se concentrant tout particulièrement sur la dystopie totalitaire. À travers un récit à deux volets, l'auteure narre l'histoire d'un groupe d'adolescents enlevés pour être intégrés dans un camp de réforme placé sous le contrôle d'un " Général Ismail " et ainsi faire l'objet de ce programme de réhabilitation. D'un autre côté, un groupe de militants réclame le retour de l'ancien président en occupant un territoire connu sous le nom de Terre Sauvage. Le protagoniste du Camp, Rabīʿ al-Mahdī, traverse les étapes de ce programme pour passer du statut de voleur des rues à celui de soldat au service de la défense nationale. Cependant, il finit par être éliminé par le Camp après avoir réalisé sa véritable vocation. De l'autre côté, Murad (Murād), ophtalmologiste et l'un des principaux personnages du récit de la Terre Sauvage, rejoint la résistance contre le Camp avant de trouver la mort lors de la bataille opposant les deux factions lors de l'Aïd.

Dans *Huna Badan*, les discours sur les appareils étatiques sont à nouveau explorés, tout en abordant d'autres thèmes tels que la notion de nation attendue par l'État-nation représenté par le Camp. Si l'on considère *al-Ṭābūr* comme une illustration accentuée du contrôle d'un système totalitaire, ce roman esquisserait l'objet qui se trouve sous ce contrôle. En premier lieu, le programme de réhabilitation s'impose comme une démonstration explicite de la citoyenneté valide, dont le certificat est requis par la Porte pour les individus en attente, incarnant ainsi l'idéal de la nation conçue par le système. En outre, l'auteur présente d'autres représentations de la nation à travers les histoires se déroulant sur la Terre Sauvage et propose ainsi une meilleure observation de la composition et de la formation de la nation ou des deux nations en question.

2.2.1 La formation du citoyen modèle

Le programme de réhabilitation, également connu sous le nom de " Cœur du Monde " (*Qalb al-Dunyā*), inclut des entraînements physiques souvent excessifs, accompagnés de conférences magistrales intégrées tout au long du récit, qui abordent divers sujets, parmi lesquels les premiers enseignements concernent l'obéissance et la loyauté envers la patrie, suivis par une explication de la résistance à la conspiration. Plus tard dans le récit, deux autres conférences abordent respectivement les thèmes de la morale et de la rébellion. Rabie et ses amis Youssef et Imad, enlevés le même jour, se retrouvent incarcérés dans le Camp et sont répartis dans différentes unités. Bien qu'ils soient soumis à la même formation et endoctrinés

de manière similaire, leur réunion révèle toutefois des différences dans leurs acquisitions respectives.

Le programme de réhabilitation proposé vise à métamorphoser les enfants des rues, initialement considérés comme des individus à éliminer, en une entité collective désignée comme le « corps » (*badan*). Si dans *al-Ṭābūr*, ʿAbd al-ʿAzīz se concentre sur la représentation des individus et de leurs vies sans creuser leur véritable identité, dans *Huna Badan*, cette dernière est en revanche minutieusement élaborée et entièrement révélée par le programme *Qalb al-Dunyā* dont l'objectif est de transformer les jeunes des rues en outils entre les mains de la force militaire du Système. Ainsi, les autorités forgent une identité modèle symbolisée par le corps (*badan*), le définissant comme « un pilier de force pour le pays et l'une de ses principales lignes de défense (*ḥisnan li-l-balad wa-ḫaṭṭan ʾasāsiyyan min ḫuṭūṭ al-difāʿ*)[692] ». Ce Corps se caractérise par sa force physique, son absence d'émotion, son attitude impitoyable, et son principal dessein est d'exercer la violence tout en demeurant obéissant aux ordres du Système. Divers personnages parviennent à atteindre cet idéal à différents niveaux et illustrent ainsi clairement leur véritable identité. À la suite de l'accomplissement d'une mission assignée par le Système, une cérémonie est organisée pour honorer les deux jeunes réhabilités ayant obtenu les meilleures performances lors de l'opération. Ces jeunes ont en effet ouvert le feu sur des manifestants, et ainsi causé la mort de certains, ce qui prouve qu'ils ont intégré la véritable identité. À l'inverse, un autre jeune réhabilité, Youssef, incarne, pour sa part, l'antithèse de cette identité, car il se montre doux et faible et préfère la littérature à l'entraînement physique. Il perd la vie lors de l'opération finale.

La construction de différentes identités revêt une importance primordiale. En explorant les diverses identités présentées dans ces deux romans, notamment la véritable identité unifiée et les identités différenciées des personnages, il est essentiel de se pencher sur le processus d'identification. Les individus qui font la queue dans la file d'attente luttent pour s'identifier afin d'être qualifiés pour obtenir le Certificat de Citoyenneté Véritable, tandis que les jeunes enlevés se débattent quant à eux pour obtenir leur identité de Corps. Malgré les efforts déployés, dans la dystopie de ʿAbd al-ʿAzīz l'identification demeure, selon la description de Stuart Hall, « *an over-determination or a lack*[693] ». En mettant en avant la fonction de l'identité - identifier et attacher - Hall souligne qu'elle découle de la capacité d'une identité à exclure, de sorte que les identités sont attribuées aux individus vus en tant que sujets sociaux de discours spécifiques, et

[692] ʿAbd al-ʿAzīz, *Hunā Badan*, *op.cit.*, p. 37.
[693] Stuart Hall, "Who Needs 'Identity'?", dans *Identity: A Reader*, éds. Gay P., Evans J, et Redman, P., Sage Publications Inc, 2000, pp. 15–30, p. 17.

la formation de l'identité est un processus qui engendre des subjectivités. Comme l'a argumenté Hall sur la création de l'unité, « *the internal homogeneity which the term identity treats as foundational is not a natural, but a constructed form of closure*[694] ». Les théories de Hall éclairent la construction de l'identité dans les romans de ʿAbd al-ʿAzīz. Dans sa volonté de créer un monde dystopique au sein duquel chaque individu souffre sous un régime totalitaire, ʿAbd al-ʿAzīz soutient qu'une identité unifiée et homogène, bien que difficilement réalisable, est pourtant au cœur de toutes les identités problématiques.

En discutant de l'identité et de sa fonction, Hall a suggéré que la constitution de l'identité sociale était un acte de pouvoir, selon la conception d'Ernesto Laclau, pour qui « *power is the prerequisite of any identity*[695] », idée qui s'applique également à l'œuvre non romanesque de ʿAbd al-ʿAzīz portant sur l'identité, *Iġrāʾ al-sulṭa al-muṭlaqa* (*La Tentation du Pouvoir Absolu*). Publié à la veille du 25 janvier 2011, ce volume illustre la violence perpétrée par la police de l'État envers ses citoyens tout au long de l'histoire de l'Égypte. Non seulement ʿAbd al-ʿAzīz "prévoit" les épisodes à venir de violence policière exercée contre les manifestants, mais elle décrit également de manière explicite la formation de la force policière. Dans la section « Comment les étudiants en police sont-ils formés ? (*kayfa yudarras ṭullāb al-šurṭa*) », elle explique que pour les préparer à exécuter la violence, les stagiaires font constamment l'objet d'insultes et d'humiliations qui finissent par engendrer chez eux un sentiment d'oppression et de colère cumulées. Du fait que les stagiaires ne peuvent pas décharger leur oppression et leur colère sur leurs supérieurs, ils dirigent leur frustration contre les citoyens. Ce modèle d'oppression hiérarchique représente l'autoritarisme et la tyrannie[696] et n'est pas sans évoquer la façon dont est menée la réhabilitation des jeunes des rues dans *Huna Badan*.

Après avoir été transférés dans le camp, les jeunes des rues se retrouvent au bas de la hiérarchie de pouvoir établie en son sein. Juste au-dessus de leur rang de Corps se situe le Titan (*ğabbār*), suivi de la Tête (*raʾs*), et enfin, du Général (*ğanarāl*), au sommet de la pyramide. Les séances de formation, intégrées dans le programme de réhabilitation du Corps, reflètent le processus de formation de la police mentionné précédemment. Rabie, Youssef et Emad étaient auparavant appelés par leur nom dans la rue, mais après avoir été faits prisonniers, leurs noms d'origine sont effacés et remplacés par un seul mot - *badan* - qui rend les distinctions individuelles indiscernables, caractéristique qui constitue la première d'une série d'humiliations.

---

[694] *Ibid.*, pp. 17-18.
[695] Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time*, Verso, 1990, p. 33.
[696] ʿAbd al-ʿAzīz, Basma, *Iġrāʾ al-sulṭa al-muṭlaqa: masār al-ʿunf fī ʿalāqat al-šurṭa bi-l-wāṭan ʿabra l-tārīḫ*. Amazon Digital Services, 2013, 2586/5386.

En plus de subir un entraînement physique intense et de faire face à la malnutrition et la consommation d'aliments périmés, ils sont également soumis à une réhabilitation mentale, en se voyant contraints d'assister régulièrement à des conférences portant sur différents sujets.

La première conférence, dirigée par le cheikh Abdel-Gabbar, aborde le thème de l'obéissance (*al-ṭāʿa*). Il encourage les jeunes à suivre les directives et à se comporter de manière appropriée pendant leur séjour dans le camp. Le cheikh rappelle au Corps qu'il a précédemment émis une fatwa soulignant l'importance de l'intérêt public, en se référant notamment à la présence de nombreux jeunes des rues, perçus par le public comme vecteurs de contagion et de maladies endémiques. Il évoque le plan initial du Camp visant à éliminer la présence des jeunes des rues avant l'élaboration du programme de réhabilitation. Les jeunes des rues, bénéficiant d'une seconde chance, jugent les requêtes du cheikh persuasives et raisonnables. Ensuite, le Dr Moukhtar, à l'origine de la proposition initiale d'éradiquer les jeunes des rues, anime la deuxième conférence sur le thème de la patrie (*al-waṭan*). Il inculque aux participants la conviction que le pays prime sur tout et que chacun devrait être prêt à sacrifier volontairement ses biens pour son succès[697]. Cette séance se conclut par la distribution, par le docteur et le chef Allam, de documents contenant de précieux conseils destinés aux membres du Corps.

> "عنيت بأن يكون حديثي اليوم معكم عن الوطن، فالوطن هو كل شيء: الوطن هو المبتدأ والمنتهى، والغاية التي نسعى إليها ونفنى من أجلها، وكما يقول الجنرال دوما: بلادنا قلب الدنيا. لقد أراد الجنرال إخراج جيل قادر على التفاعل مع متطلبات المجتمع، لا عالة عليه، جيل ينهض بالبلد، ولا يكون معولا للهدم، أراد لكل منكم أن يغدو فردًا مُنتجا، ومُساهما في تقدم الوطن ورفعته. ذاك هو هدفنا جميعا، وينبغي أن نضحي في سبيله بما نملك، بكل غال وفين، علينا أن نرفع شأن وطننا وسط الأمم، مهما بلغت تضحياتنا".[698]
>
> J'ai l'intention de discuter avec vous aujourd'hui du sujet de la patrie, car la patrie est tout : elle est le commencement et la fin, le but pour lequel nous aspirons et pour lequel nous nous sacrifions. Comme le dit toujours le Général : "Notre pays est le cœur du monde." Le Général a voulu former une génération capable de répondre aux exigences de la société, une génération qui élève le pays, ne contribuant pas à sa destruction. Il a souhaité que chacun de vous devienne un individu productif, contribuant au progrès et à la grandeur de la patrie. C'est notre objectif commun, et nous devons sacrifier ce que nous avons de plus cher pour cela. Nous devons élever la réputation de notre patrie au sein des nations, quelles que soient nos sacrifices.

Il est important de souligner que l'un des rangs supérieurs au sein du Corps est la Tête, et qu'ensemble, ils formeraient une personne complète. Le système du Camp impose des nominations officielles à chaque niveau de sa pyramide hiérarchique, utilisant son pouvoir pour définir arbitrairement l'identité de chacun. Cette imposition symbolique incarne le monopole légitime de l'État sur la violence[699], selon les termes de Bourdieu. Ainsi, la conférence sur *al-waṭan* ne traite pas véritablement de la nation, mais plutôt de l'État et de son pouvoir

[697] ʿAbd al-ʿAzīz, *Hunā Badan*, *op.cit.*, p. 21, p. 80.
[698] *Idem.*
[699] Pierre Bourdieu, *Langage et Pouvoir Symbolique*, Paris, Fayard, 2001, p. 307.

d'assignation des identités. Ce discours officiel repose sur une langue de bois, une langue vide et non signifiante : il s'agit d'une rhétorique déconnectée du vécu des personnages, typique des représentations dystopiques de l'État dans les œuvres de ʿAbd al-ʿAzīz.

Parallèlement à l'expérience de Yehya dans *al-Ṭābūr*, Rabie et son ami Youssef, deux des principaux personnages de Huna Badan, périssent également sous l'emprise de l'État, qui se matérialise à travers le Système. Avant leur enlèvement, ils vivaient dans les rues avec leur ami Emad. À leur arrivée dans le camp d'entraînement, ils sont séparés et ne se retrouvent que lorsqu'ils commencent à exécuter des missions. Chacun des trois amis a ses propres caractéristiques ; Youssef est doux et aimable et préfère lire plutôt que de s'engager dans le combat. C'est un pacifiste qui demeure fidèle à ses principes, y compris à son refus de tuer un rebelle[700] sur ordre d'un Titan. Cet épisode conduit à sa fin tragique, il est exécuté sur place. En contraste net avec Youssef, Emad est prêt à se transformer en un Corps qualifié et aspire à devenir un Titan. Rabie se situe quelque part entre ses deux amis, car il ne peut devenir un Corps comme Emad l'a fait, ni désobéir aux ordres et perdre la vie à la manière de Youssef. Rabie est considéré comme un survivant ; d'une part, il suit en effet le programme de réhabilitation, mais de l'autre, il parvient à maintenir sa propre identité. Il forme un groupe avec Saad, Osman et Youssef, qui se rappellent mutuellement leurs vrais noms pour se souvenir de qui ils étaient vraiment avant leur enlèvement. Cependant, lors d'une episode nommée "conflit du Ramadan", Rabie choisit d'obéir aux ordres de son supérieur et de tirer sur des civils désarmés tout en essayant de convaincre Youssef d'agir de même pour ne pas être puni. Après le conflit, au cours duquel Youssef décède, Rabie prend conscience de ses erreurs, se reproche de ne pas avoir pu sauver son ami tout en se sauvant lui-même et devient ainsi l'un des seuls personnages principaux à survivre jusqu'au dernier chapitre du roman.

2.2.2 La contre-attaque de la Terre Sauvage

Le récit, qui présente une structure bilinéaire, comprend deux narrations principales : le récit du Camp de réhabilitation [dorénavant désigné par R1] et celui de la Terre Sauvage [dorénavant désigné par R2]. À travers R2, Basma ʿAbd al-ʿAzīz relate les événements se déroulant à al-Barāḥ, où se trouve le quartier général de la résistance de *ǧamāʿat al-rāya al-ʿulyā*, (le Groupe du Drapeau Levé). Alors que R1 commence quelques mois avant le ramadan, R2 débute pour sa part en plein mois de jeûne. L'auteure révèle progressivement les liens existant entre ces deux récits avant qu'ils ne convergent au chapitre intitulé *al-kaʿaka al-*

[700] ʿAbd al-ʿAzīz, *Hunā Badan*, *op.cit.*, pp. 409-410.

turābiyya (Le Monticule de terre), qui coïncide avec le jour de l'Aïd, durant lequel a lieu la bataille entre les deux mouvements antagonistes, qui engendre une tragédie de grande ampleur. Cet événement offre également l'opportunité d'illustrer la diversité identitaire, tout d'abord à travers R2, qui est ensuite complétée par l'affrontement dans R3.

Le récit de la Terre Sauvage s'ouvre sur l'arrivée des époux Murad (Murād) et Aïda (ʿĀyda) sur les lieux pour rejoindre le Drapeau Levé. Murad, universitaire et médecin, quitte son emploi malgré ses difficultés croissantes afin de poursuivre son engagement. Aïda, outre son rôle d'épouse de Murad et de mère d'Adam, est une intellectuelle engagée, enseignante de profession. Leur adhésion au groupe de résistance fait suite à l'invitation de Shakir (Šākir), ami de Murad et homme politique aspirant à se présenter à la présidentielle, soutenu par son épouse Fairuz (Fayrūz), femme au foyer. Un autre personnage important introduit dans R2 est Sabir (Ṣābir), un électricien originaire de Haute-Égypte, dont le fils, Ibn Sabir (Ibn Ṣābir), développe une amitié avec Halim (Ḥalīm), un garçon chrétien qui s'est enfui du Camp de réhabilitation.

La contre-attaque du Drapeau Levé se manifeste également à travers la représentation de diverses identités. Alors que celle du Corps prédomine dans le R1, la diversité identitaire remplit les pages du R2. Cela nous amène à revisiter *al-Ṭābūr*, où Basma ʿAbd al-ʿAzīz adopte une stratégie similaire en illustrant des archétypes divers, mais elle intègre également davantage d'implications dans ces identités, notamment des tensions entre les identités religieuses. Par exemple, ʿAbd al-ʿAzīz décrit Halim comme possédant une identité chrétienne égyptienne, comme le montre la croix qui est tatouée sur son poignet. Lorsqu'il interagit avec un musulman conservateur, Sabir, il est accueilli avec une hostilité évidente, mais finit par devenir le fils adoptif de ce dernier après la mort d'Ibn Sabir. ʿAbd al-ʿAzīz met également l'accent sur les identités féminines, en particulier celles des femmes militantes. Elle dessine de nombreuses femmes vivant dans l'Espace, telles qu'Aïda, qui rejoint plus tard le mouvement de protestation avec son mari et cherche à poursuivre la résistance après le conflit de l'Aïd, qui se termine par la défaite des manifestants, dont certains ont été tués ou capturés. Avec Aïda, Nour participe aux manifestations avant le conflit final et reste ensuite pour collaborer avec elle.

Cette identité unifiée demeure hors de portée pour ceux qui attendent dans la file, tandis que leurs propres identités sont effacées, ce qui illustre ainsi les mécanismes d'exclusion et de construction de l'Autre propres à la notion d'identité. Prenons pour exemple *al-Ṭābūr*, où la Porte, chargée de délivrer le Certificat de Citoyenneté Authentique, demeure fermée tout au long du récit. Ironiquement, aucun des demandeurs n'obtient ce certificat, de sorte qu'ils restent dans l'incapacité de franchir cette "barrière symbolique". Comme cela a été mentionné précédemment, les personnages faisant la queue incarnent différents archétypes représentant

les diverses classes sociales de cette Égypte alternative. Le refus catégorique de reconnaître leur citoyenneté renforce le caractère dystopique de ce roman et contraint les personnages à se confronter à une crise existentielle. Alors que l'histoire avance et que leurs démarches officielles stagnent, ils adoptent d'autres stratégies pour défier la Porte. Par exemple, Amani s'introduit dans des installations sous surveillance pour trouver une machine à rayons X afin de documenter la blessure par balle de Yehya, mais elle échoue et se retrouve enfermée dans un institut qui la soumet à un traumatisme mental. À la fin du roman, Amani est persuadée que les manifestations n'ont jamais eu lieu, que les troubles politiques étaient une illusion cinématographique et que les armes ne tiraient que des balles à blanc.

ʿAbd al-ʿAzīz décrit la construction de l'identité de manière explicite dans un ouvrage de non-fiction qui analyse les discours tenus à la mosquée Al-Azhar durant la période historique de 2011-2013, en parallèle à la question de l'identité dans sa dystopie. En explorant la façon dont Al-Azhar a consolidé son pouvoir, elle met en lumière l'utilisation du terme « ennemis (*aʿdāʾ*) » comme une ligne de séparation, opposant les « Égyptiens (*miṣriyyīn*) » d'un côté et « les ennemis de la nation (*aʿdāʿ l-waṭan*) » de l'autre[701], et créant ainsi les identités homogénéisées respectives d'« Égyptiens » et de « l'Autre », ce terme désignant ceux qui sont exclus en tant que citoyens égyptiens par ce processus. Cette hostilité continue à se manifester dans l'écriture de ʿAbd al-ʿAzīz, comme en témoigne *Huna Badan*. Lors d'une conférence du programme de réhabilitation, les jeunes kidnappés sont endoctrinés par le Général du Système. Après cet endoctrinement, les jeunes des rues perçoivent les manifestants de la Terre Sauvage comme des ennemis, alors même qu'ils sont leurs compatriotes. Dans ce cas, le Corps réhabilité par le Camp est divisé entre une identité unifiée du côté de l'opposition et les ennemis du Camp de l'autre.

Cette étude des identités, amorcée dans *al-Ṭābūr* et développée dans *Huna Badan*, représente une préparation essentielle pour la phase suivante de notre analyse, qui consistera en une analyse des solutions envisagées par Basma ʿAbd al-ʿAzīz face aux défis dystopiques. À travers ses récits bilinéaires, l'autrice a mis en lumière la complexité des identités individuelles et collectives dans des environnements totalitaires et oppressifs. Le contrôle absolu du système totalitaire se manifeste par la négation complète de la citoyenneté, renforçant ainsi la dimension dystopique du récit, dynamique qui sert de toile de fond à *Huna Badan*, où ʿAbd al-ʿAzīz élargit son analyse en dépeignant les différentes facettes des individus confrontés à la réhabilitation forcée dans le Camp, ainsi que celles des résistants de la Terre Sauvage. Face à ces défis

[701] Basma ʿAbd al-ʿAzīz, *Saṭwat al-naṣṣ, ḫiṭāb al-Azhar wa-azmat al-ḥukm*. Amazon Digital Services, 2016, 4972/7229.

dystopiques, l'auteure semble offrir une réflexion approfondie sur les possibles solutions. La convergence de ces deux récits au moment crucial de la bataille de l'Aïd suggère une opportunité pour la diversité identitaire d'émerger comme un élément clé de résistance. Les personnages, tels qu'Aïda et Nour, présentent des perspectives féminines engagées dans la lutte et ouvrent ainsi des voies pour l'émancipation et la contestation du statu quo. La complexité des relations inter-religieuses, comme l'illustre Halim, met en lumière la possibilité d'une solidarité transcendant les barrières confessionnelles. L'analyse des solutions proposées par l'autrice constitue la prochaine étape cruciale pour une compréhension approfondie de son œuvre dystopique.

2.2.3 L'espoir perdu, les étincelles persistantes

À la suite de la bataille de l'Aïd, les enfants/corps réhabilités sont finalement éliminés lors d'un bombardement massif dans le Camp, pendant que les membres du Drapeau Levé sont emprisonnés en vue de comparaître devant un tribunal et d'être réhabilités par un autre programme dédié aux révoltés. Certaines familles décident de quitter le Camp dès que leurs moyens le leur permettront, tandis que d'autres préfèrent quant à elles y demeurer en attendant de reprendre leurs activités de résistance, situation qui nous pousse à réfléchir à ce qui se trouve au-delà du traumatisme. Dans les romans de ʿAbd al-ʿAzīz, le thème du « traumatisme » met en lumière la misère et la tragédie des personnages. Anouck de Wringer a souligné qu'il existe « un profond sentiment d'absence et de perte[702] » au cœur d'*al-Ṭābūr*, et a poursuivi en indiquant que ces expériences traumatiques sont chargées de sens. En examinant le même thème, Ian Campbell a explicitement présenté le traumatisme politique dans les deux romans de ʿAbd al-ʿAzīz en adoptant la perspective des études science-fictionnelles, à savoir l'aliénation.

> *[T]he conflict between [the] regime and Islamists erases Egypt's small secular middle class that would prefer modern democracy; moreover, the regime, in adopting and adapting more quickly and better to technologies originally imported from the West, has always already leapfrogged and defeated its reactionary opposition. In neither novel is there any means to defeat the regime, nor to escape it other than via emigration or death*[703] .

