

Les littératures de la contagion: le legs camusien

Literatures of contagion: the Camusian legacy

Soumia Mejtia

mejtiasoumia@gmail.com

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès

Fès, Maroc

ORCID iD [0009-0004-5996-4450](https://orcid.org/0009-0004-5996-4450)

DOI <https://doi.org/10.34623/pt9c-5g07>

Recebido 2024-03-04

Aceite 2024-09-30

Publicado 2024-09-30

Como citar e licença

Mejtia, S. (2024). Les littératures de la contagion: le legs camusien. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/260>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Résumé

La littérature pense et explore les fléaux, qu'ils soient de sources naturelles telles que les épidémies, ou d'origine sociale et politique telles que les guerres. Ces fléaux sont la manifestation de l'adversité et du chaos dans le monde. Notre étude aborde sur le plan herméneutique comment la littérature traite la réalité épidémique, et comment elle offre un terrain de réflexion sur la façon dont l'homme et la société réagissent face à l'épreuve de l'adversité. Pour ce faire, nous avons principalement examiné *La peste* d'Albert Camus, œuvre hypotexte pour d'autres fictions desquelles nous avons choisi *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez et *L'Aveuglement* de José Saramago. Cela a nécessité d'adopter une approche comparatiste des représentations épidémiques chez les trois auteurs, allant du réalisme au réalisme magique.

Mots-clés

Littérature · Contagion épidémique · Réalisme · Réalisme magique · Legs

Abstract

Literature thinks about and explores plagues, whether of natural origin such as epidemics, or of social and political origin such as wars. These plagues are the manifestation of adversity and chaos in the world. Our study takes a hermeneutical look at how literature deals with the reality of epidemics, and how it offers food for thought on how man and society react to the test of adversity. To do this, we mainly examined Albert Camus's *The Plague*, a work hypotext for other fictions from which we chose Gabriel García Márquez's

One Hundred Years of Solitude and José Saramago's *Blindness*. This necessitated a comparative approach to epidemic representations in the works of the three authors, ranging from realism to magic realism.

Keywords

Literature · Epidemic · Contagion · Realism · Magic realism · Legacy

Introduction

Quand Franz Kafka explicitait la forme de l'écriture dans son journal en 1920, avançant qu'«Écrire comme forme de la prière», ou quand il confiait à Max Brod qu'écrire est sa «consolation du soir» (lettre à Max Brod, mi-août 1907), il fait clairement entendre que, pour lui, la littérature relève du domaine spirituel dans cette quête de transcender les limites matérielles de l'existence. La position kafkaïenne, par rapport à la littérature, comme une potentialité d'intermédiaire cathartique, dévoile le besoin de Kafka de rompre avec sa propre tragédie intérieure, émanant principalement de son rapport conflictuel avec son père. Le pouvoir de représentation ou de réinvention offert par l'exercice littéraire est perçu par Kafka (1976, III) comme étant comparable à «une hache qui fend la mer gelée en nous» (p. 575). Cette vision est également partagée par Jean-Paul Sartre (1948/1999), pour qui «chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière» (p. 78). Toutefois, serait-ce l'unique fonction de la littérature: un exercice de subjectivation cherchant à extérioriser une destructivité intériorisée? L'activité littéraire dépasse la production protectrice dans la mesure où l'auteur tente, tant bien que mal, à survivre à son mal qui le ronge. La littérature est un exercice à la fois d'émergence de soi, de construction de vies, de transmission d'expériences et de vécus, un témoignage éternel des épreuves de l'existence de soi et des autres. «La littérature doit donc être lue et étudiée parce qu'elle offre un moyen [...] de préserver et de transmettre l'expérience des autres» (Compagnon, 2007, p. 63).

Dans cette perspective, penser la pandémie est donc du ressort de la littérature, cette dernière ayant été le témoin incontournable des fléaux qui frappent souvent d'une manière instantanée et violente: «Il y a eu dans le monde autant de pestes que de guerres. Et pourtant

pestes et guerres trouvent les gens toujours aussi dépourvus» (Camus, 1947, p. 41). L'homme se retrouve face au changement et ne comprend pas comment l'horreur peut-elle se manifester sous la forme invisible de la pandémie ou la forme agressive de la guerre.

Cette incapacité à saisir le mal et à se le figurer dans le quotidien est l'expression du refus combattif, refus qui s'installe immédiatement et combat l'idée que tout basculera, que la vie entière jusqu'ici prise dans l'habitude du quotidien sera assiégée par une seule occupation: le mal meurtrier. «Le fléau n'est pas à la mesure de l'homme, on se dit donc que le fléau est irréel, c'est un mauvais rêve qui va passer» (Camus, 1947, p. 41), l'homme est en mesure de formuler tout un discours, se préservant momentanément de prendre de plein fouet la nouvelle qui brise rapidement sa perception du monde, sa réalité entière où rien ne présageait un tel arrêt brutal. Une nouvelle réalité où le mot d'ordre: le mal, plonge l'homme dans un long séjour coercitif et contrariant.

Soulignons que notre rapport au monde n'est pas un rapport qui s'inscrit dans le changement, nous sommes plutôt portés par l'accoutumance qui nous souscrit à une certaine immuabilité. Ce que David Hume (1748/2002) entendait dans son livre *Enquête sur l'entendement humain*: «Toutes les inférences tirées de l'expérience sont donc des effets de l'accoutumance, non du raisonnement» (p. 42).

Or, quand cette accoutumance, et cela en dépit de sa ténacité, est remise en question, nous cherchons immédiatement le secours de notre imagination qui nous aide à nous saisir des choses qui arrivent, alors que notre entendement en est incapable. En dépit du fait que le docteur Rieux stipulait que «La peste ne s'imagine pas ou (elle s'imagine faussement)» (Camus, 1947, p. 43), il expliquait l'autre fléau qui se dépose frénétiquement sur le premier: l'impossibilité d'accepter que la peste existe réellement, car invisible, elle n'apparaît qu'avec la mort qu'elle engendre,

Mais ce vertige ne tenait pas devant la raison. Il est vrai que le mot de «peste» avait été prononcé, il est vrai qu'à la minute même le fléau secouait et jetait à terre une ou deux victimes. Mais quoi, cela pouvait s'arrêter. (Camus, 1947, p. 43)

La raison est alors sujette à une réalité qu'elle n'arrive pas à concevoir, vient à son secours l'ima-

gination qui l'aide à appréhender le monde dans ses pires états. Par voie de conséquence s'ajoutera à la recherche de la véracité des faits, le débat continu qui avait astreint l'imagination en une «maîtresse d'erreur et de fausseté» (Pascal, 1969, fragment 41).

