REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE DES FRERES MENTOURI-CONSTANTINE

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

Ecole Doctorale Algéro-Française de Français

Pôle Est - Antenne de Constantine

N° de série :……
N° d'ordre :…….

Thèse
pour l'obtention du diplôme de
DOCTORAT ès Sciences
Spécialité : Français
Option : Science des Textes littéraires

Thème

EXPRESSION PLURIELLE DU DESERT
ou
La dualité des valeurs spatiales dans des textes littéraires

Présenté par
Cherifa CHEBBAH BAKHOUCHE

Sous la direction des
Pr Nedjma BENACHOUR
Pr Charles BONN

Jury :

Président : Pr Ali_Khodja Jamel, Université des Frères Mentouri-Constantine
Rapporteur : Pr Benachour Nedjma Université des Frères Mentouri-Constantine
Rapporteur : Pr émérite Bonn Charles, Université Lumière - Lyon 2
Examinateur : Pr Moussaoui Abderrahmane, Université Lumière - Lyon 2
Examinateur : Mme Ranaivoson Dominique, Maître de conférences, Université de Metz

Année Universitaire 2014-2015

Dédicaces

A la mémoire de ceux et de celle qui sont partis trop tôt :

Mon père, mon frère Med Chérif et ma sœur Karima.

A Ahmed, mon époux

A mes enfants: Raïda, Med Lazhar et Massil

Qui ont su être présents, patients et qui m'ont donné la volonté d'aller au bout.

A ma mère et à toute ma famille.

Remerciements

Je remercie mes deux directeurs de thèse :

Mme la Professeure Nedjma Benachour et Mr le Professeur Charles Bonn, pour l'intérêt qu'ils ont bien voulu accorder à mon travail, pour les précieux conseils prodigués tout au long de cette recherche, pour leur patience et la disponibilité dont ils ont fait preuve malgré leurs nombreuses charges.

Qu'ils trouvent ici l'expression de mon profond respect et de mon indéfectible attachement.

J'exprime tous mes remerciements à l'ensemble des membres du jury qui ont accepté d'examiner cette thèse.

Ma gratitude va également à celles et à ceux qui, par leur amitié, par leurs suggestions, par leurs conseils, par leurs critiques fécondes ou leur lecture, ont encouragé ce travail.

« Nous vivons avec, à notre porte, le plus grand désert du monde. Même si nous l'oublions, ou ne le savons pas, il est là, et non pas qu'à notre pore, mais aussi en dedans de nous dans la sombre retraite »

Mohamed Dib

« Je ne descends pas au Sud pour m'évader ou pour chercher des sensations inédites. C'est plutôt une manière pour moi de regarder vers l'intérieur, car le désert m'habite et m'illumine depuis des temps indéterminés. Un fanal éclos dans ma poitrine et qui demande à être sans cesse alimenté – au contact de la pierre nue, du sable altéré de violence ».

Tahar Djaout

«Ô vous tous qui souffrez d'un mal inconnu, qui êtes désemparés, (...) fuyez le mensonge des cités, allez vers ces terres incultes qu semblent sortir à peine, fumantes encore, des mains du Créateur, remontez à votre source, et, vous carrant solidement au sein des éléments, tâchez d'y retrouver les linéaments de l'immuable et tranquille Vérité ».

Ernest Psichari

TABLE DES MATIERES

Introduction Générale 9

1. Présentation de la thèse 11

2. Choix du corpus.....13

PREMIERE PARTIE :
De la représentation de l'espace en général et de l'espace du désert en particulier 17

Chapitre I
Considérations théoriques et définitionnelles…….....18

1. Considérations théoriques 18
    1.2. Définir l'espace 20
    1.3. Espace réel et espace littéraire 21
    1.4. Construction spatiale et fonction herméneutique..... 22
    1.5. Espace et mimésis 24

Chapitre II
Considérations archéologiques, mythologiques, étymologiques et définitionnelles ……..……...28

1. Création et civilisation du désert 28
    1.1. Le désert mythifié 29
    1.2. De la cosmogonie du désert 31
    1.3. L'âge d'or du commerce saharien et l'arrivée des Européens 32
    1.4. Géographie du désert 33
2. De quelques considérations étymologiques ou la fortune d'un mot 33
    2.1. Étymologie arabe du mot *Sahara* usité dans la langue française 34
    2.2. Le mot *désert* dans la langue française 35
    2.3. Essais de définitions..... 36
    2.4. Le désert, une étonnante polysémie 37

Chapitre III

Considérations religieuses : le désert, espace des Monothéistes……39

1. Le désert, chemin de dénuement et de vérité 39
2. Désert et religions monothéistes..... 41
    2.1. Le désert dans la Bible 41

2.1.1. Le désert dans la tradition judaïque 43
2.1.2. Le désert dans la tradition chrétienne 44
2.1.2.1. La retraite du Christ 46
2.1.2.2. Le désert des ermites..... 47
2.2. Le Désert en terre d'Islam..... 48
2.2.1. Le désert, lieu de la Révélation Divine 48
2.2.2. *El- Hidjra* ou l'expatriment 49
2.2.3. Le désert dans le Coran 50
2.2.4. Les Saints musulmans du désert..... 52

Chapitre IV

Approches du désert du Sahara ou le désert au pluriel..... 56

1. Le désert des Touareg..... 58
1.1. Lieu de quête, d'affirmation de soi et de spiritualité 59
2. Le désert dans la littérature arabe 61
2.1. L'époque préislamique..... 62
2.2. Le désert chez les Arabes : entre mythes et légendes 63
2.3. Le désert dans la littérature arabe contemporaine : Ibrahim El Kouni 64
3. Le désert des voyageurs, des explorateurs et des scientifiques..... 66
4. Mysticisme, chrétienté, francophilie et littérature..... 71
4.1. Le désert ou les vertus de l'ascèse chez Ernest Psichari 72
4.2. Charles de Foucauld (1858-1916)..... 77
4.3. Isabelle Eberhardt, une mystique du désert 79
5. Le désert dans la peinture et dans le cinéma 80
5.1. Les peintres orientalistes..... 81
5.2. Edouard Verschaffelt 82
5.3. Les lieux de prédilection..... 83
6. Le désert dans le cinéma..... 84
6.1. Quelques films algériens ayant pour cadre le désert..... 86
6.2. Le désert espace essentiel, Paris espace accessoire dans *Ayrouwen* 88
7. Que ressort-il de ces différentes approches du désert ?..... 88

Deuxième Partie :
De la représentation du désert dans l'imaginaire occidental : Mythes, exotisme et stéréotypes dans quelques textes du XIXe et XXe siècle……..90

Chapitre I
Le désert dans la littérature française depuis le XIXe siècle : orientalisme romantico-naturaliste et curiosité ethnographique…92

1. *Une Passion dans le désert* d'Honoré de Balzac 94
1.2. L'exotisme orientaliste..... 94
1.3. La symbolique de la panthère 97

2. Vide tragique et monotonie extrême dans le désert d'Eugène Fromentin 99
2.1."Le pays de la soif " dans *Un Été dans le Sahara* 100
2.2. Résonances et analogies..... 102
3. Le désert, ou le pressentiment d'une passion naissante chez Guy de Maupassant104
3.1. Le désert maupassantien 106
3.1.1. Désert et sensualité 107
3.1.2. L'image du désert dans *La Peur* de Maupassant..... 108
4. Balzac, Maupassant et le genre fantastique..... 112

Chapitre II

De la représentation de l'espace saharien dans l'imaginaire occidental dans la première moitié du XXe siècle……..…….……115

1. Désert et empire colonial dans le roman saharien 115
1.1. Le désert chez Joseph Peyré 116
1.2. Roger Frison-Roche (1906-1999) 120
1.3. *Le Désert victorieux* de Marcelle Vioux (1895-196?)..... 122
2. Conjoncture historique et ethnocentrisme européen dans *L'Atlantide* de Pierre Benoit, maître incontesté du roman saharien..... 126
2.1. De l'intérêt précoce pour les expéditions sahariennes ou de la genèse de L'Atlantide……...….128
2.2. Le désert, mythique et magique dans *L'Atlantide* 129
2.3. Un désert imaginaire : du mythe et de la fabulation..... 130
2.4. Tin Hinan, la reine berbère 133
2.5. Anthropologie, altérité et image des Touareg..... 135
2.5.1. L'image des Touareg dans l'*Atlantide* 138
2.5.2. Hetman Jitomir et les Touareg chez Sa Majesté 140
2.6. Pierre Benoît et l'imaginaire français 142
2.6.1. Le désert, un pilier de l'ethnocentrisme européen 143
2.6.2. Ethnocentrisme, exotisme et thérapie..... 144

Chapitre III

Le désert, espace de l'ultime recours contre le non-sens, contrepoint à la crise dans la littérature occidentale dans la deuxième partie du XXe siècle……...……....147

1. Le désert dans l'œuvre de Saint-Exupéry. ……148
1.1. Miracle dans une éprouvante *Terre des hommes*.. ……150
1.2. *Le Petit Prince* ou le lieu de l'impitoyable vérification..... 153
1.3. *Courrier Sud*, ou la précarité de l'amour dans le désert 156
1.4. Le temps de l'avion et le temps du désert..... 157
1.5. Saint-Exupéry, disciple de J.-J. Rousseau : Espace civilisé corrupteur / espace naturel ……..…....159
1.6. Symbolique du désert chez Saint-Exupéry 160

2. L'hostilité urbaine et découverte du désert dans *Un thé au Sahara* de Paul Bowles, l'anticonformiste……161
2.1. Le désert comme topos dans *Un thé au Sahara*..... 163
2.1.1. Les épigraphes : Frantz Kafka et Edouardo Mallea 164
2.2. De New York au Sahara : un périple de tous les tourments 166
2.2.1. Quête et mal être chez Port et Kit ou l'impossible (ré)appropriation de soi..... 168
2.2.2. Fuir la ville et ses amas d'horreur 170
2.3. *Un thé au Sahara* et *Un Eté dans le Sahara :* d'un désert fantaisiste à un désert réaliste……..…… …….172
2.4. De la dénonciation d'une vision orientaliste du désert ? 175
3. Le désert dans *La Femme adultère* d'Albert Camus (1913-1960)..... 178
3.1. *L'Exil et le* Royaume ou l'atrophie de la nature 179
3.2. Le désert, lieu dépourvu de poésie..... 179
3.2.1. *« Que celui d'entre-vous qui est sans péché, lui jette la première pierre »* 180
3.2.2. L'absurdité d'une existence..... 181
3.2.3. Forcer le désert afin que jaillissent les eaux de la lumière..... 183
4. Le désert, un espace édénique et originel chez Jean-Marie Gustave Le Clézio 184
4.1. *Désert*, un roman d'initiation..... 185
4.1.1. De la composition de *Désert*, alternance et ambivalence..... 187
4.1.2. Espaces en présence ou de la dualité Ville/désert 188
4.1.2.1. Le désert ou l'antithèse de la civilisation urbaine occidentale. 189
5. Dans « *l'ordre vide du désert où tout est possible* » 193

TROISIEME PARTIE

Ambiguïté et ambivalence des images de la ville et du désert dans les textes algériens sahariens de langue française..... 196

Des constats et des remarques 197
Exotisme et littérature coloniale..... 199
Que reste-il à dire sur le désert ? 201
La littérature algérienne saharienne..... 202
L'espace citadin..... 206

Chapitre I

Survol du thème du désert dans la littérature maghrébine de langue française…… …208

1. Désert et errance dans le roman maghrébin 208
1.1. Les écrivains marocains : Abdelhak Serhane et Tahar Ben Jelloun..... 208
1.2. Les écrivains tunisiens : cas d'Albert Memmi 210
2. Ville et désert dans le roman algérien 212
2.1. Les "déserts" de Tahar Djaout dans *L'Invention du désert*..... 214
2.2. Qu'en est-il de Dib dans *Le Désert sans détour* ? 216

2.3. Le désert d'Assia Djebar dans *Loin de Médine* 217
2.4. L'Expérience du désert 220
3. Désert et histoire 221

Chapitre II
L'image de la ville et du désert durant la période coloniale chez Malek Haddad……..223

1. Malek Haddad, histoire d'un homme 224
1.1. Le poète 225
1.2. Le romancier 227

2. Perception de la ville et du désert dans *Je t'offrirai une gazelle*……..228
2.1. Constantine, un espace de prédilection chez Malek Haddad 228
2.1.1. Personnification d'une ville 232
3. Présentation et contenu de *Je t'offrirai une gazelle* 233
3.1. Transhumance et mise en texte des espaces 234
3.2. L'espace citadin : Paris 236
3.3. Ancrage réaliste, banalisation et séquestration 243
3.4. L'évocation des déserts : désert réel /désert imaginaire/désert parisien 246
3.4.1. Le désert opposé à la ville 247
4. Paris, désert hostile et Sahara, désert de paix 248
4.1. Le désert, un choix politique 250
5. Réminiscence de la ville égérie : Constantine 251

Chapitre III
Ville et désert dans les années quatre-vingt dans *La traversée* de Mouloud Mammeri…… ……252

1. Le doyen et son œuvre 252
1.1. Textes et travaux 253
1.2. Caractéristiques générales de sa production romanesque……254
1.2.1. De l'errance chez Mouloud Mammeri 256
2. *La traversée*, le dernier roman 258
2.1. L'itinéraire d'un homme désabusé 260
3. Recensement des espaces et des lieux en présence dans *La traversée* 262
3.1. L'espace citadin dans *La traversée* 264
3.1.1 Les extérieurs : rues, quartiers et littoral d'Alger 264
3.1.2. Les intérieurs de vie ou les espaces clos 265
3.2. Tasga, un village haut perché dans la montagne 274
3.3. Le désert dans *La traversée* 277
3.3.1. De l'évocation à la symbolique 279
3.3.2. Sous la dictature du désert 280
3.3.3.. Un lieu sans préjugés 281
3.3.4. Périls en ce désert là ! 286

3.3.4.1. Le désert, un haut lieu de l'amazighité 287
3.3.4.2. L'école ou une déculturation orchestrée 289
3.3.4.3. Pour une apologie des populations du Sud 292
3.3.4.4. L'Ahellil du Gourara, une culture séculaire en perdition..... 293
4. *La traversée*, un document anthropologique 295
4.1. Ba Salem, un *abechniw* 295
4.2. Ahellil et catharsis..... 296
4.3. Le désert, lieu des origines..... 298
5. Les oppositions Nord/Sud : ville/village et désert 299
5.1. De la ville au désert infini pour finir à Tasga, village perché dans la montagne..... 300
5.2. Alger, un désert de solitude..... 300
6. Le désert, un miroir révélateur 302

Chapitre IV
Dualités des valeurs spatiales dans le roman algérien des années quatre-vingt-dix : *Timimoun* de Rachid Boudjedra…… …….307

1. Rachid Boudjedra : l'homme et l'écrivain 307
1.1. Son œuvre 308
1.2. *Pour ne plus rêver* jusqu'au *Printemps* 309
2. L'espace dans les textes de Rachid Boudjedra 313
3. *Timimoun* et *Cinq fragments du désert* 314
3.1. *Timimoun*, un roman du désert 317
3.2. Un espace de dualisme..... 318
3.3. Recensement des espaces et des lieux dans *Timimoun* 319
4. Constantine comme un rebut ou la nostalgie d'une ville au bord du précipice……..…….……..320
4.1. Lieux clos/Lieu ouvert 322
4.2. Pour une métaphysique des sensations 325
4.2.1. Une perception olfactive de Constantine..... 326
4.2.2. Les bruits ou la perception auditive de la ville..... 328
4.3. Constantine, une géographie référentielle.. 329
5. Alger 330
6. L'espace du désert 331
6.1. Discontinuité et Fragmentation 333
6.2. Impuissance, abnégation et absurdité en ce désert là 336
6.3. De la Mortification à la Réalisation soufie..... 338
6.4. Le désert, un puissant révélateur 342
6.5. Des lieux de l'indescriptible horreur aux lieux de fugue et refuge 343

Chapitre V
L'opposition ville /désert dans le roman féminin algérien des années quatre-vingt dix dans *L'Interdite* de Malika Mokeddem……..……348

1. Aspects de la vie d'une fille du désert..... 351

1.1. Sous le signe de la dualité 353
1.2. Les textes, présentation rapide 354
1.2.1. Thématique et originalité 357
2. Espaces récurrents et représentation du monde 358
2.1. Le désert dans les textes de Malika Mokeddem 359
2.2. Illustration des couvertures de romans 360
3. *L'Interdite*, roman de la décennie noir 363
3.1. Résumé et structure de *L'Interdite* 364
3.2. Espace du désert et ambiguïté des sentiments 367
3.3. Aïn Nekhla, bourgade insignifiante du Sud à connotation dysphorique 368
3.4. Le Ksar, un lieu de mémoire dans un désert démoniaque 370
4. L'espace citadin dans *L'Interdite* 372
4.1. Tammar, ville du sud-ouest algérien 372
4.2. Oran en filigranes 373
4.3. Montpellier, ville du Sud Ouest français 374
5. Espace des origines et décomposition de l'être 376
5.1. Le désert, un espace de nomadisme et d'errance 377
5.2. Le désert, un espace de création 378
5.3. *« Sans mysticisme et sans exotisme »* 379
5.4. De « l'errance sans arrivée » ou le récit d'une quête 380
6. La fonction symbolique de l'espace du désert 381
6.1. Un lieu de parcours initiatique, un lieu de ressourcement 383

Chapitre VI
Dualités des valeurs spatiales dans le roman algérien du 3ème millénaire ou la déshumanisation du désert……..……385

1. *Le Désert et après ?* de Habib Ayyoub 386
1.1. L'auteur et son œuvre 387
1.1.1. Ses textes 387
1.1.2. Caractéristiques d'une œuvre en construction 390
2. Représentation de l'infinitude dans l'œuvre de Habib Ayyoub 392
2.1. Une "*inquiétante étrangeté*" 392
2.2. Espace réel et espace représenté dans *Le Désert, et après* ? 393
2.2.1. Analyse titrologique 393
2.2.2. Un périple dans le désert 395
2.2.3. De la violence dans le désert 397
2.2.4. Le choix du désert comme espace romanesque 399
2.2.5. Les personnages 401
2.2.6. La perception de la mort dans le désert 402
2.2.6.1. Un effroyable réalisme 405
2.2.6.2. Isabelle ou le choix de mourir dans le désert 406
2.2.6.3. La mort d'Ahmadou Touré et de son chien 407
2.2.7. De l'évocation de la ville 407
3. Ville et désert dans *L'Equation africaine* de Yasmina Khadra 410
3.1. L'écrivain et son parcours 411

3.2. Du confort d'une ville européenne à l'enfer africain..... 413
3.2.1. *L'*Afrique dévoilée aux Occidentaux..... 414
3.2.2. *L'Equation africaine* ou le désert démystifié 415
3.2.2.1. Sur les traces d'Eric Millet, de Théodore Monod et de Roger Frison- Roche…..……..……..417
3.2.2.2. Le désert des abysses 418
3.3. *L'Équation africaine* et *Le désert et après ?* 419
3.4. Ethnocentrisme et disparités Nord/Sud 420

Conclusion Générale..... 422

Bibliographie 432

Annexes..... 450

Résumés..... 488

INTRODUCTION GENERALE

Le désert est un lieu étrange, lieu de projections mentales et affectives, mythique, magique et terrifiant à la fois. Il alimente sans répit l'imagination et les fantasmes des hommes depuis la nuit des temps « *ne trouvant de comparaison qu'à la mesure de l'immensité de ses étendues de roches et de sables* »[1], écrit Alina Gãgeatu-Ionicescu.

Espace a priori vide, hostile, il n'en constitue pas moins une destination et un thème fort prisés dans le domaine littéraire. L'abondance d'ouvrages qui lui sont consacrés chaque année, témoigne de l'intérêt qu'on lui voue. En effet, le désert a toujours occupé une place prépondérante dans l'inconscient et l'imaginaire collectifs, en particulier le Sahara, le plus grand désert du monde, considéré comme l'archétype même de tous les déserts.

Doté d'une forte charge symbolique, il est perçu comme un lieu immaculé qui aurait gardé sa pureté originelle malgré une civilisation corruptrice. Il appartient aux derniers vestiges d'un ordre naturel que l'homme du XXIe siècle n'a d'ailleurs jamais connu et dont il garde toutefois la nostalgie.

Quant au thème de la ville, il est et reste à la fois éternel et spécifiquement contemporain. Les villes, en effet, ont constamment exercé des sentiments différents chez les hommes, partagés entre fascination et répulsion. Outre sa beauté architecturale, la ville est un lieu marqué où se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation et de l'ascension sociale. Lieu de parole, de mémoire, de désir et d'échange, la ville est principalement caractérisée par son dynamisme culturel et socioprofessionnel. Reflet de l'identité et de la diversité culturelle, l'espace citadin est perçu comme celui de la tolérance, de l'épanouissement et de la liberté, offrant ainsi l'image attrayante d'une vie confortable et facile, à l'opposé du

[1]GÃGEATU-IONESCU, Alina, *Lectures de sables, Les récits de Tahar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2- Université de Craiova, 2009 : Alina Gageatu-Ionicescu. *Lectures de sable. Les récits de Tahar Ben Jelloun*. Littérature. Université de Rennes 2; Université de Craiova, 2009. French. <tel-00421948>

désert, espace austère et infini incarnant incontestablement dans la conscience commune, l'antithèse absolue de l'être humain et de la vie.

Mais dans l'imaginaire des écrivains, l'espace urbain n'apparaît pas toujours sous cet aspect engageant et prend parfois l'allure d'un véritable monstre *tentaculaire*[2]. Au-delà des diverses facilités et plaisirs procurés par la ville, se manifeste curieusement, au contact d'une foule distante et indifférente, un sentiment d'exil et de solitude qui la transforme en un vaste espace de solitude… en un désert ! Le héros, désorienté, se trouve confronté à une configuration spatiale inextricable renforçant avec force la nostalgie des grands espaces infinis tels que la montagne, la mer ou le désert[3]. Et si les écrivains sont particulièrement loquaces quand il s'agit de la ville, l'effort qu'ils doivent fournir pour dire le désert, cet espace indocile, rebelle aux mots, est titanesque devant son infinitude. Pour pallier à cette insuffisance, les écrivains construisent tout un système d'oppositions simple en apparence mais complexe en réalité ; oppositions qui valorisent le désert par rapport à la ville, deux pôles nettement antinomiques. Mais nul récit, nulle description ne pourront sans doute exprimer la fusion entre l'homme et le désert. Tout se passe au-delà de la conscience, comme une intuition de l'infini. Est-ce cela qu'on appelle l'indicible ? Antoine de Saint-Exupéry écrit dans *Le Petit Prince :*

> *« J'ai toujours aimé le désert. On s'assoit sur une dune de sable. On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence ».*

L'immensité saharienne ne laisse personne indifférent et l'homme dans son impertinence légendaire ne s'incline que lorsqu'il rencontre ce qui le surpasse, en l'occurrence et plus que tout autre lieu : le désert. A défaut des rallyes annuels qui s'y déroulaient chaque année, venant troubler la quiétude de ses populations, de nombreuses manifestations culturelles l'ont adopté comme motif essentiel car riche en connotations imaginaires offrant un champ d'investigation vierge et édifiant. Dans le domaine universitaire par exemple, il serait pratiquement impossible de dresser une carte exhaustive permettant de recenser ce formidable attrait. Mais le

---

[2] VERHAEREN, Émile, *Les villes tentaculaires*, recueil de poèmes, publié en 1895.

[3] A titre d'exemple nous pouvons citer le protagoniste de Malek Haddad dans *Je t'offrirai une gazelle*, ou encore *Gilles* dans le roman qui porte le même nom de Drieu la Rochelle.

fait est prouvé par les innombrables préoccupations critiques que traduit l'abondance des travaux de recherches, d'ouvrages, d'expositions, de journées d'étude, de colloques[4] et de diverses rencontres[5] qui sont de plus en plus consacrés au désert, ces dernières années. Les universitaires - toutes disciplines confondues - se rencontrent à chaque fois afin d'exprimer et de partager leur représentation de cet espace de la vacuité, laissant deviner un attachement infini. La musique et le cinéma ne seront pas en reste, le désert ou ses emblèmes y constituent un objet parfaitement récursif.

Pourquoi cet intérêt de plus en plus manifeste pour cet espace "vide" ? Que vont chercher les hommes dans le désert ? Sont-ils lassés des villes, du bruit, de la pollution atmosphérique et morale, pour qu'ils se tournent de manière inévitable vers le désert ? De toute évidence, le désert n'a pas encore dit son dernier mot, n'a pas tout révélé. Les mystères, les paradoxes et les contradictions dont il se prévaut sont à l'origine même de cet engouement démesuré qu'on lui porte.

1. Présentation de la thèse

La problématique entourant la représentation du désert dans la littérature, bien qu'elle soit relativement neuve, embrasse une multitude de thèmes et d'objets critiques et soulève de nombreuses questions méthodologiques. Espace ouvert, sans

---

[4] Un colloque international sur « *Le Désert* », a été organisé par le Centre Gaston Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité les 3 et 4 avril 2000 à Dijon. Ce dernier a réuni des philosophes, des littéraires et des historiens, qui se sont interrogé sur le rôle joué par le désert dans l'histoire des idées et de la création littéraire : lieu sans lieu, proprement un topos lorsqu'il s'agit d'imaginer une totale vacuité où se perdent toute représentation, toute vie, toute parole humaine ou au contraire positivement saisi comme le refuge, la bienheureuse solitude, le silence, la marche du ciel. Le désert cristallise et symbolise en même temps d'une manière ambigüe, l'angoisse du néant et l'espoir d'un absolu dans la recherche d'une expérience de l'extrême.

En novembre de la même année, un autre colloque international « *La représentation du désert* » s'est déroulé à Tozeur en Tunisie où il s'agissait d'étudier l'image de ce lieu fascinant de rencontre avec l'Autre et avec soi-même dans la culture arabe et française entre autres.

Cet espace sera encore traité à Metz en septembre 2001, dans la perspective des rapports existants entre texte littéraire et spiritualité, entre éthique et écriture, centrant la réflexion sur la notion fondamentale de paradoxe. On peut également évoquer la conférence qui s'est tenue à l'Institut du Monde Arabe à l'initiative de l'agence pour la Promotion et le Développement des Provinces du Sud du Royaume marocain, autour du désert. Elle a rassemblé autour de la même table des architectes, des ingénieurs, des urbanistes mais aussi des poètes venus apporter chacun sa touche personnelle.

[5] Des poètes de différentes nationalités ont tous écrit sur le désert (Mohammed Benni, José Maria Alvarez, Etel Adnan, Mohand Abouda, Rachid Boudjedra, …) et se sont rencontrés du 7 décembre 2003 au 2 janvier 2004, à Timimoun-Adrar, un lieu hautement symbolique, situé à l'autre bout de l'Algérie. Cette rencontre a donné naissance à une publication *Poètes des déserts*, Fondation des déserts du monde, 2006, 235 pages.

limites, le désert s'oppose, par la notion de frontière, à la ville enfermée dans des limites qu'on ne peut franchir que selon qu'elles contiennent ou non les éléments confinés à l'intérieur. Et si la ville a toujours représenté le point de rencontre, le berceau de la culture et de la civilisation, il se produit chez les écrivains algériens de langue française des vingt dernières années, une espèce de phobie, de répugnance à son égard. Le rapport à l'espace en est de la sorte inévitablement modifié. Aussi, leur regard et la manière à travers laquelle ils décident de le transfigurer, révèle de façon particulière l'ambivalence du rapport entretenu avec le monde. Le regard qu'ils s'acharnent à poser sur la ville par exemple, est irrité et démystifiant, partagé selon l'écrivain, entre l'affection et la colère, surtout quand il s'agit de l'espace du vécu. Cependant, il traduit souvent chez les écrivains, un sens tragique, une douleur et une souffrance morale incommensurable comme c'est le cas chez le héros de Paul Bowles dans son célèbre roman *Un thé au Sahara*[6]. La ville se trouvant investie d'un véritable dispositif négatif, se convertit en un espace où l'homme se voit livré à l'absurde et au déchirement existentiel. Ce qui explique en partie l'attirance des écrivains ayant trouvé refuge dans le désert, espace pur et infini comme s'ils adhéraient à l'appel d'Ernest Psichari qui écrit :

> « *Ô vous tous qui souffrez d'un mal inconnu, qui êtes désemparés,(…) fuyez le mensonge des cités, allez vers ces terres incultes qui semblent sortir à peine, fumantes encore, des mains du Créateur, remontez à votre source, et, vous carrant solidement au sein des éléments, tâchez d'y retrouvez les linéaments de l'immuable et tranquille Vérité* »[7].

Se proposer de faire l'étude des dualités des valeurs spatiales, ville/désert essentiellement, et de saisir le fonctionnement de l'imaginaire du désert à travers les textes de quelques écrivains est un projet dont l'envergure peut paraitre tout à fait démesurée, parce que la thématique même du désert est, comme l'affirme Alain Cuillère, « *la plus dangereuse, la plus compromettante* », le désert étant « *moins*

---

[6] BOWLES Paul, *Un thé au Sahara*, Editions Gallimard, 1952. Traduit par ROBILLOT H. et MARTIN-CHAUFFIER S., Titre original : *The Sheltering sky*.

[7] PSICHARI Ernest, *Le voyage du Centurion*, p.228. Version électronique : La Bibliothèque électronique du Québec Collection À tous les vents, Volume 290 : version 1.01 - beq.ebooksgratuits.com/.../Psichari_Le_voyage_du_centurion.pdf

une topique de la littérature qu'un champ fantasmatique lié à l'expérience humaine, individuelle ou collective »[8] .

Nous envisageons dans ce travail, de faire l'analyse de la représentation de l'espace du désert chez des écrivains qui s'étaient essentiellement déclarés, de par leurs écrits, écrivains urbains - mis à part Malika Mokeddem - mais qui ont fini par glisser irrésistiblement du côté des dunes et répondre à l'appel lancinant du désert.
Il s'agit donc d'observer la dualité des valeurs spatiales de l'inscription du désert et de la ville dans un corpus précis et de dégager les particularités qui les sous-tendent. Partant du principe qu'une seule méthode critique ne peut conduire à des résultats infaillibles car elle ne peut rendre compte de la totalité d'un texte, nous avons, pour circonscrire les espaces mis en texte, opté pour plusieurs approches et théories relatives notamment à la thématique, à la description, à l'intertextualité, à la représentation de l'espace et à l'imaginaire, essentiellement celles de Henri Mitterand, Philippe Hamon, Gérard Genette, Gilbert Durand et enfin de Gaston Bachelard . Les travaux de ces deux derniers sur l'imaginaire ayant ouvert de larges perspectives pour l'analyse des symboles et des mythes, éclairent et permettent de déceler des significations non dénuées d'intérêt, grâce à la fertilité et la richesse de l'imagination.