Dans les romans de ʿAbd al-ʿAzīz, le thème du traumatisme dépasse la souffrance individuelle pour devenir une expérience politique collective, marquée par un sentiment profond d'aliénation. Comme l'explique Ian Campbell en mobilisant les études science-fictionnelles, l'aliénation naît de l'absence totale de moyens pour vaincre ou échapper au régime en place. Il souligne que le conflit entre le régime et les islamistes a effacé la petite classe moyenne laïque, qui aurait pu

[702] De Wringer, *Trauma*, *op.cit.*, p. 58.
[703] Campbell, "The Estrangement", *op.cit.*, p. 310.

porter l'espoir d'une démocratie moderne. De plus, le régime, en s'appropriant et en maîtrisant rapidement les technologies importées d'Occident, parvient à dominer et à neutraliser ses opposants avant même qu'ils ne puissent constituer une menace réelle. Ainsi, dans les deux romans, les seules échappatoires au système oppressif sont l'émigration ou la mort. Cette impossibilité de changer son destin, d'agir sur son environnement politique, enferme les personnages dans une condition d'impuissance et d'isolement extrêmes, donnant au traumatisme une dimension non seulement psychologique, mais aussi sociale et existentielle. Cependant, cette lecture particulièrement sombre n'est pas la seule possible. Contrairement à la vision pessimiste de Campbell, Alessandro Buontempo propose une interprétation plus nuancée. Tout en reconnaissant la relation instable et cryptique entre *al-Ṭābūr* et la réalité égyptienne, Buontempo avance que l'auteur, malgré l'ampleur du désespoir décrit, a tout de même laissé entrevoir la possibilité que la littérature puisse jouer un rôle actif. Selon lui, ʿAbd al-ʿAzīz aurait ainsi répondu à l'appel fait à la littérature pour qu'elle devienne un véhicule efficace de changement[704]. Ses arguments faisaient écho à ceux d'Ada Barbaro, qui affirmait que

> *despite Abd al-Aziz's discouraging depiction, she perhaps embodies a new understanding of the contemporary dystopian writer: [he is] not a passive foreseer of a future dystopia but an active healer of the already-existing dystopia*[705].

Les représentations de l'identité et de l'État dans la dystopie de ʿAbd al-ʿAzīz, précédemment examinées dans cet article, ont été conçues pour révéler leur réalité politique aux lecteurs et dissocier le monopole de la violence du Système et de la Porte ainsi que leur utilisation à l'encontre des citoyens. En effet, ʿAbd al-ʿAzīz a opté pour une destruction totale à la fin de *Huna Badan*. Néanmoins, les souffrances dystopiques décrites dans ce roman, bien que fictives, possèdent toujours le pouvoir unique de ce genre, à savoir la « créativité négative ». L'expression « creative negativity » a été forgée par Tom Moylan dans sa monographie *Scraps of the Untainted Sky*, notant à l'avance que son analyse des romans dystopiques visait à illustrer leur potentiel dans les transformations sociales et les interactions avec celles déjà existantes et celles encore possibles[706]. La destruction totale qui émerge dans la dystopie de ʿAbd al-ʿAzīz éclaire plusieurs solutions possibles autres que l'expatriation ou la mort. Dans ces deux romans, elle introduit des moyens d'aboutir à des changements sociaux selon quatre perspectives : l'éveil du lecteur, la coexistence religieuse, le témoignage par le biais des médias sociaux et l'autonomisation des femmes. En plus des représentations du traumatisme que les études

[704] Buontempo, "The Egyptian Revolution and Its Discontent", *op.cit.*, p. 50.
[705] Barbaro, "In the Realm of Queuetopia", *op.cit.*, p. 27.
[706] Moylan, *Scraps of the Untainted Sky, op.cit.,* p. 107.

précédentes ont principalement exploitées, l'étude actuelle envisage de démontrer le pouvoir créatif généré par les romans de ʿAbd al-ʿAzīz.

L'aspect religieux constitue un élément central dans ces deux romans, comme l'a souligné ʿAbd al-ʿAzīz dans *Saṭwat al-naṣṣ*, en affirmant que « la société égyptienne est l'une de celles où la religion exerce un pouvoir immense sur tous les aspects de la vie ». Cette réalité transparaît dans l'adage populaire selon lequel « le peuple égyptien est religieux par nature (*al-šaʿab al-miṣrī mutadayyin bi-ṭabʿihi*) [707] ». Ainsi, les deux systèmes totalitaires décrits dans ces romans renforcent leur autorité en se revêtant du masque de la religion, comme le suggère Marusek :

> *[T[he moral legitimacy of religious institutions was eroded when al-Azhar and the Coptic Church failed to support the revolutionary movement. The Muslim Brotherhood's subsequent abuse of power and these formal religious institutions' support for the coup have turned many Egyptians away from religion, despite their needs*[708].

ʿAbd al-ʿAzīz évoque la perspective de la coexistence religieuse comme une solution pour traiter des interactions entre l'homme musulman Sabir et le garçon chrétien Halim dans *Huna Badan*. Sabir, décrit comme un électricien travailleur et conservateur, rejoint les protestataires dans l'Espace, où il est chargé de tâches techniques et rencontre la famille d'Aïda et Murad peu après leur arrivée. Halim, quant à lui, est un enfant des rues, tout comme Rabie et les autres jeunes kidnappés. Il découvre accidentellement le complot caché derrière le programme de réhabilitation suffisamment tôt pour se mettre à l'abri des ordres du Système. Suivant Aïda, il se faufile dans l'Espace et est par la suite hébergé par cette dernière. Lorsque Sabir rencontre Halim en travaillant chez Aïda, il le traite avec une hostilité inexplicable. Aïda demande donc à Halim de garder ses distances avec Sabir et de cacher la croix tatouée à l'intérieur de son poignet, comme il est d'usage chez les coptes des classe populaires. De manière inattendue, Sabir perd son fils Hussein lors du massacre de l'Aïd et décide d'emmener Halim chez lui. Bien que souffrant de la perte de son fils biologique, la femme de Sabir est toutefois réconfortée par la présence d'Halim chez elle et souhaite qu'il s'installe définitivement avec eux, car elle :

> اختبرت المرأة حليمًا أكثر من مرة، وحليم لا ينجح في اختبارها ولا يرسب، لا يبدي أي انتماء يشفي نفسها: لا للكنيسة، ولا للجامع، ولا لأي دين. فهمت، بعد جهد وبعدما تجاوزت مراحل الصدمة الأولى، أن حليما ينتمي فقط إلى المكان.. الصحبة، الطعام والأمان[709].
>
> La femme testa Halim plusieurs fois, et Halim ne réussit pas à son test ni ne le rata. Il ne montra aucun attachement : ni à l'église, ni à la mosquée, ni à aucune autre religion. Après un effort et après avoir dépassé les premiers stades du choc, elle comprit qu'Halim n'était attaché qu'à l'endroit où il se trouvait, à la nourriture et à la sécurité.

---

[707] ʿAbd al-ʿAzīz, *Saṭwat Al-Naṣṣ, op.cit.*, 120/7229.
[708] Marusek, "Tomorrow", *op.cit.*, p.21, disponible en ligne, https://doi.org/10.1080/13530194.2020.1853504, consulté le 16/04/2024.
[709] ʿAbd al-ʿAzīz, *Hunā Badan*, *op.cit.*, p. 427.

Ce que Basma ʿAbd al-ʿAzīz réalise enfin à travers Huna Badan, indique le remède à la question de la religion. Malgré la rancune que Sabir doit surmonter, Halim comble le vide dans la maison et connaît une fin relativement heureuse par rapport aux autres protestataires, qui sont soit expatriés soit tués s'ils ne se soumettent pas au Camp. En offrant à ces trois personnages un destin relativement heureux, ʿAbd al-ʿAzīz suggère que la solution réside dans la coexistence religieuse et la cohabitation qui transcendent les différences religieuses. Ainsi que l'a soutenu Beth Baron à propos de l'identité chrétienne/copte en Égypte, « *the heart of Egyptian national identity lay a perception of common descent, of shared lineage, of the relatedness of the community*[710]».

Une autre facette du changement social est mise en lumière à travers l'usage des médias sociaux. Dans son roman *Huna Badan*, l'auteure dépeint en effet une guerre numérique parallèlement aux affrontements physiques entre les deux camps. Le Camp utilise les émissions télévisées pour promouvoir son projet de réhabilitation et stigmatiser les protestataires de la Terre Sauvage. Après l'affrontement de l'Aïd, au cours duquel de nombreux personnages principaux sont tués ou capturés, les survivants parmi les protestataires se voient contraints de trouver d'autres moyens pour poursuivre leur cause. Aïda et Fayza, ayant perdu leurs maris lors de l'affrontement, décident de créer une page Facebook et une chaîne YouTube afin de révéler les faits ignorés par les médias du Système du Camp. Cependant, leurs efforts se soldent par un échec lorsque les plateformes sont fermées suite à des échanges acrimonieux entre des personnes divisées, et que Fayza est arrêtée. Malgré ces tentatives avortées, l'auteure souligne, à travers son récit, combien il est important d'élargir les mouvements sociaux au cybermonde, espérant ainsi qu'il aura un impact au-delà de la fiction. Cette perspective nous conduit à aborder l'accent mis sur la créativité dans la dystopie de ʿAbd al-ʿAzīz, notamment en ce qui concerne l'autonomisation des femmes.

Il est indéniable que les femmes occupent une place centrale dans les romans de ʿAbd al-ʿAzīz, où elles sont dépeintes avec subtilité, chacune se voyant attribuer une identité unique et symbolique. Cette étude se focalise sur la manière dont ʿAbd al-ʿAzīz autonomise les femmes et met en lumière leur capacité à participer au changement social. La collaboration et la solidarité entre les femmes sont particulièrement bien illustrées lors d'une scène de manifestation. Fayza prend l'initiative d'une marche dans l'Espace et invite d'autres femmes, parmi lesquelles Aïda et Nour, à se joindre à elle. Ce groupe s'agrandit rapidement, comptant bientôt plusieurs centaines de participantes.

[710] Beth Baron, *Egypt as a Woman, Nationalism, Gender, and Politics*, University of California Press, 2005, p. 29.

لم يكن من غرائب الأحداث أن تتخلق مجموعات نسائية تتنقل بين أرجاء البراح، تتكون نواتها الأولى من شابات صغيرات، يتمتعن بالصلابة والعناد، تردهن بعض الأنباء الطازجة، فتستفزهن للتحرك، وتكبر المجموعة كأنها إسفنجة تمتص المياه وتغدو محملة بالمئات، ولا يسكت صوت هتافها إلا مع رفع الأذان...[711]

Il n'était pas étrange que des groupes de femmes se forment, se déplaçant à travers la Terre Sauvage, leurs premiers noyaux composés de jeunes filles, dotées de force et de détermination, auxquelles parviennent certaines nouvelles fraîches, les provoquant à agir, et le groupe grandissait comme une éponge absorbant l'eau et devenant chargée de centaines, et leur cri ne se taisait que lorsque l'appel à la prière était lancé...

Étant donné que la résistance menée par le Drapeau Levé était principalement dirigée par des hommes, cette scène de solidarité féminine, empreinte de puissance, représente un moment plutôt unique et significatif. C'est également lors de cet événement que Nour fait la connaissance d'Ibrahim, dont elle tombe amoureuse peu de temps après. Ibrahim sera capturé par le Système lors de l'affrontement de l'Aïd, au cours duquel Murad, Shakir, et de nombreux autres hommes sont tués. Cette tragédie conduit au transfert du Drapeau Levé aux femmes survivantes. Dans les chapitres précédant l'affrontement de l'Aïd, l'on trouve peu de scènes dans lesquelles les femmes ont des discussions politiques, activité en effet réservée aux personnages masculins, tandis que les femmes se voient pour leur part attribuer des tâches logistiques. Après le chapitre qui décrit le massacre, Aïda, Fayza et Zeinab se rassemblent pour discuter des mesures à prendre afin de reprendre la résistance et de trouver des solutions à travers les médias sociaux.

2.3 La montée à *al-Qalʿa*, la différenciation et l'annulation de la différenciation

Ḥarb al-kalb al-ṯāniya narre une histoire se déroulant dans un futur indéterminé, sur une terre inconnue et non identifiable. À cette époque inconnue, l'environnement se détériore gravement et l'agriculture devient peu viable, tandis que le phénomène de clonage se répand rapidement. Le roman se concentre sur Rachid, médecin de haut rang à l'hôpital et beau-frère d'un général dans *al-Qilāʿ* (Les Forteresses) ou *al-Qalʿa* (La Forteresse). Rachid profite de son statut social relativement élevé pour tromper sa femme et aspire à une ascension dans la hiérarchie du système de la Forteresse alors que se produisent des événements surnaturels liés au clonage, qui débouchent sur une guerre appelée « la seconde guerre du chien ». Le protagoniste finit par être torturé à mort à cause de la propagation du clonage parmi les individus. Ibrāhīm Naṣrallāh dépeint à travers des illustrations de science-fiction et des représentations d'un système despotique, les troubles sociaux survenant lors de la réalisation d'une dystopie totalitaire.

Au fil de la lecture, nous percevons que le cœur de la dystopie d'Ibrāhīm Naṣrallāh réside dans le phénomène de clonage, comme cela est déjà souligné dès l'ouverture du récit à

[711] ʿAbd al-ʿAzīz, *Hunā Badan*, *op.cit.*, 2018, p. 262.

la page 7 en plus gros caractères, signalant *al-takāṯur bi-l-nasḫ* (la reproduction par clonage). Cependant, il est essentiel d'insister sur le double sens du mot *nasḫ*, qui signifie tout à la fois l'acte de copier et celui d'effacer. C'est sur ce point que se focalise le destin du protagoniste : bien qu'il produise de nombreuses copies de lui-même à des fins personnelles, il finit toutefois par être effacé en raison de son incapacité à prouver son identité à l'autorité face à une copie de lui-même. Nous allons donc analyser le clonage et ses différentes représentations dans le roman sous différents angles afin de mettre en lumière le fonctionnement et les enjeux de cette dystopie totalitaire.

2.3.1 Stratégies narratives

Le premier aspect qu'il convient d'examiner est la narration, en particulier les stratégies narratives employées dans le roman qui contribuent à la construction de la dystopie. Nous souhaitons en effet mettre en lumière les effets du clonage et les thèmes abordés par l'auteur dans *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*. Nous n'avons pas encore abordé le corpus sous cet angle, en raison de l'intention évidente d'Ibrāhīm Naṣrallāh de jouer avec la narration, ce qui sera expliqué dans la discussion suivante. Notre objectif est de démontrer que ces stratégies visent à créer une dystopie autoréflexive et autocritique. Cette section se concentre sur trois aspects narratifs que nous avons identifiés : la focalisation, la pause et la mise en abyme.

Le récit du roman est assuré par un narrateur omniscient, extradiégétique et hétérodiégétique. L'auteur choisit également d'adopter la " focalisation zéro "[712], selon le concept de Gérard Genette. Les situations et les événements narratifs sont principalement présentés ici d'un point de vue impersonnel, impliquant l'omniscience du narrateur, c'est-à-dire que ce dernier en sait plus que les personnages. Cela n'empêche pas l'auteur de passer à la focalisation interne lors des dialogues, qui sont partagés en discours direct. Pour illustrer cette idée, rappelons le roman *Muʾassasa* mentionné dans le chapitre précédent, qui privilégie également la focalisation zéro, bien que celle interne ne fasse pas pour autant défaut. Ce choix, selon Tania al Saadi, vise à accroître la confusion lorsqu'il est question de l'image du directeur despotique[713]. Bien que la focalisation zéro soit courante dans les récits dystopiques et totalitaires, son utilisation peut également servir à affaiblir les individus par rapport au narrateur omniscient et dominant. Ainsi, les personnages apparaissent non seulement soumis au système oppressif dans lequel ils évoluent, mais aussi à la toute-puissance du narrateur, qui les prive

[712] Gérard Genette, *Figure III, discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 206.
[713] Tania Al Saadi, " Des despotes et des opprimés dans les romans de Ǧamāl al-Ġīṭānī ", *Arabica*, 61(6), 2014, pp. 664-696, p. 674.

d'autonomie en dévoilant leurs pensées et leurs actions avec une autorité absolue. Par exemple, l'auteur met en évidence l'omniscience du narrateur dès les premières pages du roman.

> كل شيء كان غامضا في تلك الأيام، لأن راشد نفسه، لم يكن على علم بالنتائج التي ستسفر عنها خطوبته غير المتوقعة تلك، لا من الأصدقاء ولا من الخصوم، ولا نقول هنا الأعداء. ولذا، لا يستطيع أي راو عليم أن يكون جازماً في أمر بداية مفتوحة كهذه. وقد جرت العادة أن ينشغل النقاد بالنهايات المفتوحة التي يختتم بها الراوي العليم الروايات، تاركاً لهم شيئا يلهون به، فهو يعرف، أي الراوي العليم، أن النقاد الأذكياء كالأطفال، عليك أن توفر لهم شيئا ما يلهون به، وإلا فإنهم سيتعبونك حقاً[714] .
>
> Tout était mystérieux à cette époque, car Rachid lui-même n'était pas au courant des conséquences de son engagement inattendu, ni de ses amis, ni de ses rivaux, pour ne pas dire ses ennemis. Par conséquent, aucun narrateur omniscient ne pouvait être catégorique sur une situation aussi ouverte. Il était habituel que les critiques se préoccupent des fins ouvertes avec lesquelles les narrateurs omniscients concluaient leurs récits, leur laissant quelque chose à jouer, car ils savaient, les narrateurs omniscients, que les critiques intelligents étaient comme des enfants, vous deviez leur fournir quelque chose pour s'amuser, sinon ils vous fatigueraient vraiment.

Ici, nous relevons tout d'abord une comparaison entre la conscience du protagoniste, Rachid, et celle des narrateurs omniscients, y compris du narrateur présent qui assume le récit du roman. Ensuite, le narrateur se penche sur les commentaires concernant la fin ouverte, en développant l'omniscience du narrateur à partir de la focalisation zéro. Possédant une connaissance approfondie des pensées de chaque personnage, le narrateur omniscient observe les événements et construit l'intrigue de manière à maintenir l'intérêt des lecteurs tout en laissant une marge d'interprétation suffisante pour chacun. Il exerce ainsi son pouvoir d'affaiblir l'existence individuelle non seulement vis-à-vis des personnages fictifs, mais aussi face au lectorat réel. Cet extrait nous conduit également au second point concernant les stratégies narratives, à savoir la pause.

Selon Gérard Genette, la pause dans la narration constitue une interruption délibérée dans le déroulement d'une histoire, où le temps de récit continue alors que celui de l'histoire s'arrête. L'extrait ci-dessus peut être considéré comme un exemple de l'utilisation de la pause pour que le narrateur prenne du recul, en prenant ses distances par rapport à la fabula. De plus, cette technique peut également servir à introduire une dimension autocritique, car le roman se veut une forme d'auto-commentaire sur lui-même et sur la littérature romanesque en général. Lorsque Rachid rencontre le Docteur, propriétaire d'un hôpital, ce dernier lui raconte une histoire sans en dévoiler la fin. Il demande à Rachid de la compléter avant de commencer à narrer sa propre histoire. À la fin de son discours direct, il ajoute que cette démarche permet d'éviter de mélanger les deux récits et de les perdre tous les deux, comme certains écrivains ont tendance à le faire (*badala ʾan nuḫliṭahuma fa-nuḍayyiʿa l-liṯnatayn kama yafʿalu baʿḍ al-kuttāb*)[715] .

[714] Ibrāhīm Naṣrallāh, *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*, Arab Scientific Publishers, Inc., 2018, p. 27.
[715] *Ibid.,* p. 38.

Un autre exemple de commentaire littéraire autoréflexif apparaît lorsque le protagoniste présente son projet de développement intitulé *Mašrūʿ ʾasrā l-amal 2* (Projet de prisonniers de l'espoir 2). Le narrateur rapporte des dialogues directs avec Rachid :

> لو نشرته أنت كرواية في الزمان الفائت، فقد كان يمكن أن تفوز بجائزة نوبل مثلا، أما لو نفذته أنا قديما، بعيدا عن الضمانات المطلوبة، فيمكن ببساطة أن أعدم بسببه![716]
>
> Si tu l'avais publié en tant que roman dans le passé, tu aurais pu remporter le prix Nobel, par exemple. Mais si je l'avais réalisé autrefois, loin des garanties nécessaires, je pourrais simplement avoir été exécuté à cause de cela !

En évoquant le prix Nobel de littérature et en insistant sur le fait que l'hypothèse ne peut être réalisée que dans le passé, l'auteur souligne la transgression inhérente à ce projet. Cette référence au prix Nobel, souvent associé à la reconnaissance et à la célébration de la contribution littéraire, met en lumière le caractère audacieux, voire dérangeant, de l'idée en question. Dans la seconde partie de l'extrait, l'accent est mis sur l'impossibilité de concrétiser ce projet par le passé et sur les graves conséquences qui en auraient découlé. L'auteur met en évidence les obstacles et les dangers qui se dressent devant cette entreprise, et souligne ainsi les limites et les risques qu'il y a à manipuler le continuum temporel. Cependant, malgré ces avertissements, l'auteur suggère ici que cette réalisation est désormais probable, voire imminente, et que la fiction macabre pourrait bel et bien devenir une réalité choquante. Cette évolution dramatique renforce de manière significative l'atmosphère dystopique du roman, en accentuant ainsi la tension et l'angoisse chez le lecteur confronté à une vision sombre de l'avenir.

Nous en venons ensuite à la troisième stratégie narrative entreprise par Ibrāhīm Naṣrallāh, à savoir la mise en abyme de l'effet de clonage textuel. Le clonage se propage dans le roman tel une pandémie, infectant tout le monde au point que les gens se voient contraints de montrer leurs propres pièces d'identité pour prouver leur identité personnelle. Les visages se ressemblent tous. Il semble que cette pandémie dépasse les frontières pour en venir même à affecter le texte écrit. Dans le chapitre intitulé *Muqābala ʿāṣifa maʿ ḏālik al-šaḫṣ* (la rencontre orageuse avec cette personne), le protagoniste tente de rencontrer La Personne mystérieuse de la Forteresse et passe donc des coups de fil au commandant, le beau-frère de Rachid, et son supérieur, le directeur général. Deux dialogues presque identiques sont partagés comme suit,

Passage A

- لا، لم تطلب رقما خطأ، ولكنك تستهين بي، وخفض صوته قليلا، وبه، حين تطلب أمرا مباغتا كهذا. رؤساء وجنرالات لا يستطيعون اللقاء به متى أرادوا! تواضع قليلا، واعتبر نفسك من هؤلاء!
- أنا لست من هؤلاء، ولكن لقائي به ضرورة تفوق ضرورة لقاء أي شخص منهم به. قال راشد.

أنا؟ ارتبك **الضابط**، من أين أتتك فكرة مجنونة كهذه؟ هل جننت؟ ثم هل تعتقد أنه مستعد للاستماع إلي؟ أعني، هل تعتقد أن باستطاعتي أن أطرق بابه في كل لحظة؟! ثم ما هي مشكلتك أصلا؟ هل هي بمستوى أن تعرض عليه؟

- آسف، قال له راشد، أظن أنني طلبت الرقم الخطأ !

[716] *Ibid*., p. 157.

- آسف، قال له راشد، أظن أنني طلبت الرقم الخطأ !

- لا، لم تطلب رقما خطأ، ولكنك تستهين بي، وخفض صوته قليلا، وبه، حين تطلب أمرا مباغتا كهذا. رؤساء وجنرالات لا يستطيعون اللقاء به متى أرادوا! تواضع قليلا، واعتبر نفسك من هؤلاء!

- أنا لست من هؤلاء، ولكن لقائي به ضرورة تفوق ضرورة لقاء أي شخص منهم به. قال راشد.

- وما الذي ستقوله له؟ إذا كان هناك كلام مهم، فيمكنك أن تقوله لي، ثم بعد ذلك أنقله بنفسي إليه.

- لكنني لا أعرف ما سأقول له بالضبط.

- لا تعرف، وتريد أن تقابله!

- سأعرف ما سأقوله بمجرد أن أقف أمامه. صدقني، هذا ما يحدث معي دائما، ودائما أقول الكلام الذي يجب أن يقال. الكلام الذي لو صغته قبل اللقاء لأسمعه للطرف الآخر، لكان أسوأ كلام يخرج من فمي. ألم **يقل لك الضابط** حين أتيت لخطبة سلام: **إنني** أفضل مرتجل رآه في حياته؟

- راشد، أظن أن أفضل ما يمكن أن تفعله هو أن تكتب ما ستقوله، وترسله إلي، وأعدك، سأوصله إليه دون أن أنقص حرقا. نصيحتي: أغلق الخط، واكتب ما تريد، وأرسله.

.. وقبل أن يغلق راشد الخط أو يفكر في ذلك، قطع **المدير العام** الاتصال، فانتشر صمت عميق أصم أذنيه، صمت يشبه ذلك الذي يلي انفجار قنبلة ضخمة في جوف إنسان؟[718]

- وما الذي ستقوله له؟ إذا كان هناك كلام مهم، فيمكنك أن تقوله لي، ثم بعد ذلك أنقله بنفسي إليه.