De ce fait, nous nous demanderons si le docteur Rieux, qui est un homme de science, récuse-il l'imagination dans sa totalité ou lui accorde-t-il le bénéfice du doute quand il annonce que la peste ne peut s'imaginer que «fausseté»? Nous nous demanderons si le discours du docteur Rieux (le discours ici représente un support général pour ainsi déterminer notre questionnement) est l'expression de la rigueur scientifique, son but étant d'inciter à la fermeté; ou est-ce l'expression de l'échec de la rationalité ainsi que de son opposée l'imagination? Précisons que nous ne pourrions répondre à ce questionnement qu'après avoir développé, sur un plan herméneutique, comment la littérature a pu s'approprier les épidémies à travers le temps, en enquêtant sur le lien conflictuel que porte l'homme à la réalité épidémique. Nous envisageons de traiter le thème de l'épidémie principalement dans *La Peste* ainsi que dans d'autres fictions. Cela nous permettra une approche comparatiste¹ sur le plan épidémique dans son mouvement réaliste ou réaliste magique.

La littérature de l'épidémie

L'identité générique a connu des tribulations depuis Platon, *La république* (385-370 av. J.-C.), passant par Aristote *La poétique* (env. 340 av. J.-C.), puis dans l'*Art poétique* (1674) de Boileau et s'ensuit le travail considérable de Gérard Genette au XX^e siècle, Genette

se donne un travail de longue haleine, en héritier d'Aristote, il articule sa poétique en concept de Figure:

Présentées comme les trois moments d'une réflexion, Figures I (1966), Figures II (1969) et Figures III (1972) constituent un ensemble critique complexe. En s'interrogeant sur le texte conçu comme «réserve de formes qui attendent leur sens», Genette interprète les œuvres de manière singulièrement novatrice tout en analysant les conditions mêmes du travail critique: qu'est-ce que donner un sens à ce qui, dans l'œuvre, n'était encore que signe? Qu'est-ce que fixer en texte «ce vertige qu'est la lecture»? (Genette, *Encyclopædia Universalis*)

Certes, nous ne pouvons pas citer tous les poéticiens qui ont reformulé *La Poétique* d'Aristote en en faisant un riche prolongement, et cela bien qu'il semblât qu'Aristote, par le truchement de la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, «traduction publiée au Seuil a permis de constituer Aristote en poéticien des années 1970» (Boulay, 2016, p. 2). Ces théoriciens qui ont pu reconquérir une pensée de deux millénaires en la refondant pour surtout gagner en éclaircissement, et cela sachant-le, est en relation avec l'évolution des styles de pensées bien que les genres littéraires conservassent leurs plus grandes lignes. A titre d'exemple et en reprenant Gerard Genette, Platon et Aristote ne reconnaissaient pas la différence entre narration et description, il y avait une unité littéraire où on ne statuait pas sur le procès narratif en tant qu'action agissante sur le récit (sur le plan temporel et dramatique), aussi la description n'était pas prise dans sa fonction actuelle qui est de mettre fin à la temporalité dans le récit et de s'attarder sur le plan de l'espace. La représentation littéraire donc comprenait une instance narrativo-descriptive qui finalement fut séparée par les travaux de Genette (1966):

La description ne se distingue pas assez nettement de la narration, ni par l'autonomie de ses fins, ni par l'originalité de ses moyens, pour qu'il soit nécessaire de rompre l'unité narrativo-descriptive (à dominante narrative) que Platon et Aristote ont nommée récit. Si la description marque une frontière du récit, c'est bien une frontière intérieure, et somme toute assez indéfinie: on englobera donc sans dommage, dans la notion de récit, toutes les formes de la représentation littéraire, et l'on considé-

1 Ne négligeons pas l'apport de l'approche comparatiste dans l'analyse littéraire, nous avons trouvé important de citer Françoise Lavocat quant à sa définition de cette approche «Elle change notre regard sur ce que nous croyions connu. Des temporalités nouvelles bouleversent nos repères et notre histoire littéraire. Ce que nous croyions unique ne l'est plus, ce qui était nouveau, dans une certaine coupe temporelle et géographique, ne l'est plus que relativement; le début de quelque chose nous apparaît soudain comme une fin. Ce qui était familier jusqu'à l'écoeurement retrouve des couleurs.» (Françoise Lavocat, «Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation», *Vox Poética*, 2012 <http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html> [consulté le 05/01/2024])

ra la description non comme un de ses modes (ce qui impliquerait une spécificité de langage), mais, plus modestement, comme un de ses aspects – fût-ce, d'un certain point de vue, le plus attachant. (p. 158)

Ces amendements rapportés aux travaux de Platon et Aristote sont la preuve de la muabilité de la conscience littéraire, tout en gardant bien sûr le socle qui a fait de la littérature une discipline ayant su s'imposer en totalité, faisant aussi éclore d'autres ramifications qui formèrent les sciences humaines. Partant, cela nous pourvoit d'un certain courage, sans prétendre appartenir à la trempe des théoriciens susdits, nous pensons discuter un genre de l'épidémie: genre problématique. En dépit de «la solitude essentielle» de l'œuvre littéraire que:

Valéry, célébrant dans l'œuvre ce privilège de l'infini, n'en voit encore que le côté le plus facile: que l'œuvre soit infinie, cela veut dire (pour lui) que l'artiste, n'étant pas capable d'y mettre fin, est cependant capable d'en faire le lieu fermé d'un travail sans fin dont l'inachèvement développe la maîtrise de l'esprit, exprime cette maîtrise, l'exprime en la développant sous forme de pouvoir. (Blanchot, 1955, p. 6)

Cette solitude qui crée cette *finalité sans fin*² de l'œuvre littéraire a fait des récits de l'épidémie des textes inachevés dans le sens de Valéry, autrement dit, des œuvres impérissables, des œuvres qui sauront toujours nous raconter notre propre réalité. Générant ainsi une littérature de l'épidémie ou dirions-nous une identité générique «problématique» à laquelle nous pourrions attribuer une structure pour ne pas abuser du mot «poétique».