2. Choix du corpus

Les espaces auxquels nous nous intéresserons essentiellement sont d'abord géographiques, réels, saisissables dans leur réalité physique, à savoir la ville mais surtout le désert, commun dénominateur récurrent. Espace de l'action, le désert du Sahara est assigné à l'évolution des personnages ; l'espace urbain apparaît en fait comme un arrière-plan, une espèce de contrepoids que les auteurs ont érigé afin de mieux faire ressortir la singularité du désert, d'où tout un système d'oppositions entre deux pôles clairement antinomiques valorisant le désert par rapport à la ville.

---

[8] CUILLERE Alain, *Le désert, un espace paradoxal*: actes du colloque de l'Université de Metz, 13-15 septembre 2001, Avant-propos.

Ce travail se fonde sur des textes d'écrivains algériens (de langue française) et français - mis à part Paul Bowles, écrivain américain - de périodes historiques différentes, d'horizons socioculturels et géographiques divers. Le corpus, relativement restreint, divisé en corpus essentiel et corpus secondaire, rassemble des regards variés sur le thème du désert en partant de l'idée que cet espace entraîne un intérêt croissant chez les écrivains algériens de langue française depuis notamment les années quatre-vingt .

L'étude porte donc sur des textes choisis en fonction de leur représentativité liée à l'espace du désert, topos essentiel, se trouvant en conséquence au centre d'une profonde réflexion sur le *moi*, la mémoire, les hommes et les événements. Le texte le plus ancien date de 1830, *Une Passion dans le désert*, de Balzac suivi de celui d'Eugène Fromentin *Un Été dans le Sahara* (1854) ; *La Peur* (1884) de Guy de Maupassant (figurant parmi les premiers ouvrages littéraires sur l'Algérie), *L'Atlantide* (1919) de Pierre Benoit, *ourrier Sud* (1929) et *Terre des Hommes* (1939) de Saint-Exupéry, *Un thé au Sahara* (1952) de Paul Bowles, *La femme adultère* (1957) d'Albert Camus, *Désert* (1981) de J.M. Le Clézio, Je *t'offrirai une gazelle* (1959) de Malek Haddad , *La traversée* (1982) de Mouloud Mammeri, *L'Interdite* (1994) de Malika Mokeddem, *Timimoun* (1993) et *Cinq Fragments du désert* (2001), de Rachid Boudjedra, *Le désert et après* (2007) de Habib Ayyoub et enfin *L'Equation africaine* (2011) de Yasmina Khadra.

A priori, on peut trouver ce corpus particulièrement hétéroclite, hybride, mais il n'en constitue pas moins un échantillon qui nous paraît original de la représentation du désert comme thème dans la littérature sur le désert d'Algérie (exception faite pour les textes de Balzac, de Le Clézio, de Habib Ayyoub et de Yasmina Khadra , mettant en scène respectivement les déserts égyptien, marocain, et africain) et dans la littérature algérienne de langue française en particulier, depuis le XIXe siècle jusqu'au XXIe siècle. Ce choix permet d'observer l'évolution opérée dans la représentation de cet espace à travers des périodes fort différentes de l'histoire de l'Algérie (avant et après l'Indépendance du pays) et de saisir comment, dans l'imaginaire algérien se profile l'image de cette partie intégrante de leur être comme l'exprime à juste titre Mohamed Dib dans la citation suivante :

« Nous vivons, avec à notre porte, le plus grand désert du monde. Même si nous l'oublions, ou ne le savons pas, il est là, et non pas qu'à notre porte, mais aussi en dedans de nous dans la sombre retraite »[9].

Les auteurs algériens retenus dans le corpus étant considérés principalement comme des écrivains de la ville, comment expliquer leur "déviation" ? Comment sont-ils venus à inscrire leur vision du monde, leur expérience personnelle et leur fiction, sur les sables du désert infini ? Pourquoi précisément le désert comme espace romanesque ? De quelle façon chaque auteur tente-t-il à travers la description de représenter le désert, espace réel, espace vrai ? Comment est-il perçu et symbolisé par des écrivains, porteurs de discours sans concession s'agissant du vécu algérien, fortement ébranlés par l'actualité et la situation sociopolitique des années 80 et 90 en Algérie ?
Et enfin, pourquoi constitue-t-il ces dernières années une destination de plus en plus prisée ? Est-ce parce qu'il est insolite, lieu de l'Origine et des religions révélées ? Ou est-ce parce que c'est un lieu de l'achèvement absolu et qui possède en lui l'apaisement qui a su résister au temps ? En plus de ces questionnements formulés, nous nous interrogerons également sur l'inscription de problèmes identitaires et mystiques qui se posent avec acuité dans les textes. La richesse et l'ampleur du thème nous impose d'explorer une partie de la production littéraire sur le désert, ce qui nous oblige parfois à glaner les textes (et toute manifestation, en rapport) les plus disparates trouvés au cours de cette recherche.

Nous avons organisé ce travail en trois grandes parties. La première partie sera consacrée, comme l'indique l'intitulé « *De la représentation de l'espace en général et de l'espace du désert en particulier* », à l'étude de la représentation de l'espace dans la littérature, où il nous a semblé intéressant de définir un certain nombre de notions et de concepts, notamment l'espace, pour pouvoir passer, ensuite, à sa représentation dans les différents textes du corpus.

---

[9] DIB, Mohammed, *L'Arbre à dires*, Albin Michel, 1998, p.107.

La deuxième partie interrogera la représentation de l'imaginaire occidental du désert dans quelques textes du XIXe et de la première moitié du XXe siècle - caractérisé par un orientalisme romantico-naturaliste et la curiosité ethnographique. Dans le deuxième volet de cette partie, nous verrons que durant la deuxième partie du XXe siècle, le désert se présente comme l'espace de l'ultime recours contre le non-sens, contrepoint à la crise dans la littérature occidentale , chez des auteurs français tels que Camus, Le Clézio auxquels nous avons adjoint une perception spatiale américaine chez un auteur atypique, Paul Bowles qui a fait de Tanger , sa ville d'élection, et du désert algérien un espace de prédilection dans son célèbre roman culte *Un thé au Sahara* .

La troisième partie intitulée « *Ambiguïté et ambivalence des images de la ville et du désert dans les textes algériens sahariens de langue française* », sera consacrée à l'analyse du corpus principal, constituée par des textes d'auteurs algériens ayant choisi le désert comme espace romanesque essentiel venant souvent s'opposer à celui de la ville.

PREMIERE PARTIE

DE LA REPRESENTATION DE L'ESPACE EN GENERAL ET DE L'ESPACE DU DESERT EN PARTICULIER

CHAPITRE I

Considérations théoriques et définitionnelles

Tout récit met en jeu au moins un personnage aux prises avec une intrigue dans un espace représenté, dans un cadre temporel précis. Personnage, intrigue, temps et espace sont les quatre composantes fondamentales du récit. La description de l'espace répond, en principe à la question : « Où cela se passe-t-il ? « Mais son rôle dépasse ce cadre et deux autres questions doivent être posées[10] afin de saisir l'importance fonctionnelle de la spatialité dans un récit donné : « Comment l'espace est-il représenté ? » et « Pourquoi a-t-il été choisi de préférence à un autre? », car la représentation de l'espace apporte indirectement des informations sur l'intrigue, les personnages ou le temps. Pour Simone Rezzoug et Christiane Achour, l'espace se définit dans un texte littéraire « *comme l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation* »[11]. On peut rencontrer des espaces fermés ou ouverts, des descriptions fort détaillées, des faisceaux de détails caractéristiques ou de simples évocations, des descriptions statiques (observateur immobile) ou ambulatoires (observateur en mouvement). Avant de procéder à l'analyse à proprement parler, nous nous arrêterons sur quelques considérations importantes sur la notion même de l'espace dans le domaine de la critique, qui a connu bien des déboires avant d'être enfin reconnue comme essentielle.

1. Considérations théoriques

L'espace est une notion qui a été relativement négligée au profit de celle du temps ou du personnage. Devant le déficit des études qui lui sont consacrées, notamment entre 1920 et 1970, Roland Bourneuf s'est autorisé à parler de *mutisme* et de *cécité* à l'encontre de cette composante essentielle du texte romanesque d'où,

---

[10] GOLDENSTEIN, J.P., *Lire le roman*, Collection Savoir en Pratique , Bruxelles, De Boeck et Duculot, 1999, p.104

[11] ACHOUR, Christiane et REZZOUG Simone, *Convergences Critiques* : *introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1990, p.209.

selon lui, les innombrables difficultés rencontrées par les chercheurs amenés à réfléchir sur cette notion. En effet, la critique littéraire a, longtemps et majoritairement, écarté tout type de considération à l'égard de l'espace, faisant de lui la composante romanesque la plus délaissée. Pour d'autres, comme le souligne à juste titre Henri Mitterand, l'espace est :

> *« Un domaine assez peu ou assez mal exploré par l'histoire littéraire, par la narratologie et par la sémiotique aussi, qui ont privilégié, ces années dernières, les travaux sur le personnage, sur la logique narrative, sur le temps, ou sur l'énonciation (…)»*[12].

Il a toujours existé une prééminence de deux catégories fondamentales du récit. *Temps et narration* forment en effet les éléments essentiels de la "représentation" face à une troisième considérée accessoirement comme un circonstant, soit l'espace représenté. Entendu comme lieu où se déroule l'action fictive, narrée dans le récit, le théoricien Gérard Genette justifie cette "négligence " en évoquant son aspect facultatif :

> « *Je veux bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif »*[13].

Pourtant l'espace est l'un des opérateurs par lequel s'ouvre et se développe l'action. C'est le déclencheur de l'événement. Il est à la fois créateur narratif et indicateur d'un lieu, mais comme le rappelle J.P. Goldenstein :

> *« L'utilisation de l'espace dépasse pourtant de beaucoup la simple indication d'un lieu. Elle fait système à l'intérieur du texte alors même qu'elle se donne avant tout, fréquemment pour le reflet fidèle d'un hors-texte qu'elle prétend présenter »*[14].

Après avoir confiné cette catégorie dans un rôle secondaire, pour limiter ses horizons à une spatialité textuelle étroite, la critique finit par démontrer et justifier toute la richesse potentielle de l'espace qu'il faut considérer comme une catégorie à

---

[12] MITTERAND, Henri, « *Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus de Balzac* », *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, pp.189-121.
[13] GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972, p.128.
[14] GOLDENSTEIN, Jean-Paul, *Pour lire le roman*, op. cit., p.209.

part entière du genre romanesque. La critique littéraire lui a alors concédé le rôle primordial qui lui revient, véritable dispositif ouvrant de multiples voies d'accès au sens.

1.2. Définir l'espace

En réalité, il n'existe pas une définition précise de l'espace littéraire, mais seulement des voies et des orientations de recherche consistant à cerner cette notion à travers les éléments qui la constituent, ses fonctionnements ou ses représentations. On considère d'ordinaire que l'orientation la plus vivante est celle fournie par Gaston Bachelard, appelée : *« la poétique de l'espace »* ou encore « *une psychologie systématique des sites de notre vie intime »*. Pour Bachelard :

> *«L'étude des valeurs symboliques attachées soit aux paysages qui au regard du narrateur ou de ses personnage, soit à leurs lieux de séjour, la maison, la chambre close, la cave, le grenier, la prison, la tombe…lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrains ou aériens, autant d'oppositions servant de vecteurs où se déploie l'imaginaire de l'écrivain et du lecteur »*[15].

L'espace est ainsi étroitement lié soit au décor naturel : paysages comme le désert, la forêt, la mer ; soit aux lieux : la chambre, la prison ; et à ses caractéristiques : lieu public, lieu ouvert ou clos… Au sens large, il désigne le milieu dans lequel nous percevons le monde extérieur et localisons les objets qui tombent sous nos sens. En littérature, il comprend la représentation et la transfiguration opérées par l'imagination de l'écrivain que Gaston Bachelard définit comme, « *la faculté de déformer les images fournies par la perception, (…) « la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images* »[16].

Ce qui nous conduit à affirmer avec Gilbert Durand, disciple de Gaston Bachelard, que l'œuvre littéraire - produite par l'homme et destinée à l'homme -

---

[15] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Quadrige, Presses Universitaires de France, p.31.

[16] BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination en mouvement* [1938], Paris, José Corti, 1994, p.7.

.

est démiurgique puisqu'« *elle crée, par des mots et des phrases, une "terre nouvelle et un ciel nouveau"* »[17]. Méké Meité, dans sa thèse de doctorat, va dans le même sens lorsqu'il écrit :

> *« A un, deux, trois, ou n dimensions, l'espace est manifeste à nous en tant que structure immanente, en tant que structure des relations entre les êtres et les choses. Espace cognitif, espace objectif, espace réel ou espace rêvé…, chaque être humain s'identifie par rapport à un espace qu'il a ménage selon sa convenance. Il en précise les délimitations en zone de sécurité ou d'insécurité, en zone de dépendance ou d'indépendance. Ainsi, chaque être humain se constitue un espace social où existent des rapports de dominant/ dominé, d'autorisé et d'interdit »*[18] .

1.3. Espace réel et espace littéraire

L'espace littéraire est différent de l'espace réel; il est principalement saisi par l'imagination de l'écrivain. Nathalie Aubert relève qu'il est, « *donc perçu non pas dans la positivité de la science, mais avec toutes les partialités de l'imagination »*[19]. Transfiguré par l'auteur et sa volonté créatrice, il est donc une interprétation de l'imaginaire, une représentation, chargée et investie par la subjectivité, résultant d'une série d'opérations intellectuelles de l'esprit. L'espace, pour Christiane Achour et Amina Bekkat est *« la dimension du vécu, c'est l'appréhension des lieux où se déploie une expérience : il n'est pas copie d'un lieu référentiel mais jonction entre l'espace du monde et l'espace imaginaire du narrateur »*[20] .

L'espace peut également devenir une donnée fondamentale de l'action, une sorte de protagoniste, un actant du récit. Il peut être proposé en explication de certains traits psychologiques de personnages, notamment l'influence du climat et de l'environnement, approuvé déjà dans les travaux des Idéologues à la fin du XVIIIe et du XIXe siècle, ou devenir un moyen de critique de l'existence et du présent.

---

[17] DURAND, Gilbert, « *Les fondements de la création littéraire* », Encyclopædia Universalis, Enjeux, Tome1, 1990, p.392

[18] MEITÉ, Méké, L'Espace *romanesque chez Barbey d'Aurevilly*, Université de Paris-Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1993, Thèse de doctorat dirigée par le professeur Philippe Berthier, p.8.

[19] AUBERT, Nathalie, article "L'espace", pp. 192-193

[20] ACHOUR Christiane et BEKKAT Amina, *Clefs pour la lecture des récits, Convergences Critique II*, Blida, Editions du Tell, 2002, p.50.

C'est ainsi que l'espace est producteur de sens c'est-à-dire qu'il participe en s'investissant à part entière dans les éléments donnés à interpréter. S'interroger et étudier l'espace dans un texte revient aussi à examiner les enjeux et les techniques de la description. Vincent Jouve préconise de poser, dans l'analyse d'une description de l'espace, les trois questions suivantes :

> *« son insertion (comment s'inscrit-elle dans ce vaste ensemble que constitue le récit ?); son fonctionnement (comment s'organise-t-elle en tant qu'unité autonome ?) ; sa (ou ses) fonction (s) (à quoi sert elle dans le roman ? »*[21].

Dans un roman, l'auteur, pour évoquer l'espace dans lequel évoluent ses personnages, doit forcément recourir à la description et « *corrélativement,* nous dit Jean-Pierre Goldenstein, *suspendre pour un temps déterminé le cours de son récit* »[22]. On constate que les écrivains réalistes accordent généralement à la description de l'espace une grande importance, notant scrupuleusement tous les détails susceptibles de donner au décor évoqué, l'illusion du réel, « *l'illusion d'une présence consistante »*[23] : les formes, les couleurs, les lumières, les dimensions, tout est consigné avec le plus grand soin.

1.4. Construction spatiale et fonction herméneutique

De tout temps, l'homme a été obsédé par de grandes questions existentielles : Qui suis-je ? Où suis-je ? Et pourquoi suis-je là ? L'espace, de son côté, sollicite en permanence l'homme, par des expressions infiniment variées qui atteignent les sens humains. Aussi, la vision que nous exerçons sur l'espace ne surgit pas du néant mais de la profondeur que nous avons de nous-mêmes. L'espace littéraire ne prend forme et sens qu'en s'accordant à l'âme de l'écrivain, et c'est seulement dans l'investissement de sa personne qu'il se crée. Il n'est au fond qu'une expression de nos sens, de nos émotions, comme une extension. Il permet d'exprimer la relation fondamentale entre l'auteur et le monde environnant, et ainsi s'instaure entre les

---

[21] JOUVE, Vincent, *La poétique du roman,* Armand Colin,, 2001, 2ème édit., p.40

[22] GOLDENSTEIN, Jean-Paul, *Lire le roman,* Ed. De Boeck, Bruxelles (8e édition), p .108

[23] Ibid., p.110.

deux un jeu subtil, ingénieux et fécond où l'auteur peut fuir l'espace réel, « *lui en substitue un autre, (…) s'y plonge pour l'explorer, le comprendre, le changer, ou se connaître lui-même »*[24], comme l'expliquent Bourneuf et Ouellet dans *L'Univers du roman.* La construction spatiale peut ensuite avoir une fonction herméneutique cruciale puisqu'elle permet de mettre en scène le caractère même d'un personnage ou des forces s'opposant dans le texte. Ce caractère dynamique confère à l'espace la possibilité de jouer un rôle actif dans la fiction, devenir un actant du récit. On parle alors de "lieu personnage", fortement chargé de motifs, ne pouvant exister indépendamment des personnages qui le peuplent car le cadre est parsemé d'indices, de signes conduisant le lecteur à un certain type d'interprétation. C'est à l'auteur de tirer parti de la présentation des lieux, de la situation de départ des personnages.

Toutefois le rôle de l'espace reste essentiellement fonctionnel : il permet à l'intrigue d'évoluer par des séparations, des rencontres.... Un déplacement dans l'espace géographique peut également prendre une valeur sociale, surtout dans le roman urbain. L'espace est un réceptacle de l'humain, de ses fonctions vitales, mais surtout de ses créations artistiques. Dans son ouvrage *L'Évolution créatrice*[25], le philosophe français Henri Bergson, nous livre sa perception de l'espace :

> *« (...) quand nous disons qu'il y a un espace, c'est-à-dire un milieu homogène et vide, infini et infiniment divisible, se prêtant indifféremment à n'importe quel mode de décomposition. Un milieu de ce genre n'est jamais perçu; il n'est que conçu. Ce qui est perçu, c'est l'étendue colorée, résistante, divisée selon les lignes que dessinent les contours des corps réels ou de leurs parties réelles élémentaires. Mais quand nous nous représentons notre pouvoir sur cette matière, c'est-à-dire notre faculté de la décomposer et de la recomposer comme il nous plaira, nous projetons, en bloc, toutes ces décompositions et recompositions possibles derrière l'étendue réelle, sous forme d'un espace homogène, vide et indifférent, qui la sous-tendrait. Cet espace est donc, avant tout, le schéma de notre action possible sur les choses, encore que les choses aient une tendance naturelle (...) à entrer dans*

---

[24] BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal *L'Univers du roman*, op. cit., p.99.

[25] BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice* (1907), ouvrage téléchargé au format RTF,http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.beh.evo

un schéma de ce genre : c'est une vue de l'esprit. C'est une représentation qui symbolise la tendance fabricatrice de l'intelligence humaine »[26].

1.5. Espace et mimésis

On reconnaît généralement dans le récit deux modes principaux [27]: *la représentation* et *la narration* dont les manifestations seraient : la parole des personnages pour le premier mode (discours direct) et celle du narrateur (discours raconté) pour le second.

Les notions d'objectivité et de subjectivité dans le langage viennent compléter cette caractérisation par le style direct lié en généralement à l'aspect du langage, tandis que la parole du narrateur appartient plutôt à l'énoncé objectif. Genette dans *Figures III*, part des mêmes catégories c'est-à-dire de la même dichotomie platonicienne : mimésis (imitation), diégésis (récit pur), et aboutit à l'opposition récit de parole / récit d'événement plus valable pour le discours narratif. En effet: *« la mimésis verbale ne peut être que la mimésis du verbe. Pour le reste, il ne peut y avoir que des degrés de diégésis »*[28].

Toute représentation de l'espace et du réel de manière générale, comporte ainsi un processus complexe de fonctionnalisation. C'est le propre de la mimésis. Gaston Bachelard[29] parle à cet égard dans *La Terre et les rêveries de la volonté* de *transformations*, de *transmutations* que la matière reçoit.

C'est donc un processus inévitable car noter ce que l'on voit, ce que l'on entend, ce que l'on ressent est une discipline nécessaire qui n'a rien à voir avec l'écriture elle-même. Elle est en fait « *le contraire de ce décalque appliqué au réel, mais qui permet néanmoins d'exercer son regard et son attention, d'être davantage en éveil… »*[30]. Les espaces romanesques, éternités figées, ne doivent leur existence

---

[26] BERGSON, Henri, *L'Évolution créatrice*, p.157.
[27] TODOROV, Tzvetan, « *Les catégories du récit littéraire* », *Communication* N°8, p.144.
[28] GENETTE, Gérard, op. cit.,p.186
[29] BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, librairie José corti, 1947, p.272
[30] LACARRIÈRE, Jacques, *Chemins d'écriture*, Paris, Plon, coll. « Terre Humaine – Courants de pensée, 2 édit, 1991, p.80

qu'à l'expression personnelle d'un romancier, d'un créateur qui les a recomposés, reconstruits, (re)présentés, selon son affectivité, processus qui éclaire et renseigne sur sa relation inhérente à un espace donné. En effet « *l'espace est,* souligne Jean Guiraud*, la dimension du vécu, c'est l'appréhension où se déploie une expérience*»[31]. Mis en jeu dans la diégèse[32], il résulte d'une double opération : décomposer/recomposer. La représentation, *"tendance fabricatrice de l'intelligence humaine*" de l'espace dans la littérature, symbolise le pouvoir de l'homme sur les corps et la matière. Il révèle également sa tendance naturelle, à créer, à accomplir, à modifier, à perpétrer voire à perpétuer à travers la pérennité d'une œuvre. Aussi le choix d'un espace romanesque n'est jamais neutre ou insignifiant, ne relève nullement d'un caprice quelconque de l'écrivain. Il concourt par sa spécificité à installer une ambiance particulière en fournissant des éléments de compréhension. Ainsi décrire et représenter un lieu physique comme le désert, n'aura pas pour principal objectif de donner une dimension plus réaliste à l'œuvre. Le dessein de l'auteur est d'apporter un maximum d'éclairage à travers des signes se trouvant incarnés dans cet espace vide, à travers une atmosphère, des tempéraments et les comportements des personnages, comme l'a établi Michael Issacharoff[33] dans son étude.

La métaphore serait de la sorte l'élément crucial dans le développement spatial littéraire. Jean Weisgerber, influencé par les théories de Genette, reconnaît que l'espace en lui-même est l'une des matières premières du roman, et développe quant à lui, l'idée des espaces de la conversation :

> *« Comme les autres composants du récit, il n'existe qu'en vertu du langage (…) Il [l'espace] se distingue ainsi des espaces propres au cinéma et au théâtre, par exemple; ceux-ci sont directement perceptibles à l'œil et à l'oreille, tandis que celui-là, évoqué par la seule entremise de mots imprimés, se construit comme objet de la pensée »*[34],

et considère l'espace comme l'ensemble d'un tout :

---

[31] GUIRAUD, Jean, *Encyclopædia Universalis*, Edition 1995, Tome 8, pp.694-695.

[32] Gérard Genette précise dans *Figures II* (1972) que la diégèse représente tout « *l'univers spatio-temporel désigné par le* récit » autrement dit toutes les parties temporelles et spatiales concernant le récit.

[33] ISSACHAROFF, Michael, *L'espace et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976, p.14.

[34] WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, p.10.

> *« L'espace du roman n'est au fond qu'un ensemble de relations existant entre les lieux, le milieu, le décor de l'action et les personnes que celle-ci présuppose, à savoir l'individu qui raconte les événements et les gens qui y prennent part »*[35].

La spatialité romanesque peut être envisagée dans la définition qu'en donne Henri Mitterand :

> *«Une forme qui gouverne, par sa structure propre et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit »*[36].

Plus qu'une lecture, l'espace appelle un décryptage. Métamorphose ? Altération ? soit dans le même texte, soit d'un auteur à l'autre ? C'est l'une des questions auxquelles nous allons tenter de répondre dans ce travail. Nous terminerons ce chapitre en rappelant avec Jacques Soubeyroux[37] que le langage romanesque sert, non pas à décrire le monde réel, mais à construire une illusion de réalité, par la représentation d'un espace dans lequel se déroule l'histoire fictive qui est racontée. Cet espace fictif est donc construit par le texte, par le langage romanesque en empruntant au monde réel référentiel une quantité plus ou moins importante de matériaux[38]. Cet espace fictionnel est donc différent du monde réel en ce qu'il est structuré, non pas comme un analogon de la réalité, mais en fonction de l'action qui s'y déroule[39]. Construit avec les mêmes éléments langagiers que la temporalité et les personnages, l'espace romanesque doit être considéré comme une catégorie textuelle à part entière, solidaire des autres éléments constitutifs du tissu textuel et donnant accès comme les autres aux structures profondes de l'œuvre[40], comme l'exprime Charles Bonn sur la réinvention de l'espace et la production du sens :

> « *Les récits (…) sont également produits par un certain nombre de lieux et d'espaces. Ces lieux et ces espaces deviennent ainsi producteurs de sens, et*

---

[35] WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978, p.14

[36] MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman.* PUF, Paris, 1980, p. 211

[37] SOUBEYROUX, Jacques, s'est donné pour objectif la réhabilitation de la notion de l'espace, selon lui injustement mise à mal par la critique contemporaine, "*Le discours du roman sur l'espace approche méthodologique*", *Lieux-dits*, Recherches sur l'espace romanesque hispanique (XVIe et XXe siècle), Université de Saint Etienne, 1998, où il a réuni 8 études qui s'organisent autour du concept de l'espace.

[38] Ibid., que Jacques Soubeyroux, appelle « *degré de mimétisme* ».

[39] Ibid., cet écart par rapport au réel est appelé « *degré de déviance* »,

[40] Ibid., pp.13-14.

s'intègrent dans l'économie narrative globale du roman, non seulement en tant que point de rencontre entre les différents récits(…) les produisent à leur tour, dans un échange fondateur constant »[41].

[41] BONN, Charles, *Le roman algérien contemporain de langue française*, 2ème partie, p.76

CHAPITRE II

Considérations archéologiques, mythologiques, étymologiques et définitionnelles

Le désert est un espace mal connu. Par sa puissance d'attraction sans doute unique, il reste un espace propice aux passions et aux fantasmes. Il favorise en cela des réécritures et des cheminements qui font percevoir les activités spatiales comme une grande aventure quasi onirique. L'inscription spatiale soutenant le projet premier de l'auteur, est généralement traversée par la superposition et l'entrelacement d'enjeux psychologiques, politiques et culturels, d'où la complexité des constructions et des représentations spatiales à travers la fiction. Ce qui justifie la nécessité de s'arrêter sur quelques considérations en rapport avec la mythologie du désert et qui s'y collent de manière étroite car elles expliquent la source de certaines représentations farfelues que les hommes se font parfois du désert, qu'ils méconnaissent dans la plupart des cas. Ce qui inspire la réflexion suivante à Patrick Dumoulin :

> *« En ce qui concerne les images, on peut dire que les mythes perdurent. Malgré les connaissances acquises sur la géographie du désert, malgré le tourisme, les problèmes d'environnement, de désertifications, les problèmes liés à la sédentarisation progressive de populations, et qui se posent aujourd'hui aux peuples du désert, ont été en quelques sortes occultés, relégués à l'arrière-plan et les clichés reprennent le dessus. A chacun son mythe, le Sahara est toujours un espace de beauté, de pureté, d'infini ; à chacun son voyage, d'exploration, de découverte, d'initiation ou de défi. Les quêtes restent les mêmes. Le mythe revêt des formes diverses, mais est pérenne, la fascination aussi »*[42] .

1. Création et civilisation du désert

Tous les peuples de la terre, à un certain stade de leur développement, ont eu des mythologies, élaborées ou rudimentaires, afin d'expliquer l'origine de ce qui peut

[42] DUMOULIN, Patrick, « *La rose de Jéricho* »,www.academia.edu/3230081/La_rose_de_Jéricho.

paraître étrange. Selon Pierre Grimal :

> « *On est convenu d'appeler "mythe", au sens étroit, un récit se référant à un ordre du monde antérieur à l'ordre actuel, et destiné, non pas à expliquer une particularité locale et limitée (c'est le rôle de la simple "légende étiologique"), mais une loi organique de la nature des choses »*[43].

Le mythe se veut essentiellement explicatif car il tend et aspire à proposer une explication pour certains aspects fondamentaux du monde et de la société qui le véhicule. Alors comment est appréhendée l'histoire du désert du Sahara ? Il est curieux de constater que dans l'imaginaire collectif, la simple évocation du désert déclenche aussitôt une véritable avalanche de mythes, de fantasmes souvent insolites, d'anecdotes fantaisistes et d'histoires étranges qui racontent *la création* et la *civilisation* du désert. L'une des sources les plus abondantes de la création mythique est l'ensemble des phénomènes naturels subis par l'homme et, malgré la diversité existant entre les mythologies des sociétés archaïques, on trouve de frappantes analogies en rapport avec la création du désert, qui s'expliquent généralement par des contacts de civilisations. La mythologie entourant son histoire est particulièrement captivante et expose, du moins en partie, le fait que le désert soit perçu comme l'espace des paradoxes.