- لكنني لا أعرف ما سأقول له بالضبط.

- لا تعرف ! وتريد أن تقابله!

- سأعرف ما سأقوله بمجرد أن أقف أمامه. صدقني، هذا ما يحدث معي دائما، ودائما أقول الكلام الذي يجب أن يقال، الكلام الذي لو صغته قبل اللقاء لأسمعه للطرف الآخر، لكان أسوأ كلام يخرج من فمي. ألم **تقل لي** حين أتيت لخطبة سلام: **إنك** أفضل مرتجل أراه في حياتي؟

- راشد، أظن أن أفضل ما يمكن أن تفعله هو أن تكتب ما ستقوله، وترسله إلي، وأعدك، سأوصله إليه دون أن أنقص حرقا. نصيحتي: أغلق الخط، واكتب ما تريد، وأرسله.

.. وقبل أن يغلق راشد الخط أو يفكر في ذلك، قطع **الضابط** الاتصال، فانتشر صمت عميق أصم أذنيه، صمت يشبه ذلك الذي يلي انفجار قنبلة ضخمة في جوف إنسان! [717]

Passage B

أنا؟ ارتبك **المدير العام**، من أين أتتك فكرة مجنونة كهذه؟ هل جننت؟ ثم هل تعتقد أنه مستعد للاستماع إلي؟ أعني، هل تعتقد أن باستطاعتي أن أطرق بابه في كل لحظة؟! ثم ما هي مشكلتك أصلا؟ هل هي بمستوى أن تعرض عليه؟

[717] *Ibid*., pp. 252-253.

[718] *Ibid*., pp. 254-255.

Moi ? Le **commandant** [**directeur général**] s'est confondu. D'où vous vient une idée aussi folle ? Êtes-vous devenu fou ? Puis pensez-vous qu'il soit prêt à vous écouter ? Je veux dire, pensez-vous que je puisse frapper à sa porte à tout moment ? Ensuite, quel est votre véritable problème ? Est-il à un niveau tel que vous pouvez lui en parler ?
- Désolé, lui dit Rachid, je crois que j'ai demandé le mauvais numéro !
- Non, vous n'avez pas demandé un mauvais numéro, mais vous me sous-estimez, et il baissa légèrement la voix, et, quand vous demandez quelque chose d'aussi soudain. Les présidents et les généraux ne peuvent pas le rencontrer quand ils le veulent ! Soyez un peu humble, et considérez-vous comme faisant partie de ceux-là !
- Je ne fais pas partie de ceux-là, mais ma rencontre avec lui est plus qu'une nécessité de rencontrer n'importe lequel d'entre eux. Dit Rachid.
- Et que lui direz-vous ? Si vous avez quelque chose d'important à dire, vous pouvez me le dire, puis je le lui transmettrai moi-même.
- Mais je ne sais pas exactement ce que je vais lui dire.
- Vous ne savez pas ! Et vous voulez le rencontrer !
- Je saurai ce que je vais lui dire dès que je me tiendrai devant lui. Croyez-moi, c'est ce qui m'arrive toujours, et je dis toujours les mots qui doivent être dits, les mots qui, si je les avais réfléchis avant la rencontre, auraient été les pires mots à sortir de ma bouche. **Ne m'avez-vous pas dit** [**Ne vous a-t-il, le commandant pas dit**] lorsque vous êtes venu pour la demande en mariage de Salam : que **vous êtes** [**je suis**] le meilleur improvisateur que j'aie jamais vu dans ma vie ?
- Rashid, je pense que ce que vous devriez faire de mieux est d'écrire ce que vous allez dire, et de me l'envoyer, et je vous promets, je le lui transmettrai sans rien enlever. Mon conseil : raccrochez le téléphone, écrivez ce que vous voulez, et envoyez-le.
.. Et avant que Rashid ne raccroche ou n'y réfléchisse, le **commandant** [**directeur général**] coupa la communication, et un silence profond envahit ses oreilles, un silence semblable à celui qui suit l'explosion d'une énorme bombe dans le ventre d'un être humain !

Dans cette scène, l'auteur décrit deux appels téléphoniques effectués par Rachid, l'un au commandant et l'autre au directeur général, dans le but d'organiser une rencontre avec La Personne de la Forteresse, qui pourrait contribuer à résoudre un meurtre dont le protagoniste a été témoin. Tout d'abord, Rachid appelle le commandant sans succès, puis il se tourne vers le directeur général qui met fin à l'appel et commence à discuter d'autres affaires avant de s'enquérir de l'objet de l'appel de Rachid. Alors que Rachid explique son intention, la conversation qui a déjà eu lieu est reproduite, avec quelques différences concernant les interlocuteurs et les pronoms. Bien qu'initialement surprenante, cette répétition trouve pourtant une explication ultérieure dans le chapitre, qui décrit en effet une rencontre imaginaire entre Rachid et La Personne, et ces deux appels contribuent à instaurer une atmosphère onirique. De plus, dans le contexte d'une dystopie totalitaire, la répétition du texte peut être interprétée comme une manifestation du clonage au sein de cette société oppressive. Le clonage, symbolisé par la reproduction du texte, agit en effet de manière indifférenciée, en affectant non seulement les individus humains comme le commandant et le directeur général, mais également le contenu écrit lui-même.

2.3.2 Le copier-coller, l'identification et la désindividualisation

Après avoir étudié le clonage textuel, il nous semble pertinent d'examiner ensuite le clonage humain. Notre intention est en effet de focaliser la discussion sur le protagoniste et ses copies. Le meurtre impliquant Rachid fait partie d'une série d'événements liés au clonage. La victime est un chauffeur travaillant pour le Projet de prisonniers de l'espoir 2 qui a été contaminé par un processus de clonage surnaturel, qui a conduit à la découverte que son visage devenait identique à celui de Rachid. Le chauffeur est exécuté par une milice lors d'un contrôle au cours duquel il est révélé qu'il est une copie de Rachid, se dissimulant sous la peau d'un autre. Désormais, Rachid doit jouer les deux rôles, le sien propre et celui du chauffeur, jusqu'à son dernier souffle. Ainsi, nous souhaitons retracer l'aventure du protagoniste durant cette période marquée par un clonage effréné.

Médecin et beau-frère du commandant de la Forteresse, Rachid se trouve au milieu de la hiérarchie sociale dans laquelle il aspire à grimper. Pour atteindre son objectif, le protagoniste exprime, dès le début du roman, son simple désir de ressembler aux personnes influentes de la Forteresse, comme le commandant et le directeur général[719]. En poursuivant la lecture, nous constatons que Rachid avance progressivement vers son but, l'auteur revisitant progressivement ce thème et confirmant que Rachid ressemble de plus en plus au commandant :

> كل من هو قريب منه، من دائرته القديمة، بدأ يكره حاضره الذي وصل إليه. أما الضابط، فقد كان أكثر الناس دَهَشًا بما يحدث، ولم يعرف إن كان عليه أن يكون مسرورًا لأن راشد أصبح يشبهه، أم يحزن، أم يغضب![720]
>
> Tous ceux qui étaient proches de lui, de son ancien cercle, commencèrent à haïr le présent dans lequel ils vivaient. Quant à l'officier, il fut le plus étonné de tous par ce qui se passait, et il ne savait pas s'il devait être heureux parce que Rachid lui ressemblait désormais, ou s'il devait être triste, ou en colère !

La transformation subie par le protagoniste surprend ses proches et provoque ainsi des réactions inattendues et peu appréciées. L'ambivalence du Commandant préfigure des tensions futures entre le protagoniste et les autorités de la Forteresse. Cette métamorphose, qui se manifeste par des imitations humaines, est davantage explorée. L'auteur expose que dans cette dystopie, chacun est malade et asservi à l'espoir, situation qui engendre une uniformité oppressante. Alors que Rachid adopte de plus en plus les traits du Commandant, ce dernier semble également à son tour prendre les siens. De surcroît, d'autres individus commencent à ressembler à Rachid, y compris son chauffeur et son voisin[721]. Rachid tire profit de cette transformation surnaturelle pendant un certain temps, au point d'aller jusqu'à décider de soutenir la pratique du « clonage artificiel » au moyen de la chirurgie esthétique. Son but est en effet de créer une réplique de sa femme à partir de sa secrétaire[722]. Bien qu'il réussisse à duper sa femme avec cette nouvelle

[719] *Ibid.*, p. 23.
[720] *Ibid.*, p. 44.
[721] *Ibid.*, p. 48.
[722] *Ibid*., p. 103.

version sans être démasqué, il doit pourtant enfin affronter les conséquences de ses actes. Parallèlement, il remarque la similitude croissante entre lui et son voisin, qui l'irrite profondément car il perçoit chez ce dernier le désir de devenir son double, tout en se sentant impuissant face à cette réalité qu'il rejette. Finalement, il sollicite une mitrailleuse auprès du commandant et tente d'assassiner son voisin[723]. La tentative échoue, mais ce qui trouble le plus Rachid, c'est la découverte que Salam le trompe avec le voisin. Ainsi, alors que les relations sexuelles entre Rachid et sa secrétaire demeurent ambiguës, sachant qu'une scène de sexe n'interviendra que plus tard dans le roman, sa femme est quant à elle déjà intime avec le voisin en son absence.

> …دفعها إلى داخل المصعد، استجابت، وما إن أنغلق الباب، حتى مال عليها وقبّلها كما لم يُقبّلها في أي يوم من الأيام، هي التي كانت على يقين من أنه لا يجرؤ على تقبيلها في أي مكان عام.
> في غرفتها، كان ثمة راشد جديد يولد، راشد شاب، مجنون، لا يختلف عن ذلك الذي عرفته في مطلع زواجها.
> كان الحسّ الوحيد الذي غمرها بالبهجة، أن كل ما قيل عن شبيهات لها مجرد وهم، لأنها لا تتكرّر، ولن تتكرّر، ما دام كل ذلك الشوق يتّقد في خلايا زوجها[724].
>
> …il la poussa doucement vers l'intérieur de l'ascenseur, elle répondit, et dès que la porte se ferma, il se pencha vers elle et l'embrassa comme il ne l'avait jamais embrassée auparavant, elle qui était sûre qu'il n'oserait jamais l'embrasser en public.
> Dans sa chambre, un nouveau Rachid naquit, un jeune Rachid, fou, pas différent de celui qu'elle avait connu au début de leur mariage.
> Le seul sentiment qui l'envahit de joie était que tout ce qui avait été dit sur ses copies n'était qu'une illusion, car elle était unique, et ne se répéterait pas, tant que tout ce désir brûlerait dans les cellules de son mari.

Juste après cette scène de sexe, Salam se rend au bureau de son mari pour dévoiler le complot du Rachid réel, qui essaie de créer une copie d'elle. Elle rencontre finalement la secrétaire avec qui elle partage le même visage[725]. En rentrant chez elle, elle découvre que ses copies se multiplient d'une manière insoutenable. Elle appelle enfin son frère, le commandant, pour qu'il l'aide. L'organisation des séquences dans le roman est impressionnante. Ibrāhīm Naṣrallāh laisse le dévoilement de la tromperie du vrai Rachid suivre la scène d'amour entre Salam et le Rachid copié. Le personnage de Salam connaît ainsi un rebondissement, car elle qui croyait avoir réussi à reconquérir son époux, doit en effet désormais envisager la possibilité que toute la passion qu'elle pensait qu'il éprouvait à nouveau pour elle, ne lui était en réalité pas destinée à elle, mais à sa copie jeune, la secrétaire. Dans un second temps, elle doit également faire face à la possibilité que le Rachid passionné ne soit effectivement pas son vrai mari, étant donné que les phénomènes de clonage se propagent.

Penchons-nous ensuite sur l'impuissance du Rachid réel dans le roman. Certes, nous ne pouvons pas confirmer que Rachid soit sexuellement impuissant, mais l'extrait cité ci-dessus

[723] *Ibid.*, p. 87, p. 90, p. 97.
[724] *Ibid*., p. 178.
[725] *Ibid*., p. 185.

implique que sa femme a été déçue par leur vie sexuelle pendant une certaine période avant de rencontrer ce Rachid copié. L'impuissance n'est pas une invention propre à Nasrallah, comme dans le roman d'al-Ġiṭānī évoqué précédemment, l'émasculation sert à symboliser de façon métaphorique l'incapacité du citoyen arabe à faire face au régime politique[726]. De plus, l'impuissance de l'individu peut être considérée comme une castration du citoyen par le pouvoir, pour reprendre les termes de Joseph Massad, l'usurpation du pouvoir des citoyens[727], illustrée de manière implicite par le parcours de Rachid à l'intérieur de la Forteresse lors de leurs échanges.

Le directeur général remarque la ressemblance entre lui et Rachid, qu'il considère comme un trait positif et fait son éloge. Cependant, Rachid ne recherche plus autant qu'auparavant cette similitude avec l'autorité[728] , ce qui s'avère justifié par ses préoccupations. En plus d'être soumis depuis longtemps à un pouvoir oppressif, Rachid reproduit inconsciemment les attitudes et les comportements de ceux qui le dominent. Cette imitation peut être comprise à travers le concept d'"effet de miroir" développé par Pierre Bourdieu. Selon Bourdieu, le pouvoir officiel ne se contente pas d'imposer son autorité : il construit aussi une mise en scène destinée à impressionner et à légitimer sa domination. Ceux qui sont soumis à ce pouvoir finissent par intérioriser cette représentation, la reproduisant à leur tour et participant malgré eux à ce théâtre social. Ainsi, en cherchant à ressembler aux figures de l'autorité, Rachid devient une copie du système totalitaire qu'il subit, contribuant malgré lui à renforcer ce même système[729].

Ainsi, quel que soit le déguisement de Rachid en diverses personnes de la Forteresse, il se livre à une représentation en imitant et en reflétant le système totalitaire, et se rapproche de plus en plus de ceux qui détiennent le pouvoir. Cependant, cette identification, jadis recherchée, s'avère toutefois constituer un problème et repousse Rachid. En dépit de cela, le réveil de Rachid tarde, car le Commandant, informé par Salam de ses agissements suspects, décide de l'éliminer. Par conséquent, le meurtre du chauffeur n'est pas un simple accident, mais plutôt un acte soigneusement planifié, servant de prétexte à la Forteresse pour emprisonner et interroger Rachid. L'intervention de la femme du chauffeur pour confirmer l'identité de son mari s'oppose à la revendication persistante de Rachid quant à sa véritable identité de Rachi. Incapable de déterminer quel est le vrai du faux, le commandant torture Rachid jusqu'à ce que mort s'ensuive.

[726] Al Saadi, " Des despotes ", *op.cit.*, p. 669.
[727] Joseph A. Massad, *Desiring Arabs*, p. 332, cité par al Saadi, p. 669.
[728] Naṣrallāh, *Ḥarb*, *op.cit.*, p. 148.
[729] Bourdieu, *Sur l'état*, *op.cit.*, p. 89.

Cependant, le roman ne s'achève pas sur la tragédie de Rachid, mais se poursuit en annonçant l'avènement de la Troisième guerre du chien, qui ouvre la voie à une discussion sur des thèmes plus vastes et universels.

2.3.3 Humain, animal, topos, dystopie, atopie, étatiques, nationales et universelles

Dès l'ouverture du roman, Ibrāhīm Naṣrallāh annonce l'existence croissante de phénomènes de clonage affectant non seulement l'être humain, mais également d'autres espèces. L'auteur a créé une dystopie dans un pays inconnu, ayant lieu dans un futur lointain où l'environnement se dégrade. La lumière du jour est rare, les niveaux d'oxygène sont limités, et l'atmosphère est imprégnée d'odeurs de cadavres d'animaux et d'oiseaux, à tel point que la putréfaction est devenue la nouvelle norme, et est même devenue la nouvelle dénomination pour parler de l'« air ». Le soleil n'est plus qu'une simple impression décorative sur les vêtements des gens. Les quatre saisons ont été réduites à une seule, et la production de fruits et légumes se fait désormais rare. Dans cet environnement infecté, de nombreuses personnes sont victimes de phénomènes de clonage, et deviennent ainsi les copies des autres. Des scientifiques des domaines des sciences sociales et de la biologie évolutive y réagissent en participant à un programme télévisé ; ils commencent à évoquer des scénarios apocalyptiques et effrayants, prophétisant que cela pourrait être le début de l'effondrement de la société humaine et de la disparition des différences, de sorte que finalement un seul être humain survivrait et émergerait de tout cela. De plus, des rumeurs de cas de mutation entre les êtres humains et leurs animaux domestiques commencent à circuler, risque qui est jugé scientifiquement plausible, car les cartes génétiques entre certains animaux et l'espèce humaine sont très proches. Ce risque est également soutenu par le déséquilibre climatique et le bouleversement de la nature, comme l'argumente un biologiste.

> علينا أن لا ننسى أن الطبيعة غاضبة، غاضبة تمامًا منا؛ فما نراه من طول الليل وقصر النهار، واختلاط الفصول، كلها دلائل على ذلك؛ فإذا كانت الفصول قد اختلطت في فصل واحد، فما الذي يمنع أن يصبح البشر كلهم على صورة رجل واحد؟! أو أن يكونوا في النهاية على صورة حيواناتهم؟ والذاكرة البشرية، ولا أعرف إن كان مسموحًا لي أن أقول: (الذاكرة البشرية)، فهي حافلة بحكايات التحوّل، في الحكايات الشعبية، والأدب أيضا. بصراحة، لقد أزعجنا هذا الكوكب بما يكفي...[730]
>
> Nous ne devons pas oublier que la nature était en colère, en colère contre nous ; ce que nous voyons de la longueur de la nuit et de la brièveté du jour, et le mélange des saisons, tout cela en est une preuve ; alors, si les saisons se sont mélangées en une seule saison, qu'est-ce qui empêche tous les humains de devenir comme une seule personne ? Ou finalement de devenir à l'image de leurs animaux ? Et la mémoire humaine, et je ne sais pas si je suis autorisé à dire : (la mémoire humaine), elle regorge d'histoires de métamorphose, dans les contes populaires, et aussi dans la littérature. Franchement, cette planète nous a assez perturbés...

Le biologiste avance principalement que le phénomène de copie ne se cantonne pas à l'espèce humaine, mais prévoit également l'effacement des distinctions raciales, conduisant ainsi à une

[730] Naṣrallāh, *Ḥarb*, *op.cit.*, p. 235.

perméabilité fragile entre l'être humain et l'animal dans cette dystopie totalitaire. Vers la fin de l'émission, nous constatons que le biologiste subit une transformation en demi-oiseau, transformation ensuite réaffirmée par la conclusion du roman où l'auteur décrit une scène au cours de laquelle le voisin de Rachid apparaît accompagné de deux singes alors que la troisième guerre mondiale éclate.

Cette fin, qui semble ouvrir sur différentes interprétations, remet en question le thème récurrent tout au long du roman, à savoir l'effacement de l'individu au sein d'une dystopie totalitaire. Les représentations de la perte de la distinction entre l'être humain et l'animal nous dirigent vers le concept de « l'ouvert » tel que le décrit Georgio Agamben dans son ouvrage éponyme. Dans ce livre, Agamben explore en effet la nature humaine et ses relations avec le règne animal, en mettant en lumière les interconnexions entre elles deux. Ce cadre conceptuel aide à mieux comprendre la fiction d'Ibrāhīm Naṣrallāh, en particulier dans le chapitre portant sur l'animalisation où l'auteur aborde la question de l'animalisation et de l'humanisation en relation avec le totalitarisme du 20ème siècle, qui constitue essentiellement la conclusion de l'histoire, à savoir que l'humanité aurait accompli son objectif historique, et il ne reste plus à l'humanité redevenue animale que l'option de la dépolitisation des sociétés humaines en laissant l'économie se développer sans restriction, ou en faisant de la survie biologique la priorité politique suprême. Il est difficile de dire si une humanité qui s'est donné pour mission la gestion totale de son animalité est toujours vraiment humaine, selon la définition traditionnelle qui distinguait l'homme de l'animal. De même, nous ne pouvons affirmer que dans une vie qui ne peut plus être identifiée ni comme humaine ni comme animale le bien-être puisse s'avérer satisfaisant. Cette humanité ne cherche plus à comprendre l'essence de l'animal, mais à contrôler totalement chaque aspect de la vie, ce qui lui fait perdre son humanité et la rend plus encline à l'impulsion de l'existence plutôt qu'à l'ouverture à la vérité. La transformation totale de l'animal en une entité humaine coïncide avec une transformation totale de l'homme en une entité animale[731].

Dans le contexte spécifique du roman en question, l'exploration de l'idée d'ouverture de l'humanité à l'animalité, comme évoquée par Agamben, revêt une importance cruciale pour mettre en lumière le phénomène complexe de l'ultra-hybridité interraciale. Cette notion émerge de l'interaction entre la domination exercée par le régime totalitaire et la volonté individuelle de progresser dans la hiérarchie sociale. Afin de mieux comprendre ce processus, nous pouvons

[731] Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, trad. Kevin Attell, Stanford, Stanford University Press, 2004 pp. 76-77.

le décomposer en deux phases distinctes, chacune jouant un rôle essentiel dans la transformation sociale et individuelle.

Dans un premier temps, l'individu se trouve contraint de renoncer à son individualité. Sous l'emprise du régime totalitaire, il est poussé à se conformer strictement au modèle imposé par les figures de pouvoir dominantes. Cette conformité forcée entraîne une homogénéisation de la société, au sein de laquelle chaque individu devient essentiellement une réplique des autres et perd ainsi toute trace de son identité unique. Ensuite, survient une seconde étape de métamorphose, caractérisée par l'animalisation et la désindividualisation. A ce stade, l'individu subit une transformation profonde, au point de perdre non seulement sa singularité humaine, mais aussi son statut d'être autonome et conscient. Cette animalisation symbolique représente la dégradation ultime de l'humanité, réduisant les individus à un état primal et dépourvu de toute rationalité ou liberté. Ainsi, l'analyse de cette dynamique complexe révèle les mécanismes subtils par le biais desquels le régime totalitaire parvient à instaurer son contrôle absolu sur la société, tout en soulignant ses conséquences dévastatrices sur la condition humaine. En mettant en lumière ces processus d'hybridation et de déshumanisation, ce roman offre une réflexion profonde sur les dangers inhérents au pouvoir oppressif et la fragilité de l'identité individuelle dans des contextes de domination extrême.

Comme l'a souligné l'auteur dans ce roman, ce que désire l'humanité n'est toujours pas clair, la guerre qui frappe à notre porte n'est rien d'autre que la seconde guerre du chien : ce sont les copies qui vont la déclencher et il s'agit là de l'aspect le plus étrange à mes yeux, car les êtres humains n'aiment ni les différences ni les similitudes, et quelqu'un doit nous dire clairement ce que l'homme veut ![732] Cette généralisation et universalisation de la question de la dystopie dans le roman de Nasrallah nécessite une analyse plus approfondie afin que nous puissions dégager les sous-entendus enfouis derrière la tragédie de Rachid. Dans ce but, nous allons nous pencher sur une particularité commune à *Ḥarb al-Kalb al-ṯāniya*, *al-Ṭābūr* et *Huna Badan*, à savoir la tendance à accentuer l'aspect atopique de leurs dystopies.

Chapitre 3 Le récit de l'État-nation, la perpétuelle poursuite utopique

Si l'on examine les termes « atopie » et « dystopie », l'on constate tout d'abord qu'ils partagent étymologiquement la racine de "topos", qui désigne un lieu. Alors que la dystopie fait référence à un mauvais lieu, l'atopie évoque quant à elle ce qui n'a pas de lieu désigné. Dans tous les cas, les romans en question explorent l'espace et la place. Ces concepts peuvent servir

[732] Naṣrallāh, *Ḥarb*, p. 205.

de support à une multitude de motifs, comme le souligne Wen-chin Ouyang lorsqu'elle évoque la création d'une nation textuelle. Parmi ces motifs, l'on retrouve l'imagination littéraire et la pensée critique, l'affirmation de la volonté de puissance, l'explication du changement, l'articulation du temps et la formulation de l'identité[733]. Ces thèmes sont généralement présents dans la littérature arabe moderne, et plus spécifiquement dans le roman arabe. Les romans dystopiques s'inscrivent dans cette même tradition en explorant ces motifs, comme nous l'avons déjà partiellement démontré dans les chapitres précédents. À présent, nous souhaitons aborder les questions relatives à l'impossibilité de construire un état-nation et à la chute de cette quête vers la dystopie, ainsi que les revendications dissimulées derrière la fiction et la possibilité de surmonter le dilemme de l'état-nation moderne arabe.