2 Concept de Kant cité par Herbert Marcuse dans *Eros et Civilisation*, Les éditions de Minuit, 1955, p. 157:

«La finalité sans fin selon Kant est la forme sous laquelle l'objet apparaît dans la représentation esthétique. Quel que puisse être l'objet (chose ou fleur, animal ou homme) il n'est pas représenté ni jugé en fonction du but (quel qu'il soit) qu'il pourrait servir et pas non plus en tenant compte de sa finalité et de sa perfection internes [...] Tous les liens entre l'objet et le monde de la raison théorique et pratique sont tranchés, ou plutôt, suspendus.»

Nous sommes en mesure de réaliser l'ampleur littéraire et herméneutique d'une telle littérature, car nous sommes dans une période des épidémies. Cela étant, nous tenterons de considérer *La Peste* de Camus comme une œuvre archétypale. L'ossature du récit détermine une structure bien réfléchie, et le récit ne s'attache pas à la thématique de l'Occupation; Camus s'intéresse plutôt à une communauté touchée par la peste sur les plans individuel et social.

C'est une étude de l'Homme face à la catastrophe dans tout ce qu'elle a de terrible et de déstabilisant: «la catastrophe c'est la menace, c'est l'incertitude, c'est la gestion des risques qui vise à sa maîtrise mais surtout à sa non-répétition» (Clavandier, 2004, p. 16). Camus ne voulait pas modéliser le récit épidémique, il s'interrogeait sur ce mal implacable, cherchant scrupuleusement à définir l'Homme assailli par l'incompréhensible. *La peste* est d'abord le résultat d'une investigation de l'auteur, ce qu'il dit dans une lettre adressée à Jean Grenier: «J'ai fait une documentation assez sérieuse, historique et médicale, pour qu'on y trouve des "prétextes"» (Camus, 1991, p. 29). Ce côté pragmatique des faits de la maladie ne fut pas respecté, car «certaines modifications spécifiques du microbe ne coïncident pas avec la description classique» (Camus, 1947, p. 42).

Est-il possible que nous interprétions ceci en un refus de réalisme? Camus n'est pas aussi tranchée dans ce genre de catégorisation, car *La peste* ne peut le suggérer vu que son renversement verse vers le fantastique. Tout est alors significatif dans l'écriture camusienne, faire déborder la fiction sur la réalité relève d'une lecture très claire de ce qui survient dans la vie de l'homme sans qu'il ne puisse le réaliser ou l'accepter: «on se dit que le fléau est irréel» (Camus, 1947, p. 41).

Quand le mal frappe et dégénère le fonctionnement normal du monde, le plus humain est de chercher des réponses. L'épidémie suppose un questionnement multiple, questionnement qui porte sur le plan théologique, idéologique, ontologique ou encore de l'ordre de la nature du monde. Camus (1947) l'exprime dans le contexte scientifique du docteur Rieux, tout en signalant un autre univers naissant d'une réalité vraie et en même temps fuyante:

Le docteur regardait toujours par la fenêtre. D'un côté de la vitre, le ciel frais du printemps, et de l'autre côté le mot qui résonnait encore dans la pièce: la peste. Le mot

ne contenait pas seulement ce que la science voulait bien y mettre, mais une longue suite d'images extraordinaires. (Camus, 1947, p. 43)

De ce fait, *La peste* est «l'entrelacement extrêmement étroit de deux styles» rapporte Camus dans une émission radio en 1955. Il s'agit du style individuel et du style collectif qui est une chronique de la maladie. Cet entrelacement est la copie conforme du quotidien des oranais. Toutefois, nous devons, et cela en nous rapportant aux propos de Camus, réduire *La Peste* de Camus en une écriture allégorique visant à dire différemment ce qui se passe dans le contexte des années quarante. D'ailleurs Albert Camus s'en était défendu sans verser dans l'idéologisme ou refuser la symbolique de son récit. Roland Barthes avait écrit une critique sur *La peste*, l'intitulant «Annales d'une épidémie ou roman de la solitude?», il reprochait à Camus comme l'avait fait Sartre auparavant, de se situer à la marge de l'Histoire. Camus ne refusa aucune position, mais n'admettra pas que son livre encourage «une morale antihistorique» (Camus, 2006):

La Peste, dont j'ai voulu qu'elle se lise sur plusieurs portées, a cependant comme contenu évident la lutte de la résistance européenne contre le nazisme. La preuve en est que cet ennemi qui n'est pas nommé, tout le monde l'a reconnu, et dans tous les pays d'Europe. Ajoutons qu'un long passage de *La Peste* a été publié sous l'Occupation dans un recueil de *Combat* et que cette circonstance à elle seule justifierait la transposition que j'ai opérée. *La Peste*, dans un sens, est plus qu'une chronique de la résistance. Mais assurément, elle n'est pas moins. (p. 286)

Si Camus était plus hellénique que ne l'étaient ses contemporains, c'est qu'il cherchait certainement à dépasser la conjoncture historique sans la renier, plutôt lui conférer une pérennisation que tout fait historique mériterait d'avoir. Cette pérennisation se lisait certainement dans l'opposition camusienne entre révolte et révolution, autrement dit survie et fatalisme. Cette opposition définit l'esthétique camusienne, Camus est le penseur de la révolte qui ne cherche pas à s'installer dans le mal pour mourir, mais son but étant de lutter continuellement.

La peste dépasse donc la conjoncture Naziste sans l'occulter, *La Peste* constitue un grand pas vers l'avant. Camus distançait le cycle de l'absurde de

Sisyphé en l'étendant dans le cycle de la *révolte*. Ce qui nous pousse à dire que l'écrivain est beaucoup plus proche de la détresse humaine, *La peste* est de loin le livre qui retrace la dictature allemande. De ce fait, Camus alerte sur ce qui réduit la vie humaine et la collectivité, il veut son écriture un miroir de la réalité, c'est pourquoi il a réparti le livre en cinq parties, relatant la tragédie au niveau individuel et collectif. Cette répartition est une expression fidèle de la nature du cheminement de l'épidémie depuis son arrivée soudaine jusqu'à son départ inattendu. Ce renversement qui compose:

un ensemble complexe avec ses propres règles et sa propre évolution, bien distinctes de celles de la maladie dont elle est la diffusion. Elle tend à se comporter comme un être autonome et à constituer une réalité globale qui dépasse la somme de ses composantes. (Lombard, 2006, pp. 26-27)

Dans un premier temps, le récit s'ouvre sur «une ville ordinaire» (Camus, 1947, p. 11) de «la préfecture française de la côte algérienne» (Camus, 1947, p. 11). Camus (1947) relate la vie quotidienne de la ville d'Oran, une vie des plus habituelles, «on passe ses journées sans difficultés aussitôt qu'on a des habitudes.» (p. 13). Le romancier insiste sur cet aspect pour souligner l'impact de «la série des graves événements» (p. 13) que connaîtront les oranais durant le «printemps de cette année-là» (p. 13).