1.1. Le désert mythifié

Avant d'être cette surface vaste, infinie, vide et hostile, telle que la définissent les dictionnaires, le désert se révèle d'abord, comme nous l'avons évoqué ci-dessus, une étendue encombrée de toutes les aberrations, les lubies, les divagations et les fantasmes que l'imagination humaine est capable d'engendrer, surtout quand on n'a pas vraiment eu l'occasion de l'explorer autrement qu'en rêve et en imagination. La connaissance que les hommes ont généralement du désert se base en particulier sur des idées stéréotypées, erronées et sclérosées car elles sont

[43] GRIMAL, Pierre, dans l'introduction de son *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, - PUF, 1951, rééd. (12e) de 1994, p.XIII de la préface.

plus ou moins éloignées de la réalité. Philippe Frey[44], célèbre ethnologue a tenté de recenser dans l'un de ses ouvrages, à peu près toutes les idées reçues sur le désert et sur ses habitants parmi lesquelles nous relevons celles-ci :

- Les déserts ne connaissent ni l'irrigation ni l'agriculture.
- Tous les nomades se nourrissent de dattes et de lait de chèvre.
- Les nomades vont disparaître. Rien ne pousse dans le désert.
- Il n'y a pas d'écosystème animal dans le désert.
- Tempêtes de sable, mirages, sables mouvants, scorpions et serpents : tout est mortel dans le désert.
- Il n'y a pas eu de civilisation du désert.

La préoccupation essentielle d'Alain Frey est de démystifier l'image approximative que la plupart des hommes se font du désert. Cette méconnaissance du désert n'est pas propre à notre époque et Ernest Renan historien des religions, relève dans l'ouvrage consacré à la vie de Jésus que :

> « *Le désert était, dans les croyances populaires, la demeure des démons. Au monde, peu de régions plus désolées, plus abandonnées de Dieu, plus fermées à la vie que la pente rocailleuse qui forme le bord occidental de la mer Morte »*[45].

Aussi, se proposer de cerner les différentes représentations du désert relève tout simplement du défi car le désert est un espace curieusement appréhendé, comme nous avons pu le constater tout au long de ce travail. Sous le règne de l'Empereur Hadrien, par exemple, l'Afrique du Nord devenue alors romaine, le désert est resté une zone non soumise par Rome parce que, nous dit Pline « *détachée du reste du monde, (…) vouée à la solitude par les excès de la Nature »*[46].

Les Romains, rebutés par son climat torride, étaient persuadés que seules des créatures hors normes pouvaient endurer pareilles températures. Dans un article

---

[44] FREY, Philippe, *Le Désert*, Editions Le Cavalier Bleu, 2006.

[45] RENAN, Ernest, (1823-1892), *Vie de Jésus*, VI, OE, t. IV, p. 156. Philologue français et historien des religions. Cet ouvrage connut, lors de sa sortie, un immense retentissement en Europe, suscita d'innombrables controverses et contribua de façon décisive à fonder une exégèse laïque en France. (Microsoft Encarta 2007).

[46] PLINE l'Ancien, Histoire naturelle, II.

intitulé "*Le désert, un immense révélateur*", Amina-Azza Bekkat note que ce même Pline en décrivant les terres du désert, « *se laissait aller à des descriptions particulièrement extravagantes de troncs sans tête, de pieds en lanières, de corps incohérents représentant une nature illisible à la logique romaine* »[47].

Pline, qui n'y voyait que des étendues de serpents et de sables[48], a semble-t-il, largement contribué à l'altération de l'image du désert auprès des Romains. Plutarque, quant à lui, insiste surtout sur la chaleur étouffante, insupportable, faisant selon lui « *sortir toutes choses hors de leur nature »*[49], images sorties de quelque enfer d'ici-bas. Aussi il est pratiquement impossible d'imaginer une quelconque possibilité d'y vivre.

1.2. De la cosmogonie du désert

Longtemps et d'ailleurs jusqu'à aujourd'hui, on accepte encore l'idée que le désert est le résultat d'une mer qui s'est desséchée à travers l'histoire. Mais selon des recherches récentes[50], et comme en témoignent les peintures rupestres du Tassili des Ajjer[51], cette hypothèse vieille de 2000 ans selon laquelle la désertification aurait été brutale est remise en question. Le Sahara serait devenu le plus grand désert chaud de la planète il y a environ 2.700 ans, après un très lent changement. Il aurait été, il y a 6000 ans, une région habitée, très verdoyante, couverte d'arbres, de savanes et comptant de nombreux lacs, comme l'explique Stefan Kröpelin[52] :

> « *Le Sahara est devenu un désert il y a environ 5 500 ans et ce en quelques siècles, marquant la fin de la période humide africaine, quand des pluies*

[47] AZZA-BEKKAT, Amina, « *Le désert, un immense révélateur »*, article paru dans journal *El Watan* du 27-09-2007.
[48] Cité par Alain Cuillère dans son avant-propos, sus cité.
[49] Ibid.
[50] Cette étude a été publiée dans la revue américaine *Science* datée du 9 mai 2008.
[51] Les peintures rupestres prouvent que le désert a connu des périodes humides où la faune et la flore étaient celles de la savane.
[52] KRÖPELIN, Stefan, géologue de l'Institut d'archéologie préhistorique de l'Université de Cologne en Allemagne et principal auteur de l'étude.

saisonnières comme des moussons s'abattaient régulièrement sur la région »[53].

La plus grande partie des indices physiques témoignant de l'évolution de la géographie du Sahara ont été perdus. Mais l'étude des couches de sédiments prélevés au fond de l'un des plus grands lacs sahariens, a permis de reconstituer l'histoire du désert du Sahara grâce aux tests géochimiques et biologiques comme les pollens provenant notamment des arbres et des plantes se trouvant tout autour, avant que le désert ne s'installe. Les chercheurs ont conclu à un assèchement progressif du climat, dû à une évolution des pluies de mousson, elles-mêmes dues à un bouleversement dans l'activité du soleil, ayant provoqué l'arrivée d'une grande quantité de poussière de sable dans le Sahara. Ensuite l'abondante végétation tropicale initiale s'est progressivement réduite jusqu'à finalement l'installation du désert. Quant aux sites de peintures rupestres du Tassili, ils constituent un formidable témoignage de la vie au Sahara avant sa désertification. La région était alors luxuriante et les peintures rupestres sont des témoignages essentiels afin de comprendre l'histoire du peuplement du désert. On y voit des animaux - éléphants, girafes, hippopotames… - qui ont depuis longtemps fui le désert, ainsi que des scènes de la vie quotidienne, comme ces bœufs montés par des hommes.

1.3. L'âge d'or du commerce saharien et l'arrivée des Européens

Longtemps, le désert du Sahara a été traversé par d'importantes routes commerciales où les traversées se faisaient alors avec les charrettes tirées par des bœufs. L'introduction du dromadaire par les Carthaginois lui accorde un nouvel élan. En effet, après le VIIIe siècle, il devint d'une importance majeure[54] et le commerce sera particulièrement actif[55]. C'est une époque florissante où de nombreuses routes traversaient le désert, reliant les royaumes et les empires

[53] KRÖPELIN, Stefan, *Sciences*, 9 mai 2008.

[54] Avec la montée en puissance du monde musulman, notamment entre les XIIIe et XVIe siècles.

[55] L'or et les esclaves en provenance du Sud étaient échangés contre du sel (extrait des mines du Sahara), des cauris (coquillages servant de monnaie principale) et des armes venant du nord. On transportait également des articles de luxe tels que des tissus précieux, du poivre, de l'ivoire ou encore des plumes d'autruches, qui étaient alors acheminés vers les ports du nord pour être ensuite exportés vers l'Europe.

africains. Mais l'arrivée des Européens en Afrique appauvrit considérablement le commerce saharien jusqu'à le faire disparaître au XIXe siècle, période à laquelle commence vraiment l'exploration du désert avec des noms célèbres tels que le Britannique Hugh Clapperton, René Caillié, Heinrich Barth et Charles de Foucauld. Après la Seconde Guerre mondiale, la découverte dans le sud de l'Algérie d'importants gisements d'hydrocarbures finit par lui conférer une importance sans égale.

1.4. Géographie du désert

La population du Sahara regroupe environ 1,5 à 2 millions de personnes, essentiellement des nomades islamisés, Maures et Touareg. Ces derniers, plus nombreux, sont regroupés dans les régions montagneuses du Hoggar, du Tassili des Ajjer et de l'Aïr. Mais les principaux points de peuplement du désert restent les oasis où l'eau est présente dans le sous-sol, telles que Ghardaïa, Tamanrasset, les oasis du Souf en Algérie[56]. Le climat du Sahara, chaud, ensoleillé et aride, est caractéristique de celui d'un désert chaud où les températures diurnes sont très élevées, et peuvent dépasser les 50 °C, et l'amplitude thermique entre le jour et la nuit est souvent supérieure à 35 ou 40 °C. Toutefois, il peut geler en hiver. Le climat du désert est l'un des plus difficiles à supporter sur la planète.

2. De quelques considérations étymologiques ou la fortune d'un mot

Revenir brièvement sur l'origine du mot *désert* peut nous éclairer sur l'idée que l'on a pu avoir en d'autres temps et en d'autres lieux sur ces étendues arides et infinies. Les Touareg, par exemple, pour désigner l'ensemble des lieux désertiques, utilisent le mot *tinariwen* qui signifie littéralement : les déserts. Et comme l'indique le pluriel, il se découpe en de nombreux déserts. Il y a le désert

[56] En réalité, les Touareg vivent sur cinq pays du continent africain, barrières aberrantes pour un peuple qui se définit comme libre et sans frontière. À l'intérieur de ce territoire, les *Kel Tamasheq* se sont d'ailleurs longtemps joués des limites des États qui sont parvenus néanmoins à leur inculquer quelques normes de la douane et des passeports.

proprement dit, nommé le *Ténéré*[57] (qui signifie *ce qui n'existe pas*) et le *Tanezrouft***.** Le Tanezrouft ou le pays de la soif est un désert dans le désert, sans eau et qui peut avoir des centaines de kilomètres de longueur. Il était considéré comme un lieu particulièrement redouté par les voyageurs qui voulaient rejoindre Tombouctou, comme on peut le voir illustré à travers les craintes d'un personnage de *L'Atlantide* de Pierre Benoit :

> « *Cegheïr-ben-Cheïkh le sait (…) Il sait ce qu'est le Tanezrouft. Il sait que, lui qui a voyagé dans tout le Sahara, il frémirait de passer par le Tanezrouft (…), il sait que les chameaux qui s'y égarent ou périssent ou deviennent sauvages, car personne ne veut exposer sa vie pour aller les chercher…* »[58].

Le *Ténéré* désigne une plaine, une grande étendue de terrain plat, sans montagne ni dune de sable, cultivée ou non, mais aussi plaine unie et sans végétation. Cette définition est celle qui se rapproche vraiment de celle du mot *Sahara.* Aussi le mot *Ténéré* concorde-t-il avec l'idée que l'on se fait généralement du désert. Toutefois ce mot peut avoir d'autres sens, comme l'indique Marceau Gast :

> *« C'est encore l'extérieur, le dehors, par rapport à une ville, une maison, une tente. C'est le lieu d'extérieur, un peu éloigné où l'on va faire ses besoins, le "lieu de l'aisance" en plein vent. C'est l'extérieur dans le sens d'une autre tribu, d'"autre pays", l'étranger et par extension "celui de la plaine", c'est-à-dire un batârd »*[59].

2.1. Etymologie arabe du mot *Sahara* usité dans la langue française

Le mot *Sahara*, d'origine arabe, est le terme géographiquement consacré par l'utilisation française pour désigner le désert. Mais il ne signifie pas en langue arabe *désert* ou *vide.* Il se traduit plutôt par l'expression suivante : une *plaine ocre*

---

[57] Le Ténéré correspond aujourd'hui à la région du Sahara nigérien.
[58] BENOÎT, Paul, *L'Atlantide* (1919), ENA /Editions, 1988, p.253.
[59] GAST, Marceau, Le *désert saharien comme concept dynamique, cadre culturel et politique,* Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, 32, 1981-1, p.77-92. Persée, http://www.persee.fr

désolée. Abderrahmane Moussaoui[60], célèbre anthropologue souligne en effet que l'adjectif *désert* :

> « *se dit en arabe khlâ et non çahrâ, qui signifie, terre inculte, par opposition à la terre cultivée. L'étymologie arabe du mot çahrâ renvoie au qualificatif açhar qui signifie fauve. C'est la couleur de cet espace géographique où l'ocre est dominant, en l'absence d'une végétation importante et pérenne qui est à l'origine de ce nom. Cette couleur a fini par devenir emblématique du désert* »[61].

Bien que la langue arabe soit très riche en termes désignant le désert, aucun d'entre eux n'a de signification géographique ou géologique précise. Le mot *sahrâ'*, d'où vient *Sahara*, est le plus connu. Il découle d'une racine sous laquelle se range le verbe *sahira* qui signifie « être de couleur fauve ». Roger Arnaldez attire notre attention sur le fait de ne pas se fier à l'étymologie en arabe car *sahrâ'* désigne une vaste plaine désertique. Aussi il pourrait bien ne dériver de rien, alors qu'en revanche, on trouve un verbe qui dérive de lui, *asahra*, avec le sens de s'engager dans une vaste plaine désertique[62].

Dans une autre étude, Biberstein Kazimiriski, note que *çahara* est le féminin d'*açharou* : blanc mêlé de rouge, fauve, mot qui désigne aussi le lion. La teinte rouge, brune concerne la végétation desséchée, d'où l'idée d'aridité[63]. Marceau Gast conclut :

> « *Le désert s'imagine d'abord, chez les Arabes, à peu près plat, aride, blanc, avec une végétation desséchée, roussie par la chaleur. De ce mot banal, les Occidentaux ont fait, lors des conquêtes coloniales en particulier, un nom propre qui a désigné les plaines désertiques de la côte de l'ouest africain jusqu'aux territoires égyptiens et soudanais* »[64] .

---

[60] MOUSSAOUI, Abderrahmane, spécialiste en anthropologie du sacré et anthropologie de l'espace, auteur d'un ouvrage intitulé *Espace et sacré au Sahara* (2002).

[61] MOUSSAOUI, Abderrahmane., *Espace et sacré au Sahara*, CNRS éditions, 2002, p.20.

[62] GAST, Marceau, *Le désert saharien comme concept dynamique, cadre culturel et politique*, Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, 32, 1981-1, p.77-92. Persée, http://www.persee.fr.

[63] Ibid.

[64] GAST, Marceau, Ibid., p.78.

2.2. Le mot *désert* dans la langue française

Quant au mot *désert* utilisé dans la langue française, il provient de l'étymologie latine *desertus*, qui incluait déjà dans l'Antiquité les notions d'abandonné, de négligé, marquant la séparation par excellence[65] comme nous pouvons le constater dans la définition suivante :

> « *Ce mot vient du latin desertus (vers 1170) "désert, inculte, sauvage" (cf.it. et port., occ. et cat. desert, esp. deserto), participe passé de deserere "se séparer de, abandonner, délaisser", de sererer "joindre, unir, attacher". Cette famille latine est basée sur le lien suggéré par sererer. (…) L'abandon est suggéré par déserter, déserteur et désertion, le vide par désertique et désertifier* »[66].

Les Anglais pour désigner le désert se réfèrent directement à la langue française et empruntent *desert* au XIIIe siècle. Ils seront suivis bien plus tard par les Allemands au XVIIe siècle en empruntant *desertieren*[67]. Dans les nombreux dictionnaires et encyclopédies de langue française que nous avons consultés, le désert est généralement défini de manière similaire comme on peut le constater dans les exemples suivants :

2.3. Essais de définitions

Au sens propre et premier du terme, le désert est à la fois:

Définition 1[68] :

- Une région très sèche, marquée par l'absence de végétation ou la pauvreté des sols et la rareté du peuplement.
- Lieu inhabité, vide ou peu fréquenté.

Définition 2[69] :

- Région sèche et chaude, sans végétation, sans population.
- Grand vide, néant.

Définition 3[70] :

---

[65] *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaire de la langue française, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2002.
[66] Ibid.
[67] Ibid.
[68] *Le Petit Larousse*, grand format, Paris, Larousse, 2005.
[69] Le Dictionnaire : http/www. LE-DICTIONNAIRE.COM

- Lieu, pays sauvage et désert (vide et dépeuplé).

Définition 4[71] :

- (latin desertum) Région du globe caractérisée par une pluviométrie inférieure à 200 et souvent même à 100 mm/an et où la densité de population est très fable en raison des conditions du climat (aridité, froid). Il existe des déserts tempérés (Mongolie), froids (Antarctique), chauds (Sahara).

Nous remarquons que des éléments définitoires similaires sont retenus pour éclairer et expliquer ce mot. Le désert est vu comme un environnement naturel d'une grande désolation : espace inhabité, abandonné, vide, sans eau et sans végétation. Il est synonyme d' *« inhabité, peu fréquenté, abandonné »*, mais aussi de *« sauvage, solitaire »*. Non seulement il est inhabité, mais il offre également à l'esprit quelque chose de sauvage qui connote la menace, l'effroi et la frayeur, quelque chose de dangereux, de reculé, loin de toute culture et de toute civilisation. Le désert est perçu sous un aspect négatif, stérile, tellement réducteur devant son infinitude. Les nombreux dictionnaires, au même titre que les encyclopédies consultés, renvoient tous aux mêmes indications imparables et strictes : région hostile, inhabitée, aride, où le langage de l'imaginaire, ce « (…) *magicien qui ne porte aucun respect aux ancrages du mental. À peine a-t-il proposé telle image qu'il la transforme au gré de ses intentions* »[72] n'est nullement admis.

2.4. Le désert, une étonnante polysémie

Mais au-delà des barrières érigées autour du terme *désert*, il offre une impressionnante panoplie polysémique, lui permettant de dresser un solide socle du patrimoine culturel et de l'imaginaire, ouvrant ainsi une voie royale à des investigations multiples souvent antithétiques, sur lesquelles se construisent et s'élaborent des réflexions d'une richesse absolument fabuleuse. L'ambivalence des

---

[70] LITTRE, Émile : http : //littre.reverso.net/dictionnaire-français/définition/désert, d'après l'ouvrage d'Emile Littré (1863-1877)

[71] http:/www.larousse.fr/dictionnaires/français/

[72] ROMEY, Georges, *Dictionnaire de la symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves*, Paris, Éditions Albin Michel, S.A, Tome 1, 1995, p. 193, p. 193, cité par *Găgeatu-Ioniscescu, Alina. Lectures de sable : les récits de Tahar Ben Jelloun - 2009*

connotations liées au désert est bien soulignée par Jean Chevalier et Alain Gheerbrant dans la citation suivante : « *Lieu de l'indifférenciation originelle il est une étendue stérile sous laquelle doit être cherchée La Réalité* »[73].

Le concept de désert en définitive est, par définition commune des dictionnaires, une région inhabitée par l'homme à cause de sa chaleur infernale le jour, son froid nocturne légendaire et son aridité. Néanmoins, grâce à ses innombrables connotations imaginaires, il offre une multitude de possibilités d'interprétations, et expliquent du coup pourquoi le désert comme sujet d'étude est un motif exaltant et reste en littérature un thème intarissable qu'il ne faudrait surtout pas compter épuiser, avise Gérard Nauroy, car le désert selon lui, prévaudra toujours[74]. Il fait ainsi écho à Bachelard qui précise, à propos de l'étude objective des images de l'immensité telles que la forêt, la mer et le désert, qu' « *il nous faudrait ouvrir un dossier volumineux ; car l'immensité est un thème poétique inépuisable* »[75].

Pour terminer ce chapitre, arrêtons-nous sur les propos d'un éminent pastoraliste -écologue, grand connaisseur du désert et de son étrangeté, qui résume en quelques lignes toute la richesse et la complexité du désert :

> « *Le Sahara continue d'envoûter! Voyageurs du silence, amoureux des espaces sans limites, tous tombent sous le charme de ces longues coulées de sable qui se perdent à l'infini, tous sont troublés par les rochers nus éclatés par un soleil sans pardon, tous sont effrayés par l'immensité du vide sidérale qui les guette! et pourtant, ce désert que l'on croit vide, bouge, se déplace, s'enfle, gronde, rugit, se calme, s'étale au fil des saisons et des rares pluies qui apportent une vie parcimonieuse et rebelle sur les sables, dans les dépressions, sur les regs et les ergs au gré des saisons. Fourmis, lézards, serpents, oiseaux, renards des sables, gazelles et les hommes et leurs animaux vivent dans ce milieu âpre et sans pitié. Rien ne semble bouger et pourtant, la vie se cache ici, prudente et téméraire, bataillant sans cesse pour exploiter chaque atome d'eau, et parfois cédant sous les assauts répétés d'une dure réalité millénaire* »[76].

---

[73] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, éd. R. Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1982, p. 349.

[74] NAUROY, Gérard, Introduction, Actes du colloque de Metz, *Le désert paradoxal, op. cit.*

[75] BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 9e édition, « Quadrige », 2008, p.173.

[76] GINTZBURGER, G., pastoraliste-écologue, INRA-CIRAD (Montpellier), préface au *Catalogue des plantes spontanées du Sahara septentrional algérien*, Abdelmadjid Chehma, Université Kasdi Merbah, Ouargla, Juin 2006.

CHAPITRE III

Considérations religieuses : le désert, espace des monothéistes

L'homme ne vit pas seulement de pain et d'eau fraîche. Il a fondamentalement besoin d'une vie spirituelle qui serait en mesure de le nourrir intérieurement. Le désert semble être le lieu qui répond le mieux aux attentes de l'homme.

Motif déjà traité par les anciennes philosophies, la quête du désert apparait comme une fuite loin du monde, pour se chercher et tenter de se trouver soi-même dans sa véritable identité. On trouve en outre un irrésistible et incommensurable désir d'une transcendance où l'être individuel s'accomplit en s'annihilant dans la *Théôria*, ou la vision mystique de Dieu.

Le désert est le lieu où l'on se sépare où l'on renonce aux accessoires dans le but d'adhérer à autre chose et de posséder l'essentiel (Dieu ou un autre monde). C'est le lieu où l'on fuit la société, mais pour y fonder autre chose, une ville de socialisation, celle du monastère par exemple. Le désert apparait ainsi comme un lieu hautement mystique, lieu d'expérience spirituelle unique, mais il est aussi un carrefour de rencontre humaine avec autrui, avec une autre société, une autre culture, et donc, en fin de compte, non plus un lieu d'isolement mais principalement un lieu de dépassement, de rencontre et d'ouverture.

1. Le désert, chemin de dénuement et de vérité

Le désert, espace ouvert, immense et vide malgré la dureté intense de son climat, permet de rapprocher l'homme de l'essentiel. Car au désert il n'y a pas d'échappatoire possible à travers des occupations diverses et des divertissements factices dépourvus de sens. L'homme n'a d'autre alternative que d'être en face de soi-même, de sa propre vérité. Lieu de dénuement et de vérité, il ne peut que favoriser la rencontre avec Dieu grâce à trois éléments essentiels : la non-possession, la solitude et le silence[77].

[77] Document extrait du site © www.enseignement-et-religions.org – 2008 2/4.

Les hommes du désert tout comme Ibrahim, considéré comme le père du monothéisme, sont des nomades. Ils avancent au gré des conditions climatiques et de la végétation clairsemée d'un milieu hostile. Le monde dans lequel ils vivent ne leur appartient pas. Cette non-possession est le fondement même de leur liberté.
Pour le nomade, le Targui, comme pour le pénitent ou l'ascète, le désert apparaît véritablement comme un réel don divin dont nul homme ne peut se prétendre propriétaire, une espèce de *no man's land*. Cette non-possession est le fondement même de la liberté de ceux qui habitent dans le désert ou de ceux qui ont décidé de s'y retirer. Et l'appel d'Ibrahim (Abraham) résonne dans la Bible comme une invitation à l'itinérance, à la désappropriation[78].

Ainsi la solitude apparait comme le deuxième élément caractérisant la spiritualité dans le désert :

> « *Si les hommes ivres de Dieu selon l'expression de Lacarrière choisissaient de partir au désert, c'était pour pouvoir trouver Dieu au plus intime de leur être dans la solitude essentielle et radicale »*[79].

Pour le mystique, la solitude n'est pas à redouter, elle conduit celui ou celle qui l'apprivoise, à son propre cœur, lui apprend à mieux se découvrir, à mieux se connaître. La solitude dans la spiritualité du désert, même si elle se conjugue avec des moments de rencontre, d'entretiens spirituels ou de prière communautaire est un espace vital qui permet de conserver, de cultiver un état de prière perpétuel. Mais la solitude ne serait rien sans le silence, condition *sine qua none* à la méditation et au recueillement.
Les prophètes des principales religions monothéistes, Moïse, Jésus ou Mohamed cultivaient le goût du silence qui leur permettait d'être à l'écoute de leur Seigneur. De même Bouddha au Ve siècle avant J-C ou les grands sages de l'Inde d'hier et d'aujourd'hui sont des êtres emplis de méditation et de silence. Seul le silence peut autoriser l'accès à l'intériorité. C'est dans le silence du désert que peut se

---

[78] Document extrait du site © www.enseignement-et-religions.org – 2008 2/4 : *« Abraham vivait alors en Chaldée. Le Seigneur lui dit* : *Pars de ton pays, laisse ta famille, la maison de ton père, va dans le pays que je te montrerai* ».(12 Genèse 12 - v 1 et 2)
[79]Ibid.

reconstruire l'homme intérieur créé pour passer de l'image à la ressemblance de Dieu.

2. Désert et religions monothéistes

Si Ernest Renan[80] écrivait en 1887 dans son *Histoire du peuple d'Israël* : "*Le désert est monothéiste*", Michel Onfray approuve et confirme en 2005 dans son *Traité d'athéologie* : « *Le monothéisme sort du sable »*[81]. En effet, les grandes religions monothéistes sont nées dans le désert et elles

> « *(…) accordent au désert, réel ou symbolique, une place prépondérante que pas un penseur n'oserait aujourd'hui contester* »[82].

Quand Dieu parle dans le désert, l'homme qui se trouve dépouillé ne peut qu'entendre sa parole. Ce qui constitue une tradition fort ancienne qu'on retrouve aussi bien chez les Israélites et les Chrétiens que chez les Musulmans.

2.1. Le désert dans la Bible

Le désert tient une place considérable dans la Bible[83]. Déjà dès les premiers versets de la Genèse, on lit que « *la terre était informe et vide* » autrement dit un désert, une terre inhabitable et où la solitude est immense. Survient alors la parole : « *Et Dieu dit »,* et la vie surgit dans le désert.

Pour André Lacan qui se réfère à la religion chrétienne, le désert se profile, vu la rareté de l'eau et de la végétation, comme une terre que « *Dieu n'a pas bénie* »[84]. Néanmoins, mis à part cet aspect hostile et aride, le désert, dans la tradition biblique, est avant tout « *évocateur de l'époque de l'histoire sainte ; la naissance du peuple de Dieu. Le désert symbolise en premier lieu l'isolement ou*

---

[80] RENAN, Ernest, cité par DOUCEY, Pierre, « *Le Désert des Mystiques* », Le *Livre des Déserts* (dir.), Paris, Robert Laffont, 2006, p. 913.
[81] ONFRAY, Michel, *Traité d'athéologie*, Grasset, 2005, p.17.
[82] DOUCEY, Pierre, « *Le Désert des Mystiques* », *Le Livre des Déserts*, op. cit.p.917 .
[83] CHALENDAR (de), Xavier, « Le désert de la Bible », in *Le Livre des Déserts Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, Bruno Doucey (dir), Editions Robert Laffont, 2006, p.913.
[84] LACAN, André, *Vocabulaire de Théologie biblique*. Paris, Editions du Cerf, 1988, p.261.

encore la fuite vers un espace propice à la méditation. Un lieu de refuge et de contemplation »[85].

Dans la traduction française de la *Bible* de Jérusalem, le mot *désert* figure trois cent trente-neuf fois comme substantif (dont trente-neuf dans le Nouveau Testament) et figure dix-neuf fois comme adjectif dans *terre déserte* ou *pays désertique*. Dans son étude, Xavier de Chalendar ne relève que ce terme :

> « (…) *désigne tantôt des lieux géographiques repérables sur une carte, des territoires stériles et inhabités, tantôt des situations de solitude et de vide social ou intérieur. Le désert est un espace, une terre aride, maudite, où l'homme ne trouve pas de quoi vivre, de quoi manger et boire – un lieu de solitude et de mort. Mais il peut aussi être un lieu de libération, de découverte de Dieu, d'expérience spirituelle* »[86] .

Dans la Bible, « *livre déroutant* » selon Etienne Charpentier[87], on trouve des histoires du passé où sont rappelés les événements vécus par des hommes et des femmes à une certaine époque et en un certain lieu. Les textes bibliques où est évoqué le désert, appellent divers modes de lecture. Une indication géographique par exemple peut également avoir un grand sens symbolique ou psychologique car le désert, nous dit Xavier de Chalendar, « (…) *évoque un espace, une durée, une épreuve, un mal, une purification, un espoir, une renaissance ou une mort »*[88].

C'est pour cela qu'il est important de déceler les intentions des auteurs au moment de la rédaction de ces textes bibliques pour une meilleure approche. L'évocation du désert dans la Bible est un thème fort passionnant mais on s'en tiendra dans cette étude à rappeler la place qu'il occupe dans les traditions israélite et chrétienne. Rappelons en nous référant à Bruno Etienne mais sans trop entrer dans les détails, que « *d'Adam à Jésus, le désert biblique s'oppose à la ville comme le Bien s'oppose au Mal ou la Lumière aux Ténèbres et l'oubli du désert, de ses*

---

[85] Ibid., p.262.
[86] Ibid.
[87]CHALENDAR (de), Xavier , « *Le désert dans la Bible* », *Le Livre des Déserts*, op. cit., p.917.
[88] Ibid.

épreuves et de ses leçons, engendre ruine et malédiction »[89]. L'auteur continue dans le même article :

> *« Pour qu'il rencontre Dieu, Moïse a quitté la ville et c'est également avec son peuple à la rencontre de Dieu car le désert signifie "parler" en hébreu (midbar/davar) La rencontre des hommes par exemple se fait dans les oasis ; lieu des alliances et d'hospitalité, c'est-à-dire, tout le contraire de la ville qui est le lieu du renfermement et de la solitude »*[90].

2.1.1. Le désert dans la tradition judaïque

L'aventure du désert dans la tradition hébraïque ne se résume pas à une histoire de terre, de sable et de soif car, écrit Mireille Gansel :

> « *Elle est au fondement d'une des grandes aventures spirituelles de l'humanité. Ainsi le Judaïsme est l'un des rares cas dans l'histoire où le développement du monothéisme coïncide avec le nomadisme* »[91].