3.1 L'état-nation impossible, la dystopie est la « dys-état-nation »

Cette section se concentre sur l'analyse des représentations du lieu dans la dystopie totalitaire afin d'éclairer le choix inévitable de présenter la dystopie comme une atopie. L'objectif est de mettre en lumière les liens entre la fiction dystopique arabe post-révolutionnaire et les dysfonctionnements du mécanisme de l'État-nation.

3.1.1 L'espace et le temps dans la dystopie totalitaire

Les romans étudiés dans cette partie partagent des représentations désorientées concernant l'espace et le temps. Il semble en effet que les auteurs cherchent délibérément un moyen de ne pas ancrer leurs récits dans une temporalité précise et explicite. L'uchronie et l'atopie sont souvent les outils privilégiés par les écrivains pour créer leur monde dystopique et totalitaire. Penchons-nous à nouveau sur le roman *Uṭārid* : bien que les trois récits aient lieu à des époques spécifiques, Muḥammad Rabīʿ parvient toutefois à tous les imbriquer dans une même uchronie ou dans un univers parallèle et à refléter ainsi la réalité égyptienne postrévolutionnaire. Pour ce qui est des romans relevant de la dystopie totalitaire, les adaptations et compromis entrepris par les auteurs s'avèrent encore plus complexes que dans le cas de la dystopie infernale. Ces romans tentent de procurer une expérience de lecture dans un cadre fantastique dont le chronotope est certes fascinant, mais problématique.

Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov distingue le fantastique de l'étrange et du merveilleux en tant que sous-genre littéraire dans lequel des forces surnaturelles interviennent. Selon lui, le fantastique se manifeste lorsque les lecteurs hésitent entre accepter totalement le surnaturel comme dans le merveilleux, ou chercher une explication

[733] Ouyang, *Poetics of Love*, *op.cit.*, p. 39.

rationnelle : « Le fantastique est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel[734] ». L'apparition soudaine de la Porte dans *al-Ṭābūr* défie les lois naturelles puisqu'elle surgit du vide. Cependant, le contexte politique quasi-réaliste rappelle aux lecteurs que cette dystopie s'inscrit dans un monde régi par les lois naturelles, où la Porte et la file d'attente ne sont sinistres que parce qu'elles peuvent s'expliquer comme le résultat du contrôle totalitaire de l'État.

De même, dans *Huna Badan*, le fantastique émerge dans une zone frontalière. Du côté du Camp, des jeunes des rues kidnappés subissent un entraînement physique intensif et des séances de propagande afin de pouvoir être intégrés à l'appareil militaire. Au fil du récit, on les incite tout d'abord à infiltrer les manifestations des protestataires, puis à participer à l'affrontement final, au cours duquel ils doivent tuer autant de manifestants que possible. Du côté du Drapeau levé, quelques éléments surnaturels se nichent dans la description de la vie quotidienne des protestataires. La frontière entre le merveilleux (où tout ce qui se passe est accepté comme normal, même s'il est magique ou surnaturel) et l'étrange inquiétant (où les événements semblent bizarres, mais restent explicables) est tellement floue dans ces deux romans que les lecteurs ne savent plus quoi penser. Ils se demandent si ce qu'ils lisent est vraiment magique ou simplement étrange mais logique. Cette hésitation, ce doute, correspond exactement à ce que Tzvetan Todorov appelle le « fantastique » : un moment d'incertitude où l'on ne sait pas si l'événement est surnaturel ou non. Ainsi, ʿAbd al-ʿAzīz guide les lecteurs au fil d'un voyage littéraire unique à travers un pseudo-Caire, où les illustrations chronotopiques revêtent une particularité qu'il convient d'étudier.

Dans son essai « Formes du temps et du chronotope dans le roman », Mikhail Bakhtine a employé ce terme pour désigner le temps et l'espace représentés dans les œuvres littéraires, suggérant ainsi la connectivité intrinsèque des relations temporelles et spatiales qui y sont artistiquement exprimées[735]. En ce qui concerne la façon dont le temps et l'espace sont liés et organisés dans le récit dans la dystopie de ʿAbd al-ʿAzīz, l'avant-dernière section de l'essai de Bakhtine éclaire ce sujet. En discutant du concept de « chronotope idyllique » dans les romans, Bakhtine a en effet décrit la relation particulière que le temps entretient avec l'espace dans l'idylle[736] comme l'une de ses caractéristiques, c'est-à-dire les aspects qui définissent le chronotope idyllique, notamment le lien fort entre un espace unique et un temps non linéaire ou

[734] Todorov, *Introduction*, *op.cit.*, p. 29.
[735] M. M. Bakhtin, "Forms of Time and of the Chronotope on the Novel, Notes toward a Historical Poetics." Dans *The Dialogic Imagination, Four Essays*, University of Texas Press, 1981, pp. 84–236, p.84.
[736] *Ibid.*, p. 225.

fusionné. Il a soutenu que puisque divers événements se déroulaient au même endroit, une unité de lieu brouillait toutes les frontières temporelles. Le chronotope présent dans la dystopie de ʿAbd al-ʿAzīz fait écho de manière innovante aux idées de Bakhtine, car elle met en évidence une unité ou un parallélisme des événements qui contribuent à flouter les frontières entre les lieux et les périodes temporelles. De même que dans *ʿUṭārid*, les événements se déroulent dans un espace-temps singulier où les frontières entre le passé, le présent et le futur semblent se fondre et créer ainsi une atmosphère dans laquelle l'histoire semble cyclique plutôt que linéaire. L'intrigue des romans chez Basma ʿAbd al-ʿAzīz se produit en s'arrachant de toute spatio-temporalité connue et conduit à une « idylle dystopique » où seul le système totalitaire persiste, autrement dit, une quiétude apparente dissimulant une violence systémique normalisée, souligne avec force l'absurdité d'un monde où l'oppression est devenue la norme au point de se confondre avec la stabilité. Si nous reformulons les propos de Bakhtine, tous les artefacts se passent au sein d'un même système, une unité du totalitarisme brouille toutes les frontières temporelles et spatiales.

Si l'on considère que l'écriture dystopique s'inspire, de manière détournée, de la stratification historique du Caire — où les couches pharaonique, grecque et islamique s'entremêlent jusqu'à produire une identité urbaine hybride et fragmentée —, on peut y voir un modèle symbolique d'un espace-temps disloqué. C'est à partir de cette idée que l'on peut s'interroger sur la manière dont *Ḥarb al-Kalb al-ṯāniya* traite à son tour le temps et l'espace. Ce roman pousse plus loin encore la logique de l'atopie et de l'uchronie : en effaçant les repères géographiques et temporels traditionnels, il construit un univers dominé par un totalitarisme sans frontières, un non-lieu futuriste où la dislocation spatiale devient un outil narratif fondamental.

3.1.2 Le *must be* non-lieu dans la dystopie totalitaire

Le roman d'Ibrāhīm Naṣrallāh commence par une préface qui pourrait être omise (*muqaddima qad tuḥḏafu*), où certains mots sont mis en évidence dans une taille de police plus grande que les autres, notamment le chaos (*al-fawḍā*), l'abandon du passé (*ʾilġaʾ l-māḍī*), la prolifération des copies (*al-takāṯur bi-l-nasẖ*), l'obscurité et la lumière (*al-Ẓalām wa-l-Nūr*), les gouvernements (*al-Ḥukūmāt*), et les Forteresse (*al-Qilāʿ*). L'auteur tient tout d'abord à préciser que l'action du roman se situe dans un futur proche où les gouvernements sont affaiblis et remplacés par les Forteresses. Ainsi, Ibrāhīm Naṣrallāh crée dès le début un cadre spatio-temporelle vaguement futuriste et sans lieu défini. Il convient de noter que les systèmes de la Forteresse sont certes mentionnés au pluriel ici, mais reviennent toutefois au singulier, la

Forteresse, dans le texte suivant, procédé qui suggère que le système auquel fait face Rachid n'en est qu'un parmi plusieurs entités parallèles, ce qui permet à l'auteur de brouiller les frontières entre les gouvernements et de diluer les distinctions entre les différents pays. L'atopie est établie dès le début du roman, incitant les lecteurs à se plonger dans un futur dénué de lieu, uniquement caractérisé par le totalitarisme.

Néanmoins, nous nous interrogeons sur la volonté réelle d'Ibrāhīm Naṣrallāh de faire de son roman une œuvre détachée de tout État ou nation. Afin de répondre à cette question, il est nécessaire de revenir en arrière, à la période de la publication du roman en question. Les œuvres de Nasrallah sont regroupées en deux grandes séries. La première, débutant en 1996 et intitulée "la comédie palestinienne" (*al-Malhāt al-filasṭīniyya*), et la seconde, en 2005 sous le titre "les balcons" (*Šurufāt*), incluant *Ḥarb al-Kalb al-ṯāniya*. Peu après la sortie du cinquième roman de la série « la Comédie palestinienne », Nasrallah lance une seconde série en parallèle, qui élargit les caractéristiques et les paramètres de l'univers imaginatif d'un personnage fictif nommé Salwa[737], initialement développé dans la première série, le rendant ainsi plus vaste. Principalement axée sur l'exploration des structures de l'État, de la famille et du récit, cette nouvelle série met cette fois en lumière la manière dont ces structures exercent une violence administrative. C'est précisément cette perspective alternative que la nouvelle série, intitulée « Balcons[738] », propose. Nora E. H. Parr analyse dans son ouvrage « *Novel Palestine* » les similitudes thématiques existant entre ces deux séries et révèle qu'elles constituent en réalité un seul projet littéraire, le Projet Palestine, qui explore la représentation de la Palestine comme un univers imaginaire unique. Cette chercheuse démontre comment la vision complète de Salwa prend forme : les Comédies évoquent une vision élargie de la Palestine, tandis que les Balcons exposent quant à eux les structures qui limitent l'imagination palestinienne. Son étude scrute de près les personnages, les thèmes et les structures textuelles afin de dégager la structure et la fonction de cette « *Novel Palestine*[739] ».

Le principal objectif de Nora E. H. Parr dans son ouvrage est de mettre en lumière sa théorie selon laquelle la lecture de l'œuvre de Nasrallah et l'importance accordée à sa volonté d'écrire sur la nation nécessitent de dépasser l'idée d'une Palestine en attente et fragmentée.

[737] Salwa, une orpheline palestinienne, a subi des abus sexuels de la part d'un responsable politique dans le camp de réfugiés où sa famille s'est installée en 1948. Son père a été tué en Palestine non par les forces sionistes ou israéliennes, mais par son oncle. Ces événements, incontrôlables pour Salwa, ont rendu son histoire difficile à intégrer dans le cadre national. Elle se sentait incapable d'exprimer cette expérience, même à elle-même. L'idée d'une série lui permet de se voir incluse aux côtés des autres histoires de la Palestine.
[738] Nora E. H. Parr, *Novel Palestine, Nation through the Works of Ibrahim Nasrallah*, Berkeley, University of California Press, p. 3.
[739] *Ibid*., p. 3.

Nasrallah offre une vision vaste de la Palestine, où la nation décrite à travers ses œuvres n'attend pas pour exister car elle est déjà présente, unie dans son projet littéraire. En revanche, le discours anglo-saxon sur la Palestine tend pour sa part à maintenir une conception spécifique et étroite de la nation, influencée par une représentation de la littérature comme contribuant au récit d'une "nation de fragments[740]". La chercheuse conclut son étude en soulignant qu'Ibrāhīm Naṣrallāh établit de nouveaux paramètres pour représenter son vécu en dehors de tout cadre spatial défini et de toute chronologie linéaire, en revisitant les liens entre l'espace, le temps et les individus pour narrer l'histoire de la Palestine. Son projet d'écriture offre ainsi un nouveau cadre pour les relations nationales et légitime, sur le plan national, de nombreuses réalités palestiniennes souvent négligées ou minimisées, la plupart du temps parce qu'elles remettent en question les récits dominants[741].

En ce qui concerne le roman *Ḥarb al-Kalb al-ṯāniya*, il est logique de le considérer dans la continuité de l'imagerie d'une Palestine façonnée par la fiction. Atopique, dystopique et totalitaire, ce roman explore différentes combinaisons du pouvoir et de l'espace. La Forteresse représente le pouvoir, tandis que les copies annihilées symbolisent quant à elles les individus dépourvus de pouvoir et d'espace. Le pouvoir, surtout de nature tyrannique, engendre un sentiment de désorientation, d'errance ou d'apatridie. Paradoxalement, l'absence d'État permet l'autonomisation des personnes dépossédées[742]. En créant un univers atopique pour dénoncer un système totalitaire, l'auteur critique ce totalitarisme en général, en déconstruisant ainsi le pouvoir, sa structure et sa mise en œuvre. Cette démarche soulève la question de savoir si la création de cette dystopie vise à exprimer une forme de déconstruction, de démolition et de ruine.

3.1.3 De la dystopie totalitaire à la dys-état-nation

En résumé, cette partie de notre étude menée sur la dystopie totalitaire met en lumière la persistance, dans les romans examinés, d'une vision tout à la fois utopique et dystopique de l'État-nation. Cette vision se caractérise par l'emploi de diverses formes de violences et la participation volontaire des individus. Nous observons dans la Porte d'*al-Ṭābūr* une tentative de formation d'un État parfait, cherchant à modeler ses citoyens à travers l'attribution d'un Certificat de citoyenneté valide. Dans *Huna Badan*, le récit du contrôle étatique se poursuit, accompagné d'une exploration plus poussée des individus se conformant ou non aux critères

[740] *Ibid*., p. 9.
[741] *Ibid*., p. 157.
[742] Ouyang, *Poetics of Love*, *op.cit.*, p. 66.

imposés par le système du Camp. Enfin, dans *Ḥarb al-Kalb al-ṯāniya*, nous voyons des individus déployant d'énormes efforts pour se conformer à l'orthodoxie du pouvoir, cette fois incarné par la Forteresse. Afin de mieux appréhender cette apparente contradiction, il est pertinent de revisiter l'histoire des relations entre l'individu, le pouvoir politique et l'État-nation dans la littérature arabe moderne.

> *The power of the individual is premised on the right of the individual to take part in the political process and partake in political authority that is imagined to be both just and legitimate. The imagined community has come to take the shape of a modern nation-state and political authority has increasingly become the locus of narrative interrogation. Political authority is legitimised on the basis of its application of justice and, more importantly, its foundation in the tradition of political theories and its departures from historical practices of abuse… In the absence of the perfect nation- state and its perfect instrument of power, the individual is left powerless but full of dreams for a 'utopian' world. Any imagining of nation-state is understandably pulsating with desire; desire for all the components that will make the nation-state the Utopia imagined.*[743]

Dans cet extrait, Ouyang souligne que le pouvoir individuel découle du droit de chaque personne à participer activement au processus politique et à exercer une autorité politique perçue comme juste et légitime. Au sein des sociétés contemporaines, l'autorité politique, incarnée par l'État-nation, est devenue un thème central de réflexion narrative. Cette autorité tire sa légitimité de son engagement en faveur de la justice, de ses fondements dans les théories politiques, ainsi que de sa rupture avec les pratiques abusives du passé. Cependant, en raison des imperfections de l'État-nation et de ses structures de pouvoir, les individus en viennent souvent à être privés de tout pouvoir, malgré leur aspiration à un monde idéal ou « utopique ». Ainsi, toute représentation de l'État-nation est influencée par le désir de réaliser cette perfection idéalisée. La quête d'une utopie se manifeste alors dans la recherche d'un État-nation fonctionnel, voire parfait. Néanmoins, cette quête demeure souvent utopique et hors de portée, et peut même parfois basculer dans son contraire sous la forme d'une dystopie totalitaire. La dystopie peut donc être perçue comme un dys-état-nation.

3.2 Le récit de l'état-nation, les revendications réelles

À la suite d'une discussion schématique, nous nous penchons désormais sur les trois romans en question pour mener des études de cas et fournir ainsi des exemples concrets pour appuyer les points évoqués précédemment.

3.2.1 Témoigner de l'histoire

« *Both my novels are talking about what it is like here and now, it is not a futuristic point of view, it's not like imagining what the world will be here in our country.* » nous a confié

[743] *Ibid.*, p. 46.

Basma ʿAbd al-ʿAzīz pendant l'entretien[744]. Son engagement dans la réalité politique égyptienne ne nous étonne pas, puisqu'en plus de ses créations littéraires, ʿAbd al-ʿAzīz a travaillé comme psychiatre clinicienne et est actuellement chargée de responsabilités administratives à l'hôpital psychiatrique Abbassiya au Caire ; c'est également une chercheuse publiée en sciences sociales et politiques. Ses œuvres non fictionnelles couvrent plusieurs disciplines, par exemple l'analyse du discours, le pouvoir du texte. *Saṭwat al-naṣṣ, ḫiṭāb al-Azhar wa-azmat al-ḥukm* (*Les discours d'al-Azhar et la crise de gouvernance*), *Ḏākirat al-qahr, dirāsa ḥawl manẓūmat al-taʿḏīb* (*Mémoire de torture, étude sur le système de torture*), et *ʾIġrāʾ al-sulṭat al-muṭlaqa: masār al-ʿunf fī ʿalāqat al-šurṭa bi-l-wāṭan ʿabra l-tārīḫ* (*La tentation du pouvoir absolu, Cours de violence entre la police et le citoyen à travers l'histoire*), qui est une étude portant sur les violences policières, font écho à ses écrits romanesques.

Dans le premier chapitre d'*al-Ṭābūr*, ʿAbd al-ʿAzīz évoque la survenue de la Porte à un moment où les gens sont absorbés par leurs querelles. Pendant ce temps, les anciens dirigeants se réunissent et commencent à reconstruire, créant ainsi un contexte de conflits politiques pour cette dystopie totalitaire. Cinq ans plus tard, dans son deuxième roman dystopique, *Huna Badan*, l'auteure introduit une autre "porte" à la fin, en précisant que : « Les restes de bâtiments bas gisaient ici et là, écrasés par les bombardements. Les nuages se dissipèrent après un moment, et la caméra recula pour montrer deux tours à une brèche dans le mur de l'enceinte, avec une porte métallique entre elles[745] ». Ces deux romans se déroulent dans un pseudo Caire parallèle, comme nous l'expliquerons sous peu, et utilisent une structure spatiale similaire, à savoir une porte, pour illustrer l'existence d'une division : dans le premier roman, la Porte sépare les gens dans la queue de ceux se trouvant à l'intérieur de la machine mystérieuse d'État, tandis que dans le second, la porte sert de frontière entre la terre contrôlée par le système d'*al-Muʿaskar* et les résistants basés sur *al-Barāḥ*. Ni dans *al-Ṭābūr* ni dans *Huna Badan*, ʿAbd al-ʿAzīz ne mentionne l'emplacement exact ou la date à laquelle ces histoires se déroulent. Néanmoins, malgré leurs caractéristiques uchroniques et utopiques, l'auteure laisse des indices pour que le lecteur puisse déterminer la temporalité et la spatialité de ces récits, en faisant allusion à certaines caractéristiques du Caire propres aux années ayant précédé son écriture. En parallèle avec la tendance à « égyptianiser » les histoires, il existe également une tendance à « dé-égyptianiser » les textes. Par conséquent, ʿAbd al-ʿAzīz a réussi à créer une dystopie dans un "Caire parallèle" où les lecteurs peuvent rapidement se perdre avant de retrouver leur chemin

[744] Notre entretien avec l'auteure, mars 2022.
[745] ʿAbd al-ʿAzīz, *Hunā Badan*, *op.cit.,* p. 498.

en s'immergeant dans des expériences de lecture fantastique. Un tel constat soulève la question de la structure de la dystopie de l'auteure, que nous avons déjà étudiée dans le chapitre précédent.

Dans les deux romans de ʿAbd al-ʿAzīz, bien que la dystopie soit située dans un lieu anonyme et à une époque non précisée, elle est toutefois ponctuée de plusieurs indices subtils suggérant que le monde dystopique fictif reflète la réalité égyptienne de 2011 à 2013. Dans *al-Ṭābūr*, l'un de ces indices révélateurs est mentionné par un personnage secondaire, une vieille femme du sud, qui attend dans la file pour demander son Certificat de citoyenneté afin de poursuivre l'examen de sa plainte. Ce document est en effet requis avant tout recours. Son dossier indique qu'aucune boulangerie du pays ne lui vend de pain sous prétexte qu'elle a voté pour le mauvais candidat à l'élection présidentielle, en ayant coché la case située à côté du candidat symbolisé par la pyramide (al-haram)[746]. Ce symbole était celui d'Abu al-Izz al-Hariri, représentant du Parti de l'Alliance populaire socialiste (*Ḥizb al-Taḥāluf al-šaʿbi l-ʾištirāki*) lors de la présidentielle égyptienne de 2012. La question de savoir si la vieille femme a agi délibérément ou non n'est pas explicitée, car elle n'est pas centrale par rapport à l'intrigue principale. Cependant, l'inclusion de ce détail par ʿAbd al-ʿAzīz indique clairement son intention de "réégyptianiser" ce cadre dystopique, en le situant hors de la spatio-temporalité réelle.

L'on retrouve une technique similaire dans le deuxième roman de ʿAbd al-ʿAzīz, *Huna Badan*. Dans ce pays fictif, une frontière sépare un régime totalitaire d'un côté et un groupe de manifestants politiques de l'autre. Les manifestants, appelés « le Drapeau levé » (*al-Rāya al-ʿUlyā*), organisent une grande manifestation pour exiger la libération du président récemment disparu. Bien que l'année de la manifestation ne soit pas précisée, le mois est malgré tout identifié comme étant celui du Ramadan, timing qui semble correspondre à celui des événements réels survenus au Caire en juillet 2013, après le coup d'État ayant renversé Mohamad Morsi. Ainsi, les frontières entre réalité et dystopie dans l'œuvre de ʿAbd al-ʿAzīz s'estompent grâce à la convergence des événements et de leur synchronicité. Il est possible que ce soit simplement une coïncidence que le poème d'Amal Dunqul, "*ʾUġniyat al-Kaʿka al-ḥağariyya*" (Chant du gâteau de pierre), soit devenu largement utilisé pendant les soulèvements du Printemps égyptien[747]. Bien que ce poème ait été repris dans les écrits d'Alaa Abd El-Fattah pendant son incarcération et soit devenu une référence culturelle et révolutionnaire, cela

[746] ʿAbd al-ʿAzīz, *al-Ṭābūr, op.cit.,* p. 19.
[747] Xavier Luffin, l'enregistrement de la conférence intitulée « Après le printemps, l'été ou l'hiver ? Les révolutions du " printemps arabe " vues par les écrivains arabophones », disponible en ligne, https://lacademie.tv/conferences/apres-le-printemps-l-ete-ou-l-hiver-les-revolutions-du-printemps-arabe-vues-par-les-ecrivains-arabophones-1, consulté le 27/02/2024.

pourrait simplement être un hasard. Dans un article marquant le troisième anniversaire de la révolution du 25 janvier, Abd El-Fattah fait référence au poème "gâteau de pierre"[748], écrit par Amal Dunqul à propos de la révolte étudiante de 1972. Ce "gâteau de pierre", devenu un symbole pour les étudiants en 1972, a aussi été associé aux révolutionnaires de 2011[749]. Dans le roman *Huna Badan*, le chapitre 11, intitulé « le monticule de terre (*al-Kaʿka l-turābiyya*) », décrit un affrontement entre deux camps opposés, entraînant la mort de nombreux soldats et résistants. Bien que ce titre semble évoquer le poème d'Amal Donqol, cela pourrait être une simple coïncidence, sans intention délibérée de relier l'histoire fictive du roman aux événements réels. En associant ce poème au contexte de la révolution égyptienne de 2011 et de 2013, ce roman pourrait inviter à réfléchir sur la relation entre fiction et réalité historique, mais cela reste une interprétation possible parmi d'autres.

De plus, en créant sa dystopie comme un univers parallèle à la réalité, ʿAbd al-ʿAzīz a invité les lecteurs à participer à ce qui pourrait être conventionnellement appelé une expérience de lecture de science-fiction. Les romans dystopiques cherchent l'étrangeté cognitive, tandis que la science-fiction considère l'étrangeté comme partie intégrante du cadre formel du genre. Dans son article portant sur la poétique du genre de la science-fiction, Darko Suvin décrit la science-fiction comme

> *a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment*[750].