Dans un deuxième temps, les premiers signes de l'inhabitude commencent à apparaître sur un plan isolé, le docteur Rieux «buta sur un rat mort» (Camus, 1947, p. 15) en sortant de son cabinet. Quand il prévint le concierge M. Michel, ce dernier refusa catégoriquement l'idée que ce rat vienne de l'immeuble «il n'y avait pas de rat dans la maison, il fallait donc qu'on eût apporté celui-ci du dehors. Bref, il s'agissait d'une farce» (Camus, 1947, p. 15). Le soir de la même journée le docteur Rieux remarque «un gros rat à la démarche incertaine et au pelage mouillé» et même quand la bête «tourna sur elle-même avec un petit cri et tomba enfin en rejetant le sang par les babines entrouvertes.» (Camus, 1947, p. 15) le docteur ne semble pas alerté, le sang le fait penser «à sa femme malade depuis un an» (Camus, 1947, p. 16).

Dans un troisième temps, les incidents étranges et isolés prennent de l'ampleur, Joseph Grand employé

de la mairie rapporte au docteur Rieux les statistiques de décès survenus rapidement, le docteur prononce ce qu'il n'osait pas révéler: «il faut peut-être se décider à appeler cette maladie par son nom» (Camus, 1947, p. 45). Nous accédons petit à petit par cet énoncé au sommet du livre: la peste se répand dans la ville. Notons que le docteur Rieux n'a pu prononcer le mot «peste» que plus tard. Quand Grand lui demanda le nom de la maladie, Rieux n'a pas pu répliquer le nom: «Je ne puis vous le dire, et d'ailleurs cela ne vous serait pas utile» (Camus, 1947, p. 45). Ce refus de dire les choses par leur nom est l'expression d'un état de conscience incapable d'entériner une réalité alarmante. Ne pas prononcer le mot «peste» c'est être incapable de se le figurer dans son imaginaire, c'est refuser de lui donner matière. Rieux échappe à cette réalité en refusant d'abord le discours qui nomme les choses. Emile Benveniste (1966) avait justement étudié le lien important que peut avoir l'homme avec le langage: «Nous n'atteignons jamais l'homme séparé du langage et nous ne le voyons jamais l'inventant» (p. 259), autrement dit le langage est «à la fois l'instrument et le produit» (Saussure, 1985, p. 37) de la réalité. Aussi longtemps que Rieux s'interdit d'entrer en relation avec la réalité par le truchement du langage, il refuse de se l'approprier. Cela démontre «l'expérience que les locuteurs ont du monde» (Mounin, 1974, pp. 284-285). Le référent ici reste indicible: la peste, la fonction référentielle (Jakobson, 1973, p. 67) est tue, le contact avec le monde est rompu. De ce fait, «ce caractère désignationnel» (Kleiber, 1984, p. 77) que peut revêtir le vocable «peste» et qui reste incommunicable, met en question l'existence de cette réalité pathologique. Nous pouvons alors souligner que Camus a mis en exergue cette particularité de taire les choses pour justement nier leur existence. Cependant, le docteur Rieux finit par révéler la certitude occultée, «c'est à peine croyable, mais il semble bien que ce soit la peste.» (Camus, 1945, p. 40). Camus transfère le discours individualisé de l'épidémie dans la bouche de tout le monde. Le récit plonge dans la collectivité: «A partir de ce moment, il est possible de dire que la peste fut notre affaire à tous» (Camus, 1945, p. 67). La ville d'Oran est «fermée et le port interdit» (Camus, 1945, p. 90), la quarantaine fut proclamée et la peste se répondit dans toute la ville. Camus respecte toutes les proportionnalités de la propagation de l'épidémie: le refus d'admettre la

réalité par la collectivité, l'engouement des habitants à la prêche: «La cathédrale de notre ville, en tout cas, fut à peu près remplie par les fidèles pendant toute la semaine» (Camus, 1945, p. 91). La résignation à la claustration puis le refus:

Les gens avaient d'abord accepté d'être coupés de l'extérieur comme ils auraient accepté n'importe quel ennui temporaire qui ne dérangerait que quelques-unes de leurs habitudes. Mais, soudain conscients d'une sorte de séquestration [...], ils sentaient confusément que cette réclusion menaçait toute leur vie. (Camus, 1945, p. 96)

À un moment, la collectivité partage le même sort, Camus (1945) a effacé le corps individuel, «il n'y avait plus alors de destins individuels mais une histoire collective qui était la peste et des sentiments partagés par tous» (p. 155). Cette mutation presque résignée de la part des habitants d'Oran les soumet aux conjonctures auxquelles l'homme ne s'y attend pas. L'homme est alors face à une seule préoccupation existentielle: ne pas périr. Face à la peste, l'ignorance du mal est présente, il est difficile de se saisir du danger réel: «le corps n'est pas seulement malade, il ignore son mal et ses véritables besoins: si le diagnostic n'est pas fait à temps, il pourra en mourir» (Brink, 1983, p. 272). Ajoutons que l'épidémie cimente un tant soit peu les rapports sociaux, l'individu cesse de vivre dans ses plis, il renouvelle son rapport aux autres individualités, une nouvelle collectivité prend naissance: «Quand le lien interpersonnel se noue autour du malheur et de la peine des hommes, on entrevoit une lueur de sens, si faible soit-elle» (Lacroix, 1998, p. 106).

Dans un quatrième temps, la peste a pris du recul, le processus individuel se remet en marche, le docteur Rieux annonce la phase où l'épidémie s'estompe et donne l'impression de n'avoir jamais été présente: «Il fait bon dit Rieux en s'asseyant. C'est comme si la peste n'était jamais montée là.» (Camus, 1945, p. 221).