C'est en effet au cours de leur séjour dans le désert du Sinaï que Dieu conclut l'alliance avec les Hébreux. Le désert dans la tradition judaïque est cet espace que Moïse fera parcourir aux " Enfants d'Israël " depuis le franchissement de la Mer Rouge, depuis la sortie d'Egypte, pays de la servitude où ils étaient soumis à un esclavage impitoyable lors du règne du Pharaon Ramsès II (à peu près 1300 ans av. J.-C.). Au long de cette pérégrination, le désert apparait comme un lieu de passage et un espace d'épreuve, n'appartenant à personne. C'est dans cet espace de la vacuité et de l'infinitude que Dieu parle à Moïse et conclut l'Alliance avec le peuple d'Israël. Toutefois, précise Mireille Gansel,

> « *Cette traversée du désert sera encore une longue aventure faite de fidélité et de révolte »*[92].

---

[89] ETIENNE, Bruno, « *Écriture saintes… »*, article cité, p.139.
[90] Ibid.
[91] GANSEL, Mireille, « *Le désert dans la tradition hébraïque »*, *Le Livre des Déserts*, op. cit., p.985.
[92] Ibid., p.986.

En plus d'être un espace de transition où Dieu les a condamnés à errer, le désert est aussi un temps, soit le temps d'une vie :

> *« Car les Israélites avaient, pendant quarante ans, fait leurs pérégrinations dans le désert, jusqu'à ce que fût éteinte toute la génération des hommes valides sortis de l'Égypte, de ces hommes qui n'avaient pas obéi à la voix du Seigneur, et à qui le Seigneur avait juré de ne pas laisser voir le pays qu'il avait promis à leurs pères de leur donner, ce pays ruisselant de lait et de miel ; mais il adopta leurs fils à leur place »*[93].

Errer quarante longues années dans un désert nu et aride en fait un lieu de la Révélation. Ce qui est exprimé même dans le mot hébreu pour désigner le désert : *midebar*. Ce mot se décompose en deux racines[94], *mi(n) :* « *le lieu d'où provient quelqu'un, quelque chose* » mais aussi « la cause, l'origine », et la racine *dàlet-bêt-rês, debar* : « dire, parler, la parole ». Ces deux racines expliquent ainsi le désert : « *le lieu-d'où-provient-la-parole »*[95].

Désert géographique, psychologique ou spirituel, il est ainsi présenté comme le lieu privilégié de la parole. C'est en effet dans le désert que la parole de Dieu se fait le mieux entendre. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le livre IV du Pentateuque s'ouvre sur ces mots : *« L'Eternel parle à Moïse dans le désert »*. Sans entrer dans tous les détails concernant la symbolique du désert dans la tradition hébraïque, concluons en rappelant simplement que le désert apparaît dans la tradition hébraïque comme étant l'espace de silence où Dieu décide de faire résonner sa voix, mais c'est aussi le lieu du Livre, du premier livre *la Torah*, que Dieu donne à l'humanité.

2.1.2. Le désert dans la tradition chrétienne

Selon la tradition chrétienne, le désert se partage en deux grands éléments : d'un côté, la retraite du Christ, et de l'autre, l'après retraite de Jésus, et leurs

---

[93] Citation biblique *(Jos5, 6)*, citée par Mireille Gansel, op. cit., p.987

[94] GANSEL, Mireille, « *Le désert dans la tradition Hébraïque* », *Le Livre des Déserts*, op. cit., p.988

[95] Ibid.

influences sur ses apôtres. En effet, Jésus a été, tout comme le peuple d'Israël, éprouvé au désert, mais contrairement à celui-là, il a pu surmonter toutes les épreuves pénibles infligées par Dieu, préférant la confiance en *Lui* plutôt que la nourriture. Le désert étant propice à la prière solitaire et à la méditation, cette retraite s'est transformée peu à peu en un refuge contre la foule. Dans cette perspective, Jésus se présente comme le guide spirituel par excellence, voire le sauveur de l'humanité selon la tradition chrétienne. Lacan dit à ce propos :

> « *l'eau vive, le pain du ciel, le chemin et le guide, la lumière dans la nuit, le serpent qui donne la vie à tous ceux qui le regardent pour être sauvés ; il est enfin celui en qui se réalise la connaissance intime de Dieu, par la communion à sa chair et à son sang* »[96].

Notons que cette idée de serpent sauveur est aussi présente dans *Le Petit Prince* au moment où le serpent se présente dans le désert et veut mordre le petit prince pour lui rendre sa liberté : « *Je puis t'emporter plus loin qu'un navire, dit le serpent* »[97]. Jésus a sauvé l'humanité grâce au désert du point de vue chrétien. Le désert est donc salvateur mais, paradoxalement, la vie y est dure et pénible. Selon la tradition biblique, « *nous vivons encore au désert, mais sacramentellement* »[98], car l'homme a été nourri « *du pain vivant* » et boit « *de l'eau de l'Esprit qui jaillit du Christ* »[99]. Pourtant, le désert biblique est dépourvu de descriptions du paysage. En revanche, il s'agit d'un espace privilégié permettant de mourir dans ce monde et de purifier son âme à travers des épreuves telles que la douleur, la solitude, qui favorisent la prière et la méditation.

Quand le désert est évoqué dans le christianisme, on remarque rapidement le lien très fort qu'entretiennent l'eau et le désert, évoqués dans les épisodes relatifs à Jean le Baptiste, l'Annonciateur. Présenté comme un homme du désert, il vit et parle sur les rives du Jourdain, petit fleuve qui traverse le désert et coule depuis le lac de Galilée. C'est dans ce désert-là, qu'il entend la parole de Dieu qui lui donne pour mission de préparer la venue du Messie :

---

[96] LACAN, André (1988), *Vocabulaire de Théologie biblique*. Paris, Ed. du Cerf. 1988, p.266
[97] SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, Le *Petit prince*, op. cit., p.65
[98] LACAN, André, (1988), op. cit., p.265.
[99] Ibid., p.266.

> « *Jean dit : " Voix qui crie dans le désert : préparez le chemin". Le chemin n'est pas seulement une route à travers un désert, mais une voie spirituelle à emprunter après avoir entendu un appel formulé au désert. Jean y annonce la venue d'un Messie* »[100].

Le désert, dans les passages du *Nouveau Testament* consacrés à Jean le Baptiste, est présenté comme un lieu de rencontre où des foules entières viennent l'écouter. Il n'est plus seulement un espace de solitude mais se présente aussi comme un espace de rencontre et de danger pour ceux qui prennent des risques en quittant leur village afin de se joindre à ceux qui viennent le voir. Le désert associé à l'eau est perçu comme purificateur car c'est dans le fleuve du Jourdain que Jean effectue son baptême. D'ailleurs Jésus, lui aussi, sera baptisé par Jean dans le Jourdain.

2.1.2.1. La retraite du Christ

Après avoir été emmené dans le désert par l'Esprit pour être tenté par le Diable, Jésus entreprend une longue retraite dans la solitude et le silence. Il jeûna alors quarante jours et quarante nuits en mémoire du long séjour de Moïse au Mont Sinaï. Il ne s'agit plus ici du désert comme lieu de rencontre mais d'un désert austère où Jésus s'isole afin de prier, de réfléchir à l'avenir. C'est dans ce désert que Dieu décide de l'éprouver comme ce fut le cas pour Moïse et son peuple.

Le désert apparaît alors comme un lieu de tentation où Jésus est amené à faire librement ses choix mais il finit par agir à la manière d'un ferment qui verra "*mûrir* " le cœur et le corps du Messie qui se dépouillent sous la lumière divine, là où « *le superficiel est rongé par l'essentiel* »[101]. Paul Baudiquey va dans le même sens en écrivant :

> « *Le désert est une épreuve. Il est la preuve que nous avalons plus, que nous désirons mieux que tout ce bric-à-brac d'illusions, de mensonges et de faux-fuyants dont s'encombrent nos vies et pour lequel nous dépensons tant d'énergies vaines et couteuses. Le désert, c'est "bas les masques"* »[102].

---

[100] CHALENDAR (de), Xavier, « *Le désert de la Bible* », *Le Livre des Déserts*, op. cit., p.968.
[101] Ibid., pp.969-970.
[102] BAUDIQUEY, Paul, *Pleins signes*, Paris, Éditions du Cerf, 2001, pp.199-200.

Mais il reste aussi un lieu de refuge. L'Évangile indique à plusieurs reprises l'envie de solitude et de recueillement par rapport aux foules qui finissent toujours par le rejoindre, comme l'illustre le passage suivant extrait de l'Evangile :

> « *Ayant appris la mort de Jean le Baptiste…, Jésus se retira en barque dans un lieu désert, à l'écart ; ce qu'apprenant, les foules partirent à sa suite, venant à pieds des villes. En débarquant, il vit une foule nombreuse et il en eut pitié* »[103].

2.1.2. 2. Le désert des ermites[104]

Chez les Chrétiens il existe également cette tradition qui consiste à fuir au désert, aux premiers siècles de l'ère chrétienne, afin d'échapper aux persécutions romaines ou des hommes simplement épris d'Absolu tels que : Saint Antoine, Pacôme et bien d'autres décident de vivre retirés en ermites. Certains vivaient en haut d'une colonne connus sous le nom de *stylites*, d'autres dans des grottes, mais tous avaient le même objectif : le dépouillement et l'humilité afin de se rapprocher de Dieu. Ils choisissent de tout abandonner, de ne rien posséder afin de ne s'attacher qu'à ce qui est essentiel. Le désert apparait comme un passage fondamental pour qui veut rencontrer Jésus, ainsi il ne serait plus qu' « *un moyen pour se convertir en vue du messie qui vient* »[105].

Jacques Lacarrière a entrepris dans un ouvrage publié en 199, de retracer la vie de célèbres mystiques du désert, qu'il a justement intitulé *Les hommes ivres de Dieu*[106]. Il y montre comment l'espace désertique, chemin de dénuement et de vérité, permet ce passage de l'extrémité à l'intériorité[107]. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point en rapport avec l'éclosion de la spiritualité monastique à travers l'exemple d'Ernest Psichari et de Charles de Foucauld.

---

[103] CHALENDAR (de), Xavier, « *Le désert de la Bible* », *Le Livre des Déserts*, op. cit., p.970.

[104] Le mot *ermite* vient du grec *Êrêmos* qui signifie *désert*

[105] LÉON-DUFOUR, Xavier , DUPLACY, Jean , GERGE, Augustin , GRELOT, Pierre , GUILLET, Jacques et LACAN, Marc-François, *Vocabulaire de Théologie biblique*, Edition du Cerf, Paris, 1988, p.265.

[106] LACARRIÈRE, Jacques, *Les hommes ivres de Dieu*, Arthaud, 1961.

[107]Document provenant du site © www.enseignement-et-religions.org – 2008 2/4.

2.2. Le Désert en terre d'Islam

Le désert apparaît principalement dans la tradition musulmane comme un lieu d'orientation, de spiritualité et de survie. Il a ainsi une portée symbolique liée essentiellement au Sacré, comme le précise André Miquel dans le passage suivant :

> « *Le désert était l'articulation essentielle de l'islam ; tantôt désert obstacle, tantôt désert refuge, mais surtout désert transition* »[108].

On peut s'étonner du fait que le mot *désert* apparaisse si peu dans le Saint Coran. Il sera d'abord évoqué de manière implicite dans l'épisode relatif à *Hadjer* : *Sara*, première épouse d'Ibrahim, ressentant une jalousie mortelle à l'encontre de l'Égyptienne *Hadjer*, lui ordonna de la renvoyer ainsi que son fils Ismaël, ancêtre éponyme de tous les Arabes. C'est ce qu'il fit après lui avoir donné du pain et de l'eau, il l'abandonna alors dans le désert. *Hadjer* sera sauvée par Ismaël grâce à l'intervention de l'ange qui la guide vers le puits *Zemzem* où, après une course affolée du rocher de *Safa* au rocher de *Marwa*, ils finissent par apaiser leur terrible soif grâce à l'eau de ce puits sacré.

Mais c'est dans l'histoire du prophète *Joseph*, considéré comme l'une des plus belles histoires jamais racontées aux hommes, qu'il est fait référence de manière explicite au désert, comme nous le verrons dans la partie consacrée à l'image du désert dans le Coran.

2.2.1. Le désert, lieu de la Révélation Divine

Mohamed, jeune homme de la Mecque, avait pris l'habitude de rechercher la solitude en dehors des murs de sa ville dans une grotte[109], pour s'adonner à une retraite spirituelle[110] : une pratique consistant à la méditation. C'est en ce lieu de l'isolement que Dieu décide de s'adresser à lui à travers l'ange Gabriel qui prend

---

[108] MIQUEL, André, *L'Islam et sa civilisation*, Paris, Armand Colin, 1977, p.15.

[109] Dans la grotte *El-Nour* creusée dans le rocher de *Hira*.

[110] Ou le *Tahannuthe*, que les Soufis appelleront plus tard *Khalwat*, terme en arabe évoquant l'idée ou le fait de se retirer d'un groupe, de faire le vide autour de soi, de rester seul : s'isoler.

la parole et dicte à Mohamed le prophète, frappé de terreur, dans la solitude nocturne du désert, les premiers versets de ce qui allait devenir le livre saint des Musulmans. Cet épisode dans le désert constitue le point de départ de la naissance de la civilisation arabo-musulmane, où ce lieu de la vacuité et de l'infinitude apparaît ainsi comme un facteur de retraite, de contemplation et d'isolement.

2.2 .2. *El- Hidjra* ou l'expatriment

Une autre étape tout aussi décisive dans la naissance de l'Islam est celle de la *Hidjra*[111] qui aura également pour cadre réel et symbolique le désert. En effet Mohamed et ses compagnons, violemment persécutés par les Quoraïchites se sont vus ordonner par Dieu de quitter leur ville natale, La Mecque, pour une autre ville de la péninsule arabe, située à trois cents kilomètres, Médine. Et c'est le début de l'Hégire. En effet, le calendrier musulman débute par cet éminent acte de déplacement de Mohamed et de ses compagnons de La Mecque à Médine. Salah Stétié y relève un autre fait majeur hautement symbolique concernant le sable qui, dans la religion musulmane, est *« (…) élevé à l'on ne sait quelle dignité spirituelle, qui le relie à la raison d'être du monde »*[112].

Aussi, nul n'ignore l'importance de la disponibilité de l'eau chez les Musulmans, d'abord pour étancher leur soif mais aussi pour leurs ablutions rituelles quotidiennes :

> « (…) *Si profonde est sur la conscience des hommes du désert la prégnance du lieu, que si l'eau, la précieuse, en vient à faire défaut pour les ablutions, il est recommandé de se tourner vers le sable, c'est-à-dire vers son antonyme :*
> *Que [si] vous ne trouvez point d'eau*
> *Recourez à du bon sable*
> *Que vous vous passerez sur le visage et ses les mains dit le coran en IV, 42 »*[113].

[111] L'Hégire, soit l'émigration physique et migration spirituelle, mutation humaine et sociale d'où son importance extraordinaire en Islam.
[112] Ibid.
[113] STÉTIÉ, Salah, « *L'Islam en ses déserts* », *Le Livre des Déserts, Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, Bruno Doucey (dir.), Editions Robert Laffont, 2006, p.1079.

Le sable, composant essentiel du désert, devient ainsi l'égal de l'eau en détenant en lui le pouvoir immense de purification. Outre sa capacité purificatrice, il est capable d'offrir une dimension symbolique très fertile, dictée par le fait que le sable n'est pas seulement ce grain insignifiant que nous voyons, mais aussi tout ce qui détermine sa composition, à savoir, l'eau, la pierre, le vent et le soleil. Il peut constituer un signe, un symbole qui nous invite à la réflexion, à la transcendance afin de découvrir une signification cachée. Pour Karl Gustav Jung, élève de Freud, le symbole *« désigne une entité inconnue difficile à saisir, et (…) jamais entièrement définissable* »[114]. Autrement dit, le sable peut être un symbole riche de sens cachés qui s'enracinent profondément dans nos lointains souvenirs, dans les mythes transmis ou dans nos rêves. L'importance du désert à travers ses grains de sable, dans la sensibilité arabo-musulmane s'en trouve bien confortée car il

> *« reste une dimension centrale de l'âme arabe et islamique, au point que chaque grain de sable de cet espace signé par la grandeur et la mort porte également selon la catégorie où il se place, un nom spécifique »*[115].

2.2 .3. Le désert dans le Coran

Comment est évoqué le désert dans le Coran, livre saint des Musulmans ? Salah Stétié a relevé dans une étude que même si « *le livre saint de l'Islam respire la splendeur terrible du lieu nu »*[116], il n'y est fait référence au désert qu'en une seule occurrence : au verset 100 de la Sourate XII consacrée à l'histoire biblique de Youssef (Joseph) et ses frères. Après les avoir retrouvés et s'être fait connaitre :

> « *[Il] fit monter son père et sa mère sur le trône*
> *Et ses frères tombèrent prosternés.*
> *Il dit :*
> *"Ô mon père !*
> *Voici l'explication de mon ancienne vision :*

---

[114] WUNENURGER, Jean-Jacques, *La vie des Images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002, p.48.
[115] Ibid.
[116] Ibid.

Mon seigneur l'a réalisée ;
Il a été bon pour moi,
Lorsqu'il m'a fait sortir de la prison
Et qu'il vous a fait sortir du désert" ».

De nombreux épisodes ont pour cadre le désert mais sans qu'il soit nommément désigné comme tel dans le Coran. A titre d'exemple nous citons de nouveau l'histoire de Hadjer, chassée dans le désert avec son fils Ismaël par Ibrahim, et qui finissent par être sauvés grâce à l'intervention divine. Ils purent ainsi étancher leur soif au célèbre puits de *Zemzem* où, aujourd'hui encore, des dizaines de millions de pèlerins viennent chaque année se désaltérer rituellement, en mémoire de cette course éperdue dans le désert terrible d'Arabie, lui conférant de la sorte une forte charge symbolique.

Un autre épisode non moins important ayant pour cadre le désert, sans qu'il soit cité de manière explicite, est celui de l'histoire de la nativité de Jésus. C'est en effet dans les solitudes du désert que Marie, fuyant les siens, se réfugie, afin de donner le jour au Messie :

« Les douleurs surprirent Marie
Auprès du tronc du palmier
Elle dit :
"Malheur à moi !
Que ne suis-je déjà morte
Totalement oubliée !"
L'enfant qui se trouvait à ses pieds l'appela :
"Ne t'attriste pas
Ton Seigneur a fait jaillir un ruisseau à tes pieds.
Secoue vers toi le tronc du palmier :
Il fera tomber sur toi des dattes fraiches et mûres :
Mange, bois et cesse de pleurer" »

Suite à cet épisode miraculeux, Marie va jeûner et c'est ainsi qu'elle va intégrer le désert en elle par le biais de ce jeûne qui en est la dimension symbolique ; le jeûne dans un lieu aussi sévère ne peut être que pur et salvateur :

« *Le jeûne de Marie sera,* écrit Salah Stétié, *désert dans le désert, une interruption décidée par Dieu, une suspension de la parole* ».

Car Dieu interpellant Marie dans son esseulement lui ordonne :

« Lorsque tu verras quelque mortel
Dis :
" J'ai voué un jeûne au Miséricordieux,
Je ne parlerai aujourd'hui à personne" »

Comment mieux formuler la séparation d'avec le monde et la réclusion en Dieu que par ce silence imposé et que seul le rayonnement divin peut pénétrer ?

Le Coran mentionne un autre "désert" que Salah Stétié désigne comme étant celui du retrait et de ténèbres et qui concerne deux villes du désert (dans la Péninsule Arabique) rebelles aux prophètes envoyés par Dieu : *Âd* et *Thamud*[117]. Dieu décide la destruction de leurs populations qui seront maudites, ruinées et restituées au sable.
D'autres récits auront comme cadre le désert, notamment l'errance du peuple de Moïse sorti d'Égypte ou encore celui de la destruction des hommes d'*Abraha*, nommés *"hommes de l'éléphant"* dans le Coran, venus s'attaquer à la Kaâba.

2.2.4. Les Saints musulmans du désert

Il n'y a pas d'engagement monacal en Islam, néanmoins la vie érémitique et la retraite dans le désert ont été pratiquées par beaucoup de reclus musulmans. Le saint doit agir dans ce monde, mais il doit également savoir s'en détacher et le dominer, en se livrant entièrement à la contemplation de Dieu. Le prophète lui-même n'avait-il pas pour habitude de se retirer une fois par an, un mois par an dans une grotte sur le mont de *Hirâ*, non loin de la Mecque, comme le rappelle Salah Stétié, afin de :

---

[117] Comme il est dit dans le Coran, les *Thamud* peuple de troglodytes rebelles et polythéistes, méprisèrent les mises en garde de Dieu tout comme les *Âd* avaient agi avant eux, et ils furent donc châtiés en conséquence : « *Le Cri Affreux saisit les injustes. Et les voilà foudroyés dans leurs demeures, comme s'ils n'y avaient jamais prospéré. En vérité, les Thamud n'ont pas cru en leur Seigneur. Que périssent les Thamud*! » (Sourate, Hud : 67-68). Les Thamud ont payé le prix de leur non-obéissance à leur Messager (Salih) et furent détruits ainsi que leurs « *constructions audacieuses et leurs talentueuses oeuvres* d'art [habitations taillées à même la montagne], *n'ont pas permis d'éloigner d'eux la* punition ». D'après Harun Yahya, www.nationsdisparues. com/lthamud.html

> « *s'adonner au tahannuth : pratique contemplative consistant à se consacrer au culte de Dieu en évitant de commettre des fautes, fût-ce en pensée. Le caractère ascétique de l'homme est ainsi nettement marqué* »[118].

Quant aux saints musulmans du désert, tels que *Choubraân al'âbid, Sa'doun* et *Israfil*, on voit leur nombre se multiplier au IIIe siècle, notamment en Égypte, en Syrie et en Palestine. Ils partent à la recherche de la connaissance et de l'amour divins à travers les déserts et les montagnes, s'efforçant de le (Dieu) rencontrer, quelle que soit leur obédience, des ermites, des ascètes, des initiés, des "fous d'amour ", épris de Dieu jusqu'à vouloir en mourir. A titre d'exemple nous allons nous contenter de l'exemple de *Dzoû'l Noûn el Masri* né en Égypte vers 180, qui part à la quête de ces grands solitaires, fous de Dieu, autour de la Mer Rouge. Il cherche le mot révélateur qui lui permettrait de forcer la porte du mystère, surprendre leur secret et obtenir leur prière. Emile Dermenghem rapporte à son propos dans son ouvrage intitulé *Vies des saints musulmans* (1950) :

> « *C'est ainsi que dans un désert d'Asie, il rencontra un jour un jeune homme vêtu seulement d'une ceinture d'herbes sèches autour des reins qui lui demanda d'où il venait : "D'Egypte, répondit-il. – Et où vas- tu ? – Je cherche l'intimité avec le maître. – Eh bien, dit le jeune homme, abandonne ce monde ! La quête sera fructueuse et tu trouveras l'intimité.- Tu dis vrai. Mais je voudrai plus de précisions pratiques pour obtenir la connaissance. – Ferme les yeux". Dzoû'l el Noûn ferma les yeux et vit le ciel et la terre changés en or." Comment arriver à cela ? demande-t-il, quand il eut relevé les paupières et revu le monde habituel. – Sois unique pour l'Unique, si tu es vraiment un serviteur*" »[119].

Le désert paraît comme un passage de transition obligé pour qui cherche la Vérité. Deux aspects déterminent ce passage : matériel et symbolique. D'abord matériel c'est-à-dire que le quêteur se doit de subir et de traverser le désert avec son lot de risques faisant inéluctablement partie du voyage, à savoir : les bêtes sauvages, la soif, la perdition et enfin l'épuisement. Le deuxième aspect réside dans l'effet symbolique, soit le voyage intérieur. Et pour enfin prétendre à la Révélation, il faut à l'instar des Soufis, d'abord investir dans le dénuement et la dénudation afin de

---

[118] STÉTIÉ, Salah, *L'Islam en ses déserts*, op. cit., p.1113.

[119] Ibid., p.1114.

fusionner avec le désert et bénéficier de la force du rayonnement du vide et de l'infinitude. Le désert devient de la sorte le lieu de l'Absolu, maison suprême de l'infini divin :

> « *En dehors de Sa demeure, la troupe erre dans le désert. Que de limites insurpassables se montrent à la caravane qui aspire à retrouver cette demeure !* »[120].

La symbolique du désert réside dans la quête de l'essence. Dans l'ésotérisme musulman (chiite), le désert c'est l'enveloppe extérieure, le corps, le monde, la circonférence parcourue en aveugle sans que l'on puisse apercevoir l'être divin caché à l'intérieur de ses apparences. Dans la mystique musulmane plus classique, le symbolisme du désert est l'espace dans lequel on doit chercher la Réalité.

Tous ces exemples, brièvement rapportés, indiquent la place éminente du désert en Islam, espace de grande spiritualité mais aussi expérience de consomption dans la relation qui unit l'homme à son créateur. Nous terminons ce chapitre en nous référant à un article de Bruno Etienne intitulé *"Ecritures saintes, désert, monothéisme et imaginaire"*, dans lequel il souligne que le désert comporte deux symboliques essentielles, laissant entrevoir une nette dualité :

> « *C'est l'indifférenciation principielle en même temps que l'étendue superficielle, stérile, sous laquelle doit être cherchée la Réalité, la Vérité, le Réel-vu* »[121] .

Il démontre que cette dualité s'exprime dans des textes parfaitement contradictoires :

> « *Puisque le désert est le lieu où Dieu se dit pour la première fois clairement aux Hommes, où le peuple s'en remet entièrement à la seule grâce de Dieu ; mais le désert est aussi le lieu de la tentation ; lieu peuplé de démons, d'où tout part (Moïse, Jean-Baptiste, Muhammed), où chacun et tous sont tentés, mais où chacun et tous fuiront* »[122].

---

[120] Ibid., ROÛMI, Djelâl-Eddine, cité par STÉTIÉ, Salah, *Le Livre des déserts*, op. cit.p.1111.

[121] ETIENNE, Bruno, « *Écritures saintes, désert, monothéisme et imaginaire* », Revue de l'Occident musulman et Méditerranée, N °37 ,1984. pp.133 -149 , p.135.
http://www.persee.fr:web/revues/home/prescrpt/article/remmm_0035 -1474 1984 num_ 37_1_2026

[122] Ibid.

Ainsi le désert apparait comme une réalité géographico-historique et symbolique à la fois. En définitive, on peut dire que le désert reste l'espace fondamental dans la Révélation et dans la proclamation des religions monothéistes. C'est un lieu de transcendance surchargé de valeurs mythologiques et religieuses.

CHAPITRE IV

Approches du désert du Sahara ou le désert au pluriel

Les hommes depuis longtemps écrivent du désert et à propos du désert. Son attraction, qu'elle soit positive ou négative, n'a pas diminué à travers les méandres de son histoire. Le désert est un espace naturel minéral contemplé et considéré par des siècles de figures réelles ou imaginaires, depuis les textes bibliques ou mystiques en passant par les récits de voyageurs ou d'explorateurs grecs, perses, chinois et arabes. Ces hommes, par le biais de leurs expériences, livrent des images des plus fabuleuses : véritables fourmillements d'idées, de réflexions, de pensées, d'impressions et de réactions correspondants à des tempéraments divers, ne pouvant nullement être réduits à de simples thèmes. On trouve en effet, que s'y côtoient pour dire le désert, des auteurs tous genres et disciplines confondus, fort éloignés dans le temps et dans l'espace : Zuhāyr ibn Abī Sulmā, Qays b. Mulawwaḥ, Imru'l-Qays b. Ḥudjr (poètes et prosateurs arabes de la période antéislamique), Honoré de Balzac, T.E.Lawrence, Pierre Loti, Eugène Fromentin, Isabelle Eberhardt, Pierre Rabhi[123], Paul Bowles, Mohammed Dib, Dino Buzzati, Andrée Chedid, Jean-Marie Le Clézio, Malika Mokeddem, Assia Djebar, Edmond Jabès, etc., géographes, historiens et autres, parmi lesquels nous nous contenterons de citer Hérodote[124], Marco Polo, Saint-Pline l'Ancien[125], Ibn Khaldoun, Hassan El-Wazzan, Al Bakri[126],

---

[123] RABHI, Pierre, *Le Gardien du Feu* (Lavilledieu, Editions de Candide, 1985) et *Du Sahara aux Cévennes ou la reconquête du songe,* (Lavilledieu, Éditions de Candide, 1983).

[124] HÉRODOTE, Halicamasse v.484 - Tourioi v.420 av. J.-C, historien grec.

[125] Le Grand Larousse Encyclopédique, Larousse, V.1/A – Kinsley, 2007, p.1950. Pline l'Ancien, Caius Plinius Secondus en latin est né à Côme 23-Stabies 79, naturaliste et écrivain latin. Militaire et haut fonctionnaire de l'Empire Romain, grand voyageur, il acquit une vaste culture scientifique et médicale et rédigea une monumentale histoire naturelle, en 37 livres, compilation de plus de 2000 ouvrages. Cette somme d'un niveau très inégal est restée en vogue jusqu'au XVI e siècle, rassemblant des savoirs en géographie, ethnographie, botanique, zoologie, médecine, minéralogie… Amiral de la flotte de Misène quand survient en 1979, l'éruption de Vésuve, il périt en tentant d'étudier le phénomène et d'évacuer les habitants de la cité.

[126] *Encyclopædia Universalis* en ligne. Al Bakri (1040 - 1094 à Cordoue), il est considéré comme le plus grand géographe arabe de l'époque de l'Andalousie musulmane « *et l'un des représentants les plus caractéristiques de l'érudition arabo-andalouse au XI*^{e} siècle » (Lévi-Provençal).. Il est l'auteur d'un dictionnaire géographique dont les noms sont classés par ordre alphabétique et concernant surtout l'Arabie. Il écrit également une "Description géographique du monde connu", sorte de compilation dont il reste des fragments, notamment les parties qui décrivent l'Afrique. Sa vie semble toute vouée à l'étude d'abord, puis à l'érudition et à la rédaction de nombreux volumes ; quand il meurt, très âgé, Al-Bakrī fait figure de savant complet. Sans parler de ses dons littéraires et même poétiques, il s'est illustré comme théologien, philologue, critique et enfin botaniste . Mais c'est son œuvre géographique qui lui a valu de passer à la postérité.