Plus tard, il a élargi l'application du concept d'étrangeté de la science-fiction aux écrits utopiques, en affirmant que la construction de l'utopie reposait sur l'étrangeté découlant d'une hypothèse historique alternative[751]. Les deux romans de ʿAbd al-ʿAzīz illustrent cette étrangeté en construisant en parallèle un univers dystopique. En explorant l'unité des événements et les frontières floues entre réalité et fiction, les lecteurs sont plongés dans la confusion, de sorte qu'ils hésitent à identifier la dystopie avec l'Égypte de 2011 à 2013. Comme le démontrent les extraits des romans mentionnés dans cet article, les processus simultanés de « déégyptianisation » et de « réégyptianisation » ont rendu le monde empirique étrange et plongé ainsi les romans dans une atmosphère de littérature fantastique.

[748] Alaa Abd El-Fattah, *You Have Not Yet Been Defeated*, Londres, Fitzcarraldo Editions, 2021, p. 188.
[749] *Idem*.
[750] Darko Suvin, "On the Poetics of the Science Fiction Genre." *College English*, vol. 34, no. 3, 1972, p. 375.
[751] Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction, on the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, 1979, p. 49.

« La vraie littérature est un miroir du réel, elle peut initier la réforme de la société, contribuer à corriger des situations difficiles[752]. » Bien que souvent classés dans la catégorie de la spéculation ou de l'anticipation, les romans de ʿAbd al-ʿAzīz révèlent toutefois en réalité subtilement une vérité troublante, à savoir qu'ils témoignent de l'histoire d'une manière qui reflète les craintes et les réalités tolérées. En jonglant habilement entre le réel et l'imaginaire, ʿAbd al-ʿAzīz expose les peurs profondes et les tensions de la société, en offrant ainsi une réflexion incisive sur les mécanismes du pouvoir et de la résistance. À travers ses illustrations des dystopies totalitaires "atopiques", que ce soit par le biais de la Porte ou du Camp, elle nous incite à examiner le monde réel en adoptant un regard critique, tout en soulignant l'importance de rester vigilant face aux forces qui cherchent à dominer, à contrôler, voire à manipuler la réalité. En fin de compte, ses romans agissent comme des miroirs déformants d'une condition tout à la fois locale et universelle et témoignent ainsi de l'histoire au profit d'une mémoire collective de l'humanité.

3.2.2 Franchir les frontières par la fiction ou l'éternelle Palestine

L'absence de l'État et la tentative d'atténuer le topos ne sont pas des thèmes nouveaux abordés par Ibrāhīm Naṣrallāh dans son roman *Ḥarb al-Kalb al-ṯāniya*, car ils avaient déjà laissé des traces dans ses premières œuvres. En 1985, il publie un roman intitulé *Barārī al-Ḥumma* (*Prairies de fièvre*), où se dessine une remise en question des structures narratives traditionnelles et une plongée dans l'univers psychique tourmenté de personnages marginalisés, oscillant entre conscience délirante et réalités fragmentées.

Le désert de Nasrallah est présenté comme un environnement aussi dangereux et inhospitalier que la mer décrite par Darwīsh[753]. Situé à al-Qunfudha, une ville désertique d'Arabie saoudite, le roman en question dépeint l'expérience oppressante d'une communauté de Palestiniens exilés, dont la vie est marquée par l'isolement et la vulnérabilité face à la nature hostile du désert. Ce dernier est décrit comme un lieu impitoyable où même la pluie peut se transformer en torrents destructeurs, et où les habitants sont constamment menacés par les animaux sauvages et la désolation du paysage. Wen-chin Ouyang démontre que le désert permet au roman arabe de le dépeindre comme apatride et d'y situer l'apatridie. Ce sentiment d'impuissance ressenti par les Palestiniens est ancré dans le déplacement et la marginalité[754]. La rupture entre l'individu et son pays natal s'érige en noyau de la quête menée par les projets

[752] Jacquemond, *Entre scribes et écrivains*, *op.cit.*, p. 117.
[753] Ouyang, *Poetics of Love*, *op.cit.*, p. 77. La chercheuse fait référence au poète palestinien Maḥmūd Darwīš.
[754] *Ibid*., p. 73.

littéraires d'Ibrāhīm Naṣrallāh. Bien que la série des « Balcons » ait été lancée en 2005, *Barārī al-Ḥumma* (1985), elle vaut une préquelle à la suite des romans qui examinent la réalité et les représentations du pouvoir[755], y compris *Ḥarb al-Kalb al-ṯāniya*.

Cependant, l'auteur détourne désormais son regard du déplacement vers la nature pour situer l'intrigue dans un environnement urbain. Le jeu de pouvoir n'est plus représenté par le désert, symbole de la perte de pouvoir et la marginalisation, mais par le système totalitaire de la Forteresse, située en ville. La monopolisation du pouvoir par cette entité transforme un espace autrefois utopique en une dystopie cauchemardesque, idée principalement illustrée par le biais des phénomènes de clonage et l'apparition soudaine de copies. Bien que la Palestine ne soit mentionnée nulle part dans ce roman, l'auteur parvient malgré tout à insinuer que son roman fait écho au récit national. La lecture qu'en fait la chercheuse Ikram Masmoudi vise à dégager ce récit dissimulé en arrière-plan de l'histoire science-fictionnelle. Elle distingue deux types de copies, dont la première repose sur une pseudo-science et est obtenue grâce aux avancées technologiques, où l'auteur semble s'appuyer sur des tropes de science-fiction en prenant appui sur la vanité, la fantaisie et la trahison de sa femme par Rachid. La seconde n'est quant à elle, en revanche, pas le résultat de la science, mais est enracinée dans les craintes apocalyptiques et les angoisses d'usurpation d'identité, qui constituent un indice du jeu d'identité et d'appropriation culturelle qui se déroule en Palestine/Israël[756]. Il faut souligner que c'est la seconde copie qui conduit enfin au chaos et à *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*. Craignant pour sa stabilité, la Forteresse commence à arrêter et emprisonner les copies et pour mettre fin à la guerre, ils tirent sur tout le monde. Bien que le motif des copies soit un trope de science-fiction familier, Nasrallah l'utilise toutefois pour éloigner la lutte pour l'identité en Palestine et critiquer un régime politique corrompu et totalitaire qui opprime une partie de la population[757]. Masmoudi conclut son étude en partant de la façade fictionnelle pour arriver au cœur de l'écriture chez Nasrallah.

> [*T*]*he novel is clearly hinting at the Palestinian predicament, the issue of belonging and the disputed claim to the land, as both the Palestinians and their neighbors keep asserting their rights to the same ancestral land and culture, while the Palestinians are relentlessly attacked by a powerful settler-colonization machine that tries to erase their existence and appropriate the history and the culture of Palestine. At the core of the game, we find the fear of erasure that terrifies the different actors and drives them to cling tightly to their identity and selves in the existential fight for survival*[758].

[755] Masmoudi, "The Translation", *op.cit.*, p.334.
[756] *Ibid.*, p.338.
[757] *Ibid.*, p.335.
[758] *Ibid.*, p.349.

Nous devons illustrer l'argumentation de Masmoudi en prenant l'exemple de la copie chirurgicale entre Salaam, la femme de Rachid, et sa secrétaire. Malgré sa crainte initiale en voyant le visage de son voisin et en remarquant leur ressemblance, le protagoniste décide pourtant de partir secrètement en voyage avec sa secrétaire pour que cette dernière puisse subir une opération chirurgicale afin de rendre son visage identique à celui de Salaam[759]. Une fois l'opération réussie, la secrétaire se contente de son nouveau visage et ne ressent aucune gêne à devenir la copie d'une autre personne. Le résultat satisfait également Rachid et lui donne plus de vitalité et de libido. La secrétaire obéit docilement pour être une copie de l'image d'une autre femme comme le désire son amant, alors que Rachid n'a pour sa part même pas pris la peine de lui demander son avis à ce sujet. De plus, il abandonne la vraie Salaam, sa femme, pour une maîtresse convoitée, une fausse Salaam. Ce remplacement de l'originale par une copie falsifiée est interprété comme une métaphore de l'ère de la post-vérité, du triomphe de la contrefaçon et de la perte d'identité. Selon l'étude de Masmoudi, la fabrication de la maîtresse comme une copie de Salaam peut être considérée comme un indice de l'acceptation de fausses solutions négociées en Occident pour le problème de la Palestine, ainsi que des problèmes sociaux et culturels au Moyen-Orient, où le souci des apparences, le consumérisme et les changements cosmétiques semblent dominer l'esprit des gens plutôt que les questions plus importantes et structurelles associées à la survie. Nasrallah critique une culture vidée de l'intérieur, une culture qui valorise la copie, l'image sans vie et l'apparence factice sans se soucier de la substance[760].

Nous pouvons ainsi comprendre que *Ḥarb al-Kalb al-ṯāniya* met en lumière le concept de "l'origine" et de ses duplicatas dans un cadre dystopique, où le développement scientifique n'entrave pas les pratiques atroces primitives et inhumaines. Ce roman reflète un monde dystopique dans lequel l'ego se perd dans l'autre, l'humanité perd son empathie et le récit oscille entre le réel et l'irréel, la fantaisie et la science-fiction. Avec une multitude de miroirs disposés côte à côte, les images se répercutent les unes sur les autres au point de créer une prolifération infinie de nouvelles images dans un monde de nature cyclique, voué à revenir à son point de départ. Le conflit israélo-palestinien nous démontre donc l'une des possibles interprétations du roman en question, mais nous souhaitons encore explorer d'autres lectures réalisables à partir du même texte.

Les romans dystopiques arabes, en particulier ceux qui explorent les systèmes totalitaires, pourraient-ils nous offrir une voie pour remettre en question la persistance de la

[759] Naṣrallāh, *Ḥarb*, p. 89.
[760] Masmoudi, "The Translation", *op.cit.*, pp. 342-343.

quête de réalisation du rêve de l'État-nation moderne dans un contexte où cette notion importée demeure une forme d'intrusion hétérogène ?

3.3 La sortie

Au-delà des interprétations du roman de Nasrallah dans le cadre de son projet littéraire pour la Palestine, nous constatons également l'existence d'analyses mettant en évidence les avertissements qu'il contient. « L'histoire ne se répète pas, mais les humains répètent leurs erreurs. (*Al-Tārīḫ la yuʿīdu nafsah, al-bašar yukarriru ʾaḫṭāʾahum*)[761]». Ahlam Wasef Qasem Masad et Aya Walid Fayyad Akkawi soutiennent que ce roman est un cri d'avertissement, en soulignant que le manque d'engagement moral pourrait permettre la perpétuation de la barbarie humaine, en engendrant l'émergence d'un monde encore plus destructeur et chaotique. Alors que le XXe siècle était marqué par la célébrité des romans dystopiques décrivant des sociétés corrompues dans un futur proche ou lointain, principalement occidental, le XXIe siècle voit pour sa part la dystopie devenir une réalité. Ce roman se révèle ainsi prophétique, car il anticipe le présent avec des images de villes désertes et le chaos engendré par la pandémie du coronavirus, ainsi que les scènes de destruction et de désolation dans un monde en proie à la guerre et aux troubles, correspondant aux descriptions de l'auteur. De plus, Nasrallah met en garde contre les dangers de telles pratiques tout en pointant du doigt la corruption et l'échec de l'opposition, ainsi que les idées préconçues de résistance à l'autorité[762].

Dans la littérature arabe moderne et contemporaine, le récit national et l'imagination communautaire sont souvent entrelacés avec la subjectivité individuelle et l'identité collective. Les représentations de la géographie, de l'histoire et de l'autorité politique deviennent les principales expressions de l'État-nation imaginé, l'élément crucial étant l'autorité politique, sur un territoire nouvellement cartographié avec son propre passé fictif. Lorsque la pérennité de l'État-nation est menacée, le pays peut être séparé de la ville, le passé du futur et la nation de l'État. La "communauté imaginée" dans cette optique est un État sans nation, un passé sans futur, une ville sans pays[763], conception illustrée dans les trois romans en question, où le système totalitaire devient l'incarnation unique de cette poursuite. De plus, le danger de l'exil peut également être considéré comme une menace, signifiant l'abandon de la ville, du pays, du

[761] Ahlam Wasef Qasem Masad, Aya Walid Fayyad Akkawi, " A Mirror Perspective on Ibrahim Nasrallah's Novel "Dog War II": An Analytical Approach [Marāya "Ḥarb al-kalb al-ṯāniya" li-Ibrāhīm Naṣrallāh : Muqāraba taḥlīliyya]", *Mağallat Ğāmiʿat al-šāriqa li-l-ʿUlūm al-ʾInsāniyya wa-l-iğtimāʿiyya*, vol. 18 no. 2,2021, pp. 282-302, p. 299.
[762] Masmoudi, "The Translation", *op.cit.*, p. 335.
[763] Ouyang, *Poetics of Love*, *op.cit.*, p. 125.

lieu où le rêve étatique pourrait se réaliser, pour se déplacer vers le désert[764], ce qui est illustré dans *Huna Badan*, où la classe moyenne se précipite pour émigrer vers des pays étrangers en raison des troubles politiques. Ainsi, la quête politique de la réalisation de l'État-nation et l'engagement littéraire dans ces mouvements suscitent un intérêt particulier.

Avant la fin de l'apogée du nationalisme arabe pendant les années 1950 et 1960, de véritables espoirs avaient vu le jour pour que le nationalisme transforme les pays arabes en États-nations modernes. La défaite arabe de la guerre des Six Jours en 1967 a accentué le caractère improbable ou voué à l'échec de cette poursuite. Nazih N. Ayubi analyse dans son étude les éléments ayant conduit à ce résultat et explique les raisons de cet échec, qu'il considère tout d'abord comme un échec de légitimité des régimes arabes. Il existe un consensus généralisé dans la littérature sur l'incapacité des régimes arabes à maintenir leur légitimité dans le contexte de l'État-nation moderne. Il aborde ensuite la nature patrimoniale de l'État moyen-oriental, puisque l'État patrimonial, bien qu'ayant un personnel et des unités administratives avancés, demeure toutefois lié à des pratiques politiques personnelles et à des prérogatives et favoritismes entourant le souverain absolu. Cette patrimonialisation est souvent associée à diverses racines culturelles au Moyen-Orient, en particulier à la nature même de l'islam. Il critique également la bureaucratisation dans l'État-nation. Dans l'histoire de la bureaucratie de chaque pays arabe, il arrive un moment où les dysfonctionnements de la croissance institutionnelle commencent à surpasser ses fonctions positives. Initialement perçue comme un instrument de modernisation et de développement, la bureaucratie en est venue à être associée à des problèmes tels que le favoritisme, l'inefficacité et le manque d'innovation. Il souligne également l'absence de mouvement ouvrier indépendant en procédant à une comparaison internationale. Contrairement aux cas européens, la transition vers le nationalisme politique et la quête d'un État-nation dans le monde arabe ne correspondent pas à l'émergence d'un mouvement ouvrier indépendant. Ce mouvement ouvrier, lorsqu'il existe, est souvent dirigé par l'État plutôt que par la bourgeoisie, comme dans le cas européen, mais par l'État lui-même dans le cas arabe[765]. Si nous considérons les écrits pessimistes[766] sur cette défaite et les réflexions de la réalité dans la littérature, les romans dystopiques parus à la suite des événements de 2011 et 2013 partagent en quelque sorte le mécanisme du passage du réel au fictif post-1967.

Ces romans dystopiques, qui émergent après les soulèvements de 2011 et les contre-révolutions de 2013, prolongent en effet un processus amorcé après la défaite de 1967 : celui

[764] *Ibid*., p. 83.
[765] Ayubi, *Over-stating, op.cit.*, p. 125, p. 136, p.164, p. 309.
[766] Tel que l'exemple cité par Ouyang dans *Poetics of Love*, le théâtre d'ʿAbd al-Ṣabūr, p. 126.

d’un passage du réel au fictif comme mode d’expression d’un désenchantement profond face à la réalité politique et sociale du monde arabe. Ces œuvres, souvent marquées par un ton sombre et critique, témoignent d'une continuité dans l’usage de la fiction comme un espace de contestation et de réflexion. Elles ne cherchent pas nécessairement à proposer des alternatives politiques concrètes, mais plutôt à dénoncer l’absurdité, la violence ou l’impasse des régimes en place, tout en illustrant l’effondrement des grands récits idéologiques, comme le nationalisme arabe, qui avaient porté les espoirs des décennies précédentes. Ce glissement vers la dystopie traduit une perte de confiance dans la possibilité même du progrès ou du changement par les voies traditionnelles. En ce sens, les dystopies post 2011 reprennent, sous une nouvelle forme, les diagnostics posés par Ayubi : elles montrent des États autoritaires figés dans des logiques patrimoniales, dont la légitimité est usée, où la bureaucratie sert plus à contrôler qu’à développer, et où les mouvements sociaux sont systématiquement cooptés, étouffés ou manipulés. Ces romans mettent en scène des sociétés cloisonnées, surveillées, et gouvernées par la peur, la désinformation et la répression, confirmant l’idée que la crise de l’État-nation arabe n’est pas seulement institutionnelle, mais aussi existentielle. La littérature devient ainsi un miroir grossissant des blocages politiques, sociaux et culturels, et prolonge la critique du nationalisme inachevé en exposant ses conséquences concrètes dans la vie des individus. Les écrivains, à défaut de pouvoir transformer la réalité, explorent dans la fiction les conséquences ultimes de l’échec d’un projet politique inabouti, soulignant que la promesse d’un État-nation arabe moderne reste, pour beaucoup, un rêve brisé.

Imad Salaamed suggère que suite au Printemps arabe, la pertinence de l'État-nation a décliné dans le monde arabe, tandis que la politique communautaire a pour sa part gagné en importance. Il souligne que le nationalisme arabe visait à unir divers groupes communautaires sous un État-nation, mais que cette dynamique a été remise en question. L'auteur met également en lumière la majorité musulmane de cette région, où la présence chrétienne est minoritaire, et montre comment un tel état de fait a influencé les relations avec les puissances occidentales. De plus, il argumente que le Moyen-Orient est en train de subir une transformation fondamentale, dans laquelle le régionalisme joue un rôle important dans la consolidation des politiques communautaires transnationales et dans la stimulation des querelles idéologiques dans des contextes sectaires. Il insiste sur le fait que ni l'État-nation ni un ordre communautaire exclusif ne semblent capables d'atténuer le pluralisme politique communautaire. Par conséquent, le concept de « communitocratie » est évoqué comme une alternative possible pour la gouvernance, mettant l'accent sur la reconnaissance politique des groupes communautaires en

tant qu'acteurs indépendants et la garantie de la sécurité collective et du partage du pouvoir entre les différents groupes dans un environnement multicommunautaire[767].

Cela nous invite à revisiter les romans étudiés dans l'ensemble de la thèse, *Fiʾrān Ummī Ḥissa* et *Nisāʾ al-Karātīna*, où nous sommes plongés dans un chaos exacerbé par le communautarisme et le sectarisme qui crée une zone autonome en opposition à l'autorité de l'État-nation et met ainsi en lumière la notion fallacieuse de citoyenneté moderne. *ʿUṭārid* poursuit cette exploration en dépeignant la défaillance d'un État-nation moderne et démocratique dans un monde infernal où la colonisation n'explique plus la défaite nationale, mais soulève des questions au-delà des frontières internationales. De même, les œuvres telles qu'*al-Ṭābūr*, que *Huna Badan* et *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*, en créant des dystopies totalitaires, renforcent la problématisation de la continuation de l'État-nation dans un contexte local et décolonisé. Nous ne constatons pas seulement ici la présence d'une réflexion sur les échecs passés, mais surtout, sur les tentatives de transcender les discours récurrents. En d'autres termes, les deux auteurs en question optent pour une généralisation de la dystopie, en offrant ainsi des avertissements pour éviter la chute ou des solutions potentielles pour s'en sortir. Il ne s'agit pas là d'une spécificité de la fiction dystopique arabe, mais d'une tendance déjà observée dans d'autres dystopies issues de la littérature du tiers-monde, notamment africaine.

M. Keith Booker, dans son article portant sur les romans dystopiques africains, avance à travers plusieurs arguments détaillés que la dystopie africaine offre des solutions pour échapper à la dystopie. Premièrement, en mettant en lumière la forte participation des sociétés africaines au système politique et économique mondial, ces dystopies révèlent les interconnexions complexes qui façonnent les défis dystopiques. Cette prise de conscience permet d'identifier les racines profondes des problèmes et ouvre la voie à des solutions prenant en compte cette dynamique globale. Deuxièmement, en déconstruisant les allégories nationales, les dystopies africaines remettent en question les discours simplistes sur l'identité nationale et les systèmes politiques existants, offrant ainsi une réflexion critique sur les structures de pouvoir et proposant des alternatives plus inclusives et démocratiques. Troisièmement, elles offrent des perspectives uniques sur le système mondial, mettent en lumière les expériences spécifiques des sociétés africaines dans le contexte de la mondialisation, élargissent ainsi la compréhension des mécanismes du système mondial et identifient des voies de transformation potentielles qui prennent en compte les besoins et les aspirations des populations africaines. Enfin, en s'inspirant de la culture africaine traditionnelle, comme de l'orientation collective et

[767] Imad Salaamed, *The Decline of Nation-States After the Arab Spring: The Rise of Communitocracy*, Londres, New York, Routledge, 2017, version kindle.

la résilience communautaire, ces dystopies proposent des solutions novatrices et adaptées aux contextes locaux pour surmonter la dystopie. En conclusion, cet auteur suggère que les dystopies africaines offrent des perspectives et des solutions uniques pour sortir de la dystopie, enrichissant ainsi le paysage littéraire et contribuant de manière significative aux réflexions sur les futurs possibles des sociétés africaines et du monde dans son ensemble[768]. Par ailleurs, les caractéristiques distinctives de la fiction dystopique africaine font écho à celles de la dystopie arabe. Cette dernière partage en effet des similitudes marquantes avec elle, telles que l'influence de la mondialisation sur le genre dystopique, importé de la tradition anglophone, ainsi que la propension à remettre en question le concept d'état-nation et à transférer l'héritage culturel arabo-musulman. De plus, la dystopie arabe s'engage dans la résolution des problèmes qui ont conduit à la dystopie, démontrant ainsi un désir de transcender les limites imposées par les écrits dystopiques occidentaux.

L'analyse des œuvres de fiction dystopique ancrées dans la tradition littéraire anglophone et introduites dans le monde arabe met en lumière la volonté de la dystopie arabe de transcender les conventions narratives occidentales. Par exemple, Basma ʿAbd al-ʿAzīz, en créant un "Caire parallèle", explore une voie permettant à sa dystopie d'éveiller une empathie mondiale envers les opprimés vivant sous des régimes totalitaires. De même, le roman d'Ibrāhīm Naṣrallāh pousse cette exploration encore plus loin en entrelaçant une narration tout à la fois locale et globale. Il peint un avenir sombre façonné par la pollution environnementale et spirituelle, intégrant habilement l'histoire palestinienne dans cette dystopie atypique, tout en élargissant le cadre de son récit à une échelle mondiale afin de transmettre un avertissement universel. En agissant ainsi, la dystopie arabe démontre sa volonté de transcender le sentiment d'irréversibilité associé à la dystopie occidentale et cherche à explorer des voies de sortie d'un monde destiné à un avenir sombre.

[768] M. Keith Booker, “African Literature and the World System: Dystopian Fiction, Collective Experience, and the Postcolonial Condition”, *Research in African Literatures*, 26(4), 1995, pp. 58-75, pp.71-72.

CONCLUSION

Alors que l'étude se referme, il me revient en mémoire les premiers instants de cette recherche, marqués par des expériences de lecture intimes et profondément émouvantes. C'est en 2020, période suspendue par la pandémie, que j'ai ouvert les premières pages de *Fīʾrān Umm Ḥiṣṣa* et *Al-Ṭābūr* — œuvres qui m'ont toutes deux immédiatement saisie, ont suscité un frisson singulier, une reconnaissance silencieuse, une impression troublante de lire non pas un ailleurs, mais le présent transfiguré. Ces instants ont ravivé les souvenirs de mes années de collège et de lycée, époque où les trilogies dystopiques remplissaient les vitrines des librairies locales et provoquaient, pour toute une génération, une fascination mêlée de peur et d'excitation face à l'idée d'un monde qui bascule. Lire la dystopie arabe en pleine crise sanitaire mondiale fut une expérience d'écho : le monde figé, les rues vides, l'incertitude planétaire donnaient aux récits étudiés une résonance immédiate. Ce que nous pensions être de la spéculation devenait le miroir inquiet du réel, et nous avons perçu dans ces œuvres une force de saisissement particulière — tout à la fois littéraire, politique, existentielle. C'est à partir de cette sensibilité que nous avons abordé ce travail, en cherchant à comprendre ce que signifie écrire et lire une dystopie dans le monde arabe aujourd'hui.