Dans un dernier temps, la cinquième et dernière étape de l'épidémie, la disparition de cette dernière est soudaine, l'individualité reprend après s'être reconstruite dans la collectivité. Le récit se ferme comme il avait débuté avec le docteur Rieux méditant sur la peste qui ne disparaît pas radicalement, pour Rieux l'épidémie reviendra «pour le malheur et l'enseignement des hommes» (Camus, 1945, p. 279).

La Peste: un modèle d'écriture

Camus a structuré la réalité épidémique en cinq phases, nous pouvons avancer que Camus a créé une sorte de poétique de l'écriture épidémique. Une poétique sur le plan structural qui s'explique, notamment, par le rapport de l'homme à l'épidémie au niveau psychologique, comportementale et philosophique. Camus nous met devant le fait que quand l'épidémie frappe une population, le phénomène se porte sur la collectivité, mettant en relief la problématique de la communauté: est-il possible d'agir en communauté dans une conjoncture épidémique? Camus répond que l'épidémie génère une sorte de paradoxe, d'abord le risque de la contagion crée des barrières instantanées, supprimant ainsi la collectivité effective, en même temps ce risque fait retentir en nous l'appartenance à cette communauté. Camus nous dit que l'épidémie nous conscientise sur le rapport problématique avec le collectif. Le récit camusien traite en toile de fond, et essentiellement, notre rapport à autrui. Ce rapport, comme nous l'avions souligné au début, dépasse de loin la conjoncture épidémique, *La peste* est aussi une chronique qui résiste contre le nazisme. Comme la guerre, la peste fait des ravages

En période de peste, comme à la guerre, la fin des hommes se déroulait dans des conditions insoutenables d'horreur, d'anarchie et d'abandon des coutumes les plus profondément enracinées dans l'inconscient collectif. C'était d'abord l'abolition de la mort personnalisée. (Delumeau, 1978, p. 153)

Cette analogie ou plutôt cette écriture allégorique ne remet pas en question le contexte épidémique, du fait que l'allégorie renvoie à un récit fictionnel, l'allégorie est «un discours à double sens, littéral et figuré, et qui n'est donné que dans sa lettre» (Murat, 2007), autrement dit, le discours allégorique est un agent de contagion car il suscite multiples interprétations. *La Peste* est une lecture paradigmatique de l'homme face à l'adversité et aux crises. Camus a décidé de reconstruire le présent en mettant en péril les ornaux, ces derniers sont appelés à repenser leur monde afin de conquérir les valeurs rompues par la force de la modernité, notamment, le vivre-ensemble qui constitue le mainteneur de la communauté. *La Peste* est donc le lieu du questionnement puissant qui pro-

pose une structure claire doublée de la métaphore épidémique.

Le récit épidémique est donc source de discours et d'inspiration, le récit camusien a été le modèle pour d'autres écrivains qui ont aussi écrit l'épidémie en suivant la poétique camusienne du récit épidémique, poétique que nous avons développée plus haut.

Nous citerons d'autres écrivains d'une autre culture qui ont croisé leur regard avec celui de Camus. Gabriel García Márquez a écrit *Cent ans de solitude* (1967) où il décrit l'épidémie de la peste de l'insomnie et la peste l'oubli en cinq phases. José Saramago écrit *L'Aveuglement* (1995), le récit s'achemine sur cinq étapes et rapporte le sort d'une communauté qui subit l'épidémie de la cécité. Certes les deux récits relèvent d'un autre registre littéraire que celui de Camus. García Márquez et Saramago ont écrit leur récit épidémique dans un réalisme magique, cependant les deux narrateurs réussissent à ancrer les faits surnaturels et magiques dans le cadre réel, géographiquement, historiquement, culturellement et linguistiquement défini, qui est justement le propre du réalisme magique. D'ailleurs Saramago a expliqué ce phénomène de réussir à créer le vraisemblable de l'invraisemblable avec un aveu surprenant: «une fois le point de départ imaginaire admis, tout s'enchaîne avec rigueur, selon une logique de cause à effet, comme un mouvement d'horlogerie.» (Nicolas, 2006/2010). Quant à García Márquez, il refuse toute jonction fantaisiste à son écriture: «La fantaisie, c'est Walt Disney. Cela ne m'intéresse absolument pas. Si l'on me dit que j'ai un gramme de fantaisie, j'ai honte» (Pereira, 1979/1982, p. 25). Ce genre de plaidoyers de la part d'écrivains pour leur écriture, n'est pas pour défendre leur histoire purement imaginaire, mais ils défendent la portée symbolique de leur récit qui est de mettre en avant la réalité de la condition humaine de la culture colombienne et latino-américaine. Ainsi, *L'Aveuglement* de Saramago (1995) est le discours qui dénonce notre rapport à l'autre, un rapport aveugle. Saramago nous dit que nous sommes communément aveugles et que nous ignorons notre cécité. Dans *Cent ans de solitude*, García Márquez met en œuvre la peste de l'insomnie et la peste de l'oubli qui poussera la communauté à se construire autour de l'écriture pour se rappeler les choses. Il met en avant le pouvoir de la trace qui immobilise la réalité et de surcroît mettre en avant l'enjeu d'ancrer tout ce

qui se dit dans le fait réel. C'est une autre manière de dire la pathologie décrite dans le récit résonne forcément avec une pathologie réelle du monde réel. Saramago et Márquez ont été conquis par l'héritage camusien et ont pu réaliser un rapport dialogique avec le monde. Ils ont écrit deux allégories qui ne sont que l'allégorie de notre condition humaine. Camus a avant eux mis en place une communauté malade subissant la peste, alors qu'en vérité la peste était en eux. L'épidémie physique de Camus met à jour des épidémies morales. L'homme porte un mal en soi, ce mal s'exteriorise et contamine la collectivité, c'est le seul moyen d'une prise de conscience générale et cela en dépit de la part imaginaire que prend la conjoncture épidémique.

L'imagination: établissement du discours épidémique

En écrivant *La Peste*, Camus met en place une sorte d'écriture didactique pour nous rappeler que nous sommes voués à revivre l'épidémie, comme était le cas pour notre siècle avec la Covid 19. Il nous apprend que combattre un mal imprévisible est vain car il nous surprend par son apparition et disparition soudaines. Ce qui importe ce n'est pas de combattre, c'est de lutter car parmi les spécificités de l'épidémie, l'homme finit par s'y installer et cela génère un endormissement qui peut le soumettre à toute sorte de violence extérieure au mal lui-même. L'homme finit par oublier qu'il est dans une crise et toute violence devient acceptable et banale. Pour ce faire, Camus a décrit l'itinéraire de la peste avec une précision recherchée, aucun détail n'a été omis. Il a depuis le début mis en cause la véracité de l'épidémie dans la bouche du docteur Rieux, un homme scientifique qui affirme que «La peste ne s'imagine pas ou elle s'imagine fausement» (Camus, 1947, p. 43).