Al Idrissi[127], René Caillé, le Père Foucault, Ibn Battuta, Théodore Monod, des noms incontournables pour qui s'intéresse au désert. Cette variété impressionnante explique déjà que le désert soit perçu et qualifié aussi diversement et souvent de manière ambivalente, voire contradictoire : un lieu de désolation et de mort, une fête de la lumière, une source de paix et de confiance, une inexprimable désolation, une leçon d'humilité, une expérience de l'infini et le terreau de toutes les mystiques. Il continue encore aujourd'hui de susciter les passions les plus controversées, car loin d'être une simple vastitude de sable, il est, comme nous l'avons déjà souligné, une symbolique riche de sens pour l'humanité, un lieu unique d'inspiration philosophique et artistique, un motif d'exaltation permanente, comme nous pourrons le constater dans la partie suivante intitulée « Le désert au pluriel », établi en fonction de l'angle d'approche choisi.

Les différentes approches et expériences ou l'ensemble des représentations mythifiées d'un thème investi de valeurs imaginaires sont généralement liées à un phénomène de mode, aux traditions mythiques et légendaires, ainsi qu'à des aspirations collectives et inconscientes, qui tentent chacune à sa manière de dire le désert, qu'il soit littéraire ou non. Le désert n'étant pas qu'une simple mer de sable infinie, il constitue un système complexe plein de vie qui change avec le temps selon les conditions de la nature et de l'action du vent, d'où en partie ses représentations frappantes et disparates allant généralement des témoignages et récits de voyage, en passant par la peinture, la musique et le cinéma.

Dans le domaine littéraire, le désert se problématise sous la forme d'un espace alambiqué qui renvoie constamment aux questions ontologiques et aux grands mythes de la création. Dans cette partie, nous allons poursuivre de manière succincte la trajectoire du désert à travers le regard de différentes spécialités et domaines : religion, mysticisme, exploration scientifique et aventure, peinture,

[127]AL IDRISSI (1100-env. 1165) est sans doute, selon André Miquel, le géographe le plus connu de la tradition occidentale. Il est le type parfait de ces savants et écrivains qui maintiennent vivace la tradition culturelle arabe dans la Sicile des rois normands. Né peut-être à Ceuta, il est sans doute passé par l'Espagne avant de rejoindre la Sicile ; il a connu également l'Asie Mineure. Issu d'une famille marocaine remontant à Idrīs (d'où son nom d'Idrīsī que complète parfois l'épithète de Sharīf, réservée aux descendants du Prophète par 'Alī, Idrīsī est connu comme l'auteur d'un traité sur les drogues et, surtout, d'un ouvrage de géographie qui lui a valu une renommée considérable. *Encyclopædia Universalis* en ligne.

voyage, mythologie, cinéma… Centre ou périphérie ? Carrefour économique, culturel et social ou espace dépeuplé ? Désert apprivoisé des nomades ou contrée de la soif et de la peur ? Le Sahara a plusieurs visages selon les regards qui l'ont saisi.

1. Le désert des Touareg

Si Alain Cuillère a relevé que le désert est souvent représenté comme le lieu de tous les trafics et les Touareg comme de violents guerriers. Hélène Claudot-Hawad[128] rappelle quant à elle, scandalisée, dans l'introduction d'un ouvrage collectif consacré à la politique dans l'histoire touarègue, que ces derniers sont également présentés comme un « *agrégat de tribus isolées (…) sans conscience d'une quelconque appartenance commune* »[129]. Les Touareg, principaux habitants du grand Sud, se sont trouvés arbitrairement dispersés sur cinq pays du continent africain, délimités par des frontières fixées par les États modernes. Ainsi leurs pratiques nomades, remises en cause, s'en trouvent profondément modifiées car leur droit territorial "mobile" n'est plus reconnu. Quoi de plus aberrant pour un peuple libre sans frontières et qui se singularise fondamentalement par le déplacement perpétuel, concevant « *le monde comme un corps non pas statique, mais tout en mouvement* »[130] ajoute Gilles Fumey dans un article intitule "*Le désert comme apprentissage de l'horizon*". Non content de les spolier de ce qui fait le fondement même de leur culture, les États poussent l'injustice jusqu'à les déposséder d'une appartenance commune. Les récents troubles au Mali, entre autres pays africains, sont en partie causés par cette aberration politique des frontières héritées de la colonisation.

Aussi le désert dans la littérature touarègue, ne peut-il être qu'étroitement lié au voyage et au nomadisme, une manière spécifique à ce peuple de concevoir le monde. Une perspective, une utopie hautement moderne où les êtres, les choses et tous les éléments sont perçus en mouvement. Comment peut-il en être autrement

---

[128] Hélène Claudot-Hawad est une anthropologue du monde arabo-musulman, dans l'introduction d'un collectif consacré à la politique dans l'histoire touarègue,

[129] CLAUDOT-HAWAD, Hélène (dir.), *La politique dans l'histoire touarègue*, CNRS-Université d'Aix-Marseille, Institut de recherches sur le monde arabe et musulman, « Les Cahiers de l'IREMAM, 4 »,1993.

[130] FUMEY, Gilles, *Le désert comme apprentissage de l'horizon*, *http*://www.cafegeo.net/article.php3?id_article=838.

pour ce peuple d'abord nomade, surtout si l'on se réfère aux propos de Gilles Fumey qui souligne encore que le nomadisme est :

> « *Une pensée, une démarche intellectuelle, une compréhension particulière du monde. Dans cette vision, tous les éléments, les êtres, les choses, les moindres particules sont perçus en mouvement, engagés dans un itinéraire cyclique rythmé par des étapes successives où se croisent des itinéraires variés. Franchir une étape, c'est se montrer capable de résoudre la contradiction entre ce qui est soi et qui n'est pas soi, opposition qui se manifeste sous des formes variées : l'identité et l'altérité, le connu, la maison et le désert, la culture et la nature, le féminin et le masculin...Le but n'est pas d'éradiquer l'autre, mais d'engager le dialogue avec lui pour transformer un ennemi potentiel en partenaire* »[131].

En ce sens, on ne peut que l'approuver quand il déclare que « *l'utopie nomade est moderne* »[132].

1.1. Lieu de quête, d'affirmation de soi et de spiritualité

Le mythe touareg est étroitement lié à celui du désert tout entier qui apparaît souvent comme un lieu de quête, d'affirmation de soi et de spiritualité, et les Touareg sont supposés incarner tout cela[133]. Comme nous l'avons vu précédemment, ils recourent au mot tamachek *tinariwen* pour désigner les déserts et le mot *Ténéré* pour le désert à proprement parler et signifiant "ce qui n'existe pas". Un proverbe touareg dit à propos du désert :

> « *Dieu a créé un pays plein d'eau pour que les hommes puissent vivre et un pays sans eau pour que les hommes aient soif.*
>
> *Il a créé un désert : un pays avec et sans eau pour que les hommes trouvent leur âme* ».

Le proverbe, à l'instar du conte considéré d'ailleurs comme son illustration, permet de mettre en évidence des leçons tirées de la sagesse antique et relève essentiellement de la tentation de définir la place de l'homme, sa conduite morale et sociale ainsi que le sens de son existence, en s'appuyant sur les traditions et les

---

[131]FUMEY, Gilles (cité par), *Le désert comme de l'horizon Fumey*, *http*://www.cafegeo.net/article.php3?id_article=83

[132] Ibid.

[133] Revue *Autrement*, nov.1983

expériences des ancêtres dans un milieu donné, à une époque donnée. Pour les poètes et écrivains touareg, le désert espace infernal, dangereux, sauvage, est à la fois un lieu à traverser seulement mais aussi un refuge lorsque la société est en crise, comme nous pouvons le voir illustré dans la poésie de Mahmoudan Hawad[134], dont voici un extrait :

« Fatras et hardes de syllabes
que le vent déchiquette
sur l'omoplate décharnée
du désert
longtemps
la voix dévale les abîmes
du silence
pour éveiller l'écho
et l'astre filant
galope dans les voiles ténèbres
pour apporter la flamme
aux veillées nocturnes
du vide
Aucune nouvelle
jusqu'à présent
Rien
Seulement Rien
chevauchant la cigale
efflanquée
de l'absence
Pourquoi tant de sanglots
et de larmes versées
sur le sable
puisque l'arbre continue
d'aspirer
l'azur»[135].

[134]HAWAD, Mahmoudan, célèbre écrivain, poète et peintre targui né en 1950, originaire de l'Aïr, massif montagneux du Sahara central. Dans son œuvre foisonnante, s'entrecroisent divers genres littéraires - poésie, geste épique, conte philosophique, théâtre - mettant en scène des mondes "infiniment en marche" qui se rencontrent, se métamorphosent, se recomposent pour continuer leur route. Le drame et la résistance du peuple touareg ou de tout peuple menacé d'extermination, émaillent l'univers de fiction de Hawad. Seule une partie de ses textes (qu'il écrit dans sa langue, la *tamajaght*, et note en *tifinagh*, écriture des Touareg), a été publiée en traduction. Parallèlement à son œuvre littéraire, Hawad mène un travail pictural qui relève de la même démarche : la "furigraphie", prolongeant sa philosophie de l'espace et de "l'égarement". Hawad a exposé dans diverses villes de plusieurs continents, notamment à Paris, Toulouse, Lyon, Bruxelles, Utrecht, Brême, Casablanca, Trieste, New York, Rotterdam, Medellin...

[135]*Rivages d'échanges, Rivages de solidarité*. Poésie Hawad et désert perspectives croisées. Traduction du touareg et adaptation française : Mahmoudan Hawad et Hélène Claudot-Hawad.

En authentique héritier de la culture nomade, Hawad nous livre dans ces vers une expérience et une vision du monde uniques, bâties sur des notions qui traduisent essentiellement le mouvement, la mobilité, l'itinérance des choses et des terres autour de points fixes que représentent, dans leurs extensions métaphoriques, l'eau et l'abri.

Parmi les thèmes fondateurs de la poésie touarègue[136] liés fondamentalement à l'espace du désert, se retrouve celui de la "soif", quête philosophique qui anime les voyageurs cosmiques[137]. A la recherche de l'eau, l'assoiffé sort des chemins tracés, pénètre dans le désert, perd son orientation, s'égare, divague, pour être enfin prêt à inventer sa propre route. En outre, Hawad s'intéresse aux événements tragiques propres à l'histoire touarègue contemporaine qu'il n'hésite pas à évoquer dans la fiction, attisée par la déchirure du peuple et du monde nomades opprimés : l'expulsion brutale hors des frontières de l'Algérie, la débâcle des nomades cernés par la sécheresse en 1984, les massacres de civils touaregs perpétrés depuis 1990 au Niger et au Mali et la naissance d'une rébellion armée[138].

2. Le désert dans la littérature arabe

Il faut convenir avec Salah Stétié que « *la langue arabe a partie liée avec le désert. (…)C'est du désert que les Arabes tireront leur subsistance et leur insubsistance* »[139]. En effet, dès l'antiquité arabe, le rapport entre la civilisation et le désert est marqué par la connaissance directe du désert puisqu'il est le lieu vital des sociétés nomades, une patrie mobile, lieu de la solitude mais il est également le lieu de rencontre de la collectivité. Aussi, tous les principes de la civilisation nomade s'articulent autour du désert.

---

[136] La poésie chantée touarègue est imaginée métaphoriquement comme un arbre qui possède ses racines, son tronc, ses branches et ses rameaux multiples.

[137] *Caravane de la soif,* 1985 ; *Chants de la soif et de l'égarement,* 1987, Edisud *; L'Anneau-Sentier, L'Aphélie, 1992.*

[138] Biographie de Hawad - Cerimes , download2.cerimes.fr/canalu/.../vo/po.../biographie.hawad.pdf

[139] STÉTIÉ, Salah, « *L'islam en ses déserts* », *Le Livre des déserts*, sous la direction de Bruno Doucey, Ed. Robert Laffont, 2006.

2.1. L'époque préislamique[140]

Dans la poésie de la période préislamique, le désert est naturellement forme et substance pour une écriture dans laquelle va profondément s'insinuer le parcours spatial des nomades comme des Touareg que jonchent les pauses et les campements qu'il comporte.

Les premières manifestations de la littérature en langue arabe sont fortement liées à la vie dans le désert et au nomadisme. De la poésie à la prose, la littérature arabe est un interminable voyage à travers les dunes et les sables d'Arabie. Mais, bien qu'étroitement rattachée à son énonciateur, l'image du désert ne met pas moins en exergue un imaginaire collectif, révélateur de la mentalité bédouine d'alors où la littérature orale était particulièrement florissante et se manifestait principalement dans les espaces de vie que sont les marchés, les champs de bataille, les soirées conviviales, les joutes oratoires entre poètes ou tribus rivales. Et comme l'attestent les textes de la littérature antéislamique, la poésie est vue comme l'image fidèle de la réalité de l'époque car elle reflète des événements socio-historiques et des préoccupations en rapport constant avec le désert.

Dans les villes où s'est sédentarisée une importante population, les Arabes parviennent à un haut degré de science et de culture[141]. De cette période de grande effervescence intellectuelle, il n'est resté que très peu de traces écrites. C'est néanmoins dans les dernières décennies de la fin du VIe siècle que commence à se développer une véritable production littéraire écrite : les fameuses *Mu'allaquât* où seuls les poèmes jugés les meilleurs [142] sont gardés et conservés et contiennent les thèmes les plus chers à la poésie préislamique : la description de l'environnement à savoir le désert, l'éloge de protecteurs, des morts ou du poète lui-même, l'injure des clans ennemis, l'amour et le vin. Et chaque texte contient dans un ordre peu

[140] La civilisation islamique est née au Moyen Age, dans la péninsule arabique, au sein d'une population essentiellement bédouine, époque nommée *jâhilia*, du fait du polythéisme qui y était pratiqué.

[141]Ils étaient notamment très versés dans la science des généalogies, l'astronomie, l'astrologie et l'onéirocritie.

[142] Lors de tournoi poétiques annuels, les poètes se réunissent à la foire d'Okâzh où ils récitaient leurs œuvres. Celles qui obtenaient les suffrages de l'assemblée étaient dignes d'être suspendues au temple de la Mecque. Un tel honneur relevait du sacré, car ces poésie selectionnées et suspendues dans la maison sainte devenaient pour ainsi dire objet d'un culte quasi religieux.

logique, des métaphores, des comparaisons, des images, des références à la vie dans le désert. Parmi les poètes les plus célèbres, on distingue *Imr-oul-Kays*[143] qui excelle essentiellement dans la description des paysages du désert. On relève à cette époque l'existence d'un petit groupe de *poètes-coureurs*, aussi renommés pour leur poésie mâle et farouche que, pour leur agilité à la course. Grâce à ces *poètes-coureurs*, la poésie est parvenue à de grandes qualités de style, simple, nerveuse voire sublime ; mais l'inspiration ne sort jamais du cadre du désert, de la vie patriarcale et guerrière où le cheval, le chameau, la lance, le sabre, sont les objets de descriptions récurrents. Ces textes sont un précieux témoignage sur la vie dans le désert.

2. 2. Le désert chez les Arabes, entre mythes et légendes

Le désert chez les Arabes est source de plusieurs mythes et légendes qui façonnent profondément la vision et la vie du poète, souligne Farid Zahi dans un article[144] sur l'imaginaire de la poésie préislamique. C'est

> « *Ce qui l'incitait,* écrit-il, *à privilégier des lieux, des êtres et des phénomènes, en égard à leur aspect symbolique ou mythique au dépend d'autres qui demeuraient insignifiants pour son mode de vie et de croyance »*[145].

Finalement une vision sélective est opérée de fait dans toute élaboration de poésie, mettant plutôt l'accent sur des phénomènes précis tels que des pérégrinations dans le désert et la description des vestiges de la demeure de la bien-aimée, sans omettre la description de certains animaux tels que la chamelle, le cheval, l'aigle, la gazelle, ou encore le hibou.

---

[143] *Imr-oul-Kays* (mort v. 530 ou 540), le poète le plus connu de la poésie préislamique (*jâhilia*), qui excelle essentiellement dans la description des paysages du désert. Fils de Houjr el-Kindi, dernier roi du royaume de Kinda, il compose des poèmes dès son plus jeune âge, dont le ton irrite son père qui le chasse. Durant son exil, son père est assassiné, il parvient à le venger mais commence alors une vie d'errance et de mendicité qui lui vaut le surnom d'El Malik ed-Dillil "Le roi toujours errant".

[144] ZAHI, Farid Zahi, *La réinvention du désert, Imaginaire de la poésie pré-islamique,* pp.73-85, *Poétique et imaginaire du désert* : colloque international, Montpellier, 19 - 22 mars 2002 / Centre d'Étude du Vingtième Siècle, Axe Francophone et Méditerranéen, Université Paul-Valéry Montpellier III. Sous la dir. de Jean-François Durand

[145] Ibid., p.75

Pour Farid Zahi, le désert du poète arabe est « *un espace de vie et d'expression, d'imagination et d'imaginaire* ». El Masoudy, historien arabe du IXe siècle, explique fort bien ce rapport des Arabes de la période antéislamique au désert :

> « *Ce que les Arabes croyaient rencontrer dans le désert est une conséquence de l'errance et de l'esseulement dans les lieux déserts et les vallées d'Arabie, ainsi que leurs traversées des lieux sauvages et vides. Car quand la personne se trouve dans ces lieux ; elle est saisie d'une frayeur invincible, et devient victime de toutes sortes d'illusions et d'impressions. Dans une telle situation, elle est assaillie par les visions et les mauvaises croyances. Aussi, entend-elle des voix étranges, voit apparaitre devant elle spectres et fantômes et devient convaincue de la réalité de telles apparitions* »[146].

2. 3. Le désert dans la littérature arabe contemporaine : cas d'Ibrahim El Kouni

Dans une étude consacrée au thème du désert dans la littérature arabe contemporaine, Waciny Laredj, universitaire et écrivain, constate que :

> *« Même si la poésie arabe antéislamique a fait de la thématique du désert un atout vital pour la création et l'écriture, le roman n'a que rarement réagi et d'une façon très entrecoupée et vraiment occasionnelle, avec une discontinuité très visible qui n'a pas aidé cette thématique à s'imposer comme espace à ré-exploiter et re-visiter constamment* »[147] .

L'auteur déplore qu'il n'y ait jamais eu une thématique - loin des cartes postales et des diverses contraintes politiques liées principalement au pétrole - entièrement consacrés au désert comme mode de vie, de pensée et de légendes. Néanmoins un seul écrivain arabe se démarque du lot, Brahim El Kouni, romancier libyen de renommée mondiale, descendant d'une grande famille touarègue. Auteur d'une soixantaine de romans et nouvelles, il s'inspire essentiellement des contes populaires et de la vie dans le désert, principalement chez les Touareg pour écrire des fables symboliques. Il a fait, depuis plus de trente ans, du désert sa passion et les fondements même de son imaginaire.

---

[146] AL MASOUDY, Muruj addahab, (*Les prairies d'or*), p.129, cité par Farid Zahi dans son article, op. cit.,p. 76

[147] LAREDJ, Waciny, Parcours, l'écriture et le désert, « *Les territoires mythiques de Brahim El Kouni* », Quotidien *El Watan*, 08 décembre 2005.

Waciny Laredj considère qu'il est aujourd'hui l'exemple le plus visible et le plus frappant de ce qu'on appelle *la littérature du désert* et devient de ce fait un écrivain incontournable dans ce domaine. Par ses origines, il a su faire du monde des Touareg l'univers idéal de sa création en faisant revivre tout ce qui sommeillait en eux et dans leurs légendes porteuses de tous les rêves et de toutes les dérives d'une vie sédimentée dont seules aujourd'hui les histoires racontées ou les peintures rupestres témoignent de ce monde englouti par le temps et les érosions.

Dès ses premiers romans, Ibrahim El Kouni (né en 1948 dans une tribu touarègue) trace son territoire et impose ses frontières et sa thématique centrale en redonnant vie et mouvement à un substrat que l'histoire n'a pu rendre visible dans ses tous petits détails du quotidien. Dans son dernier texte, *Ange, qui es-tu?*[148], l'auteur fait le récit d'une expérience réelle sur une question actuelle. Il apparaît une fois encore comme le porte-parole du peuple touareg et dénonce le traitement dont il est souvent victime. C'est l'histoire d'un Touareg sédentarisé qui choisit le nom de Massi pour son premier fils. Un nom vite remis en question par l'officier préposé à l'état civil qui estime que c'est un prénom étranger qui n'a pas droit de cité : « *Un nom qui n'est pas des nôtres, dans une langue d'un autre temps pour un homme d'une autre civilisation* » .

Son obstination à enregistrer le prénom de son fils finit par faire perdre à Massi sa nationalité car, comme le dit amèrement un personnage du roman, les Touaregs sont considérés comme des « *infiltrés, représentant un danger plus grand pour l'unité et l'identité du pays que des armées ennemies* ».

Ce refus entraîne Massi, païen et non arabe, dans un combat acharné pour la reconnaissance de son identité. Ce dernier texte d'Ibrahim El Kouni confirme l'idée que le désert est pour lui, plus que jamais en plus de la terre des origines, un monde englouti par l'oubli, l'ignorance, le temps et l'érosion. Un monde que persistent encore aujourd'hui à raconter les légendes touarègues et les peintures rupestres d'ailleurs en dégradation permanente[149].

---

[148]Al-KOUN, Ibrahim, *Ange, qui es-tu ?*, Éd. Aden (Lettres du Monde), 2010.

[149] BEN MEFTAH, Tahar Ben Ali, *L'Univers mythique dans l'œuvre d'Ibrahim Al Kouni. Pour une poétique du "roman du désert "*, Université Lumière Lyon 2, 2010. http://theses.univ lyon2.fr/documents/lyon2/ 2010/ben_meftah

Le désert, première enfance de l'humanité, par l'action du vent qui fait et défait à volonté, symbolise l'effacement permanent de mythes incommensurables. Il met en garde les hommes crédules contre la perte ou la disparition des cultures et des civilisations. Cette thèse, empruntée aux scientifiques a trouvé un écho favorable chez un grand nombre d'écrivains algériens tels Mouloud Mammeri, Mohammed Dib, Tahar Djaout et Rachid Boudjedra.

En définitive, la littérature arabe depuis la période antéislamique demeure marquée par la connaissance directe du désert puisqu' il est le lieu vital des sociétés nomades, une patrie mobile, lieu de la solitude, mais également lieu de la rencontre de la collectivité dans le campement. Aussi tous les principes de la civilisation nomade (d'Afrique ou d'Arabie) s'articulent autour du désert et de la poésie. Il est logique qu'il apparaisse comme un élément indissociable dans la sensibilité et la spiritualité arabe antéislamique et même musulmane :

> « *Il reste,* écrit Salah Stétié, *une dimension centrale de l'âme arabe et islamique, (…) cet espace signé par la grandeur et la mort* »[150].

3. Le désert des voyageurs, des explorateurs et des scientifiques

Le désert a toujours suscité la curiosité de beaucoup d'explorateurs venus des quatre coins du monde pour découvrir ce monde inconnu et mystérieux. Il a d'abord été exploré par *Hérodote*[151], célèbre historien grec dont le parcours et l'étendue des voyages ne sont pas connus avec précision mais qui lui ont permis d'avoir une connaissance directe et précieuse de l'ensemble du Proche-Orient antique. Selon Jean-François Sers c'est à Hérodote que nous devons cette image effrayante et cauchemardesque du désert dans l'Antiquité. En 525 avant Jésus-Christ, au moment

---

[150] STÉTIÉ, Salah, « *L'Islam en ses déserts* », *Le Livre des déserts Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, op. cit., p. 1081.

[151]HERODOTE (v.484- v.420 av. J.-C), historien grec né dans une famille en vue d'Halicarnasse, point de rencontre de plusieurs civilisations. Il reçut une éducation soignée et fut élevé dans le culte d'Homère. Il entreprit de grands voyages en Asie, en Afrique et en Europe. Ses histoires qui constituent la source principale pour l'étude des guerres persiques (médiques), mettent en lumière l'opposition du monde barbare (Egyptiens, Mèdes, Perses) et de la civilisation grecque.

où l'armée perse se perd dans le désert libyque alors qu'elle était en route afin de s'emparer de l'oasis Siwa, Jean-François Sers souligne que, de ce désert :

> « *Hérodote ne donne qu'une description (...). Et elle tient en une ligne : "Ce n'est que sable, aridité terrible, désert absolu"* »[152].

C'est Ibn Batûtta[153], le premier à avoir réellement traversé le désert, qui fournit dans ses fameux *Voyages*[154] une image plus engageante, moins affolante que celle de ses prédécesseurs Hérodote et Thucydide[155]. Ibn Batûtta assure que le désert est une contrée où la vie est certes difficile mais pas impossible :

> « *Il n'y a dans ce désert aucun chemin apparent, aucune trace visible ; ce ne sont que des sables que le vent emporte. On voit quelques fois des montagnes de sable dans un endroit, et peu après elles sont transportées dans un autre lieu* »[156].

Mais c'est à partir du XIXe siècle, que commence vraiment la grande aventure à travers cette étendue de sable encore peu explorée, malgré les pénibles conditions climatiques incommodant sérieusement ceux qui voulaient s'y rendre. A cette même période vient s'ajouter l'hostilité, sans doute justifiée, des Touareg mais qui n'affectera nullement la décision du géographe allemand Heinrich Barth, à effectuer le périple. Parti de Tripoli en Libye, il sera le premier à jeter les bases de l'archéologie et l'un des premiers explorateurs à revenir vivant de son expédition jusqu'à Tombouctou, ville mythique du désert. Mais celui dont le nom va se lier de façon presque instinctive au désert est Théodore Monod[157]

Théodore Monod est de la race des grands voyageurs qui ont marqué le XXe siècle. "*L'homme qui marche*" ou encore "*le fou du désert*", comme le surnommaient les Touareg, découvre jeune le désert en suivant les mêmes pistes,

---

[152] SERS, Jean-François, *Désert libyque*, Ouvrage placé sous la direction de Théodore Monod, Paris, Arthaud, coll. « Classiques Arth », 2008, pp. 107-109.

[153] Géographe célèbre, né à Tanger en 1304 et mort à Fès en 1377. Ses carnets de voyage seront d'un grand intérêt historique. Il y décrit les nombreux pays visités en Afrique et en Asie : la Chine, la Perse et l'Inde.

[154] *Voyages d'Ibn Batûtta*, Texte arabe accompagné d'une traduction par C.Defreymey et B.R. Sanguinetti, préface et notes de Vincent Monteil, T.IV, Edit. Anthropos, Paris, 1979.

[155] THUCYDIDE dont l'obsession permanente était de découvrir les faits derrière les causes, *Le Grand Larousse Encyclopédique*, Larousse, V.1/A - Kinsley, 2007, p.1184.

[156] Ibid., p.382.

[157] MONOD, Théodore (1902- 2000).

subissant les mêmes privations et dangers que son prédécesseur Heinrich Barth. Il écrit :

> « *J'ai eu la chance de rencontrer le désert, ce filtre, ce révélateur. Il m'a façonné, appris l'existence. Il est beau, ne ment pas, il est propre* »[158].

Il se spécialise dans l'étude du Sahara en prospectant les régions les plus reculées et les plus désertiques à pied ou à dos de chameau, étudiant en détail la géologie, la toponymie, la flore et la faune, alliant découverte scientifique et recherche spirituelle. Pour lui, la vie désertique est une "*libération, une droiture"*, car le désert est un espace où l' "*on marche souvent droit, car il n'y a rien à contourner* ". Théodore Monod s'est consacré à de très nombreux articles et ouvrages de type encyclopédique et philosophique sur le désert comme *Méharées* (1937) ou encore *L'Hippopotame* et le *Philosophe* (1943), unanimement considérés comme des références indispensables sur le sujet, véritables hymnes au désert, comme on peut le constater à travers l'extrait suivant :

> *« Le désert en tant que tel est très émouvant. On ne peut rester insensible à la beauté du désert. Le désert est beau parce qu'il est propre et ne ment pas. Sa netteté est extraordinaire. On n'est jamais sale au désert. (…) Le désert est presque impudique, le sol ne s'y montre recouvert d'aucun couvercle végétal. Il montre son anatomie avec une impudeur prodigieuse (…) Le désert appartient à ces paysages capables de faire naître en nous certaines interrogations* »[159].

Rapidement les travaux de Théodore Monod vont susciter de véritables passions chez des jeunes férus d'immensités sablonneuses, à l'instar de Philippe Frey, docteur en ethnologie, qui fait du désert et de ses populations[160] son principal centre d'intérêt[161]. Il a à peine seize ans quand il effectue sa première traversée du désert du Sahara d'où la crédibilité légitime accordée à son approche. Au terme de son expérience des déserts, il souligne avec conviction :

---

[158] MONOD, Théodore, Le *Pèlerin du Désert*, Editions La Table ronde.

[159] MONOD, Théodore, *Déserts*, AGEP, 1988, p. 307.

[160] Il s'intéresse particulièrement aux pénibles conditions de vie des populations du désert.

[161] Philippe Frey est l'auteur de nombreux ouvrages sur le désert. Il est en outre le premier à avoir traversé successivement les plus grands déserts des autres continents : le Kalahari, les déserts d'Orient et les déserts d'Amérique.

« *Chacun trouve dans le désert ce qu'il veut y trouver. Mais lorsqu'on le connaît vraiment, le rapport au lieu est bien plus pragmatique, pratique* ».

Philippe Frey est obsédé par ces Occidentaux qu'il dénonce avec force car ils viennent, selon lui, dans le désert avec une image toute faite, animés par une seule et unique préoccupation: la quête du dépaysement et de l'exotisme. La réalité de ces régions isolées, pauvres et tellement difficiles ne les intéresse nullement. Philippe Frey démythifie le désert avec véhémence en insistant sur l'extrême dénuement dans lequel se trouvent les gens du Sud : *« Pour les populations qui vivent sur place,* écrit-il, *il est surtout question de vie et de survie dans un milieu extrême »*[162].

Dans le même sillage, on croise Eric Milet, guide et écrivain, qui estime quant à lui que « *Le désert n'existe pas, il est à l'intérieur de nous. On va au désert pour fuir la ville, pour chercher l'illusion de l'errance, l'expérience »*[163].
Le désert, en effet, ne nous rappelle-t-il pas que nous sommes mortels, en nous mettant face à nous-mêmes et à nos interrogations ?