Au terme de cette étude consacrée à la dystopie romanesque dans la littérature arabe contemporaine, il convient de revenir brièvement sur le parcours entrepris et les principales étapes qui ont structuré notre réflexion. Animée par la volonté de combler un vide critique dans les études littéraires arabes, notre recherche s'est attachée à définir les contours d'un genre encore peu théorisé dans ce contexte, tout en explorant ses manifestations narratives et idéologiques au sein d'un corpus varié et significatif. Nous avons tout d'abord resitué la dystopie arabe dans un cadre générique plus large, en interrogeant ses héritages occidentaux et ses spécificités locales. Cette première étape nous a permis de dresser une cartographie évolutive de ce genre, de ses origines dans les années 1980 à son explosion postérieure après 2008, en lien direct avec les bouleversements politiques, sociaux et idéologiques traversés par ce territoire. À travers l'analyse d'un corpus panarabe provenant d'Égypte, d'Irak, du Maghreb ou encore de Palestine, nous avons montré comment la fiction dystopique fonctionne tout à la fois comme miroir critique du présent et projection d'un avenir altéré, en mettant en scène des sociétés en crise au sein desquelles le pouvoir revêt des formes oppressantes, déliquescentes ou chaotiques. Enfin, notre approche a permis de dégager des thématiques transversales — bureaucratie, surveillance, effondrement moral, perte de repères — qui s'articulent autour d'un questionnement central sur la forme de l'État-nation arabe, ses promesses déçues et ses figures contradictoires.

La dystopie, tout d'abord entendue comme l'opposé d'un lieu idéal, est née dans le discours politique avant de devenir, au fil du temps, un outil littéraire puissant pour représenter des sociétés marquées par l'oppression, la surveillance ou l'effondrement social. Elle décrit généralement un univers fictionnel dégradé, situé dans un cadre spatio-temporel déterminé, qui reflète et amplifie les dérives du monde réel. En exagérant certains aspects de la réalité contemporaine, la dystopie invite à une lecture critique, qui garde souvent en alerte, lecture cependant parfois ouverte à un horizon de transformation. À partir de cette réflexion, nous avons observé que la fiction dystopique arabe a tout d'abord émergé dans le sillage de la science-fiction, avant de prendre son essor dans les années 2000 et surtout après les soulèvements du Printemps arabe. Les études existantes, bien que nombreuses, n'ont pas encore permis de cerner ce genre de manière autonome. En croisant les approches littéraires, historiques et critiques, et en replaçant ces récits dans le contexte d'une réflexion plus large sur la dystopie mondiale, les utopies et contre-utopies à travers les siècles, nous en sommes venue à définir la fiction dystopique arabe comme un genre singulier, certes issu de tensions locales mais inscrit dans une conversation littéraire globale.

La fiction dystopique arabe se distingue par un certain nombre de caractéristiques fondamentales qui en structurent tout à la fois la forme et le sens. Elle commence par la description d'une société imaginaire, souvent marquée par la dégradation morale, politique ou sociale, qui sert de toile de fond à l'intrigue. Cette société, bien qu'inventée, est toujours ancrée dans un espace-temps identifiable, tantôt futuriste, tantôt allégorique, mais jamais déconnectée du réel. En effet, l'un des traits essentiels de ces récits est leur capacité à proposer une réflexion critique sur la société contemporaine, en projetant les dérives du présent dans un avenir exacerbé. Cette projection implique souvent l'exagération d'aspects réels — surveillance, bureaucratie, oppression, désinformation — jusqu'à les pousser à un point de rupture, en rendant visible ce qui ne l'était autrement pas. Tantôt de manière consciente, et tantôt en s'inscrivant dans une tradition plus large de la dystopie mondiale, ces œuvres abordent des thèmes récurrents tels que la désintégration de l'utopie, l'effondrement de l'individu, ou encore la perte de sens collectif. Toutefois, malgré leur noirceur apparente, elles demeurent ouvertes à l'interprétation, en offrant aux lecteur·rice·s un espace de questionnement plutôt qu'un discours univoque, et en faisant de la dystopie un lieu de réflexion tout autant que de narration.

La discussion thématique s'amorce avec une étude de deux romans qui montrent avec force ce qui advient lorsque l'État disparaît : *Fiʾrān Umm Ḥiṣṣa* de Saʿūd al-Sanʿūsī et *Nisāʾ al-Karantīnā* de Nāʾil al-Ṭūḫī. Dans le premier, le Koweït sombre dans une guerre civile

sectaire où les milices locales remplacent l'autorité centrale, transformant la ville en une mosaïque de territoires rivaux. Dans le second, l'Alexandrie bascule dans une parodie de cité moderne : clans familiaux et réseaux mafieux règnent en maîtres, les récits de cohésion nationale se dégradent en farce, et la mémoire populaire est balayée par une uniformisation imposée. Ici, la dystopie prend la forme d'un chaos caricatural, où les ambitions de progrès et d'unité ne survivent que comme des pastiches burlesques. Ces récits convergent vers un constat commun : l'effacement de l'État ne libère pas, il engendre un pouvoir fragmentaire, violent, parfois ridicule dans ses excès. La communauté devient refuge autant que prison, la mémoire se fait instrument de division plus que de cohésion. En posant la question « peut-on imaginer une société sans État, ou bien le chaos est-il inévitable ? », Sanʿūsī et Ṭūḫī rappellent que l'État, au-delà de l'institution, demeure une promesse : celle d'un espace partagé, d'un horizon commun, d'un récit collectif dont l'absence laisse la société en éclats.

À travers l'analyse d'un corpus représentatif issu de la seconde vague dystopique — amorcée notamment après 2008 — nous avons observé comment ces récits littéraires construisent des univers marqués par la disparition ou la déliquescence de l'État-nation, révélant une inquiétude profonde quant à l'avenir politique et social du monde arabe. Ces fictions ne se contentent pas de dépeindre un chaos généralisé ; elles proposent aussi une réflexion critique sur les formes alternatives de pouvoir qui émergent dans les interstices du vide institutionnel. Communautés locales, gouvernances de proximité, réseaux informels : autant de figures de la *communaucratie* qui, bien qu'ambivalentes, incarnent une tentative de réorganisation sociale en dehors du modèle centralisé hérité de la modernité postcoloniale. Les œuvres analysées dénoncent ainsi l'illusion de la modernité, perçue non pas comme un projet d'émancipation, mais en tant que système ayant échoué à intégrer les marges, à garantir l'inclusion et à proposer une vision de société partagée. À travers des temporalités disjointes, des espaces urbains fracturés et des trajectoires individuelles désorientées, la littérature dystopique arabe contemporaine devient un espace de mise en crise des récits nationaux dominants et des promesses modernisatrices non tenues. L'analyse menée sur la dystopie chaotique montre enfin que la dystopie arabe contemporaine ne relève pas d'un simple exercice spéculatif mais reflète des craintes bien réelles et propose, en creux, une interrogation sur les modalités possibles d'un avenir post-étatique. Entre désillusion et imagination, ces récits inventent de nouvelles formes de discours critiques à partir de l'expérience du chaos. Ce chaos fictionnel n'est pas sans rappeler celui, tangible, des sociétés arabes marquées par l'effondrement des structures politiques après l'invasion de l'Irak en 2003 ou encore après les révolutions avortées en Syrie et en Libye, où l'espoir d'un renouveau a rapidement laissé place

à la fragmentation, à la guerre civile et à la multiplication des pouvoirs concurrents. La dystopie ne met pas en scène un chaos purement imaginaire ; elle résonne avec les effondrements réels où, privés d'État, les peuples oscillent entre l'horizon de la liberté et la désintégration violente du collectif.

Après avoir exploré les représentations du chaos et de l'effondrement de l'État dans la fiction dystopique arabe contemporaine, il est désormais possible de s'interroger sur une autre configuration extrême du pouvoir et de la souffrance sociale : la dystopie infernale. Là où les récits précédents mettaient en scène la disparition de l'autorité centrale et la montée de formes fragmentées de domination, les textes abordés dans la partie suivante décrivent au contraire des univers fermés, totalisants, presque carcéraux, où l'oppression atteint un niveau de violence insoutenable. Cette nouvelle étape de notre analyse s'appuie principalement sur le roman *ʿUṭārid* de Muḥammad Rabīʿ, qui propose une vision saisissante d'un monde sans issue, où le présent et le passé se confondent dans une boucle infernale. Nous verrons comment cette forme de dystopie permet d'exprimer une crise profonde de la subjectivité, de la mémoire et de l'avenir, en poussant à l'extrême les logiques de domination et de désespoir.

Dans cette partie, nous avons analysé une forme particulière de dystopie arabe contemporaine, que nous avons désignée comme dystopie infernale. Il s'agit d'une catégorie spécifique au sein du genre dystopique arabe, marquée par l'absence totale d'issue. À travers le roman *ʿUṭārid* de Muḥammad Rabīʿ, cette forme se distingue par une structure narrative circulaire, un univers clos et oppressant, et une vision profondément pessimiste de l'histoire et du devenir collectif. Toute tentative de renversement du pouvoir y échoue, absorbée par de nouvelles formes d'oppression, dans un cycle sans fin de violence et de désillusion. La dystopie infernale ne se limite pas à une critique du pouvoir politique : elle pousse la réflexion plus loin, en interrogeant la nature même du pouvoir, ses effets sur l'identité, la mémoire et la condition humaine. À travers la figure d'Otared, ce roman met en scène un individu broyé, masqué, déshumanisé, reflet d'une société où l'être humain perd tout repère. Le Caire devient un espace dystopique extrême, où la réalité urbaine se confond avec un enfer symbolique et psychologique. Ce type de récit, que l'on retrouve aussi en filigrane dans *Sifr al-iḫtifāʾ*, propose une vision figée du futur, dans laquelle aucune transformation positive ne semble possible. La dystopie infernale révèle ainsi un degré maximal de désespoir littéraire, où ni le rêve utopique ni même la critique constructive ne trouvent leur place. Elle exprime une crise profonde, non seulement politique, mais aussi morale et existentielle, propre au contexte postrévolutionnaire arabe. Cette catégorie de la dystopie arabe sans issue marque un tournant dans l'évolution de ce genre. Elle pousse la fiction dystopique à son extrême, non plus pour alerter ou proposer une

alternative, mais afin de figer le lecteur dans une expérience de perte totale, sans horizon, sans retour. C'est cette radicalité, tout à la fois esthétique et idéologique, qui confère à la dystopie infernale sa place singulière dans le paysage littéraire arabe contemporain.

Après avoir examiné les représentations du chaos et de l'effondrement de l'État, puis exploré la dystopie infernale comme forme extrême de clôture et de répétition, nous en venons enfin à une autre configuration essentielle du genre : la dystopie totalitaire. Contrairement à la vacance du pouvoir ou à son déploiement infernal, cette dernière met en scène un État omniprésent, centralisé et oppressif, dans lequel le contrôle social passe par la surveillance, la propagande, la censure et la normalisation des comportements. Cette dernière partie de notre étude se consacrera à l'analyse de cette forme dystopique spécifique, en mettant en lumière la manière dont elle s'est développée dans la littérature arabe, depuis les années 1980 jusqu'à sa réactualisation postrévolutionnaire.

Cette partie a permis d'analyser la manière dont la dystopie totalitaire arabe s'est construite et transformée au fil du temps, en réponse directe aux réalités politiques, sociales et historiques de la région. Depuis les premiers textes dystopiques apparus dans les années 1980 jusqu'aux œuvres plus récentes du contexte postrévolutionnaire, ces romans dressent un portrait critique des sociétés arabes, en dénonçant les mécanismes d'oppression, de contrôle et d'uniformisation mis en place par les régimes autoritaires. Dans la première vague, la fiction dystopique s'inspire des modèles occidentaux, mais les adapte pour critiquer des systèmes politiques étouffants et corrompus, où l'individu est effacé par l'appareil d'État. La seconde vague, née dans le sillage des soulèvements de 2011, approfondit quant à elle cette critique en y ajoutant les désillusions de l'après-révolution, marquées par la réapparition de formes encore plus rigides de pouvoir. Ces récits exposent le vide laissé par la promesse non tenue d'un changement politique, et interrogent les nouvelles formes de soumission imposées au nom de la stabilité ou du progrès.

Parmi les exemples les plus marquants de cette dystopie totalitaire arabe contemporaine figurent les romans de Basma ʿAbd al-ʿAzīz et Ibrāhīm Naṣrallāh, qui illustrent chacun à leur manière la brutalité des systèmes de contrôle. Dans *Al-Ṭābūr*, ʿAbd al-ʿAzīz décrit une société figée par une bureaucratie invisible mais toute-puissante, où l'attente devient une forme de soumission et de silence imposé. Ce roman met en scène un État qui ne dit rien, mais contrôle tout, et laisse les citoyens dans l'incertitude et la peur. De son côté dans *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya* Nasrallah pousse plus loin la représentation d'un monde gouverné par le cynisme, l'égoïsme et la violence institutionnalisée. L'État y est tout à la fois omniprésent et insaisissable, ce qui génère un climat de paranoïa généralisée où la frontière entre victime et bourreau s'efface. Ces

deux œuvres montrent comment la dystopie totalitaire permet de penser la perte de sens dans la relation entre l'individu et l'État, et la manière dont la fiction devient un moyen de questionner les formes d'oppression contemporaines. À travers des images fortes comme la file d'attente sans fin, les programmes de rééducation, ou encore les systèmes d'identification arbitraires, ces fictions dénoncent la perte d'individualité, la confusion des repères, et la fabrication d'un citoyen docile. Mais ces récits ne se contentent pas de décrire la domination : ils ouvrent aussi un espace de résistance intellectuelle, où la littérature devient un outil de réflexion, de mémoire, et parfois d'espoir. En mettant en scène des personnages qui doutent, résistent, ou cherchent des échappatoires, ne serait-ce que symboliques, ces œuvres offrent une lecture lucide et critique de l'état du monde arabe contemporain, tout en gardant la trace de ce qui pourrait encore changer.

En conclusion, nous constatons que les objectifs définis dans l'introduction ont été pleinement poursuivis, et dans une large mesure atteints. Nous avons tout d'abord cherché à définir le genre dystopique arabe, en distinguant ses spécificités formelles et thématiques. À travers l'analyse diachronique de deux grandes vagues de production — celle des années 1980 et celle postérieure à 2008 —, nous avons montré que la dystopie arabe ne se limite pas à une simple imitation des modèles occidentaux. Elle constitue bel et bien un genre autonome, réinventé à partir de réalités politiques et sociales propres à la région. Ensuite, notre travail a permis d'analyser les productions dystopiques sur une période ciblée, de 2008 à 2020, en les replaçant dans leurs contextes historiques. Cette approche a mis en évidence la montée en puissance de ce genre après les révoltes du Printemps arabe, ayant marqué une inflexion esthétique et idéologique majeure. L'étude des textes a révélé une forte diversité d'approches, allant de récits du chaos et de l'effondrement de l'État, à des représentations infernales de la violence, jusqu'à des critiques fines des systèmes totalitaires modernes. Nous avons également pu identifier les thèmes récurrents dans ce corpus : perte d'identité, contrôle bureaucratique, mémoire fracturée, surveillance, violence extrême, fragmentation sociale et politique. Ces motifs structurants permettent de dégager un imaginaire dystopique commun, qui donne corps aux tensions internes des sociétés arabes contemporaines.

Un autre objectif central était de mettre en lumière les liens entre la fiction dystopique et la réalité politique. Cette dimension a été traitée dans l'ensemble de la thèse, en montrant comment les romans dystopiques arabes fonctionnent comme instruments critiques, capables de diagnostiquer les crises de légitimité de l'État, les dérives autoritaires, et les désillusions liées aux projets modernisateurs. La dystopie y apparaît non seulement comme un moyen de

résistance intellectuelle, mais aussi comme un espace où s'exprime l'impossibilité d'un avenir stable. Nous avons enfin analysé en profondeur la relation entre le degré de présence de l'État et la forme dystopique. Cette réflexion a permis de dégager plusieurs configurations : la dystopie du chaos où l'État est absent ; la dystopie infernale dans laquelle la violence règne sans ordre ; et la dystopie totalitaire où le pouvoir étatique devient absolu. Ces différentes formes montrent que c'est précisément dans la tension entre absence et excès de pouvoir que la dystopie arabe trouve ses articulations narratives les plus fortes.

L'une des observations majeures issues de cette recherche concerne la différence fondamentale entre la dystopie occidentale et celle arabe, tant dans leurs origines que dans leurs intentions narratives. Dans la dystopie occidentale, souvent marquée par des œuvres fondatrices comme *1984* ou *Fahrenheit 451*, la critique porte essentiellement sur les excès idéologiques du communisme ou du capitalisme, et plus largement sur les conséquences inhumaines des systèmes politiques ou économiques modernes. Ces récits, écrits dans des sociétés démocratiques, traduisent la peur d'un futur à venir, nourrie par l'angoisse de la perte des libertés individuelles, la surconsommation, la technologie déshumanisante ou encore l'effondrement écologique. À l'inverse, la dystopie arabe est profondément ancrée dans le présent. Elle ne prévient pas contre un avenir menaçant mais décrit une réalité déjà vécue. Dans un contexte où la répression politique, la surveillance, la censure et les formes multiples d'oppression sont bien réelles où l'ici et maintenant est déjà passabelement dystopique, ces fictions mettent en mots une expérience partagée, un quotidien marqué par l'autoritarisme, le désespoir social et le blocage politique. Les auteurs arabes n'écrivent pas pour alerter sur ce qui pourrait arriver, mais pour représenter ce qui est déjà là, tantôt de manière allégorique, tantôt de façon directe. Cette différence fondamentale dans le rapport au temps et à l'imaginaire politique souligne l'importance de penser la dystopie arabe non comme une simple variante régionale d'un genre global, mais comme une création littéraire autonome, née dans un contexte de souffrance collective, de luttes pour la reconnaissance, et de tentatives de réappropriation du langage face au silence imposé par les régimes. Là où la dystopie occidentale projette, la dystopie arabe documente, traduit et résiste.

Cinq années se sont écoulées depuis le début de cette recherche. Nous sommes désormais en 2025, tandis que le corpus étudié s'arrête à l'année 2020. Depuis, de nouveaux romans dystopiques ont vu le jour, témoignant de la vitalité continue — mais aussi des possibles mutations — du genre. Ce dynamisme se reflète également dans la reconnaissance institutionnelle : les nominations de romans dystopiques par l'International Prize for Arabic Fiction se multiplient, avec par exemple *Salālim trūlār* de Samir Qasimi, longlisté en 2020, *al-*

Ḫaṭṭ al-Abyaḍ min al-Layl de Ḫālid Naṣrallāh, figurant sur la shortlist de 2022, ou encore *ʿUṣūr Dāniyāl fī madīnat al-ḫuyūṭ* en 2023. Ce décalage temporel souligne que cette étude ne peut être qu'une étape dans une réflexion en mouvement. Elle s'ouvre ainsi naturellement sur plusieurs pistes à explorer. Une interrogation centrale demeure en suspens : la dystopie arabe contemporaine représente-t-elle un phénomène temporaire, lié à un moment politique particulier — celui des révolutions avortées, des désillusions postrévolutionnaires, et des systèmes autoritaires en recomposition —, ou bien constitue-t-elle un mode d'expression durable, appelé à s'inscrire de manière pérenne dans la création littéraire arabe ? Autrement dit, faut-il lire la dystopie comme une réponse immédiate à la crise, ou comme une forme littéraire en devenir, capable d'évoluer avec les transformations sociales, culturelles et politiques de la région ?

Les tendances récentes en appellent à une certaine prudence quant à l'évolution de la dystopie dans le champ littéraire arabe. Si les années autour de 2020 ont marqué un pic de reconnaissance pour ce genre, avec une visibilité importante dans les grands prix littéraires, cette dynamique semble s'être atténuée au cours des années suivantes. Depuis, peu de romans dystopiques ont bénéficié d'une telle reconnaissance institutionnelle. À ce jour, *Salālim trūlār* et *ʿUṣūr Dāniyāl fi Madīnat al-Ḫuyūṭ* sont les derniers romans dystopiques à avoir figuré dans la *longlist* du prix IPAF, ce qui témoigne d'une présence plus sporadique du genre dans les sélections officielles. Il sera donc essentiel de suivre de près l'évolution de cette littérature, à travers ses réceptions critiques, ses trajectoires éditoriales, et les attentes du lectorat. L'analyse des dynamiques de publication, des circuits de diffusion et de traduction permettra également d'évaluer la place réelle qu'occupe la dystopie dans les lettres arabes contemporaines, et de mieux comprendre si cette forme continuera à se développer ou si elle risque d'être reléguée à une position marginale au sein du champ littéraire. Enfin, plusieurs zones d'ombre demeurent à explorer. Parmi elles, la position ambiguë de la dystopie entre littérature de genre et littérature légitime soulève des questions essentielles concernant la hiérarchie des formes littéraires dans le monde arabe. Le regard que porte la critique académique et institutionnelle sur ce type d'écriture, longtemps associé à la science-fiction ou à la culture populaire, mérite d'être interrogé. Il s'agira aussi de continuer à observer comment les écrivains s'emparent de cette forme pour renouveler le récit politique, imaginer d'autres futurs, ou affirmer des subjectivités marginalisées. Ainsi, bien que cette étude s'achève, le travail demeure ouvert, car le destin de la dystopie arabe est, lui aussi, encore en train de s'écrire.

La dystopie arabe contemporaine est bien plus qu'un genre narratif, elle est une forme de résistance intellectuelle, un langage critique forgé dans l'urgence, un miroir tendu aux

sociétés fragmentées du monde arabe. En donnant la parole à l'imaginaire, ces récits nous permettent de lire l'impensable, de nommer le silence, et d'exposer les logiques invisibles du pouvoir. Du chaos à l'enfermement, de l'effondrement de l'État à son emprise totale, ces œuvres racontent un monde sans issue apparente, mais aussi un monde où toute lucidité peut devenir un point de bascule. C'est pourquoi cette littérature, bien que sombre, n'est pas sans horizon. Elle formule, à sa manière, l'intuition que même dans la répétition du mal, une transformation demeure pensable. Ainsi peut-on entendre, au cœur de ce paysage dystopique, les mots de Starobinski comme une lueur paradoxale : « Le comble du mal doit être atteint, pour qu'intervienne une rupture libératrice, et qu'un nouvel ordre de choses s'instaure à la place de celui qui avait atteint les limites de la corruption.[769] » La dystopie arabe ne nous promet pas un salut, mais elle nous enseigne une chose essentielle, à savoir que lorsque la langue continue à interroger, la pensée ne s'effondre pas, et dans les ruines des récits de domination, se dessine peut-être déjà la possibilité fragile d'un nouveau récit collectif.

P.-S.

Cette thèse est née, en 2020, d'un saisissement de lecture en plein confinement, quand la dystopie arabe est apparue comme un miroir inattendu des angoisses humaines et a suscité le désir d'en comprendre le sens. Au fil des mois, des pages, des voix, le regard s'est affûté, mais aussi déplacé. Ce n'était pas seulement une littérature étrangère que j'étudiais, mais qui plus est un monde raconté de l'intérieur, souvent dans la douleur, avec lucidité, avec courage. J'ai appris à lire entre les lignes, à écouter ce que la fiction tait tout autant qu'elle révèle. À chaque chapitre, j'ai compris que la dystopie arabe ne parle pas uniquement du monde arabe : elle interroge ce que c'est que d'être humain dans un monde abîmé par le pouvoir, le silence, l'injustice — et par la répétition aveugle des tragédies. Travailler depuis la France, en tant que chercheuse chinoise, sur la littérature du monde arabe, m'a souvent confrontée à un sentiment d'imposture, de distance, de fragilité. Mais cette position marginale m'a aussi permis de voir autrement. Je n'ai jamais cherché à m'approprier cette parole, mais à l'approcher avec précaution, avec respect. Et si cette empathie à trois voix — la Chine, la France, le monde arabe — semble presque impossible, elle a pourtant pris forme, lentement, patiemment, dans les marges de cette recherche. Elle a rendu cette thèse non seulement possible, mais qui plus est vivante.