Le questionnement qui s'est imposé à travers la citation du docteur Rieux suppose la double impossibilité à comprendre le réel par le truchement de la raison ou relativement par l'imagination. Cette dernière n'est pas une faculté indépendante des autres facultés notamment le sensoriel et l'affect, facultés qui nous permettent le contact avec le monde réel, et par conséquent nous faire notre propre représentation qui est justement le résultat de l'acte de l'imagination.

Nous sommes en perpétuel lecture des événements ou des changements qui arrivent subitement. Si Rieux s'implique dans la nouvelle réalité contaminée par la peste avec un discours hésitant quoiqu'exprimé sous une forme assertive, c'est que son imagination est incapable de lui expliquer clairement les faits, car cette dernière se nourrit d'abord d'images engrammées à travers et par le réel, images qui par la suite se prêtent au processus de la reproduction ou de la création, autrement dit l'imagination.

Par ailleurs, l'emploi du mot «engrammé» suscite le mot mémoire. Nous pouvons développer le rapport qui s'est projeté entre imagination et mémoire en nous référant à Etienne Bonnot de Condillac. En effet, dans son livre *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Condillac trace le chemin de la connaissance en éjectant toute recherche sur l'origine de la pensée qui n'émane pas de la sensation. Il a basé toute son étude sur l'importance des sens dans l'acquisition de toute connaissance. L'imagination a aussi fait l'objet de son étude, en organisant son analyse autour de la mémoire. L'étude condillacienne favorise le détail, ainsi quand il explique le rapport imagination/mémoire, il nous rappelle qu'il suffit de dire le nom de quelque chose déjà vue, pour que nous nous la représentions instantanément, ou quand une odeur nous projette dans des réminiscences, Condillac «appelle mémoire, l'opération qui produit cet effet» (Condillac, 2010, p. 39)³. De fait, l'imagination est essentielle au savoir du monde, à la connaissance de tout phénomène qui dépasse l'entendement. Prendre conscience de l'épidémie qui suggère un agent pathologique invisible détermine le recours à l'imagination. Jacques Chabot étaye, dans son livre *L'Imaginaire*, la thèse de Condillac en soulignant la part de l'imagination dans l'acquisition de la connaissance:

3 Pour plus d'éclaircissement, nous rapportons ici l'analyse condillacienne «Il y a entre l'imagination, la mémoire et la réminiscence un progrès qui est la seule chose qui les distingue. La première réveille les perceptions mêmes; la seconde n'en rappelle que les signes ou les circonstances, et la dernière fait reconnaître celles qu'on a déjà eues. Sur quoi il faut remarquer que la même opération, que j'appelle mémoire par rapport aux perceptions dont elle ne retrace que les signes ou les circonstances, est imagination par rapport aux signes ou aux circonstances qu'elle réveille, puisque ces signes et ces circonstances sont des perceptions.» (Condillac, 2010, p. 43.)

Ainsi l'imaginaire n'est-il pas un réceptacle d'images qui s'y entasseraient comme des signes dans une banque de données: l'imaginaire c'est le temps qu'une imagination créatrice met à se faire et à s'inventer en se projetant à travers des images qu'elle transforme les unes dans les autres indéfiniment. L'imaginaire c'est la mémoire en action. (Chabot, 1990, p. 9)

L'imagination vient donc au secours des perceptions auxquelles nous peinons à y croire. L'imagination se greffe sur les sensations que le sensoriel nous renvoie pour faire l'expression du monde, qui est dans ce cas épidémique. En s'interrogeant sur la réalité de la peste, Rieux était dans le questionnement scientifique: croire quelle vérité, celle qui résulte du domaine scientifique ou celle qui se construit par le sensoriel, par le truchement de l'imagination?

Rieux est conscient de l'état des choses, s'il détourne son propre imaginaire, il ne peut ignorer l'imaginaire social qui finira par sonder le fait qui est en train de ronger toute la ville. Les rats gisants partout et par la suite, les oranais qui vont aussi découvrir l'image réelle des corps gisants. La mort prend alors une autre dimension, elle multiplie les cadavres et l'existence elle-même entre dans le processus de la fragilité. Rieux a fini par se ressaisir et son discours s'est construit en grande partie par son imagination après avoir intériorisé les images des rats morts depuis le début du récit:

Les rats sont morts de la peste ou de quelque chose qui lui ressemble beaucoup, concluait-il. Ils ont mis dans la circulation des dizaines de milliers de puces qui transmettront l'infection suivant une proportion géométrique, si on ne l'arrête pas à temps. (Camus, 1947, p. 62)

Rieux est dans le discours vrai de l'épidémie qui stipule l'existence réelle de la maladie et les mesures à prendre pour lutter contre elle: «L'imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée à l'infini» (Baudelaire, 1976, p. 1549).

Baudelaire octroie à l'imagination une vérité infinie, elle est une faculté à part entière capable de nous faire réaliser la conjoncture épidémique dans sa totalité. L'épidémie crée elle-même un imaginaire qui s'étend sur la collectivité et qui est selon Lombard, cité par Fodor (2006):

un ensemble complexe avec ses propres règles et sa propre évolution, bien distinctes de celles de la maladie dont elle est la diffusion. Elle tend à se comporter comme un être autonome et à constituer une réalité globale qui dépasse la somme de ses composantes. (pp. 26-27)

Si *La peste* se lit dans sa dimension allégorisante, le livre présente aussi une source d'ambiguïté dans ce que l'épidémie peut générer de suspicions dans l'esprit de l'homme scientifique ou de l'homme Lambda. Elle sème le désordre et nous pousse à nous interroger sur le langage du désordre lié à l'épidémie, Jean Lombard exprime ce langage dans sa portée herméneutique: «on ne sait pas ce que signifie le désordre et en même temps on ne peut ignorer qu'il est porteur d'une signification tragique, d'une sorte de message supérieur à l'usage des hommes» (Lombard & Vandewalle, 2007, p. 29).