On ne peut manquer d'évoquer l'Anglais Wilfred Thesiger[164], célèbre explorateur et scientifique arabisant britannique, auteur notamment de deux grands classiques selon Jean Malaurie[165], *Arabian Sands* (59) et *Marsh Arabs* (64). Wilfred Thesigher, jusqu'à un âge très avancé, a longtemps vécu en immersion totale parmi les Bédouins du désert d'Arabie, une expérience sans doute la plus fabuleuse qu'il lui eût été donné de vivre. Il écrit à ce propos :

> « *J'ai voyagé à travers certains des paysages les plus magnifiques au monde et vécu parmi des tribus intéressantes et peu connues, mais aucun pays ne s'est déplacé en moi comme le désert d'Arabie. Aucun homme ne peut y vivre et en sortir inchangé. Il effectuera, si faible, l'empreinte du désert, la marque qui marque le nomade, et il aura en lui, la faiblesse ou l'insistance*

---

[162] KOCK, Marie, *Les déserts*, Enquête, http://www.ushuaimagazine.com/

[163] BORN, Jan, « *Wilfred Thesiger au désert des déserts : écriture et réception de Arabian Sands (1959)* », E-rea, 3.1/2005, mis en ligne le 15 juin 2005. URL : http://erea.revues.org/index605.html.

[164]Né à Addis Ababa en 1901 et disparu en 2003,

[165] MALAURIE, Jean, « Préface : Hommage au rebelle et au féal », Wilfred Thesiger, *La vie que j'ai choisie*, Autobiographie, Paris, Plon, 1987.

selon sa nature, l'aspiration à revenir. Cette terre cruelle peut lancer un sort par de climats tempérés que rien ne peut égaler »[166] .

Son courage exceptionnel, ses exploits ont toujours suscité une très grande admiration visible dans les études innombrables qu'on continue de lui consacrer encore aujourd'hui. On le présente comme l'une des figures incontournables de la littérature du voyage du XXe siècle, « *l'un des derniers survivants d'une espèce rare et quelque peu anachronique* »[167] et, comme le suggère encore Jean Malaurie, Wilfred Thesiger

« *se veut étranger à cette société occidentale qu'il juge décadente, convaincu que les derniers seigneurs sont les peuples traditionnels dans leur "sauvagerie" naturelle* »[168].

Ses écrits constituent un précieux témoignage sur la vie des bédouins dans le désert, bien que subjectifs parfois, mettent clairement en évidence sa fuite de la décadence occidentale visible dans ses cités, une de ses préoccupations majeures qu'il partage d'ailleurs avec de nombreux écrivains[169].

A l'instar de Heinrich Barth, d'autres explorateurs européens non moins célèbres ont suivi son cheminement tels que René Caillié, l'écrivain Bruce Chatwin et Michel Vieuxchange[170] qui, habillés en chameliers, partageaient le quotidien et la nourriture, buvant à la même eau et marchant au rythme lancinant des caravanes. Le désert ne se révèle qu'à l'humble qui prend le temps de le découvrir.

Au terme de leur périple et de leurs aventures physiques souvent éprouvantes, ces hommes dont la liste est loin d'être exhaustive, parviennent aux mêmes constats : le monde des nomades est en train de disparaître et ce qu'on nomme généralement la civilisation ne pourra survivre que s'il emprunte aux nomades une certaine

---

[166] THESIGER, Wilfred, *Désert, Marais et Montagne,* op., cit.,1979, p. 299.

[167] BORN, Jan, « *Wilfred Thesiger au désert des déserts : écriture et réception de Arabian Sands (1959)* », E-rea, 3.1/2005, mis en ligne le 15 juin 2005. URL : http://erea.revues.org/index605.html.

[168] Ibid., cité par Jan Born.

[169] Comme Eugène Fromentin, Paul Bowles ou encore Albert Camus chez lesquels on trouve une même condamnation de certains aspects de la civilisation occidentale. Eugène Fromentin à travers ses deux ouvrages, *Un Été dans le Sahara* (1854) et *Une année dans le Sahel* (1858), qu'il a consacrés à ses voyages en Algérie. Paul Bowles dans son célèbre roman, *Un thé au Sahara,* qui, après la seconde guerre mondiale, s'installa en Afrique du Nord et enfin Albert Camus dans *Noces* (1938).

[170] Auteur de *Samra,* un ouvrage qui fascinera de nombreux esprits, tels que Paul Claudel, Jean Cocteau, Théodore Monod, Jean Malaurie ou encore l'Anglais William Brown.

manière de vivre faite de simplicité et d'endurance, parfois d'ascèse. D'où l'importance de la préservation du désert et de ses populations pour toute l'humanité. Cette conclusion rejoint avec force les réflexions de l'anthropologue français, Claude-Lévy Strauss préoccupé lui aussi par des questions relatives à l'homme et à sa survie.

Les écrivains que nous venons de citer nous offrent la possibilité de prime abord de nous initier au désert, ensuite de mieux le connaître que ce soit sur le plan des hommes, des animaux ou des plantes. Il est vrai que la représentation du désert varie selon la culture, l'intérêt et les préoccupations de celui qui l'envisage. Mais quand il s'agit d'hommes de la trempe de Théodore Monod, le souci primordial est de donner une vision objective, réelle et vraie de cet espace, s'opposant à celle de ces aventuriers touristes en quête de fortes émotions et de dépaysement.

4. Mysticisme, chrétienté, francophilie et littérature

Après la conquête de l'Algérie et de l'Afrique du Nord, l'appropriation du Sahara par la France coloniale a beaucoup contribué à imprégner l'imaginaire français d'une forte référence au désert. En effet comme le dit si bien Jean-Robert Henry « *La possession du réel est venue féconder le merveilleux »*[171]. Si le nord du pays est perçu comme un espace civilisé, symbolisant la modernité pour les réalisations urbaines ; le sud et son désert, repère d'altérité, constituera une référence spatiale et humaine renvoyant particulièrement à une vision extrêmement dépouillée où seuls les missionnaires catholiques trouvent leur compte. Ils y voient en effet, un lieu de retraite où l'on se défend des tentations du démon pour plusieurs raisons :

– Une raison mystique et spirituelle projetant sur l'espace saharien les idéaux de pureté, d'austérité et de transcendance repris par la suite, dans les représentations populaires, par la figure de Charles de Foucauld

[171] HENRY, Jean-Robert, « Les paradoxes de l'imaginaire », Développer le désert : anciennes et nouvelles utopies, VII | 2011 : Dossier : Sahara en mouvement anneemaghreb.revues.org/1167?lang=ar

– une raison politique et stratégique faisant des oasis sahariennes le point de convergence de la campagne anti-esclavagiste du Cardinal Lavigerie[172].

– Et enfin une raison évangélique qui faisait du Sahara le lieu de développement d'une communauté noire convertie, acquise aux valeurs de la chrétienté et de la francophilie.

C'est la vanité et la fausseté des rapports entre les hommes qui a conduit une partie d'entre eux à vouloir investir le dénuement du désert, son aridité, son immensité et sa vacuité qui s'opposent violemment au paysage citadin. Comme nous l'avons signalé précédemment pour les saints musulmans, ce n'est pas le désert lui-même qui attire les mystiques, c'est le fait qu'il soit un moyen d'accéder au divin, de participer au surgissement du sens. En effet, les anachorètes relèvent tous sans exception que c'est dans le désert qu'ils peuvent vraiment se recueillir car ils trouvent dans le silence le moyen de communiquer et de se rapprocher de la divinité. Pierre Doucey réitère cette idée en affirmant que :

> « *Le polythéiste préfère le végétal, festons et vallons, et ceux qui aspirent à la paix intérieure et à la quiétude, se protègent en se réfugiant dans le désert, espace propice à la méditation, nécessaire à la plénitude de l'âme »*[173].

Cet "appel du désert" peut s'observer chez un nombre important d'auteurs, d'ascètes et de mystiques, pour qui le désert aura été une Révélation qui change radicalement le cours de leur existence. Nous pouvons citer à ce titre Ernest Psichari considéré comme l'exemple accompli de l'officier saharien cultivé ayant tenté une expérience initiatique dans le désert. Ensuite, Charles de Foucauld dont le destin captivera tous ceux qui s'intéressent à l'épopée française en Afrique et en Algérie[174] précisément. Et enfin Isabelle Eberhardt, dont le nom s'est littéralement incorporé au sable, au vent et aux pierres du désert où elle s'est éteinte à 27 ans.

---

[172] Le cardinal Lavigerie pensait pouvoir avec le cœur ardent des missionnaires qu'il avait formé à son image, faire précéder les armées du gouvernement de la France par les soldats du Christ.

[173] DOUCEY, Bruno, *Le Livre des déserts*, op. cit., p.913.

[174] CASTILLON DU PERRON, Marguerite, *Charles de Foucauld*, Grasset, 1982 .p.14.

4.1. Le désert ou les vertus de l'ascèse chez Ernest Psichari

Ernest Psichari (1883-1914) compte parmi les hommes qui, dès le début de la conquête française en Algérie, sont captivés par le désert. D'abord pour des raisons personnelles, ensuite pour des raisons mystiques et spirituelles.

Ernest Psichari a connu une vie brève et intense, véritable condensé de passions, de désillusions et de l'espérance de la jeunesse intellectuelle du début du XXe siècle. Petit fils d'Ernest Renan, c'est à sa famille qu'il doit ses dispositions intellectuelles. Il grandit dans un milieu où l'intelligence est une valeur supérieure. Mais il finit par craquer dans les limites d'un univers devenu trop étroit, trop exigeant pour lui et il cherche alors désespérément à échapper à son emprise et à se fondre dans les tumultes du monde. Il connaîtra souvent les accès aigus de longues crises, intellectuelles et morales dont viendra finalement à bout le désert.

Dès les années 1902, Psichari traverse une grave crise existentielle où il succombe « *aux femmes, aux hommes, à l'alcool, au jeu. Il buvait, s'exaltait, parlait haut : on sentait en lui comme le besoin de s'avilir* »[175]. A l'issue de son service militaire, il décide de s'engager dans l'armée. Véritable scandale, on n'admettait pas que le petit fils de Renan préfère « *la caserne aux nobles travaux de l'intelligence !*»[176]. La vie militaire lui apparait comme une véritable délivrance de la vie civile. Mais il avoue à son ami Henri Massis :

> « (…) *Faut-il que la vie soit une triste chose pour qu'on en soit réduit à se réfugier dans une caserne comme dans un couvent et à considérer la vie militaire comme l'idéal de vie !* »[177].

Son métier finit par prendre toute sa dimension héroïque et tragique surtout dans les colonies, et lui procure de réelles satisfactions. Au milieu des risques et des responsabilités, Ernest Psichari se révèle à lui-même et aux autres. Il fait deux séjours en Afrique[178]. Il écrit en 1909 :

> « *Je sens de plus en plus une chose bizarre : je ne vaux quelque chose, je ne suis moi-même qu'à la colonie. Je m'ennuie en France »*[179].

---

[175]X… W…, Psichari, Tempête du désert, Liberté politique (extrait).www.libertepolipi1pd.bmm/liberte

[176] Ibid.

[177] Ibid.

[178]En 1906-1907 et en 1909-1911.

[179] X… W…, Psichari, Tempête du désert, Liberté politique (extrait).www.libertepolipi1pd.bmm/liberté

Il découvre avec bonheur et grande émotion des territoires immenses, des régions encore inconnues des Français : « *Je suis heureux, de retrouver cette impression si forte de la colonie, de l'exotisme* »[180]. Sa foi endormie sera attisée au contact d'une civilisation entièrement nouvelle et surtout sa rencontre des hommes de ce pays colonisé :

> « [dès] *(…) que j'ai fait la connaissance avec les musulmans d'Afrique, je me suis rendu compte de la folie de certains modernes qui veulent séparer la race française de la religion, d'où vient toute sa grandeur »*[181].

Des déclarations donnant parfaitement raison au célèbre mythologue roumain Eliade Mircéa qui affirme dans son journal :

> « *Le phénomène capital du XXe siècle, ce n'est pas la révolution du prolétariat mais la découverte de l'homme non Européen et son univers spirituel »*[182].

Ce n'était pas, en effet, que la beauté du désert qui avait à elle seule vraiment bouleversée Psichari. Selon Jacques Marx, c'est « *la troublante découverte de la foi de l'Autre et de sa propre misère spirituelle* »[183] qui provoque véritablement sa rédemption :

> « *Vous ne savez pas ce que c'est que de vivre trois ans dans un pays où tout le monde prie* »[184].

Jacques Marx rapporte une autre anecdote à propos de Psichari qui vantant à l'un de ses guides sahariens les merveilles de la technique moderne (la télégraphie sans fil), s'est vu répliquer malicieusement :

> « *Oui, vous autres Français, vous avez le Royaume de la Terre, mais nous, les Maures, nous avons le Royaume du Ciel* »[185].

---

[180] X… W…, Psichari, Tempête du désert, Liberté politique (extrait).www.libertepolipi1pd.bmm/liberté
[181] Ibid.
[182] ÉLIADE, Mircéa, *L'Épreuve du Labyrinthe* (Entretiens avec Claude-Henri Rocquet), Paris, 1978, Bellefond, p.169.
[183] MARX, Jacques, « *Au service de la plus grande France : Littérature et mystique sahariennes* », Le Désert, un espace paradoxal, op. cit., p.381.
[184] Ibid., cité également par Henri Massis, *De l'homme à Dieu*, Les Nouvelles Editions latines, Collections Itinéraires, 1959, p.63.
[185] PSICHARI, Ernest, Les *Voix qui crient dans le désert. Souvenirs d'Afrique, op. cit.,* pp.157-158

Le désert africain, dont les paysages et leur démesure inspirent profondément Ernest Psichari, finit par constituer, pour ainsi dire, l'unique cadre romanesque dans son œuvre. Aussi cet espace y est perçu comme réellement salvateur et en mesure de rendre à l'homme occidental toute sa force morale. Dans Les *Voix qui crient dans le désert*[186], récit complet de sa confession, iI écrit :

> « *Je demanderai à l'Afrique la force, la droiture, la pureté du cœur, la noblesse et la candeur. Parce que je sais que de grandes choses se font par l'Afrique, je peux tout exiger d'elle, et je peux tout, par elle, exiger de moi. Parce qu'elle est la figuration de l'éternité, j'exige qu'elle me donne le vrai, le bien, le beau* (…) »[187].

L'auteur projette sur l'espace du désert des idéaux de pureté, d'austérité et de transcendance, repris plus tard par Charles de Foucauld dont le nom reste à jamais indissociable du grand Hoggar. C'est principalement dans *Les voix qui crient dans le désert* (le récit d'une confession et de la conversion de l'auteur) et *Le Voyage du Centurion* (roman plutôt contemplatif) que le sentiment religieux devient particulièrement fort, où la quête de la foi occupe une place prépondérante et le nomadisme des héros y rappelle sans cesse le parcours initiatique de leur âme.
Le héros, dans les *Voix qui crient dans le désert,* cherche à se fuir soi-même à travers l'infini et l'ivresse de l'espace car il a peur et appréhende par-dessus tout de se trouver face-à-face avec lui-même, avec son âme.

Dans *Le Voyage du Centurion* (1916), Psichari opère un retour à la foi catholique illustré par l'éveil du croyant, celui du soldat Maxence qui avance dans

---

www.abebooks.fr/...livre/...voix-qui-crient-dans-le-desert/.../ernest-psich.... Repris par Jacques Marx dans « *Au service de la plus grande France…* », op. cit., p.381.Cette anecdote sera également reprise par Saint-Exupéry dans *Terre des hommes.*

[186] Les *Voix qui crient dans le désert. Souvenirs d'Afrique,* soit le récit complet de sa confession, publié entre 1919-1920. Le titre inspiré par la Bible dont voici quelques références croisées :
Matthieu3:3, « *Jean est celui qui avait été annoncé par Esaïe, le prophète, lorsqu'il dit: C'est ici la voix de celui qui crie dans le désert: Préparez le chemin du Seigneur, Aplanissez ses sentiers* ».
Marc1:3, « *C'est la voix de celui qui crie dans le désert: Préparez le chemin du Seigneur, Aplanissez ses sentiers* ».
Luc3:4, « *selon ce qui est écrit dans le livre des paroles d'Esaïe, le prophète: C'est la voix de celui qui crie dans le désert: Préparez le chemin du Seigneur, Aplanissez ses sentiers* ».

[187] PSICHARI, Ernest, Les *Voix qui crient dans le désert .Souvenirs d'Afrique, p.4.*
www.abebooks.fr/...livre/...voix-qui-crient-dans-le-desert/.../ernest-psich...

le désert avec sa troupe, d'étape en étape et de chapitre en chapitre, bordé de formules mystiques, qui le confortent dans la certitude d'un règne surnaturel.

Dans ce roman, il y a deux récits parallèles : celui de l'officier marchant en territoire ennemi, qui se bat, veille, interroge, commande, tend sa volonté ; et celui du sceptique qui souffre dans la foi absente, se plonge dans la réflexion la plus individuelle, la plus solitaire, et finit par découvrir son Dieu. Poussant à fond l'analyse de son métier de soldat, Ernest Psichari découvre le chrétien qui sommeille en lui et qu'il illustre par les deux facettes les plus intimes de son personnage. Son séjour dans le désert africain est une véritable ascèse. Son austérité pousse Maxence à réfléchir et l'oblige, loin du tumulte de la ville, à se replier sur l'essentiel : *« Salut, ô terre de ma maturité, terre de l'été et de la plénitude intérieure »*[188].

Ernest Psichari après sa conversion au catholicisme, souligne dans ses écrits la dimension sacrée du désert qu'il associe presque à un lieu de séjour divin dans sa confession *Les Voix qui crient dans le désert :*

> « *Le voilà bien, me disais-je, en voyant l'aride contrée à laquelle je donnais les plus belles années de ma vie, le voilà bien, le champ de bataille immémorial de l'Impur (….). Nous sommes au point précis où il nous faut choisir entre la révolte et l'obéissance. Ainsi le désert est un carrefour sacré, d'où l'on sort condamné ou sauvé. (…) Le Diable vient ici, parce que Dieu y est. Le péché vient ici, parce que la vertu y est. Le désert oscille constamment entre l'Ange et le Démon. Heureux ceux qui ont gardé jusque dans ces latitudes la plus petite flamme de fidélité, l'impatience à obéir. Car Dieu n'est pas loin d'ici, et il a vite fait de reconnaître cette âme de silence et de bonne volonté qui le désire »*[189].

A travers ses deux textes qui sont d'ailleurs les plus célèbres fruits de son périple saharien, Psichari, prenant ses distances avec l'orientalisme qui caractérise l'œuvre picturale et scripturale d'Eugène Fromentin, invente un nouveau paysage saharien. Pour lui, le désert « *C'est le vide, c'est le silence éternel, c'est la désolation*

---

[188] PSICHARI, Ernest, *Le Voyage du Centurion*, *beq.ebooksgratuits.com/.../Psichari_Le_voyage_du_centurion.pdf*

[189] PSICHARI, Ernest, Les *Voix qui crient dans le désert .Souvenirs d'Afrique, p.143.* www.abebooks.fr/...livre/...voix-qui-crient-dans-le-desert/.../ernest-psich...

irrémédiable. C'est la solitude totale »[190], permettant à l'homme d'entendre la voix céleste. C'est comme « *un carrefour sacré, d'où l'on sort condamné ou sauvé* », un « *champ de bataille immémorial de l'Impur* », où l'homme peut engager un combat contre ses mauvais penchants, c'est là qu'il peut espérer guérir sinon mourir.

Ainsi le désert se présente essentiellement comme une terre spirituelle, une terre emplie de religiosité où Ernest Psichari met ses héros à rude épreuve, épreuve d'abord physique où ils se retrouvent malmenés sous un soleil impitoyable, sans eau et sans nourriture. Cette mise en scène amène Maxence (en l'auteur lui même) dans *Le Voyage du Centurion* à se poser des questions et surtout à reconsidérer sa place dans le monde. L'austérité à laquelle Psichari réduit ses personnages les conduit peu à peu à un anéantissement imminent du *moi*, néanmoins indispensable à la conversion car le caractère inculte et stérile du désert , son âpreté et sa pauvreté, éléments négatifs mis en relief par l'auteur dans ses descriptions, arrachent cet espace à ses attaches réelles terrestres et le projettent dans une dimension intemporelle abstraite, transformées sous l'entreprise de Psichari où la grandeur du désert est alors indéniable. Le héros revient alors à la pureté originelle faisant défaut dans les villes caractérisées principalement par diverses pollutions :

> « *Ô vous qui souffrez d'un mal inconnu, qui êtes désemparées et dégréés, faites comme Maxence, Fuyez le mensonge des cités, allez vers ces terres incultes qui semblent sortir à peine, encore fumantes des mains du créateur, remontez à votre source, et, vous carrant solidement au sein des éléments, tâchez d'y retrouver les linéaments de l'immuable et très tranquille Vérité ! »*[191].

4.2. Charles de Foucauld (1858-1916)

Explorateur, linguiste, ethnologue et missionnaire français, son nom s'est gravé à jamais à l'infinitude et la vacuité du Sahara, le Hoggar en particulier. Pour son premier voyage en Afrique du Nord, Charles de Foucault explore d'abord le

---

[190]PSICHARI, Ernest, Les *Voix qui crient dans le désert .Souvenirs d'Afrique, p.132.*
www.abebooks.fr/...livre/...voix-qui-crient-dans-le-desert/.../ernest-psich....
[191] PSICHARI, Ernest, *Le Voyage du centurion*, op. cit., p.14.

Maroc en 1883, déguisé en rabbin afin de passer outre l'interdiction du pays, décrétée aux Chrétiens. Il explore 2000 km d'itinéraires nouveaux qu'il fait découvrir à ses lecteurs dans son fameux ouvrage *Reconnaissance au Maroc* paru en 1888. Au contact du désert et des Musulmans, Charles de Foucauld à l'instar d'Ernest Psichari, retrouve les chemins de la foi et déclare solennellement :

> « *II faut passer par le désert et y séjourner pour recevoir la grâce de Dieu : c'est là qu'on se vide, qu'on chasse de soi tout ce qui n'est pas Dieu et qu'on vide complètement cette maison de notre âme pour laisser toute la place à Dieu seul. (...) Il faut à l'âme ce silence, ce recueillement, cet oubli de tout le créé au milieu desquels Dieu établit son règne et forme en elle l'esprit intérieur »*[192].

Charles de Foucauld insiste sur les éléments invariants du désert, le silence notamment, une condition sine qua non afin que l'âme de l'homme puisse accueillir et recevoir la grâce divine. Il décrète, lui aussi, à l'instar de ses prédécesseurs, le désert une terre spirituelle dont il fera un lieu de développement d'une communauté acquise aux valeurs du christianisme, inspirant alors, fort justement, à Ernest Psichari la remarque suivante :

> « *J'ignore le nombre de musulmans qu'a convertis le vénérable père de Foucauld dans le Sahara septentrional. Mais je suis assuré qu'il a plus fait pour asseoir notre domination dans ce pays que tous nos administrateurs civils et militaires »*[193].

A partir de 1905, il s'installe en ermite à Tamanrasset, travaille avec acharnement, donne l'hospitalité à tout venant sans distinction aucune, lutte contre l'esclavage, recueille des données ethnographiques[194] et collabore avec le général Laperrine dans les tâches colonisatrices[195].

Le 1er décembre 1916, il est assassiné dans sa retraite par un groupe de Touaregs (Senoussis). Il avait 58 ans. Charles de Foucauld pour qui, semble-t-il, le désert a été principalement un lieu d'exercice spirituel, avait émis les vœux d'y "demeurer" après sa

---

[192] CARROUGES, Michel, *Charles de Foucauld, explorateur mystique*, 10/18), n° 70/71, 1963.

[193] X… W…, Psichari, Tempête du désert, Liberté politique (extrait).wvw.libertepolipi1pd.bmm/liberté

[194] *Dictionnaire français-touareg ; Dictionnaire touareg-français et Poésies Touaregs.*

[195] Bruno Etienne écrit dans un article déjà cité « *Ecritures saintes, monothéisme et spiritualité »*, à propos de cet homme : « *J'abhorrai Charles de Foucault qui non seulement représentait pour moi l'alliance du sabre et du goupillon, mais encore avait été l'espion pénétrant l'Autre pour mieux le dominer*»,p.142.

mort. Dans son testament rédigé en décembre 1911 à l'Assekrem, lieu où il séjourne alors, il informe et recommande :

> *« Je désire être enterré au lieu même où je mourrai et y reposer jusqu'à la résurrection. J'interdis qu'on transporte mon corps, qu'on l'enlève du lieu où le bon Dieu m'aura fait achever mon pèlerinage »*[196].

4.3. Isabelle Eberhardt, une mystique du désert

On peut trouver curieux de voir figurer le nom de cette écrivaine parmi les mystiques du désert qu'elle découvre à vingt ans. En effet, Isabelle Eberhardt entreprend très jeune de ″converser ″ avec cet espace qu'elle décrit comme « *âpre et silencieux, avec sa mélancolie éternelle, ses épouvantes, ses enchantements* ». A travers ses innombrables écrits, ardents et enthousiastes, elle tente avec humilité de partager son expérience et

> « *de dire ce qu'elle a vu et peut-être de communiquer à quelques-uns le frisson mélancolique et charmé qu'elle ressent en face des splendeurs tristes du Sahara »*[197] **.**

Seule, habillée en homme, elle sillonne la campagne à la recherche d'elle-même, parcourant inlassablement les Ksour, les palmeraies, les mosquées et ce magnifique désert qui lui a révélé en une "*intuition subtile"*, son "*âme* et son *essence propre* ". Isabelle Eberhardt a laissé des textes captivants sur une époque et sur des lieux si peu connus. Elle y relate des histoires du quotidien, constituant des témoignages authentiques, émouvants et inestimables sur une tranche de l'histoire de l'Algérie, mettant souvent en scène à travers des descriptions fort minutieuses, des catégories populaires modestes, voire misérables paupérisées à l'extrême par la politique coloniale, s'inscrivant dans le cadre du désert où nous pressentons, à travers sa représentation, un amour infaillible quasi mystique :

> *« pays ensorcelant, pays unique, où est le silence, où est la paix à travers des siècles monotones. Pays du rêve et du mirage* »[198].

---

[196] http://zighcult.canalblog.com/archives/2005/07/20/770051.html, Eberhardt Isabelle, *Au pays des sables*, œuvre publiée à titre posthume, en 1944.

[197] Ibid.

Le désert sera pour Isabelle Eberhardt une véritable révélation. Elle déclare :

> « *Comme toujours en route, dans le désert, je sens un grand calme descendre en mon âme. Je ne regrette rien, je suis heureuse. (…) Là-bas, vers le sud, la plaine s'ouvre, infinie, attirante. L'horizon est encore voilé de brume légère. Ce sont les chott limpides et bleus, les sebkha perfides, les sables blonds, les montagnes étranges de la chaîne saharienne aux sommets en terrasses, puis, le désert avec toute sa lumière resplendissante et morne, son éternel et décevant printemps, sa vie libre et errante et son bienfaisant silence »*[199] .

Malika Mokeddem lui rend un émouvant hommage dans son roman *Le Siècle des Sauterelles* en évoquant sa tombe à Aïn Sefra.

5. Le désert dans la peinture et dans le cinéma

A la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, de plus en plus d'artistes, surtout de France et d'Angleterre, voyagent à travers l'Orient où la présence coloniale ou commerciale de leur pays s'impose. Ces artistes voyagent souvent à la faveur d'une mission scientifique, militaire, commerciale ou diplomatique. Même si les conditions de voyage sont alors particulièrement éprouvantes, voire périlleuses, la curiosité de ces artistes et leur esprit d'aventure anéantissent toute notion de danger. Ils s'habituent ainsi à dormir à la belle étoile avec des chameliers et leurs chameaux dans des caravansérails au confort tellement précaire. A cela s'ajoute la menace permanente des maladies exotiques ou encore les dangers du brigandage. Les peintres frappés par l'immensité du désert algérien comme Eugène Fromentin, Gustave Guillaumet[200] surnommé d'ailleurs le "Millet du désert" ou encore un

---

[198]CHARLES-ROUX, Edmonde, *Un désir d'Orient - Jeunesse d'Isabelle Eberhardt,* 1877-1899, Paris,Grasset, 1988.

[199] EBERHARDT, Isabelle, « *À l'aube* », Écrits *sur le sable,* tome II, Paris, Grasset, 1990, p.331.

[200] GUILLAUMET, Gustave, (1840-1887). L'originalité de sa célèbre toile *Le Sahara* (1867) réside dans sa vacuité où seul personnage identifiable dans un paysage entièrement réduit à des couches horizontales de couleurs mêlées de gris , le squelette du chameau, placé au premier plan, est chargé d'une forte puissance symbolique : mort et solitude règnent dans cette immensité où le désert et ciel se répondent, dominés par un même silence. La plupart des tableaux de Guillaumet, qui a partagé l'existence rude, monotone et misérable des populations du désert, évoquent la vie primitive et austère du désert algérien. Il a également souffert de la malaria.

certain Charles de Tournemine[201], vont trouver une source d'inspiration non seulement inépuisable mais surtout exceptionnelle avec des effets de lumière intenses uniques. Dans leurs œuvres, ils cherchent à rendre compte de la sensation d'infini qui se dégage du désert.

A partir des années 1840, les conditions d'accueil s'améliorent considérablement. Les hôtels remplacent les caravansérails qui apportent un certain confort aux voyageurs et créent un véritable embryon de tourisme arrangé. Le désert devient alors un paysage à part entière dans la peinture. Par leurs recherches stylistiques, les peintres tels qu'Etienne Nasreddine Dinet (*Promenade des femmes dans les rues de Bou Saâda*, *Terrasses de Laghouat*) et Eugène Girardet (La *Prière dans le désert*) transposent dans leurs tableaux[202] une lumière incomparable en révélant des aspects passionnants de leur sensibilité créatrice.

5.1. Les peintres orientalistes

Dans un ouvrage intitulé *L'Algérie du Sud et ses peintres, 1830-1900,* l'auteure Marion Vidal-Bué s'est consacrée aux peintres dont la production picturale a été inspirée du Sud durant la colonisation française. Les toiles retenues permettent de mesurer l'engouement exercé par le désert sur l'âme de ces hommes, venus de si loin, afin d'apprécier l'infinitude absolue. Cependant leur regard reste bien souvent celui de l'orientaliste en quête d'un nouvel Orient, exotique et pittoresque. Pour ces peintres, le désert apparait comme un immense endroit où la nature a créé des formes, des couleurs qui ont donné vie à un paysage extraordinaire, peint en profondeur, mettant en valeur ses divers aspects.