[769] Jean Starobinski, Le remède dans le mal, Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières, p. 171.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Al-Sanʿūsī, Saʿūd. *Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa*. Londres, Beyrouth, Arab Scientific Publishers, Inc., Difaf Publishing, 2015.

Al-Ṭūḫī, Nāʾil. *Nisāʾ al-Karantīnā*. Caire, Dār Mīrīt, 2013.

Ḫālid Tawfīq, Aḥmad. *Yūtūbiyā*. Caire, Dār Mīrīt, 2008.

Naṣrallāh, Ibrāhīm. *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*. Beyrouth, al-Dār al-ʿarabiyya li-l-ʿulūm Nāširūn, 2016.

Rabīʿ, Muḥammad. *ʿUṭārid*. Beyrouth, Caire, Dār al-Tanwīr li-l-ṭibāʿa wa-l-našr, 2015.

ʿAbd al-ʿAzīz, Basma. *al-Ṭābūr*. Beyrouth, Caire, Tunis, Dār al-Tanwīr, 2013.

—. *Hunā Badan*. Caire, Markaz al-Maḥrūsa, 2018.

Eltoukhy, Naël. *Les femmes de Karantina*. Traduit de l'arabe par Khaled Osman, Arles, Actes Sud/Sindbad, 2017.

Rabie, Mohammad. *Trois saisons en enfer*. Traduit de l'arabe par Frédéric Lagrange, Arles, Actes Sud/Sindbad, 2021.

Towfik, Ahmed Khaled. *Utopia*. Traduit de l'arabe par Richard Jacquemond, Paris, Flammarion, 2013.

Autres romans dystopique arabes

Akram Ḫūri, Nisrīn. *Wādī Qindīl*. Milan, Manšūrāt al-Mutawassiṭ, 2017.

al-Aʿraǧ, Wāsīni. *2084: ḥikāyat al-ʿarabi al-ʾaḫīr*. Alger, Entreprise Nationale des Arts Graphiques ENAG, 2015.

al-Bisāṭī, Muḥammad. *al-Ḫālidiyyāt*. Caire, Dār al-hilāl, 2004.

al-Saʿīd, Ibrāhīm. *al-Mustamiʿūn*. ʿAṣīr al-kutub li-l-našr wa-l-tawzīʿ, 2016.

al-Zaʿatarī, Aḥmad. *al-Inḥināʾ ʿala ǧuṯṯat Aammān*. Casablanca, al-Markaz al-ṯaqāfi l-ʿarabi, 2014.

Al-ʿīsa, Buṯayna. *Ḥāris saṭḥ al-ʿālam*. Beyrouth, Manšūrāt Takwīn - al-Dār al-ʿarabiyya li-l-ʿulūm Nāširūn, 2019.

al-Ġiṭānī, Ğamāl, *Ḥikāyāt al-Muʾassasa*, Caire, Dār al-šurūq, 1997.

Al-Šībāni, Ṭāriq, *Al-ʾiḫtifāʾ*. Tunis, Pop Libris, 2023.

Ḫālid Tawfīq, Aḥmad. *Fi mamarr al-fiʾrān*. Caire, al-Karma, 2016.

—. *Yūtūbiyā*. Caire, Dār Mīrīt, 2008.

Ḥasānīn, Muʿtazz. ٢٠٦٣. Escatopia, 2017.

Ḫayr, Muḥammad. *ʾIflāt al-aṣābiʿ*. Caire, Ḫān li-l-našr wa-l-tawzīʿ, 2018.

Ḥāziq, ʿumar. *Riwāʾī al-madīna al-ʾawwal*. Caire, Ḫān li-l-našr wa-l-tawzīʿ, 2014.

Imām, Ṭāriq. *Ḍarīḥ Abī*. Caire, Dār al-ʿayn li-l-našr, 2013.

Mihnāna, Ismāʿīl. *Hālūsīn*. Alger, al-Ğazāʾir taqraʾ, 2018.

Mūsa, Ṣabri. *al-Sayyid min ḥaql al-sabāniḫ*. Caire, al-Hayʾat al-miṣriyya l-ʿāmma li-l-kitāb, 1987.

Nāği, Aḥmad. *Wa-l-numūr li-ḥuğrati*. Caire, Markaz al-Maḥrūsa, 2019.

Nāği, Aḥmad, et Ayman al-Zarqāni. *Istiḫdām al-ḥayāt*. Caire, Manšūrāt marsūm - Miṣr, 2014.

Qasīmi, Samīr. *Salālim trūlār*. Milan, Manšūrāt al-Mutawassiṭ, 2019.

Šalabi, Ḫayr. *Riḥlāt al-ṭuršaği al-ḥalwagī*. Caire, Maktabat Madbūli, 1991.

Sālim, Muḥammad. *al-Ğalīl wa-l- Ṣuʾlūk*. Caire, Dār al-Tanwīr li-l-ṭibāʿa wa-l-našr, 2013.

Šaraf, Faraḥ, traducteur. *al-ʿIrāq +100 :baʿda miʾat ʿām min al-iḥtilāl al-amrīki*. Bruxelles, Alca Books, 2017.

Saʿadāwi, Aḥmad. *Frankanštāyn fi Baġdād*. Beyrouth, Bagdad, Manšūrāt al-ğumel, 2013.

Šukri Fišīr, ʿIzz al-Dīn. *Asfār al-farāʿīn*. Caire, Dār al-Šurūq, 2012.

—. *Bāb al-ḥurūğ, risālat ʿAli l-mufʿama bi-bahğat ġayr mutawwaqaʿa*. Caire, Dār al-Šurūq, 2012.

Ṣunʿallāh, Ibrāhīm. *al-Lağna*. Beyrouth, Dār al-Kalima, 1981.

Ṯābit, al-Hādi. *Law ʿāda Ḥannibʿal*. Tunis, Maṭbaʿat al-tasfīr al-fannī, 2004.

Tawfīq, Muḥammad. *Fatāt al-ḥalwā*. Caire, Beyrouth, al-Dār al-Miṣriyya al-Lubnāniyya, 2010.

Ṭūbiya, Maǧīd. *al-Hāʾulāʾi*. Caire, Dār Ġarīb li-l-ṭibāʿa wa-l-našr, 1983.

ʿAbd al-laṭīf, Aḥmad. *ʿUṣūr Dāniyāl fi madīnat al-ḫuyūṭ*. Caire, Dār al-ʿayn li-l-našr, 2022.

ʿĀdil al-Naṣrallāh, Ḫālid. *al-Ḫaṭṭ al-abyaḍ min al-layl*. Beyrouth, Dār al-Sāqi, 2021.

ʿIzz al-Dīn ʿĪsa, Yūsuf. *al-Wāǧiha*. Caire, Dār al-maʿārif, 1981.

ʿUṯman, Maḥmūd. *Ṯawrat 2053 : al-bidāyat*. bi-dūn našr, 2007.

Ibrahim, Sonallah. *Le comité*. Traduit par Yves Gonzalez-Quijano, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 1992. Livre numérique.

Ghitany, Gamal. *Les récits de l'institution*. Traduit par Khaled Osman, Paris, Seuil, 2001.

Sur les œuvres et auteurs du *corpus*

al-Dawḥa. *Multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020.

al-Mahdi, Ahmed Salah. « The Survival Guide to Egyptian Dystopia and Apocalypse, Post-Arab Spring Sci-Fi Comes of Age. » *Arab and Muslim Science Fiction, Critical Essays*, édité par Hosam A. Ibrahim Elzembely et Emad El-Din Aysha, 2022, pp. 47-55.

al-Mūdin, Ḥasan. « al-ʾInsān dāḫila madīna ġayr fāḍila. » *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020, pp. 42-44.

al-Šaḥāt, Muḥammad. « Tamṯīlāt al-dīstūbiya fi l-riwāyat al-miṣriyya al-ǧadīda: sardīyyat muḍādda li-mudun al-ḫarāb. » *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020, pp. 28-32.

Asaad, Hend. « Der Weg in den Untergang in Das Ende unserer Tage (2012) de Christian Schüle et dans Otared (2015) de Muhammad Rabie. » *Neohelicon*, vol. 46, 2019, p. 331-345.

Bakker, Barbara. « Egyptian Dystopias of the 21st Century: a New Literary Trend? » *Journal of Arabic and Islamic Studies*, vol. 21, 2021, pp. 79-94.

Barbaro, Ada. *La fantascienza nella letteratura araba*. Rome, Carocci Editore, 2013.

—. « In the Queuetopia: How to Give Physical Shape to Relations with Power in al-Ṭābūr(s) by Yūsuf Idrīs and Basma ʿAbs al-ʿAzīz. » *Al-Karmil*, nos 40-41, 2019-2020, pp. 5-31.

Bilqāsim, Ḫālid. « Bayn al-wāqiʿ wa-l-ḫayāl, al-ḥukm ʿala ʾadabiyyat al-dīstūbiyā. » *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020, p. 24.

Buontempo, Alessandro. « The Egyptian Revolution and its Discontent: al-Ṭābūr by Basmah ʿAbd al-ʿAzīz and al-Tamāsīḥ by Yūsuf Raḫā. » *La rivista di Arablit*, vol. V, nos 9-10, 2015.

Campbell, Ian. *Arabic Science Fiction*. London, Palgrave, 2018.

—. « Prefiguring Egypt's Arab Spring: Allegory and Allusion in Ahmad Khālid Tawfīq's *Utopia*. » *Science Fiction Studies*, vol. 42, no. 3, 2015, pp. 541-556.

—. « The Estrangement of Political Trauma in Two SF Novels by Basma Abdelaziz. » *Science Fiction in Translation: Perspectives on the Global Theory and Practice of Translation*, édité par Ian Campbell, 2022, pp. 309-332.

Darrāğ, Fayṣal. « Taġayyur al-ʾazmina wa-madīnat al-fasād. » *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020, pp. 22-23.

Determann, Jörg Matthias. *Islam, Science Fiction and Extraterrestrial Life: the Culture of Astrobiology in the Muslim World*. Londres, I. B. Tauris, 2021.

Elmeligi, Wessam. *Dystopia in Arabic Speculative Fiction: a Poetics of Distress*. New York, Routledge, 2024.

Elzembely, Hosam A. Ibrahim. « The Continuum, Four Waves of Egyptian Sci-fi. » *Arab and Muslim Science Fiction, Critical Essays*, édité par Hosam A. Ibrahim Elzembely et Emad El-Din Aysha, 2022, pp. 10-19.

Farġali, Maḥmūd. « Dīstūbiya l-wāqiʿ al-ʿarabī! » *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020, pp. 38-40.

Gibbons, Alison. « Using Life and Abusing Life in the Trial of Ahmed Naji: Text World Theory, Adab, and the Ethics of Reading. » *Journal of Language and Discrimination*, 2019, pp. 1-18.

Gill, R. B. « The Uses of Genre and the Classification of Speculative Fiction. » *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 46, no. 2, 2016, pp. 71-85.

Greenberg, Nathaniel. « Ahmed Khaled Towfik: Days of Rage and Horror in Arabic Science Fiction. » *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 60, no. 2, 2019, pp. 169-178.

Hassouna, Mohammed Mostafa. « Dystopian Egypt before the Arabian Spring: Critical Review on Ahmed Khaled Tawfik's *The Knife*. » *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, vol. 42, no. 3, 2019, pp. 69-81.

Jacquemond, Richard. « 'Popular' Literary Genres in Egypt Today. » *Journal of Arabic and Islamic Studies*, vol. 16, no. 9, 2016, pp. 349-367.

Khayrutdinov, Dinar Rafisovich. « Ahmad Khaled Tawfik's Novel *Utopia* as an Important Example of the New Wave of Science Fiction in Arabic Literature. » *World Applied Sciences Journal*, vol. 31, no. 2, 2014, pp. 190-192.

Madoeuf, Anna, et Delphine Pagès-El Karoui. « Le Caire en 2015 et en 2023 : deux dystopies anticipatrices ? Les avenirs funestes de la capitale égyptienne dans *Tower of Dreams* et *Utopia*. » *Annales de Géographie*, nos 709-710, 2016, pp. 360-377.

Marusek, Sarah. « Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow: Social Justice and the Rise of Dystopian Art and Literature Post-Arab Uprisings. » *British Journal of Middle Eastern Studies*, 2020.

Masmoudi, Ikram. « The Translation of SF Tropes in *Dog War II*. » *Science Fiction in Translation: Perspectives on the Global Theory and Practice of Translation*, édité par Ian Campbell, 2022, pp. 333-351.

Milich, Stephan. « The Politics of Terror and Traumatization: State Violence and Dehumanization in Basma ʿAbd al-ʿAzīz's *al-Ṭābūr*. » *Arabic Literature in a Posthuman World: Proceedings of the 12th Conference of the European Association for Modern Arabic Literature (EURAMAL)*, édité par Stephan Guth et Teresa Pepe, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2019, pp. 145-164.

Paniconi, Maria-Elena. « Ḍarīḥ Abī by Ṭāriq Imām: Dystopia and Fantasy-Folklore. » *Arabic Literature in a Posthuman World*, op. cit., pp. 165-178.

Pepe, Teresa. « Aḥmad Nājī's *Istikhdām al-ḥayāh (Using Life)* as 'Critical Dystopia'.» *Arabic Literature in a Posthuman World*, op. cit., pp. 179-192.

Resheq, Reem, et Ahmad Y. Majdoubeh. « Critical Dystopia: Local Narrative in the Threshold in Ahmed Khaled Towfik's *Utopia*. » *International Journal of Arabic-English Studies*, vol. 19, no. 1, 2019, pp. 175-194.

Rohatyn, Dennis. « Hell and Dystopia: a Comparison and Literary Case Study. » *Utopian Studies*, no. 2, 1989, pp. 94-101. Disponible en ligne : http://www.jstor.org/stable/20718910. Consulté le 25 juillet 2024.

Said, Walaa'. « Dystopianizing the 'Revolution': Muḥammad Rabīʿ's ʿUṭārid (2015). » *Arabic Literature in a Posthuman World*, op. cit., pp. 193-210.

—. « The Metamorphosis of the Significance of Death in Revolutionary Times: Mohammad Rabie's Otared (2014). » *Re-Configurations: Contextualising Transformation Processes and Lasting Crises in the Middle East and North Africa*, édité par Rachid Ouaissa, Friederike Pannewick et Alena Strohmaier, 2021.

Waqqāṣ, Yūsuf. « Muḥāṣarūn fi manzil al-marāya! » *al-Dawḥa, multaqa l-ʾibdāʿ l-ʿarabī wa-l-ṯaqāfa al-ʾinsāniyya*, no. 148, 2020, p. 34.

Younas, Abida. « Configuring the Present for the Future: Personal Narratives of the Arab Spring. » *British Journal of Middle Eastern Studies*, 2022. Disponible en ligne : https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13530194.2022.2027228. Consulté le 28 mai 2022.

Œuvres littéraires

Abd El-Fattah, Alaa. *You Have Not Yet Been Defeated*. Londres, Fitzcarraldo Editions, 2021.

Anṭūn, Faraḥ. *al-Dīn wa-l-ʿilm wa-l-māl, al-mudun al-ṯalāṯ*. Giza, Wikālat al-ṣaḥāfat al-ʿarabiyya, 2019.

Atwood, Margaret. *Curious Pursuits: Occasional Writing 1970-2005*. Londres, Virago, 2005.

Bacon, Francis. *La nouvelle Atlantide*. Paris, J. Musier, 1702 ; réimpr. Hachette Livre – BnF, 2012.

Al-Fārābi. *Traité des opinions des habitants de la cité idéale*. Traduit par Tahani Sabri, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1990.

Abū Naṣr al-Fārābi. *Kitāb ārāʾ ahl al-madīnat al-fāḍila*. Beyrouth, Dār wa-maktabat al-hilāl, 1995, p. 113.

Marrāš, Fransīs Faṭḥallāh. *Ġābat al-ḥaqq*. Le Caire, Hindāwī, 2013.

Rabīʿ, Muḥammad. *ʿĀm al-tinīn*. Le Caire, Dār al-Kutub Ḫān li-l-Našr, 2012.

Wells, H. G. *A Modern Utopia*. Dans *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*, édité par Glenn Negley et John Max Patrick, H. Schuman, 1952 ; réimpr. McGrath Publishing Company, 1971

Ouvrages critiques

ʿAbd al-ʿAzīz, Basma. *Iġrāʾ al-sulṭa al-muṭlaqa: masār al-ʿunf fī ʿalāqat al-šurṭa bi-l-wāṭan ʿabra l-tārīḫ*. Amazon Digital Services, 2013.

—. *Saṭwat al-naṣṣ, ḫiṭāb al-Azhar wa-azmat al-ḥukm*. Amazon Digital Services, 2016.

Agamben, Giorgio. *The Open: Man and Animal*. Traduit par Kevin Attell, Stanford, Stanford University Press, 2004.

Aldridge, Alexandra. *The Scientific World-View in Dystopia*. UMI Research Press, 1978.

Alter, Robert. *Imagined Cities*. New Haven, Yale University Press, 2010.

Arendt, Hannah. *The Origins of Totalitarianism*. New York, A Harvest/HBJ Book, 1973.

Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard, coll. « folio/essais » no. 14, 1985.

—. *Les Cenci*. Édité par Michel Corvin, Paris, Gallimard, 2011.

Ayubi, Nazih N. *Over-stating the Arab State, Politics and Society in the Middle East*, Londres, L.B. Tauris Publishers, 1995.

Bakhtin, M. M. « Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics. » *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 84-258.

Baron, Beth. *Egypt as a Woman: Nationalism, Gender, and Politics*. University of California Press, 2005.

Benjamin, Walter. *Pour une critique de la violence*. Traduit par Antonin Wiser, Paris, Allia, 2019.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres et New York, Routledge, 2004.

Bourdieu, Pierre. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1982.

—. *Langage et Pouvoir Symbolique*. Paris, Fayard, 2001.

—. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992 ; rééd. coll. « Points », 1998, 2015.

—. *Sur l'état : cours au Collège de France 1989-1992*. Édité par Patrick Champagne, Rémi Lenoir, Franck Poupeu et Marie-Christine Rivière, Paris, Raison d'agir/Seuil, 2012.

Bourdieu, Pierre, et Jean-Claude Passeron. *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1987.

Cachia, Pierre. *Arabic Literature: an Overview*. Londres, Routledge, 2010.

Claeys, Gregory. *Dystopia, a Natural History: A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford, Oxford University Press, 2017.

Connell, Raewyn W. *Masculinities*. Cambridge, Polity Press, 1995.

Cook, Steven A. *False Dawn*. New York, Oxford University Press, 2017.

Denis, Benoît. *Littérature et engagement, de Pascal à Sartre*. Paris, Seuil, 2000.

French, Geoffrey E., et Alan G. Hill. *Kuwait: Urban and Medical Ecology. A Geomedical Study*. Berlin, Springer, 2013.

Genette, Gérard. *Figures III: discours du récit*. Paris, Seuil, 1972.

Ghosn, Katia, et Benoît Tadié. *Le récit criminel arabe/Arabic Crime Fiction*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, coll. « Mîzân », 2021.

Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris, Grasset, 1972.

Hamilton, John. *Gallipoli Sniper: The Remarkable Life of Billy Sing*. South Yorkshire, Frontline Books, 2015.

Hanson, Carter F. *Memory and Utopian Agency in Utopian/Dystopian Literature: Memory of the Future*. New York et Londres, Routledge, 2020.

Hill, Peter. *Utopia and Civilization in the Arab Nahda*. Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

Jacquemond, Richard. *Entre scribe et écrivains*. Arles, Actes Sud, 2003.

Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York, Verso, 2005.

Kateb, George. *Utopia and Its Enemies*. Schocken Books, 1972.

King, Stephen J. *Arab Winter*. GB, University of Cambridge ESOL Examinations, 2020.

Kumar, Krishan. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford, Basil Blackwell, 1987.

—. *Utopianism*. Open University Press, 1991.

Laclau, Ernesto. *New Reflections on the Revolution of Our Time*. Londres, Verso, 1990.

Llosa, Mario Vargas. *La vérité par le mensonge*. Paris, Gallimard, 2006.

Mill, John Stuart. *Collected Works of John Stuart Mill*. 33 vols., Routledge & Kegan Paul, 1965-1991, vol. 28.

Moosa, Matti. *The Origins of Modern Arabic Fiction*. Boulder, Lynne Rienner Publishers, 1997.

Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science-Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, Westview, 2000.

—. *Demand the Impossible: Science-Fiction and the Utopian Imagination*. Édité par Raffaella Baccolini, Bern, Peter Lang, 2014.

Negley, Glenn, et J. Max Patrick. *The Quest for Utopia: An Anthology of Imaginary Societies*. New York, Anchor Books, 1962.

Ouyang, Wen-chin. *Poetics of Love in the Arabic Novel: Nation-State, Modernity and Tradition*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012.

Raymond, André. *Le Caire*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1993.

Rosset, Clément. *Le principe de cruauté*. Paris, Minuit, 1988.

Salamey, Imad. *The Decline of Nation-States After the Arab Spring: The Rise of Communitocracy*. New York, Routledge, 2017. Version Kindle.

Sargent, Lyman Tower. *Utopianism: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2010.

Soja, Edward W. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden, Blackwell, 1996.

Starkey, Paul. *Sonallah Ibrahim: Rebel with a Pen*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2016.

Starobinski, Jean. *Le remède dans le mal : critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*. Paris, Gallimard, 1989.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, Yale University Press, 1979.

—. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Basingstoke, Macmillan Press, 1988.

Suvin, Darko, et Gerry Canavan. *Metamorphoses of Science Fiction*. Oxford, Peter Lang, 2016.

Tazi, Nadia. *Le genre intraitable : politiques de la virilité dans le monde musulman*. Arles, Actes Sud, 2018.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Points, 2015.

Weber, Max. *Le savant et le politique*. Traduit par Julien Freund, Paris, Plon/Éditions 10/18, 2006.

Weninger, Robert K. *Sublime Conclusions: Last Man Narratives from Apocalypse to Death of God*. Cambridge, Legenda/Modern Humanities Research Association, 2017.

Articles scientifiques et revues

Baccolini, Raffaella, et Tom Moylan. « Introduction. Dystopia and Histories. » *Dark Horizons: Science-Fiction and the Dystopian Imagination*, édité par Raffaella Baccolini et Tom Moylan, Routledge, 2003.

Booker, M. Keith. « African Literature and the World System: Dystopian Fiction, Collective Experience, and the Postcolonial Condition. » *Research in African Literatures*, vol. 26, no. 4, 1995, pp. 58-75.

Bray, Julia. « Starting Out in New Worlds: Under Whose Empire? High Tradition and Subaltern Tradition in Ottoman Syria. 16th and 19th/20th Centuries. » *Tropes du Voyage : Le Voyage dans la littérature arabe. I. Départs*, actes du Colloque international, Università Ca' Foscari de Venise, 13–15 déc. 2007, édité par Antonella Ghersetti, *Annali di Ca' Foscari*, vol. XLVIII, Série orientale, 40 (2009).

Budakov, V. M. « Dystopia: An Earlier Eighteenth Century Use. » *Notes and Queries*, 2010, pp. 57, 86-88.

Cadène, Philippe. « Koweït City : planification urbaine et stratégie régionale. » *Arabian Humanities*, no. 2, 2013. Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/cy/2622. Consulté le 6 sept. 2022.

Claeys, Gregory. « News from Somewhere: Enhanced Sociability and the Composite Definition of Utopia and Dystopia. » *History: The Journal of the Historical Association*, 2013, pp. 145-173.

—. « When Does Utopianism Produce Dystopia? » *Utopian Horizons: Ideology, Politics, Literature*, édité par Zsolt Czigányik, 2017, pp. 41-61.

Deheuvels, Luc-Willy. « Le livre des trois cités de Faraḥ Anṭūn : une utopie au cœur de la littérature arabe moderne. » *Arabica*, t. 46, fasc. 3, 1999, pp. 402-434.

Denkha, Ataa. « L'eschatologie musulmane. » *Revue des Sciences Religieuses*, vol. 87, no. 2, 2013, pp. 201-207. https://doi.org/10.4000/rsr.1207.

Frye, Northrop. « Varieties of Literary Utopias. » *Utopias and Utopian Thought*, édité par Frank E. Manuel, Londres, Souvenir Press, 1973, pp. 25-49.

Ghersetti, Antonella. « Changing Perspectives: Utopia and Dystopia in ʿAlāʾ al-Aswānī's *Chicago*. » *Middle Eastern Studies*, 2012, pp. 1-19.