Par ailleurs l'aspect effectif de la littérature à rendre possible l'écriture allégorique qui soumet l'épidémie à plusieurs lectures, notamment celle escomptées par l'auteur, *La peste* de Camus, comme *L'Aveuglement* de Saramago ou *Cent ans de solitude* de Gabriel García Márquez rapportent plus d'une réalité, le récit de l'épidémie est autant fomenté par l'imagination de son auteur que celle du lecteur. Cela s'explique par la tâche ardue de tout mettre sur le dos de l'imagination, car elle est la seule à dénouer les faits qui ne se donnent pas immédiatement à la réflexion. Elle passe par le processus sensoriel pour créer les associations possibles à démêler le contexte instable et fragile de l'épidémie. Partant, Jean-Jacques Wunenburger (2014) rapporte dans son étude sur Gilbert Durant, la conception de ce dernier de l'image comme leçon première à tirer de son livre *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), cette conception met en avant la part importante que prend l'imagination dans le discours camusien à établir le discours de l'épidémie:

L'image n'est pas un doublon du référent, mais une source de libres associations, d'analogies qui élargissent le champ du référent. Cette liberté de faire dire à une image autre chose que ce qu'elle montre, confère au champ symbolique une valeur de créativité poétique. [...] L'imagination, par la vertu des libres rapports symboliques, permet d'établir des liens nouveaux entre le visible et l'invisible, entre les objets et des valeurs. (Wunenburger, 2014, p. 301)

Rieux, qui au début était incapable d'entériner l'épidémie de la peste, a ensuite déclaré que «Ce n'est pas une question de vocabulaire, mais de temps» (Camus, 1947, p. 59), il fallait se donner du temps avant de pouvoir nommer le mal régnant, cela implique le travail cognitif qui se ne détache pas de l'imagination. Cette dernière est importante dans le processus de l'acquisition de la connaissance. Ce processus est décrit par Jacques Chabot (1990) dans son livre *L'Imaginaire*:

Ainsi l'imaginaire n'est-il pas un réceptacle d'images qui s'y entasseraient comme des signes dans une banque de données: l'imaginaire c'est le temps qu'une imagination créatrice met à se faire et à s'inventer en se projetant à travers des images qu'elle transforme les unes dans les autres indéfiniment. (p. 9)

Rieux avait besoin de temps pour construire et entériner la réalité de la peste, et cette incapacité à nommer le mal depuis son apparition est un phénomène que Marthe Robert décrit dans son essai *Livre de lectures*:

Le mot, investi magiquement du même pouvoir que son contenu, reste pour nous l'objet d'un culte superstitieux: nous le croyons toujours capable de déchaîner ou, s'il est invoqué spécialement à cet effet, de conjurer les forces actives dont il est le signe indifférent. (Robert, 1977, p. 124)

Le récit camusien comme les récits de Saramago et de Márquez sont «une forme d'imagination expressive qui contient et véhicule une vision du monde» (Gai, 2020, pp. 47-79), qui est une lecture de la réalité de chaque auteur et cela quoique que l'écriture allégorique puisse soutenir des correspondances entre les réalités des trois auteurs.

Conclusion

En plaçant Márquez et Saramago sur le sillage camusien, nous avons en quelques sortes touché à la littérature de l'héritage. Le texte de Camus *La Peste* (1947) a constitué un hypotexte considérable pour les deux auteurs. Récit fondateur de l'écriture pathologique ou d'une littérature de la contagion, Camus laisse entendre que: «le roman contemporain permet

d'observer l'état et l'attente, l'héritage et les changements de la société qui l'a vu naître» (Malinovská, 2010, p. 17). Ces œuvres ne sont pas le discours d'une époque, ils sont le discours perpétuel qui ressasse le questionnement incessant sur la nature humaine, étudiant sa variation et son évolution dans la société moderne. Cela engage l'écriture de l'épidémie dans une analyse d'ordre philosophique, anthropologique et sociologique.

Retenons de notre étude que le paradigme épidémiologique donne lieu à un imaginaire principalement contaminé par les préoccupations majeures des grands auteurs comme Albert Camus, Gabriel Garcia Márquez et José Saramago. Leur engagement dans un discours de la catastrophe reflète leur sensibilité aux divers phénomènes du monde, en particulier aux tragédies que l'humanité engendre et endure continuellement. Le discours épidémique, mis en avant par le modèle allégorique, constitue un appel constant à la prise de conscience et à l'auto-examen. Ce qui devient essentiel pour l'homme afin de réévaluer les valeurs qui construisent son rapport avec le monde qui l'entoure.

Références bibliographiques

- [1] Baudelaire, C. (1976). *Salon de 1859. Œuvres romanesques complètes*, Tome II, Bibliothèque de la Pléiade.
- [2] Benveniste, É. (1966). De la subjectivité dans le langage. *Problèmes de linguistique générale*, Tome I. Gallimard.
- [3] Blaise, P. (1969). *Les Pensées, Fragment 41, «L'imagination»*, Édition de Michel Le Guern. Armand Colin.
- [4] Blanchot, M. (1955). *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard.
- [5] Boulay, B., Fleck, F. et Pennanech, F. (2016).:«Aristote au Seuil et au-delà», *Littérature*, 182(2). <https://shs.cairn.info/revue-litterature-2016-2-page-5?lang=fr> (consulté le 08 janvier 2024).
- [6] Brink, A. (1983). *Sur un banc du Luxembourg, Essais sur l'écrivain dans un pays en état de siège* (Guiloinéau, J. trad.). Stock. (Publié à l'origine en 1982).
- [7] Camus, A. (1947). *La peste*, Gallimard.
- [8] Camus, A. (avec J. Lévi-Valensi) (1991). Lettre du 15 octobre 1942 à Jean Grenier (lettre 65), Correspondance 1932-1960. *Peste d'Albert Camus*. Gallimard.
- [9] Chabot, J. (1990). *L'Imaginaire*, ACTES SUD.
- [10] Clavandier, G. (2004). *La Mort collective: Pour une sociologie des catastrophes*. CNRS Éditions.
- [11] Compagnon, A. (2007). *La littérature, pour quoi faire?* Collège de France/Fayard.