L'orientalisme étant indissociable du voyage, le peintre orientaliste ne peut être par définition celui qui voyage dans les pays dits de l'Orient. En effet la plupart des peintres orientalistes ont réellement voyagé en Orient même si leur inspiration se contentera pour un grand nombre d'entre eux, d'un seul et unique déplacement, comme c'est le cas pour Eugène Delacroix comptant un seul voyage à son palmarès

[201] Charles de Tournemine. Peintre orientaliste (1812-1872)
[202] Voir annexes.

qui le mène au Maroc et en Algérie en 1832. Ce sera lui qui détournera l'Italie les peintres français qui ne jureront plus désormais que par l'Algérie. Delacroix rapporte de nombreux livrets de croquis et d'aquarelles qu'il exploitera longtemps. Et vu les conditions de travail plutôt pénibles pour des peintres habitués à travailler dans le confort et le calme de leur atelier, certains entreprennent de véritables expéditions consistant à réaliser un maximum de croquis. Les travaux définitifs sont exécutés à l'aise dans un atelier de leur pays d'origine à leur retour de voyage. D'autres, au lieu du traditionnel croquis, utilisent la toute nouvelle technique de la photographie, comme c'est le cas pour Horace Vernet[203]. D'autres plus intrépides et par souci de réalisme, comme Gustave Guillaumet, vont jusqu'à partager la vie des populations pauvres du désert pendant plusieurs années afin de restituer au mieux les scènes de la vie dans le désert, ou s'y installent carrément et définitivement tels que Jacques Majorelle ou Etienne Nasreddine Dinet. Leur peinture s'inscrit d'emblée dans un exotisme paternaliste comme nous pouvons l'observer dans la plupart des tableaux.

Il existe toutefois une autre catégorie de peintres occidentaux notamment Edouard Verschaffelt, qui produit une toute autre réalité algérienne et prendre à contre-pied la peinture orientaliste coloniale avec « *tout ce qu'il colporte et traîne derrière lui de relents coloniaux et d'arrangements paternalistes qui édulcorent le réel et le badigeonnent de couleurs exacerbées, rutilantes et criardes »*[204], écrit Rachid Boudjedra.

5.2. Edouard Verschaffelt

Edouard Verschaffelt appartient à cette lignée de peintres qui ne tombe nullement dans le piège "béat" d'un orientalisme douteux. Porteur d'héritages fabuleux[205], il vient en Algérie en 1919, fuyant l'occupation allemande durant la Première Guerre Mondiale. Très vite, à l'instar d'Etienne Nasreddine Dinet, il

[203] Horace Vernet est né à Paris en 1789 et décédé en 1863.

[204] BOUDJEDRA, Rachid, *Un Algérien pour de vrai*, http://www.bou-saada.net/Verschaffelt.htm

[205] Elève de l'Ecole des Beaux-arts d'Anvers, il porte en lui, dès le départ, les traces ineffaçables de la peinture flamande et l'attirance viscérale pour l'impressionnisme.

éprouve une véritable fascination pour la ville de Bou Saâda dans laquelle il s'installe. Et après la mort de son épouse flamande, il se marie avec une Algérienne de la tribu des Ouled Sidi Brahim. Il crée ainsi des liens de sang avec ce pays qu'il va peindre de l'intérieur jusqu'à ce qu'il y meure et qu'il y soit enterré en 1955. Rachid Boudjedra signale à son propos :

> « *On peut appliquer à ce peintre authentiquement bou saâdien cette réflexion d'Albert Camus sur certains peintres orientalistes, très rares, il est vrai ! " L'Algérie ne devait pas, apparemment, être leur patrie, et cependant, depuis que ces terres sont ouvertes à l'Occident, les peintres n'ont cessé d'y faire leur pèlerinage". Il en est qui n'ont jamais pu se détacher de cette nature et qui ont fini par y mourir au terme d'une lutte épuisante pour en forcer le secret* »[206].

5.3. Les lieux de prédilection

Nous relevons que les lieux privilégiés du désert chez les peintres français sont *El-Kantara* qu'Eugène Fromentin baptisa « *la porte du désert* ». Biskra en effet, fut une destination particulièrement appréciée par des artistes venus du monde entier. Il y a aussi *Bou Saâda* où Etienne Nasreddine Dinet a trouvé son accomplissement personnel et dont Maxime Noiré fit une station à la mode. *Laghouat* apparait comme le lieu de prédilection des peintres modernes, ainsi que *Ghardaïa* et le *Mzab* de manière générale, territoire préféré de Maurice Bouviolle et de beaucoup d'autres. Et enfin le *Hoggar*, avec les nobles figures des Touareg qui captivèrent Paul-Élie Dubois parmi d'autres artistes qui aura alors (en 1921) « *la révélation de la lumière* », selon sa propre expression. L'Algérie lui offre un fabuleux décor, l'artiste est serein et comblé. Quelques années plus tard en 1928, faisant partie d'une mission scientifique chargée d'explorer le massif du Hoggar, il traverse les oasis de Laghouat, El Goléa et pénètre dans la plaine du Tidikelt. Seul avec ses guides touareg dans ces lieux désolés, il découvre bientôt le Hoggar et ses "cathédrales"[207]: l'Illaman, le Tahat, l'Assekrem du Père de Foucauld…. Paul-Elie Dubois est vu comme un observateur loyal qui intéresse tous les Sahariens et les

[206] BOUDJEDRA, Rachid, *Un Algérien pour de vrai*, http://www.bou-saada.net/Verschaffelt.htm
[207] Selon l'expression de Marion Vidal-Bué.

amoureux du désert dont il rapporte à lui seul trois cents tableaux. Peintre et ethnologue, témoin de la vie des Touareg, il restitue par son œuvre fascinante la civilisation de ce peuple qui, outre l'intérêt documentaire, donne corps, forme et couleurs au monde touareg, à ce peuple du désert dans son univers de montagnes et de sable. Ce sont d'ailleurs, les notes prises au Hoggar qui serviront de support à la publication luxueuse de *L'Atlantide* de Pierre Benoit complétée par les illustrations[208] des *Chants du Hoggar* d'Angèle Maraval-Berthoin et des *Puritains du désert*[209] d'André Chevrillon [210] où il laisse paraitre un art humain et profond.

6. Le désert dans le cinéma

Le nombre de films ayant opté pour le désert comme espace scénique souvent unique, est vraiment impressionnant comme nous avons pu le constater dans les filmographies consacrées au désert en général et au Sahara en particulier. Citons *L'Atlantide*[211] de Pierre Benoit, par exemple, qui connaîtra plusieurs adaptations cinématographiques, et de par ses tableaux exotiques, son succès sera fulgurant.
Autre film-mythe, *Laurence d'Arabie*, qui a conquis une renommée formidable et un succès international où David Lean, le réalisateur met en scène la figure emblématique de Laurence d'Arabie, érigé en véritable héros saharien. Dans ce film, le désert apparaît comme un actant ayant un rôle essentiel dans le déroulement des différentes séquences. Ce film retrace l'histoire du lieutenant T.E. Lawrence[212], aventurier britannique amoureux de la culture arabe et du désert, qui reçoit la lourde tâche de fédérer les tribus de Bédouins sous l'autorité du prince Fayçal et de les lancer contre l'armée turque. Le désert y apparait principalement comme l'espace

---

[208] Illustration de Paul-Elie Dubois.
[209] CHEVRILLON, André, *Les puritains du désert* (sud algérien), Paris, Plon, 1927. Illustré par Paul-Elie Dubois.
[210] André Chevrillon (1864-1957), neveu d'Hippolyte Taine par sa mère, passa une partie de son enfance en Angleterre. De retour en France, il fit ses études secondaires à Paris, à l'École alsacienne, puis au lycée Louis-le-Grand. Il entra à la Sorbonne où il obtint sa licence d'Histoire. Il fut d'autre part reçu premier à l'agrégation d'anglais en 1887, et soutint une thèse de doctorat sur *Sydney Smith et la Renaissance des idées libérales en Angleterre au XIXe siècle*. Il enseigna un temps à l'École navale, puis à la Faculté de lettres de Lille, mais renonça à l'enseignement dès 1894, pour se consacrer à la littérature. http://www.academiefrancaise.fr/les-immortels/andre-chevrillon
[211] Ce roman connaitra un grand nombre d'adaptations.
[212] http://www.lesdeserts.com/litteraturecinema/lawrence.php

d'un enjeu comme c'est également le cas pour trois autres films non moins célèbres : *Dunes*[213] de David Lynch, *Les Secrets du Sahara* (1988) d'Alberto Negri et *Fort Saganne* (1984) réalisé par Alain Corneau, adapté du roman éponyme de Louis Gardel[214]. En juillet 1911, le lieutenant Charles Saganne s'engage dans la grande aventure saharienne. Il rejoint l'armée française qui doit pacifier le grand Sud et rallier les tribus nomades à sa cause. Stationné dans une oasis, en attendant le début des hostilités, Saganne fait la connaissance de Madeleine de Saint-Ilette. Une relation d'abord platonique s'instaure entre les deux mais les choses sérieuses commencent lorsqu'il se retrouve sous le commandement du colonel Dubreuilh. Voyant en lui courage et charisme, le gradé l'envoie aux avant-postes pour préparer le terrain. Puis Dubreuilh le dépêche à Paris témoigner de l'action de la France au Sahara devant un aréopage de décideurs. Mais Saganne est déçu : les autorités se désintéressent du désert, plus préoccupées par les prémices de la première guerre mondiale.

Autres chefs d'œuvres cinématographiques, *Un thé au Sahara* (1990) adapté au cinéma par Bernardo Bertolucci à partir du roman de Paul Bowles[215] et *Le patient anglais* (1996) réalisé par d'Anthony Minghella, adapté du roman de Michael Ondaatje, *L'homme flambé*[216], qui semble s'être peu inspiré de l'œuvre de Saint-Exupéry. Un homme, gravement brûlé dans l'accident de son avion, est recueilli et soigné par des Touareg du Sahara, en pleine seconde guerre mondiale. Il transportait une femme dont il ne subsiste aucune trace. Remis aux alliés, frappé d'amnésie, il ne connaît ni son nom, ni ses origines. Il est surnommé "le patient anglais". Hana, une infirmière, décide d'accompagner son agonie et s'isole avec lui dans un monastère, dans la campagne toscane. Au fil du temps, de ses lectures, le mystérieux patient recouvre peu à peu la mémoire et se souvient de sa vie avant-

---

[213] *Dunes* est un film réalisé par David Lynch en 1984, adapté du roman éponyme d'un des maîtres de la science-fiction J. Franck Herbert., Il fut tourné dans le désert du Mexique et des États Unis en Californie.

[214] C'est le grand-père de Louis Gardel, le capitaine Charlet, qui lui inspira le roman. Son aïeul gagna le combat d'Esseyen en mars 1913 contre une coalition de Touareg Ajjer, de Toubous, de nomades du Fezzan et de Turcs. En réalité, ses exploits eurent lieu dans le Tassili en Algérie et non dans le Sahara mauritanien.

[215] BOWLES, Paul, *The Shelting Sky*, traduit de l'américain sous le titre de *Un thé au Sahara.*

[216] ONDAATJE, Michael, *L'homme flambé* (1992), trad. de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek ; Seuil/Points, 1995.

guerre. Il s'appelle Laszlo Almasy et était aviateur au service d'expéditions archéologiques dans le désert de Libye, dans les années 1930. Et enfin, nous citons pour le cinéma français *Pique-nique chez Osiris* (2001) réalisé par Benoît Charrié et Khaled Haffad.

L'action dans les films cités se déroule presque exclusivement dans le désert avec des personnages hors du commun en proie à de terribles problèmes existentiels et à des luttes sans merci entre le Bien et le Mal. Le désert apparaît comme le décor par excellence illustrant l'absurdité des situations. Opposé à l'espace de la ville, il est le cadre idéal afin de rendre compte de l'étrangeté, de l'absurdité et de l'irrationnel caractérisant parfois la vie des hommes.

6.1. Quelques films algériens ayant pour cadre le désert

Le cinéma algérien ne sera pas en reste et puisera sans relâche dans l'immensité du Sahara comme cadre filmique adéquat au développement de thèmes sociaux souvent pénibles et tabous. C'est Lakhdar Hamina[217] et Mohamed Chouikh[218], réalisateurs algériens qui font du désert leur décor de prédilection comme dans *Vent de sable*, *La Citadelle* ou *L'Arche du désert*. *Vent de sable* retrace le drame d'une femme vivant dans une région du désert rythmée par des tempêtes de sable incessantes où seul le vent a son mot à dire. Le désert avec ses furies, ses vents de sable ponctuent par leurs hurlements tout le film comme pour y exprimer la souffrance muette de femmes réduites au silence. Il se présente comme le décor le plus adéquat pour dire l'effroi dans lequel elles vivent.

Dans *L'Arche du désert* (1997), authentique conte allégorique sur la violence et ses origines, Mohamed Chouikh met en scène à travers une farce tragique le

[217] Il réalise le film *"Chronique des années de braise"* qui remporte la Palme d'or au Festival de Cannes de 1975. *"Le Vent des Aurès"* (1967) obtient le prix de la Première œuvre sur la Croisette. En 1982, *"Vent de sable*" et *"La Dernière Image"* en 1986, dont il signe le scénario et les dialogues, sont également en compétition.

[218]Mohamed Chouikh est né à Mostaganem, le 3 Septembre1943. Il réalise plusieurs films et documentaires pour la télévision algérienne. En 1989, c'est la sortie de son film *La Citadelle* qui connait un grand succès et sera suivi en 1993 par *Youcef ou le dormeur* qui sera présenté au festival de Venise et Berlin.

problème de la solitude, de l'incommunicabilité dans une cité éphémère bâtie sur et avec du sable, dans un désert extrêmement hostile et où des êtres fragilisés s'accrochent éperdument à la vie, à leurs histoires pitoyables, à leur courage, à leurs légendes et à leurs lâchetés.

Une fois encore, le désert se profile comme le cadre idéal pour faire ressortir les drames qui se déroulent dans les pays du Tiers monde, notamment la montée de l'intolérance et de l'intégrisme, les guerres et leurs cortèges funèbres.

Le dernier film en date ayant pour cadre scénique le désert est *Ayrouwen*[219], premier film réalisé entièrement en *tamachek* où le réalisateur s'est consacré à une histoire d'amour dans le Sahara algérien, mettant sous les projecteurs des personnages que le destin fait rencontrer dans le Sahara, cet espace immense où les vraies valeurs sont mises à nue.

Il s'agit de l'histoire poignante et tragique, entre Amayas, un targui, et Claude une jeune française. Mais cette histoire pleine de passion est perturbée par un ancien chagrin provenant d'une première histoire d'amour entre Amayas et Mina, empêchés de se marier car ils sont frère et sœur de lait. C'est autour de ce triangle amoureux émouvant et dans un espace aussi rude que merveilleux, que se déploie le récit de Brahim Tsaki[220], qui ne se contente pas d'exhiber la beauté et l'immensité du désert, le vent qui flirte avec le sable des dunes et le grand silence. Pour lui le désert est « *un espace vital depuis la nuit des temps et pour demain aussi* »[221].

Dans *Ayrouwen*, au-delà du thème de l'amour et du dépouillement de soi, Brahim Tsaki essaye d'aborder et de traiter de graves problèmes d'actualité auxquels sont confrontés le désert et ses habitants, notamment ceux de la rareté de l'eau et ceux générés par le phénomène de la mondialisation : les rapports ambigus entre le Nord et le Sud, et la pollution[222] .

---

[219] Production : ENTV: Algérie - Durée : 90' - Genre : drame - Type : essai, 2007.

[220] Il est sans doute le premier réalisateur admis à pénétrer dans le royaume fermé, pratiquement inaccessible des hommes bleus.

[221] *Le jeune Indépendant* (16/05/09,)www.skyscrapercity.com/showthread.php?t...

[222] Au-delà du thème des amours impossibles, le réalisateur a su imbriquer des thèmes graves comme nous l'avons déjà mentionné plus haut ; celui du Sud comme décharge des déchets toxiques des pays du Nord et il met en exergue les différentes pollutions auxquelles sont exposés le désert et sa population (le bruit des rallyes de motos et les sacs en plastique, véritable fléau écologique qui envahit les alentours des relais). Il n'omet pas également ces bouteilles de vin qui survivent aux soirs d'ivresse …

6.2. Le désert espace essentiel, Paris espace accessoire dans Ayrouwen

Le titre Ayrouwen ou *Il était une fois* en tamachek annonce d'emblée ses couleurs. Appartenant au registre du conte et de la fable, ce film réalisé dans la région de Djanet dans un décor naturel, majestueux, est conçu à l'image même du désert : silencieux, mystérieux, imposant et écrasant, où le réalisateur compose plusieurs tableaux sans tomber dans l'assemblage de cartes postales pour une quelconque promotion touristique du Sahara, en mettant en relief des problèmes qui lui tiennent à cœur à savoir les relations Nord-Sud ayant entrainé un profond déséquilibre dans la région. Cette dualité traverse d'ailleurs tout le film, de bout en bout : amour/désir, corps/esprit, eau/poison, vie/mort. La dualité ne s'arrête pas là puisqu'une partie des péripéties du film se déroule également et accessoirement à Paris. Le passage parisien est fort symbolique car il permet au réalisateur de montrer les difficultés et les ambiguïtés des rapports Nord/Sud. En effet c'est dans l'intimité d'une petite chambre parisienne que Claude comprend qu'elle n'est que jouissance physique pour Amayas dont l'âme est sous l'emprise totale du désert et de l'amour spirituel de sa bien-aimée interdite Mina.

7. Que ressort-il de ces différentes approches du désert ?

On ne peut donc parler de *désert* sans avoir au préalable dégagé les différentes acceptions auxquelles renvoie le terme. La première remarque à laquelle on aboutit est qu'il est difficile de saisir un espace dont les nuances changent en fonction des disciplines. Il est ainsi bien établi que le sens, les paramètres conceptuels et notionnels du désert varient, selon le champ de connaissance et d'investigation adopté. C'est ce qui explique qu'il n'y aurait pas un désert mais plutôt des déserts selon que l'on en parle en tant que peintre, mystique, géographe, naturaliste, poète, architecte, nomade ou simple touriste de passage. Nous avons de la sorte autant de déserts que de regards et de points de vue pour un même et unique espace qui varie en fonction de la culture, l'intérêt et les préoccupations de celui qui l'envisage et l'approche de très près. « *A chacun son désert, sa vision, sa*

lecture du désert » conclut fort justement la sociologue Isabelle de Lajarte dans un article intitulé *Lectures du désert*[223].

On remarque également que les travaux qui découlent d'approches multidisciplinaires sur le désert, peuvent être opératoires et efficaces pour l'étude littéraire de l'élaboration d'un imaginaire. Les écrivains, tels Paul Benoît ou Jean-Marie Le Clézio, recourent eux-mêmes à ces études pour construire et structurer leur texte romanesque. Les travaux et les manifestations artistiques relatives au désert que nous avons évoqués dans cette partie, nous permettent de saisir un certain nombre de figures, de thèmes, de récurrences et de formes qui serviront à mieux appréhender les textes du corpus et surtout à articuler les théories d'autres disciplines avec les études littéraires.

[223] LAJARTE (de), Isabelle, « *Lectures du désert* », *Le Saharien*, Revue trimestrielle éditée par La Rahla – Amicale des Sahariens, n°1766, Mars 2006 (pp.25-41).

DEUXIEME PARTIE

DE LA REPRESENTATION DU DÉSERT DANS L'IMAGINAIRE OCCIDENTAL : MYTHES, EXOTISME ET STEREOTYPES DANS QUELQUES TEXTES DU XIXe ET XXe SIECLE

Le désert, et tout particulièrement le désert du Sahara, est présent depuis près de deux siècles dans des centaines d'œuvres littéraires françaises, de genres et de qualité très divers : des romans, des récits, des essais, des recueils de poésie, des textes mystiques, personnels, œuvres d'auteurs reconnus ou tombés dans l'oubli. Globalement, ces œuvres s'adressent à un public large, plus large que celui que touchait la littérature coloniale à l'époque de son plein essor. Dans cette partie, nous allons essentiellement examiner les éléments qui participent à l'élaboration du tissu imaginaire formé par les récurrences de toutes les obsessions, les métaphores et les symboles qui permettent de saisir les textes dans leur réalité et de rendre compte de l'imaginaire du désert dans la littérature occidentale à différentes périodes de l'histoire coloniale. Nous essaierons de dégager les aspects les plus éminents dans cette littérature dite "saharienne" afin de mieux cerner la spécificité de la représentation chez les auteurs algériens qui, eux, contrairement aux écrivains occidentaux vivent avec le désert à leur porte.

Les textes sur lesquels nous nous arrêterons essentiellement sont ceux d'Honoré de Balzac (*Une passion dans le désert*);de Guy de Maupassant (*La Peur*) ; d'Eugène Fromentin (*Un Été dans le Sahara*), de Pierre Benoît (*L'Atlantide*), de Saint-Exupéry (*Terre des Hommes*) et enfin de Jean-Marie Gustave le Clézio (*Désert).* Nous survolerons également l'œuvre d'un célèbre auteur américain Paul Bowles qui a adopté le désert comme espace romanesque : *Un thé au Sahara*.

Ces textes sont, dans leur majorité, une illustration du parcours de la conscience de personnages déconcertés entre la perte du sens du monde et la quête d'un sens auprès d'un lieu en l'occurrence le désert censé être celui du refuge où l'être espère enfin rétablir une harmonie et un équilibre fragiles[1]. Une démarche qui exige d'abord l'investissement de l'espace textuel et de l'imaginaire que Jean Burgos, dans son ouvrage *Pour une poétique de l'Imaginaire*, définit comme un «"*carrefour d'échanges*" (…) "*lieu des réponses cherchées dans l'espace aux angoisses de l'être devant la temporalité* "»[2]

---

[1] Comme c'est également le cas chez le héros de Drieu la Rochelle, *Gilles*, dans le roman qui porte le même nom, *Gilles* (1939), Gallimard, Folio, 1984.

[2] BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 86.

CHAPITRE I

Le désert dans la littérature française depuis le XIXe siècle : orientalisme romantico-naturaliste et curiosité ethnographique

C'est à partir du XIXe siècle que la littérature dite saharienne s'est développée. Toutefois on enregistre sa naissance dès le XVIIIe siècle, où l'espace du désert commence à être évoqué dans les récits de voyage et les romans, comme le note Rachel Bouvet dans son essai intitulé *Pages de sable*. Mais c'est au XIXe siècle que l'intérêt pour le Sahara connaît un bond formidable, d'abord dans les milieux des scientifiques, comme nous l'avons indiqué précédemment, très vite rattrapés par des artistes qui, en mal d'inspiration, ressentent un besoin impérieux d'aller à la rencontre de l'inconnu, du pittoresque et de l'étrange, afin d'y puiser de nouvelles forces créatrices. Désireux de renouveler leurs modèles et leurs sources d'inspiration, les artistes et les écrivains romantiques sont séduits par la puissance de cet espace vierge duquel ils tirent avant tout des thèmes nouveaux, révélateurs de l'idée qu'ils se font du désert tels que: l'hostilité extrême du désert, de la chasse, de la sensualité et de l'opulence des femmes des harems ou encore le pittoresque des scènes de rues aux foules grouillantes et bigarrées, véritables clichés de la ville.

L'amélioration des conditions de voyages rendant plus facile le contact avec ces contrées, conduit certains artistes à s'intéresser davantage à leur réalité. Ils vont pour certains d'entre eux, jusqu'à accompagner des missions scientifiques avec le souci de contribuer à fixer la mémoire de ce nouvel Orient qui se transforme de plus en plus au contact des Européens. Cette démarche est proche des conceptions naturalistes en vogue car elle s'intéresse autant aux paysages qu'aux types humains.

Donc il s'agit là, en ce début de siècle, d'un authentique désir romantique de l'ailleurs, d'une grande soif de connaissance scientifique, mais aussi d'une nécessité de vérifier l'état du monde afin de se réconforter soi-même. A la fin du XIXe siècle, cette pratique connaît alors une vogue fulgurante, entraînant un déferlement sans précédent d'écrivains. Henri Paul Eydoux écrit à ce propos:

> « *... l'obsession du Sud, a hanté nos écrivains, comme elle a hanté nos explorateurs, nos soldats, nos missionnaires. Jadis, les peuples rivaux nous ont, dans le partage de l'Afrique, abandonné le Sahara en se riant du coq gaulois qui userait ses ergots sur les sables du désert. La France a puisé, dans ces terres, quelques-unes de ses plus riches ressources de talent et de méditation* »[3].

En réalité, cet engouement pour les voyages et la littérature de voyage témoigne de l'intérêt grandissant pour les nouvelles colonies françaises, autrement dit un formidable appétit de conquête territoriale, provoquant l'ire de Gabriel Audisio qui déclare alors **:**

> « … *l'arrivée des soldats, et des colons devait entraîner aussi la visite d'innombrables littérateurs, gens de lettres et vrais écrivains. On n'en finirait pas, s'il fallait énumérer tous ceux qui sont venus voir cette terre, y trouver des motifs de description, des sujets de récits, des thèmes d'inspiration. Les bibliographies qu'on a tentées à cet égard comportent des centaines de pages... La liste va de Chateaubriand à Jean Cocteau, de Théophile Gautier à André Gide, de Maupassant à Montherlant, en passant par Flaubert, Alphonse Daudet, Loti, Jammes, Louys, et cent autres* »[4].

A partir de cette extraordinaire affluence, Jean Déjeux répertorie dans différents ouvrages[5], un nombre considérable de récits publiés par des auteurs célèbres (ou non), parmi lesquels figurent de grands noms de la littérature française signalés par Gabriel Audisio, ayant fourni des témoignages et des récits particulièrement divertissants pour le lectorat français sur l'Algérie. On cite à titre d'exemple *Tartarin de Tarascon* d'Alphonse Daudet. Ces textes viennent compléter le travail entamé par les peintres qui confirme l'image fabuleuse d'une terre vierge fraîchement conquise. Ils traduisent en outre une réelle tentative d'appropriation de l'espace spolié. Néanmoins ils offrent, dans leur grande majorité, peu de données authentiques sur le désert et ses populations. Les exemples abondent en ce sens comme nous pouvons le constater dans les textes d'Honoré de Balzac, d'Eugène Fromentin et de Guy Maupassant.

---

[3]EYDOUX, Henri-Paul, *Esquisse d'une géographie littéraire du Sahara*, Alger, Algérie : documents algériens. Série culturelle : lettres, n°53.

[4] AUDISIO, Gabriel, *Les écrivains algériens*, Alger, Algérie : documents algériens. Série culturelle : lettres, décembre 1952, n°97.

[5] DÉJEUX, Jean, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Maison d'édition Khartala, Coll. Lettres du Sud, 1984.

1. *Une Passion dans le désert* d'Honoré de Balzac

Les écrivains français - romantisme oblige - commencent donc à s'intéresser sérieusement à l'espace du désert, un espace hautement symbolique, exotique et garant d'un dépaysement parfait dès les premières années de la conquête. Balzac est certainement l'un des premiers écrivains français à l'avoir évoqué en 1832 dans sa célèbre nouvelle *Une Passion dans le désert*, souvent considérée comme le récit fondateur ayant pris le désert comme espace de fiction. Le désert mis en scène dans ce texte n'est pas un lieu théorique et abstrait puisqu'il se réfère à un espace réel. En effet, pendant la campagne d'Égypte, un jeune Provençal participant à l'expédition du général Desaix, est fait prisonnier par des ennemis arabes qui l'emmènent dans le désert, mais il réussit à leur échapper, s'égare et finit par échouer sur une éminence où il trouve de l'eau, de la nourriture et surtout l'abri d'une grotte. Mais cette dernière s'avère être la tanière d'une panthère avec laquelle des liens étranges se nouent. Cependant, à cause d'un geste brusque lui faisant craindre d'être dévoré, le jeune Provençal poignarde son insolite maîtresse.

Une Passion dans le désert est un récit fort singulier, autre variante dans l'analyse des passions entre deux êtres, déroutante, destructrice car elle finit, nous dit Balzac, comme toutes les grandes passions, par un malentendu. Ce texte fantasque et original ne peut se développer que dans un cadre particulier comme celui exceptionnel et mystique du désert (égyptien). Un espace aride et solitaire qui souligne et renforce l'ambiguïté du récit, vacillant entre les vertiges des sens et de l'identité, car nous confie Balzac : « *dans le désert, voyez-vous, il y a tout et il n'y a rien* … ». Et de conclure sur la célèbre formule finale : le désert, « *c'est Dieu sans les hommes* »[6], que tentera de démentir avec force un peu plus tard Eugène Fromentin.

1.2. L'exotisme orientaliste

Balzac en tant qu'écrivain réaliste – issu néanmoins du romantisme – a du mal à ne pas succomber aux stéréotypes figés de l'époque concernant le désert. Il

[6]http://www.bmlisieux.com/Honoré de Balzac, *Une passion dans le désert*, édition électronique.

l'évoque avec un regard qui reprend avec acuité les sèmes et les dénotations en rapport et accorde dans sa description une part importante à cet aspect réaliste. De nombreuses notations stéréotypées consacrées habituellement au désert y sont reprises, sans concession à l'exotisme orientaliste, comme nous pouvons le constater dans plusieurs passages marqués d'ailleurs par un humour particulier où l'objectif de l'auteur est peut-être de tourner en dérision certains clichés. Ainsi s'acharne-t-il à soumettre le protagoniste à des situations extrêmes qui oscillent entre un désert féérique la nuit et un désert effroyable le jour : d'un état d'attendrissement plutôt excessif devant « *la beauté du ciel pendant les nuits en Orient* », le jeune Provençal est projeté le jour venu, sans merci, dans un décor hallucinant auquel sa Provence natale ne l'a guère préparé. Savourant les premiers instants de sa liberté, il jette les yeux autour de lui et :

> «*(…) le plus affreux désespoir fondit sur son âme. Il voyait un océan sans bornes. Les sables noirâtres du désert s'étendaient à perte de vue dans toutes les directions, et ils étincelaient comme une lame d'acier frappée par une vive lumière. Il ne savait pas si c'était une mer de glace ou des lacs unis comme un miroir. Emportée par lames, une vapeur de feu tourbillonnait au-dessus de cette terre mouvante. Le ciel avait un éclat oriental d'une pureté désespérante, car il ne laisse alors rien à désirer à l'imagination. Le ciel et la terre étaient en feu. Le silence effrayait par sa majesté sauvage et terrible. L'infini, l'immensité, pressaient l'âme de toutes parts : pas un nuage au ciel, pas un souffle dans l'air, pas un accident au sein du sable agité par petites vagues menues ; enfin, l'horizon finissait, comme en mer quand il fait beau, par une ligne de lumière aussi déliée que le tranchant d'un sabre. Le Provençal serra le tronc d'un des palmiers, comme si c'eût été le corps d'un ami ; puis, à l'abri de l'ombre grêle et droite que l'arbre dessinait sur le granit, il pleura, s'assit et resta là, contemplant avec une tristesse profonde la scène implacable qui s'offrait à ses regards. Il cria comme pour tenter la solitude. Sa voix, perdue dans les cavités de l'éminence, rendit au loin un son maigre qui ne réveilla point d'écho ; l'écho était dans son cœur* »[7].