Hall, Stuart. « Who Needs 'Identity'? » *Identity: A Reader*, édité par Paul Gay, Jessica Evans et Peter Redman, Sage Publications, 2000, pp. 15-30.

Holdefer, Charles. « Another Kind of Hell: Fundamentals of the Dystopian Short Story. » *Journal of the Short Story in English*, no. 64, 2015, p. 10. Disponible en ligne : http://journals.openedition.org/jsse/1606. Consulté le 25 juill. 2024.

Kateb, George. « Utopia and the Good Life. » *Utopias and Utopian Thought*, édité par Frank E. Manuel, op.cit., 1973, pp. 239-259.

Kumar, Krishan. « The Ends of Utopia. » *New Literary History*, vol. 41, no. 3, 2010, pp. 549-569.

Labouret, Mireille. « Le voyage en Égypte, un théâtre de la cruauté. » *Études Normandes*, no. 2, 1990, p. 14. https://www.persee.fr/doc/etnor_0014-2158_1990_num_39_2_1924. Consulté le 5 juin 2023.

Lang, Felix. « Beauty, Goodness and Bombs: The Role of Political Crisis in Structuring the Arab Field(s) of Cultural Production. » *Culture and Crisis in the Arab World: Art Practice*, 2019, pp. 13-38.

Lewis, Arthur O., Jr. « The Anti-utopian Novel: Preliminary Notes and Checklist. » *Extrapolation*, vol. 2, 1961, pp. 27-32.

Marusek, Sarah. « Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow: Social Justice and the Rise of Dystopian Art and Literature Post-Arab Uprisings. » *British Journal of Middle Eastern Studies*, 2020, p. 21. https://doi.org/10.1080/13530194.2020.1853504.

Mumford, Lewis. « Utopia, the City and the Machine. » *Daedalus*, vol. 94, no. 2, 1965, pp. 271-292.

Ouyang, Wen-chin. « Utopias, Dystopias and Heterotopias: The Spatiality of Human Experience and Literary Expression. » *Middle Eastern Literatures*, vol. 15, no. 3, 2002, pp. 227-231.

Parrinder, Patrick. « Modern Utopias, Major and Minor. » *Modernism/modernity*, vol. 9, no. 4, 2012, pp. 793-798.

Polak, Frederik. « Utopia and Cultural Renewal. » *Utopias and Utopian Thought*, édité par Frank E. Manuel, op.cit., 1973.

Ross, Alison. « The Distinction between Mythic and Divine Violence: Walter Benjamin's "Critique of Violence" from the Perspective of Goethe's *Elective Affinities*. » *New German Critique*, no. 121, 2014, pp. 93-120.

Saghie, Hazim. « Introduction. » *The Predicament of the Individual in the Middle East*, édité par Hazim Saghie, 2000, pp. 7-14.

Sargent, Lyman Tower. « The Three Faces of Utopianism Revisited. » *Utopian Studies*, vol. 5, no. 1, 1994, pp. 1-37.

—. « Utopia: The Problem of Definition. » *Extrapolation*, vol. 16, 1975, pp. 137-?.

—. « Five Hundred Years of Thomas More's *Utopia* and Utopianism. » *Utopian Studies*, vol. 27, no. 2, 2016, pp. 184-192.

Shourush, Sami. « The Kurds and the Obstacles to Individualism. » *The Predicament of the Individual in the Middle East*, édité par Hazim Saghie, 2000, pp. 104-118.

Singerman, Diane, et Paul Amar. « Contesting Myths, Critiquing Cosmopolitanism, and Creating the Nez Cairo School of Urban Studies. » *Cairo Cosmopolitan: Politics, Culture, and Urban Space in the New Globalized Middle East*, édité par Diane Singerman et Paul Amar, The American University in Cairo Press, 2006.

Suvin, Darko. « On the Poetics of the Science Fiction Genre. » *College English*, vol. 34, no. 3, 1972.

Thiollet, Hélène. « Migration et (contre)révolution dans le Golfe : politiques migratoires et politiques de l'emploi en Arabie saoudite. » *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 31, 2015, pp. 121-143.

Thomas, P. L. « The Enduring Power of SF, Speculative and Dystopian Fiction, Final Thoughts. » *Science Fiction and Speculative Fiction: Challenging Genres*, édité par P. L. Thomas, 2013, pp. 185-215.

Walsh, Chad. *From Utopia to Nightmare*. Geoffrey Bles, 1962, pp. 66-74.

Wasef Qasem Masad, Ahlam, et Aya Walid Fayyad Akkawi. « A Mirror Perspective on Ibrahim Nasrallah's Novel *Dog War II*: An Analytical Approach [Marāya Ḥarb al-kalb al-ṯāniya li-Ibrāhīm Naṣrallāh: Muqāraba taḥlīliyya]. » *Mağallat Ğāmiʿat al-Šāriqa li-l-ʿUlūm al-ʾInsāniyya wa-l-iğtimāʿiyya*, vol. 18, no. 2, 2021, pp. 282-302.

Wieviorka, Michel. « La cruauté. » *Le coq-héron*, no. 174/3, 2003.

Al Saadi, Tania. « Des despotes et des opprimés dans les romans de Ğamāl al-Ġīṭānī. » *Arabica*, vol. 61, no. 6, 2014, pp. 664-696.

Articles de presse et de blog

"9 Killed in Kuwait Bombings." *The New York Times*, 12 juill. 1985, https://www.nytimes.com/1985/07/12/world/9-killed-in-kuwait-bombings.html. Consulté le 27 juin 2022.

"'Ḥarb al-Kalb al-ṯāniya' li-ʾIbrāhīm Naṣrallāh tafūzu bi-l-ğāʾizat al-ʿālamiyya li-l-riwāyat al-ʿarabiyya li-ʿām 2018." 24 févr. 2018, https://www.arabicfiction.org/ar/winnerannouncement2018. Consulté le 16 avr. 2024.

"Discussing 'Women of Karantina': A Savage Comic Epic, Relentlessly Ironic, Uncompromisingly Rude, Profoundly Moral, Totally True." *ArabLit*, 13 oct.

2014, https://arablit.org/2014/10/13/discussing-women-of-karantina-a-savage-comic-epic-relentlessly-ironic-uncompromisingly-rude-profoundly-moral-totally-true/. Consulté le 5 sept. 2024.

Ford, Mary Catherine. « In 'Using Life,' Ahmed Naji Imagined a Riveting Ride across a Dystopian Cairo, then he was Arrested. » *Words Without Borders*, déc. 2017, https://www.wordswithoutborders.org/book-review/in-using-life-ahmed-naji-imagined-a-riveting-ride-across-a-dystopian-cairo. Consulté le 5 sept. 2024.

Hillegas, Mark. *The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-Utopians*. Southern Illinois University Press, 1967. https://archive.org/details/futureasnightmar00hill. Consulté le 19 mai 2022.

ʿĪša, ʿImād al-Dīn. « Riḥlat '2063' riḥlat fī adab al-dīstūbyyā. » *Al Mayadeen*, 3 mars 2019, https://www.almayadeen.net/books/935508/. Consulté le 5 sept. 2024.

Jacquette, Elisabeth, Marcia Lynx Qualey et Aaron Bady. « Let Loose Your Tongue. » *The New Inquiry*, 18 juill. 2016, https://thenewinquiry.com/let-loose-your-tongue/. Consulté le 16 avr. 2024.

Jawda Aḥmad, Ḫālid. « Al-dīstūbyyā al-nāʿima wa-muǧtamaʿ riwāyat '2063'. » *Middle East Online*, 11 janv. 2019, https://middle-east-online.com/2063-رواية-ومجتمع-الناعمة-الديستوبيا. Consulté le 5 sept. 2024.

Metz, Sam. « Fiction of Dystopian Times: Ahmed Saadawi's 'Frankenstein in Baghdad'. » *Los Angeles Review of Books*, 5 juin 2018, https://lareviewofbooks.org/article/fiction-dystopian-times-ahmed-saadawis-frankenstein-baghdad/. Consulté le 5 sept. 2024.

Lynx Qualey, Marcia. « The Director of the Egyptian Society for Science Fiction on Arabic SF's Past, Present, and Future. » *ArabLit*, 28 mars 2018, https://arablit.org/2018/03/28/the-director-of-the-egyptian-society-for-science-fiction-on-arabic-sfs-past-present-and-future/. Consulté le 28 nov. 2021.

Morris, William. « Bellamy's *Looking Backward*. » *Commonweal*, vol. 5, no. 180, 1889, pp. 194-95. https://www.marxists.org/archive/morris/works/1889/commonweal/06-bellamy.htm. Consulté le 13 mai 2022.

Mounzer, Lina. « Apocalypse Now: Why Arab Authors Are Really Writing about the End of the World. » *Middle East Eye*, 1 avr. 2019, https://www.middleeasteye.net/discover/apocalypse-now-dystopia-why-arab-authors-are-really-writing-about-end-world-egypt. Consulté le 5 sept. 2024.

Mūsā, Ṣabrī. « Mushkilat al-ibdāʿ al-riwā'ī ʿind al-jīl al-sittīniyyāt wa-l-sabʿīniyyāt. » *Fuṣūl*, vol. 2, no. 2, 1982.

"Ibrahim Nasrallah Wins 2018 International Prize for Arabic Fiction." *International Prize for Arabic Fiction*, 24 avr. 2018, https://www.arabicfiction.org/en/winnerannouncement2018. Consulté le 16 avr. 2024.

"Kuwait Parliament Votes to Abolish Censorship Committee for Books." *ArabLit*, 20 août 2020, https://arablit.org/2020/08/20/kuwaiti-parliament-votes-to-abolish-censorship-committee-for-books/.

Udvardyova, Lucia. « ABADIR: The Future Has Been Completely Uncancelled in Music. » *SHAPE Platform*, 2022, https://shapeplatform.eu/2022/abadir-the-future-has-been-completely-uncancelled-in-music/. Consulté le 5 juin 2023.

"Théorie mimétique." *René Girard. Site officiel*, https://www.rene-girard.fr/57_p_44435/theorie-mimetique.html. Consulté le 4 sept. 2023.

Williams, Raymond. « Utopia and Science Fiction. » *Science Fiction Studies*, vol. 16, no. 3, 1978, https://www.depauw.edu/sfs/backissues/16/williams16art.htm. Consulté le 5 sept. 2024.

Émissions radiophoniques et télévisées

Azem, Ibtisam. « Cultural Spotlight: Ibtisam Azem and *The Book of Disappearance*. » *Institute for Palestine Studies*, 6 mars 2021, https://www.palestine-studies.org/en/node/1651012. Consulté le 24 févr. 2023.

"The British Library, Basma Abdel Aziz et Mohammad Rabie: The Waking Nightmare: Post-Revolutionary Egyptian Dystopias." 2018, https://soundcloud.com/the-british-library/the-waking-nightmare-post-revolutionary-egyptian-dystopias. Consulté le 16 avr. 2024.

"International Prize for Arabic Fiction Winner Announcement." *YouTube*, 32'30, https://www.youtube.com/watch?v=R_kkRRbJTTQ. Consulté le 16 juin 2022.

"Présentation à l'Atelier des Rencontres philosophiques de Monaco." *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jnhErs1u2O4. Consulté le 4 sept. 2023.

Luffin, Xavier. « Après le printemps, l'été ou l'hiver ? Les révolutions du "printemps arabe" vues par les écrivains arabophones. » *L'Académie.tv*, 2013, https://lacademie.tv/conferences/apres-le-printemps-l-ete-ou-l-hiver-les-revolutions-du-printemps-arabe-vues-par-les-ecrivains-arabophones-1. Consulté le 4 août. 2025

Thèse et mémoire

Al Tawil, Katia. *Les prix littéraires panarabes décernés au roman arabe : normes, mécanismes et impacts,* Thèse de doctorat, Sorbonne Université, sous la dir. de Frédéric Lagrange, 16 déc. 2022.

Cojocaru, Daniel. *Violence and Dystopia: Mimesis and Sacrifice in Contemporary Western Dystopian Narratives.* Thèse de doctorat, St Peter's College, University of Oxford, 2011.

De Wringer, Anouck. *Trauma as a Life-World: Lived Experiences of Space, Time and the Body in The Queue and Otared*. Mémoire de master, University of Amsterdam, sous la dir. de D. Poppinga, 29 avr. 2020.

Dick, Barbara Kathleen. *Modern Arabic Science Fiction: Science, Society and Religion in Selected Texts*. Durham theses, Durham University, 2016. Disponible en ligne : http://etheses.dur.ac.uk/11907/. Consulté le 27 mai 2022.

Polverini, Léa. *Révolte et dérision dans les littératures arabes modernes et contemporaines (R. Boudjedra, D. Chraïbi, A. Cossery, A. Khal, M. Rabie).* Thèse de doctorat en littérature générale et comparée, Université de Toulouse, sous la dir. de Pierre-Yves Boissau et Richard Jacquemond, 6 déc. 2024.

Usuels

Sapiro, Gisèle, dir. *Dictionnaire international Bourdieu*. Paris, CNRS Éditions, 2020.

TABLE DES MATIÈRES

RESUME ··· **3**

ABSTRACT ··· **4**

REMERCIEMENTS ··· **5**

NOTE D'USAGE ··· **7**

SOMMAIRE ··· **8**

INTRODUCTION ··· **10**

PARTIE I LA FICTION DYSTOPIQUE, LA GENESE ET LA LEGITIMATION ··· **27**

CHAPITRE 1 DE LA DYSTOPIE A AL-DĪSTŪBIYĀ ··· **28**
1.1 CHRONOLOGIE DE L'UTOPIE DANS LE MONDE ARABE ··· 28
1.1.1 Traité des opinions des habitants de la cité idéale ··· 28
1.1.2 L'utopie et ses variétés utopiques ··· 31
1.1.3 L'utopie littéraire dans le monde arabe moderne ··· 33
1.2 DE L'UTOPIE A LA DYSTOPIE ··· 36
1.2.1 Une tradition anglophone ··· 36
1.2.2 L'utopie et ses variétés dystopiques ··· 39
1.2.3 La dystopie littéraire ··· 45
1.3 LA DYSTOPIE ARABE ··· 47
1.3.1 La rétrospective/ les premiers écrits ··· 47
1.3.2 La seconde vague ··· 50
1.3.3 L'état des lieux de la recherche ··· 52
CHAPITRE 2 LE GENRE DYSTOPIQUE : LA NOMENCLATURE ET LES DEBATS GENERIQUES ··· **63**
2.1 LA LITTERATURE DE GENRE ··· 63
2.1.1 Littérature arabe de genre ··· 64
2.1.2 La science-fiction ou le ḫayāl ʿilmī ··· 67
2.2 DYSTOPIE, UN SOUS-GENRE DE LA SCIENCE-FICTION ? ··· 69
2.2.1 Les convergences ··· 70
2.2.2 Les divergences ··· 71
2.2.3 La science-fiction, l'anticipation et la spéculation ··· 75
2.3 PANORAMA DES ROMANS DYSTOPIQUES ARABES DE 2008 A NOS JOURS ··· 78
2.3.1 ʾAḥmad Ḫālid Tawfīq, le pionnier de la seconde vague ··· 78
2.3.2 La fiction dystopique égyptienne postrévolutionnaire ··· 79
2.3.3 D'autres voix participant à la seconde vague ··· 84
2.4 UN GENRE, « DEUX PRODUCTIONS » : LE PARCOURS VERS LA LEGITIMATION ··· 91
2.4.1 Le parcours de le littérature arabe de genre ··· 92
2.4.2 La légitimation ··· 95
2.4.3 La réclamation de légitimité pour la marchandisation ? ··· 96

PARTIE II TOMBER DANS LE CHAOS ··· **101**

CHAPITRE 1 LE RECIT DU CHAOS, L'EFFACEMENT DE L'ÉTAT ····· 102
1.1 LE DEBUT DE LA SECONDE VAGUE DE LA FICTION DYSTOPIQUE ARABE ····· 102
1.1.1 *Yūṭūbiyā* d'Aḥmad Ḫālid Tawfīq, et ses autres romans dystopiques ····· 102
1.1.2 De l'état chaotique à l'effacement de l'État ····· 106
1.2 UNE POURSUITE DE L'AUTONOMIE REGIONALE ····· 108
1.2.1 Fiʾrān Ummī Ḥiṣṣa ····· 108
1.2.2 *Nisāʾ l-Karantīnā* ····· 109
1.2.3 Vers la Communitocracy ····· 110
1.3 L'ECRITURE DE L'ENGAGEMENT ET LE REVE UTOPIQUE ····· 114
1.3.1 La poursuite de la modernité ····· 115
1.3.2 La recherche des racines ····· 119
1.3.3 Les revendications des identités collectives ····· 122
CHAPITRE 2 L'HYBRIDITE SPATIO-TEMPORELLE ····· 129
2.1 LA STRUCTURE TEMPORELLE ····· 129
2.1.1 Le temps chez al-Sanʿūsī ····· 129
2.1.2 Le temps chez al-Ṭūḫī ····· 133
2.2 UNE GEOGRAPHIE CHAOTIQUE ET DYSTOPIQUE ····· 135
2.2.1 L'urbanisation et la modernisation, vers une détérioration ? ····· 135
2.2.2 La pollution de l'eau à Kuwait City ····· 144
2.2.3 La démolition d'al-Karatina ····· 152
2.3 L'IDYLLIQUE (BAKHTINE) DYSTOPIQUE ····· 155
2.3.1 Alexandrie, l'utopie dérisoire ····· 156
2.3.2 Les illustrations chaotiques du chronotope ····· 159
2.3.3 Les deux quartiers voisins comme microcosmes du Koweït ····· 163
CHAPITRE 3 LA QUETE D'ALTERNATIF ····· 171
3.1 L'OUVERTURE, LES ATTENTES ET LES (DES)ESPOIRS ····· 171
3.1.1 Chanter des hymnes désenchantés ····· 171
3.1.2 L'ouverture idéologique chez al-Sanʿūsī ····· 176
3.2 L'INEVITABLE CHAOS ····· 182
3.2.1 « Maman, on est Sunnite ou Shiite ? » ····· 182
3.2.2 La poursuite de la citoyenneté (in)trouvable ····· 189

PARTIE III LA DYSTOPIE INFERNALE ····· 193

CHAPITRE 1 DE LA REALITE URBAINE A L'HISTOIRE FICTIVE ····· 194
1.1 UNE ECRITURE POSTREVOLUTIONNAIRE ····· 194
1.1.1 Le contexte de l'écriture ····· 194
1.1.2 La vérité par le mensonge ····· 200
1.1.3 Romanesque et postrévolutionnaire ····· 202
1.2 L'EFFACEMENT DE L'IDENTITE ····· 205
1.2.1 La question de l'identité postrévolutionnaire ····· 205
1.2.2 L'identité masquée ····· 206
1.2.3 Sifr al-iḫtifāʾ d'Ibtisam Azem ····· 215
1.3 LA DETERIORATION CAIROTE ····· 218
1.3.1 Le Caire imaginé ····· 218
1.3.1.1 La ville imaginée chez Muḥammad Rabīʿ ····· 218
1.3.2 Le Caire : l'histoire, la réalité et la fiction ····· 221
1.3.3 Les urbanistes et la quête d'un avenir ····· 223
CHAPITRE 2 UNE THEATRALISATION CRUELLE ····· 226
2.1 UNE THEATRALISATION CRUELLE DE LA REALITE ····· 226
2.1.1 le théâtre de la cruauté ····· 227

2.1.2 La cruauté et la dystopie····· 229
2.1.2.1 La cruauté artaudienne ····· 229
2.1.2.2 La cruauté comme esthétique dystopique ····· 232
2.2 LE DEPLOIEMENT DE LA CRUAUTE ····· 235
2.2.1 Les éléments instrumentaux de la cruauté····· 236
2.2.2 Exercer la cruauté····· 240
2.2.2.1 La cruauté sexuelle et/ou corporelle····· 240
2.2.2.2 La cruauté parentale ou les maternités cruelles····· 249
2.3 ʿ*UṢUR DĀNIYAL FI MADINAT AL-ḤUYUṬ* D'AḤMAD ʿABD AL-LAṬĪF ····· 256
CHAPITRE 3 AHMED OTARED, DERNIER HOMME, PREMIER HOMME····· 257
3.1 À LA RECHERCHE DE L'HOMME TOTAL ····· 257
3.1.1 L'homme social et l'homme total ····· 258
3.1.2 L'impossible homme social et le massacre d'Otared····· 261
3.1.3 Otared, le Buddha tireur····· 264
3.2 TRANSCENDER LA CRUAUTE ····· 266
3.2.1 La logique de la cruauté ····· 266
3.2.2 La mimésis de la violence ····· 269
3.2.3 L'Otared divin····· 273
3.3 L'HOMME TOTAL, LE DERNIER HOMME ····· 275
3.3.1 La tradition du récit du dernier homme····· 275
3.3.2 Otared est-il le dernier homme ?····· 277
3.3.3 Le premier/dernier homme en enfer éternel····· 280

PARTIE IV LE RETOUR AUX SYSTEMES TOTALITAIRES ····· 283

CHAPITRE 1 LA DYSTOPIE TOTALITAIRE PENDANT LES DEUX VAGUES····· 284
1.1 LA TRILOGIE DE LA DYSTOPIE POLITIQUE ARABE DES ANNEES 1980S ····· 284
1.1.1 *Al-Laǧna*, la dystopie orwellienne et kafkaesque, politique et sarcastique····· 286
1.1.2 *Al-Sayyid min haql al-sabāniḫ* et *al-Wāǧih*, science-fiction et spéculation····· 288
1.1.3 Les parutions sporadiques entre les deux vagues dystopiques····· 292
1.1.4 *Al-Ṭābūr* de Yūsuf Idrīs vs *Al-Ṭābūr* de Basma ʿAbd al-ʿAzīz ····· 294
1.2 LA DYSTOPIE TOTALITAIRE, UNE INVENTION POST-REVOLUTIONNAIRE ····· 296
1.2.1 Basma ʿAbd al-ʿAzīz····· 296
1.2.2 Ibrāhīm Naṣrallāh····· 300
1.2.3 La dystopie totalitaire et la censure koweïtie ····· 304
1.3 L'APPAREIL ET L'ETAT-NATION REPRESENTE DANS LA FICTION DYSTOPIQUE ····· 307
1.3.1 Le totalitarisme chez Hannah Arendt····· 308
1.3.2 Le totalitarisme dans le monde arabe····· 311
1.3.3 Le totalitarisme dans la fiction dystopique arabe····· 312
1.3.4 Le totalitarisme, la dystopie et l'atopie····· 315
CHAPITRE 2 LES ENJEUX DE L'IDENTIFICATION, L'UNIFICATION ET LA DESINDIVIDUALISATION ····· 317
2.1 LE CERTIFICAT DE CITOYENNETE ····· 318
2.1.1 La Porte et l'attente ····· 318
2.1.2 Le citoyen et la citoyenneté en attente ····· 326
2.1.3 Le sauveur, le blessé et le miroir····· 331
2.2 LE PROGRAMME DE REHABILITATION ····· 336
2.2.1 La formation du citoyen modèle ····· 336
2.2.2 La contre-attaque de la Terre Sauvage····· 340
2.2.3 L'espoir perdu, les étincelles persistantes····· 343
2.3 LA MONTEE A *AL-QALʿA*, LA DIFFERENCIATION ET L'ANNULATION DE LA DIFFERENCIATION····· 347

2.3.1 Stratégies narratives ····· 348
2.3.2 Le copier-coller, l'identification et la désindividualisation ····· 352
2.3.3 Humain, animal, topos, dystopie, atopie, étatiques, nationales et universelles ····· 356
CHAPITRE 3 LE RECIT DE L'ÉTAT-NATION, LA PERPETUELLE POURSUITE UTOPIQUE ····· 358
3.1 L'ETAT-NATION IMPOSSIBLE, LA DYSTOPIE EST LA « DYS-ETAT-NATION » ····· 359
3.1.1 L'espace et le temps dans la dystopie totalitaire ····· 359
3.1.2 Le must be non-lieu dans la dystopie totalitaire ····· 361
3.1.3 De la dystopie totalitaire à la dys-état-nation ····· 363
3.2 LE RECIT DE L'ETAT-NATION, LES REVENDICATIONS REELLES ····· 364
3.2.1 Témoigner de l'histoire ····· 364
3.2.2 Franchir les frontières par la fiction ou l'éternelle Palestine ····· 368
3.3 LA SORTIE ····· 371

CONCLUSION ····· 376

BIBLIOGRAPHIE ····· 386

TABLE DES MATIÈRES ····· 405