- [12] De Condillac, E. B. [1746], (2010). *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Édition numérique réalisée le 15 septembre 2010 à Chicoutimi, Ville de Saguenay, province de Québec, Canada. http://classiques.uqac.ca/classiques/condillac_etienne_bonnot_de/essai_origine_des_connaissances/origine_des_connaissances.html
- [13] De Saussure, F. (1985). *Cours de linguistique générale*. Payot.
- [14] Delumeau, J. (1978). *La Peur en Occident, XIVe -XVIIIe siècle, Une cité assiégée*. Fayard.
- [15] Gai, F. (2020). *The X-FILES Histoires sans fin, Chapitre un. Entre l'histoire policière et le récit fantastique, Le paranormal comme dérivé programmatique*. Presses Universitaires François-Rabelais. 10.4000/books.pufr.30720
- [16] Genette, G. (1966). Frontières du récit. *Communications, 8, Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit*, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121 [consulté le 10 janvier 2024].
- [17] Genette, G. – Gérard Genette. *Encyclopædia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/gerard-genette/> [consulté le 8 janvier 2024]
- [18] Hume, D. (2002). *Enquête sur l'entendement humain* [1748] (Folliot, P. trad.) http://classiques.uqac.ca/classiques/Hume_david/enquete_entendement_humain/enquete_entendement_hum.html.
- [19] Jakobson, R. (1973). *Essais de linguistique générale*. Éditions de Minuit.
- [20] Kafka, F. (1976): Lettre à Oskar Pollak, 27 janvier 1904. In *Correspondance: 1902-1924, Œuvres romanesques complètes*, tome III, Bibliothèque de la Pléiade.
- [21] Kleiber, G. (1984). Dénomination et relations dénominatives, *Langages, 19e année (76) La dénomination*, https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1984_num_19_76_1496 [consulté le 1 février 2024].
- [22] Lacroix, M. (1998). *Le Mal*. Flammarion.
- [23] Lombard J. et Vandewalle B. (2007). *Philosophie de l'épidémie. Le temps de l'émergence*. L'Harmattan.
- [24] Fodor, F. (2010). L'imaginaire de l'épidémie. In D. Beltran-Vidal & F. Maniez (Dirs.), *Les mots de la santé. Mots de la santé et psychoses*. L'Harmattan.
- [25] Malinová, Z. (2010). *Puissances du romanesque. Regard extérieur sur quelques romans contemporains d'expression français*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal.
- [26] Mounin, G. (1974). *Dictionnaire de la linguistique*. PUF.
- [27] Murat, M. (12 novembre 2007). «La peste comme analogie». Colloque «Albert Camus: littérature, morale, philosophie», ENS ULM. Conférence en ligne sur le site Canal U. http://www.canal-u.tv/video/ens_paris/la_peste_comme_analogie.3135 [consulté le 03 février 2024].
- [28] Nicolas, A. (avec Harpon, M.) (2010). Entretien avec José Saramago, *L'Humanité*. (Publié à l'origine en 2006). <http://socio13.wordpress.com/2010/06/20/apres-le-deces-de-jose-saramago-retour-sur-une-interviewaccordee-par-lecrivain-a-lhumanite-autour-de-sa-fable-politique-la-lucidite/> [consulté le 3 février 2024].
- [29] Pereira, M. (1982). Dix mille ans de littérature: entretien avec García Márquez. (Bensoussan, A. trad.). *Magazine Littéraire, Dossier García Márquez, 178(14)*. (Publié à l'origine en 1979).
- [30] Robert, M. (1977). *Livre de lectures*. Grasset.
- [31] Sartre, J-P. (1999). *Qu'est-ce que la littérature?* Gallimard. (Publié à l'origine en 1948).
- [32] Wunenburger, J-J. (2014). Gilbert Durand: science et expérience de l'imagination symbolique. *La chaîne d'union, 70*, 28-37. <https://doi.org/10.3917/cdu.070.0028>

Bio

Soumia Mejtia est docteure ès Lettres. Elle a participé à plusieurs manifestations scientifiques nationales et internationales. Elle est membre de l'Association des Professeurs de Français des États-Unis (AATF). Sa thèse de doctorat a pour titre: L'Esthétique de Jean Giono: Sensualisme et imagination. Parmi ses publications: «Les mots: révélation ou violation des sentiments?»; «Des sentiments et des mots»; «Une temporalité atemporelle ou l'illusion temporelle dans l'écriture de Jean Giono»; «Les sens comme appareil de lutte dans Batailles dans la montagne de Jean Giono» The French Review, (96)2, décembre 2022; «Abderrahim KAMAL, Peaux et Ocres», *Revue interdisciplinaire de l'Alliance Française*. Elle est aussi auteure de deux livres parus en France chez Hugues Factorat Editeur: *Sans Maître*, 2014; *Luciole et Sirius*, 2018; *Voix d'auteurs du Maroc, Plumes et pinceaux, Ascension*, Éditions Marsam, 2019; *D'un Soi aux autres*, nouvelle parue dans «Éloge des fusions: 60ème anniversaire Maroc Québec, Recueil collectif sur le Vivre-ensemble», aux Éditions La croisée des chemins au Maroc, mars 2023; *L'Éclat de l'Art, Vers et Scènes*, Éditions Hugues Factorat, France 2024.

Soumia Mejtia holds a PhD in literature. She has taken part in several national and international scientific events. She is a member of the Association des Professeurs de Français des États-Unis (AATF). Her doctoral thesis is entitled L'Esthétique de Jean Giono: Sensualisme et imagination. Her publications include: "Les mots: révélation ou violation des sentiments?"; "Des sentiments et des mots"; "Une temporalité atemporelle ou l'illusion temporelle dans l'écriture de Jean Giono"; "Les sens comme appareil de lutte dans Batailles dans la montagne de Jean Giono", The French Review, (96)2, December 2022; "Abderrahim KAMAL, Peaux et

Ogres", *Revue interdisciplinaire de l'Alliance Française*. She is also the author of two books published in France by Hugues Factorat Editeur: *Sans Maître*, 2014; *Luciole et Sirius*, 2018; *Voix d'auteurs du Maroc, Plumes et pinceaux, Ascension*, Éditions Marsam, 2019; *D'un Soi aux autres*, short story published in "Éloge des fusions: 60ème anniversaire Maroc Québec, Recueil collectif sur le Vivre-ensemble", Éditions La croisée des chemins in Morocco, March 2023; *L'Éclat de l'Art, Vers et Scènes*, Éditions Hugues Factorat, France 2024.