Les sèmes attribués au désert dans ce passage renvoient à des caractéristiques habituelles et que nous avons déjà relevées dans la première partie de ce travail, à savoir :

[7] http://www.bmlisieux.com/Honoré de Balzac, *Une Passion dans le désert*, édition électronique.

- L'infinitude : « *un océan sans bornes* » oppressant, avec des « *sables noirâtres qui s'étendaient à perte de vue dans toutes les directions, et ils étincelaient comme une lame d'acier frappée par une vive lumière* ».
- Le silence : « *Le silence effrayait par sa majesté sauvage et terrible* ».
- L'immobilité *: «pas un nuage au ciel, pas un souffle dans l'air, pas un accident au sein du sable agité par petites vagues menues* ».
- La chaleur : Balzac met l'accent sur la chaleur intense, intolérable, en recourant à la métaphore : « *Le ciel et la terre étaient en feu*».
- L'extrême solitude et le silence qui *«effrayait par sa majesté sauvage et terrible* ».

Le désert y est décrit comme un lieu effroyable, concordant parfaitement avec l'image attendue par le lectorat français avide de grandes émotions. La candeur du jeune Provençal serrant le tronc du palmier comme le corps d'un ami, ne manque pas d'humour et nous plonge un court instant dans une espèce de littérature de bazar. Dans sa description, l'auteur reprend des éléments habituels voire stéréotypés : le désert est perçu d'abord comme un espace terrifiant et cruel mais aussi un espace plat, monotone et impersonnel. Cependant Balzac ne s'en tient pas qu'à des clichés mais étale dans son texte un espace mythique et sacré, un espace unique où se déroulent des faits relevant du merveilleux, soit la fusion entre un homme et une bête, faisant référence à de grands mythes, en l'occurrence celui qui renvoie à la fondation de la ville de Rome (l'histoire des jumeaux *Romulus*, *Rémus* et la louve).

Outre la symbolique du désert comme lieu de retraite dans la solitude et le silence, lieu d'épreuve et de pénitence où Dieu a choisi de soumettre Jésus et avant lui Moïse, on relève que l'évocation de la panthère réfère à un symbole ambivalent. Cet animal a en effet symbolisé le Christ pour la majorité des auteurs de l'Antiquité et du Moyen Âge.

Dans cette nouvelle, c'est sous une apparente perversion, écrit Jeannine Guichardet, qu'Anne-Marie Baron compare à un "*hiéroglyphe"*, " *jeté comme un leurre au lecteur* ", où des liens étranges, insolites et ambigus naissent entre l'homme et l'animal, se dissimule un sens hautement mystique. "*L'hiéroglyphe du*

désert est ici magistralement déchiffré"[8] conclue l'auteure du compte rendu. Balzac, dévoilant la dimension mythique et sacrée, montre que la solitude en cet espace, finit par retrancher l'homme en lui-même en l'orientant vers la vie intérieure. Le désert n'est plus cet univers immobile et brûlé que persistent à entretenir la plupart des Orientalistes dans leurs récits ou peintures ; il oblige l'homme à se transcender et à se surpasser.

Le désert pour Balzac est donc l'espace du retranchement et du détachement mais aussi celui des contrastes, des oppositions et des paradoxes par excellence, celui qui voit s'abolir toutes les barrières et où peuvent fusionner toutes les dualités : la crainte et la tranquillité, la férocité et la douceur, l'humain et l'inhumain…

1.3. La symbolique de la panthère

Balzac, a priori, n'a pas opté pour la panthère au hasard car cet animal est porteur, dans la tradition chrétienne, d'une forte connotation symbolique. En effet, la panthère est un animal assimilé au Christ à cause du pouvoir de régénérescence qui lui a été prêté. A propos du bestiaire dans la littérature médiévale, Gabriel Gianciotto écrit :

> « *la panthère (…) s'endort dans sa tanière et (…) au troisième jour se réveille et poussant un grand rugissement attire auprès d'elle comme le Christ, l'ensemble des créatures par sa voix et par la douceur de son haleine* »[9],

Le soldat au contact de cet animal connaît, lui aussi, une espèce de régénérescence qui le transforme totalement : il perd sa crédulité et reprend confiance. C'est la métamorphose. Après avoir longuement pleuré sa France, sa verdure et sa fraîcheur, il se repent et avoue son humilité face à l'implacable vacuité et infinité de l'espace qui se révèle dans toute sa noblesse, si bien que sa perception même s'en trouve

---

[8] GUICHARDET, Jeannine, Anne-Marie Baron, *Balzac, ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, Romantisme, 2004, vol. 34, n° 123, pp. 123-125.http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2004_num_34_123_1250

[9] BIANCOTTO, Gabriel, *Le Bestiaire dans la littérature médiévale*, http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/metadb/up/kiyo/AN00000085/ELLF_15_1.pdf

profondément modifiée. Le jeune soldat provençal devient indifférent à la chaleur implacable et découvre avec bonheur et extase dans le lever et le coucher du soleil, des *«spectacles inconnus au monde, le doux sifflement des ailes d'un oiseau »*. Il admire les effets de la lune sur cet océan de sables terrifiant au début de son aventure, « *où le Simoun produisait des vagues, des ondulations et de rapides changements* ». Le spectacle d'un ouragan devient une véritable jouissance dans cette plaine « *où les sables soulevés produisaient des brouillards rouges et secs, des nuées mortelles* ». Le plus important dans l'impact de cette solitude, dans la vacuité d'un désert hostile, c'est le besoin impérieux de se retrancher profondément dans son passé, de faire le bilan de choses enfouies depuis longtemps dans les tréfonds de sa mémoire. Le désert se révèle chez Balzac comme étant l'espace de la mise à l'épreuve. En effet la solitude et le dépouillement du désert ont permis au soldat d'établir un lien secret et intime avec cet espace jugé d'abord hostile. Une certaine osmose s'opère une fois que le soldat s'est humblement dépouillé ; il se régénère alors au contact de l'animal dans le silence et l'infinitude du désert qui ne se révèle qu'à celui qui le mérite.

Les sèmes auxquels renvoie le désert dans le texte balzacien sont pratiquement à l'opposé de ceux que nous avons relevés dans le premier extrait qui en donnait une coloration des plus apathiques. A la chaleur effroyable se substitue « *la bienfaisante fraîcheur* » des étoiles. Il écoute des musiques imaginaires dans les cieux. En effet la solitude dans le désert « *lui apprit à déployer les trésors de la rêverie* ».

Pour terminer cette partie, rappelons comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, que la nouvelle *Une Passion dans le désert* peut être vue comme une passion unique, une sensualité aboutie, ne pouvant se produire qu'en dehors des hommes, dans un espace unique, hors normes, dans une dimension autre. En examinant le passage suivant extrait de la nouvelle de Balzac, nous relevons avec Guy Barthèlemy un chiasme articulé autour du personnage de la panthère :

> « *N'avez-vous pas honte ? dit le soldat à la panthère .Vous avez mangé quelque Maughrabins ? – Bien ! C'est pourtant des animaux comme vous !...* » [10].

Balzac nous fait découvrir une illustration parfaite des dérèglements des êtres et des conditions dans l'hétérotopie désertique avec le déclassement des *Maughrabins* vers l'animalité. La panthère représentée par Balzac est donc une figure animale complexe, poétique et improbable, en harmonie avec l'*hétéropie* désertique et l'ouverture des possibles qu'elle instaure[11]. Ce concept a été forgé par le philosophe Michel Foucault en 1967 dans une conférence intitulée "*Des espaces autres*"[12].

2. Vide tragique et monotonie extrême dans le désert d'Eugène Fromentin

Eugène Fromentin a vingt-six ans quand il effectue son premier voyage en Algérie, en mars 1846, avec son ami Charles Labbé, peintre africaniste. Il visite Alger, Blida et Miliana. Les voyages se multiplient dans le cadre de son travail de peintre. Fromentin s'explique alors : *«Commercialement parlant, on ne veut de moi que de la peinture arabe »*.

Un Été dans le Sahara[13], publié en 1857, suit l'itinéraire de son troisième voyage en Algérie[14] de mai à juillet 1853 où l'auteur-peintre utilise essentiellement un style métaphorique pour raconter l'itinéraire de son voyage, les péripéties de son aventure et les pensées qui lui viennent spontanément à l'esprit durant son séjour. Selon

---

[10]BARTHELEMY, Guy, « Une *passion dans le désert : Balzac et l'hétéropie désertique* », Actes du Colloque de Metz, op. cit., p.313.

[11] Ibid.

[12] FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits* (1984), T IV, « Des espaces autres », n° 360, p. 752-762, Gallimard, Nrf, Paris, 1994.Il explique ce terme hétérotopies :il y a « *dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables* »

[13] *Un Été au Sahara* sera d'abord publié en feuilletons dans *La Revue de Paris* en 1854.

[14] Eugène Fromentin retourne en Algérie le 24 septembre 1847 jusqu'au 23 mai 1848. Et enfin pour son troisième voyage (du 22 septembre 1847 au 5 octobre 1853) et séjourne à Laghouat du 22 mai au 04 aout 1852.

Gabriel Audisio, Fromentin est le seul qui a su vraiment voir les paysages et les types humains :

> « *Il a vraiment créé l'Algérie de la littérature. Il en a laissé une image qui ne correspond sans doute plus à la réalité actuelle, mais qui garde en profondeur et avec le recul nécessaire toute sa vérité* »[15] .

En effet, grâce à ses deux ouvrages les plus célèbres sur l'Algérie, *Un Été dans le Sahara* et *Une année au Sahel*[16], il a largement contribué à l'émergence d'auteurs tels qu'André Gide, Henry de Montherlant, Jean Aicard, Francis Jammes, Joseph Peyré, ou encore Jean Grenier, inscrits d'ailleurs dans son sillage. Ces derniers ouvrent à leur tour « *une voie royale à une littérature algérienne faite par des Français* »[17].

2.1."Le pays de la soif" dans *Un Été dans le Sahara*

Un Été dans le Sahara est le récit du voyage d'Eugène Fromentin à travers le Sud algérien et de son séjour à Laghouat, "*le pays de la soif* ", pendant l'été 1853 où laissant sa femme Marie à Alger, il entreprend une expédition qui le mène dans le vrai désert, car ce que désire ce peintre, c'"*est autre chose qu'une promenade*". Mohamed Médiene[18] note que Fromentin serait sans doute le premier civil français à aller loin dans le désert du Sahara et à franchir des endroits jamais franchis auparavant par aucun artiste. Fromentin veut voir « *le ciel sans nuage, au-dessus du désert sans ombre*». Ce voyage raconté comme un journal de route, donne naissance au premier récit du peintre, où il adopte le genre épistolaire afin de conserver « *la fraîcheur de ses impressions* »[19]. A partir de lettres retravaillées, il compose *Un Été*

---

[15] AUDISIO, Gabriel, *Les écrivains algériens*, Alger, Algérie Documents algériens alger-roi.fr/Alger/documents_algeriens/.../67_ecrivains_algeriens.htm

[16] FROMENTIN, Eugène, *Une Année dans le Sahel*, archive.org › eBooks and Texts › American Libraries.

[17]Albert Camus va plus loin en affirmant que sans cette littérature sur : « *l'Algérie faite par des écrivains venus du dehors, nous n'aurions pas eu une littérature faite* » par « *l'Algérie et par ceux qui en sont les enfants, aujourd'hui parfois à la troisième génération.* »

[18] MEDIENE, Mohamed, Publié dans : Peintres voyageurs-Communauté : Partir pour l'Orient (juillet 2007).

[19] « *Le recours aux lettres est pour Fromentin un simple artifice pour laisser intacte la fraîcheur de ses observations et permet au peintre de se montrer lui-même, dans une sorte d'abandon. Il lui permet également*

dans le Sahara, un récit de voyage très sobre, extrêmement pictural, des sensations que lui apporte sa confrontation autant avec le désert et ses populations qu'avec des villes abandonnées ou encore vivantes, avec la faune et la flore, avec le silence, le ciel, le soleil ravageur. Fromentin, écrivain-peintre minutieux et très précis, a mis au point dans ce texte, une écriture du regard aussi éloignée du "style artiste" que de l'épanchement romantique car il s'agissait pour lui, d'après Anne-Marie Christin, auteure de la préface de la réédition[20] d'*Un Été dans le Sahara* :

> « *de rendre sensible à l'imaginaire d'un lecteur une présence du soleil et du vide si puissante et si absolue qu'elle ne pouvait se traduire par la peinture, et de témoigner d'une ville restée marquée par la mort après le siège cruel dont elle venait d'être le théâtre* ».

La représentation du désert dans *Un Eté dans le Sahara*, bien que particulièrement riche en couleurs[21] reste « *morne, vide, comme le lieu de la mort* »[22], écrit Rachel Bouvet. Perçu comme le vide tragique par excellence, cet espace exerce une profonde fascination sur Fromentin qui sera conquis essentiellement par ses éléments les plus représentatifs, à savoir, la luminosité, l'immensité, auxquels vient étroitement s'accoler le silence :

> *« Le silence, écrit*-il, *est un des charmes les plus subtils de ce pays solitaire et vide. Il communique à l'âme un équilibre que tu ne connais pas, toi qui as toujours vécu dans le tumulte ; loin de l'accabler, il la dispose aux pensées légères. On croit qu'il représente l'absence de bruit, comme l'obscurité résulte de l'absence de la lumière ; c'est une erreur. Si je puis comparer les sensations de l'oreille à celles de la vue, le silence répandu sur les grands espaces est plutôt une sorte de transparence aérienne, qui rend les perceptions plus claires, nous ouvre le monde ignoré des infiniment petits bruits, et nous révèle une étendue d'inexprimables jouissances »*[23].

---

de se dispenser de méthode, et d'éviter plus tard le problème de la vérité contenue dans le déroulement de la mémoire», écrit Mohamed Médienne.

[20]Paris, Éditions Flammarion,

[21] Pour Fromentin, l'Algérie est « *Une terre nue comme le sable et aussi blonde que les moissons* ». Subjugué par les couleurs, il écrit « *C'est bizarre, c'est frappant, je ne connaissais rien de pareil, je n'avais rien imaginé de si complètement fauve... de si jaune* ».Les couleurs convoquées sont extrêmement hétéroclites dans son œuvre : bleu, brun, vert sérieux, du bronze, blanc, doré, blond, jaune, ocre, rouge, gris, …comme le note Mohamed Médienne dans son article sus-cité.

[22] BOUVET, Rachel, *Pages de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit., p.60

[23]FROMENTIN, Eugène, *Un Été dans le Sahara*.

Quant à la lumière, principe même de la peinture, Fromentin la décrit comme une ivresse d'une étonnante vivacité qui avance et « *ne me cause*, dit-il, *ni étonnement, ni fatigue. Elle enveloppe et n'aveugle pas. Elle nous baigne comme une seconde atmosphère* »[24].

2.2. Résonances et analogies

Avec l'apparition de ce récit, *Un Été dans le Sahara,* s'est formé un véritable genre littéraire saharien où ce désert précis, le Sahara, offre un pouvoir incommensurable et absolu à l'imagination des hommes. C'est le cas notamment du célèbre roman de Paul Bowles *Un thé au Sahara*' ou encore, *Pique-nique chez Osiris* (2001)[25]. On ne peut également omettre de rappeler le texte d'Alphonse Daudet, *Tartarin de Tarascon* (1872) ou encore *Voyage pittoresque en Algérie* (1845) de Théophile Gautier qui, sans doute influencés par Eugène Fromentin, reprennent la description bienveillante des populations de l'Algérie et en particulier celles du Sud algérien, enrobé d'une indulgence plutôt paternaliste.

Si Fromentin a suscité l'inspiration chez ces auteurs, on remarque que lui-même a subi celle d'Ernest Psichari dont l'ombre se profile derrière les descriptions du peintre-auteur qui, s'opposant à Balzac, écrit :

> « *Les Sahariens adorent leurs pays, et, pour ma part, je serai bien près de justifier un sentiment si passionné, surtout quand s'y mêle l'attachement au sol natal. Les étrangers, ceux du Nord, en font au contraire un pays redoutable, où l'on meurt de nostalgie, quand ce n'est pas de chaleur ou de soif. Quelques-uns s'étonnent de m'y voir, et, presque unanimement, on me détournait de m'y arrêter plus de quelques jours, sous peine d'y perdre mon bon sens. Au demeurant ce pays, très simple et très beau, est peu propre à*

[24]MEDIENE, Mohamed, Publié dans : Peintres voyageurs-Communauté : *Partir pour l'orient* (juillet 2007).

[25]Synopsis: L'histoire se déroule en 1898. Héloïse Ancelin, âgée de 19 ans, appartient à une famille de la haute bourgeoisie parisienne antidreyfusarde et antisémite. Par opposition à sa famille, elle entame une relation amoureuse avec Maxime Meyer, un jeune journaliste juif. Au cours d'une violente dispute avec sa fille, Victor Ancelin est victime d'une attaque d'apoplexie dont il meurt. Héloïse est considérée par le reste de la famille comme responsable de la mort de son père.
Mathilde, sa mère, plaide sa cause. Pour lui éviter des punitions trop terribles et pour l'éloigner de Maxime, elle l'emmène faire un voyage en Orient. Leur cousine, la sévère Olympe, les accompagne. Là-bas, tout en visitant Le Caire et les Pyramides, remontant le Nil et traversant le désert, les trois femmes vont se découvrir. A l'agitation familiale succèdent, progressivement, un bien-être et un début de sérénité. Chacun fait l'expérience de sensations et de sentiments nouveaux.

charme, je l'avoue, mais, si je ne me trompe, il est aussi capable d'émouvoir fortement que n'importe quelle contrée du monde. C'est une terre sans grâce , sans douceurs, mais sévère, ce qui n 'est pas un tort , et dont la première influence est de rendre sérieux effet que beaucoup de g e ns confondent avec l'ennui. Un grand pays de collines expirant dans un pays plus grand encore et plat , baigné d'une éternelle lumière ; assez vide , assez désolé pour donner l 'idée de cette chose surprenante qu' 'on appelle le désert ; avec un ciel toujours à peu près semblable, du silence, et, de tous côté s, des horizons tranquilles »[26].

A partir de 1858, Eugène Fromentin donne à *La Revue des deux mondes* son récit *Une année dans le Sahara* où il révèle un fabuleux espace de sensations et de jouissances physiques, ouvrant une voie royale à des auteurs tels que Gide ou Camus :

« Baigné d'air chaud, pénétré de silence et sous l'empire de sensations extraordinairement douces et perfides, je disais à mon compagnon : " Pourquoi donc s'en aller ailleurs, si loin du soleil et du bien-être, si loin de la paix, si loin du beau, si loin de la sagesse". Mon compagnon, qui n'était pas un philosophe, mais simplement un homme actif, me répondit :" Retournez vite aux pays froids, car vous avez besoin d'être aiguillonné par le vent du nord. Vous y trouverez moins de soleil, moins de bien-être, beaucoup moins de paix surtout ; mais vous y verrez des hommes, et, sage ou non, vous y vivrez, ce qui est la loi. L'Orient, c'est un lit de repos trop commode, où l'on s'étend, où l'on est bien, où l'on ne s'ennuie jamais, parce que l'on y sommeille, où l'on croit penser, où l'on dort ; beaucoup y semblent vivre qui n'existent plus depuis longtemps. Voyez les Arabes, voyez les Européens qui se font arabes, pour avoir un moyen lent, commode et détourné d'en finir avec la vie par un voluptueux suicide…" »[27] .

N'importe, « *il y a dans ce pays je ne sais quoi d'incomparable qui me le fait chérir* »[28], conclut-il à la fin de son livre. Toutefois, on est surpris avec Claude-Maurice Robert qui s'indigne de voir que cet homme (Eugène Fromentin) bien qu'envoûté par ce pays de "paix" - comme il le laisse paraître dans son œuvre -, « *a quitté l'Algérie en 1853 et il est mort en 1876, sans s'y être revenu* », écrit :

[26]FROMENTIN, Eugène, *Un Été dans le Sahara*, op. cit., p.184.
[27]FROMENTIN, Eugène, *Une Année dans le Sahel*, op. cit., p.281.
[28]Ibid.

> « *L'aimant comme il l'aimait, lui devant ce qu'il lui devait, comment nous expliquer qu'il ait pu vivre vingt-trois ans sans revenir la [l'Algérie] voir ?*»[29],

sans revoir cette terre, où disait-il, « *…retourneront toujours mes regrets, en quelque lieu que ce soit* ». Pour Claude-Maurice Robert, ce renoncement à l'Algérie a l'air d'un reniement, car étrangement il a été en Égypte mais oublie le chemin de l'Algérie. Faut-il croire « *que ses livres et ses toiles, comme il arrive, avaient exorcisé l'artiste de son amour ? Ou bien sans l'oublier, l'auteur d'"Une année dans le Sahel" et d'"Un Été dans le Sahara" se contenta-t-il de visiter l'Algérie en esprit* ? »[30] comme il l'a déclaré un jour : « *Quand je voyage, soit en esprit, soit en réalité, c'est toujours le cap au Sud* ».

3. Le désert, ou le pressentiment d'une passion naissante chez Guy de Maupassant

Guy de Maupassant écrit après avoir découvert le désert : « *On rêve toujours d'un pays préféré, l'un de la Suède, l'autre des Indes : celui-ci de la Grèce et celui-là du Japon. Moi je me sentais attiré vers l'Afrique par un impérieux besoin, par la nostalgie du désert ignoré, comme par le pressentiment d'une passion qui va naitre. Je quittais Paris le 6 juillet 1881. Je voulais voir cette terre du soleil et du sable en plein été, sous la pesante chaleur, dans l'éblouissement furieux de la lumière* »[31].

D'un point de vue littéraire, l'Algérie, pour Guy de Maupassant, obnubilé par la vie errante dont il a toujours vanté le charme, a été une grande source d'inspiration. Elle lui offre, en plus d'un dépaysement radical face à un décor merveilleux, la chance d'être confronté à lui-même, lui qui souffrait de sérieux problèmes psychologiques. Ce pays a aussi accru sa personnalité et enrichi son pouvoir d'expression en lui permettant d'échapper aux « *lieux communs* » et aux

---

[29] ROBERT, Claude-Maurice, Algérie *et Afrique du nord illustrée*, revue mensuelle, Noël 1955, n°34, édition de l'Office Algérien d'Action Economique et touristique (OFALC), 26 Boulevard Carnot ou 42- 44 rue d'Isly, Alger. Sur site depuis le 18-09-2005

[30] Ibid.

[31] MAUPASSANT (de), Guy, *Au Soleil*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1902, pp.5-6.

« *mêmes pensées* » et à son irrémédiable pessimisme. Il écrit dans *Les Sœurs Rondoli* (1884)[32] :

> « *c'est en allant loin, qu'on comprend bien comme tout est proche, court et vide ; c'est en cherchant l'inconnu qu'on s'aperçoit bien comme tout est médiocre et vite fini; c'est en parcourant la terre qu'on voit bien comme elle est petite et sans cesse à peu près pareille* ».

En 1881, alors qu'il est en pleine période de succès littéraire, lui qui avait horreur des voyages, il veut quitter Paris. Il s'explique sur ce désir devenu subitement obsessionnel de partir, dans une série de récits qui seront regroupés plus tard dans un ouvrage paru sous le titre *Au Soleil*[33] :

> « *La vie si courte, si longue, devient parfois insupportable. Elle se déroule toujours pareille, avec la mort au bout... Quoi que nous fassions, nous mourrons. Quoi que nous croyions, quoi que nous pensions, nous mourrons. Et il semble qu'on va mourir demain sans rien connaître encore, bien que dégoûté de tout ce qu'on connaît. Alors on se sent écrasé sous le sentiment de " l'éternelle misère de tout", de l'impuissance humaine la monotonie et de des actions... Tout logis qu'on habite longtemps devient prison. Oh ! Fuir ! Partir ! Fuir les lieux connus, les hommes, les mouvements pareils aux mêmes heures, et les mêmes pensées, surtout !...* »[34].

Après le succès de *Boule de Suif*, le journal *Le Gaulois* lui offre l'opportunité d'entreprendre un voyage en Algérie, lui confiant la charge d'un reportage sur l'insurrection des Ouled-Sidi-Cheikh dans la région oranaise[35]. Maupassant embarque pour l'Algérie le 6 juillet 1881. C'est la première fois qu'il met le pied sur «*cette terre d'Afrique qui,* écrit-il, *m'attirait depuis si longtemps (et où) l'on aime furieusement* »[36]. Une terre qu'il se représente comme étant déjà le désert « *terre du soleil et du sable*». Il y passe trois mois malgré une température

---

[32]MAUPASSANT (de), Guy, *Les Sœurs Rondoli*, *L'Echo de Paris*, du 29 mai au 5 juin 1884, *Les Sœurs Rondoli*. Édition originale, Paris, Ollendorff, 1884, 310 p. Cité par Aimé Dupuy dans Alger, Algérie : documents algériens Série culturelle : lettres « L'Algérie dans l'œuvre de Maupassant » - n°51 - 26 décembre 1950.

[33]MAUPASSANT (de), Guy, *Au Soleil*, (1884) où sont regroupés les récits de ses voyages au Maghreb. Il y relate son circuit à travers les pays du Maghreb et commente ses impressions selon une chronologie linéaire dans une narration autodiégétique.

[34] DUPUY, Aimé, Alger, Algérie : documents algériens
Série culturelle : lettres, « *L'Algérie dans l'œuvre de Maupassant* », n°51 - 26 décembre 1950

[35]A l'occasion de ce voyage, Maupassant (de), Guy, enverra onze chroniques au journal *Le Gaulois* qui vont confirmer son talent de journaliste politique. Ses chroniques seront de surcroît d'une incontestable valeur littéraire. Ces articles seront regroupés sous le titre *Au Soleil*, publié chez l'éditeur Havard en janvier 1884.

[36] Ibid.

caniculaire aggravée par le vent chaud du sirocco, « une *chaleur si ardente que l'on pousse un cri si la main rencontre l'acier des armes »*[37]. Lors de ce premier séjour, il visite Alger, Constantine, l'Oranie, Bou Sâada « *où il respire l'haleine du Sud en observant les Danseuses de Ouled Naïl »*[38], traverse les pistes du Zar'ez, Djelfa et la Hodna, attentif au décor naturel, aux phénomènes de lumière et de mirages. Depuis ce voyage, il ne cesse d'être hanté par les pays du Maghreb. Le désir et la curiosité du « désert ignoré » ne le quittent plus. Il décide alors d'entreprendre de nouveau un voyage en Algérie et, comme l'indique Denise Brahimi, « *Maupassant ne voyage désormais que pour son propre plaisir et sans la moindre mission journalistique* »[39].

3.1. Le désert maupassantien

Pour Maupassant, le désert est un tout indestructible, ineffaçable qui brusque par son éternel recommencement :

> « *Le désert recommence, s'allongeant à l'infini jusqu'à l'infini, jusqu'à l'insaisissable horizon où il se mêle au ciel* ».

A travers ses divers écrits littéraires ou journalistiques c'est cela qui saute immédiatement aux yeux dans sa représentation du désert. En effet, par la bouche de son personnage Georges Duroy dans *Bel Ami* et fort de ces mois d'expérience algérienne en 1881, il confirme l'importance du sol algérien mais s'indigne que les pauvres colons n'aient droit qu'aux terres arides du désert :

> « *Ce qui manque le plus là-bas, c'est la bonne terre. Les propriétés vraiment fertiles coûtent aussi cher qu'en France, et sont achetées, comme placement de fonds, par des Parisiens très riches. Les vrais colons, les pauvres, ceux qui s'exilent faute de pain, sont rejetés dans le désert, où il ne pousse rien, par manque d'eau* »[40].

---

[37]MAUPASSANT (de), Guy, cité par Aimé Dupuy, Alger, Algérie : documents algériens ; op. cit. Série culturelle : lettres. « *L'Algérie dans l'œuvre de Maupassant* », n°51 - 26 décembre 1950.

[38] Ibid.

[39] BRAHIMI, Denise, préface d'*Écrits sur le Maghreb*, de Guy de Maupassant, (seconde édition), Minerve, 1991, p.5. Ouvrage regroupant ses textes de voyages. Voir également G. de Maupassant, *Maupassant au Maghreb: Au soleil, La Vie errante d'Alger à Tunis, Tunis, Vers Kairouan*, présentation de D. Brahimi, Paris, Le Sycomore, 1982.

[40] MAUPASSANT (de), Guy, *Bel Ami*, Éditions Gallimard, Folio, 1999, p.57.

Le désert pour Maupassant est d'abord l'espace du dénuement et de la pauvreté où sont repoussés « *les vrais colons, les pauvres*», « *où ne pousse rien et là où manque l'eau* ». Il est donc réservé aux indigents et aux laissés pour compte. Dans un autre texte, le désert apparaît comme une terre de commencement fort prometteuse :

> « *Le Sud ! Le désert, les nomades, les terres inexplorées et puis les nègres, tout un monde nouveau, quelque chose comme le commencement d'un univers !* »

La ville d'Alger est vue comme l'antichambre du désert, de l'Afrique mystérieuse et profonde, peuplée d'« *Arabes vagabonds* et de « *nègres inconnus*». Un désert dont l'exotisme réside aussi dans son riche bestiaire constitué par des « *autruches, gazelles, girafes, chameaux, hippopotames et gorilles* »[41]. Maupassant écrit dans le journal *Un soir*, qui date de 1889 :

> « *Depuis trois mois, j'errais sur le bord de ce monde profond et inconnu, sur le rivage de cette terre fantastique de l'autruche, du chameau, de la gazelle, de l'hippopotame, du gorille, de l'éléphant et du nègre* »[42].

3.1.1. Désert et sensualité

Mais le désert demeure pour Maupassant l'espace de la sensualité par excellence. En effet, dans les récits qui ont le désert pour cadre, le climat semble exciter la sensualité et ce sont les relations humaines plutôt que la politique du jour qui retiennent prioritairement l'intérêt de Maupassant dans sa célèbre nouvelle intitulée *Marruca* (1882) qui

> « *se présente sous forme d'une lettre que le narrateur adresse à un ami. Il conte là les histoires d'amour qu'il a vécues en Orient, et singulièrement une idylle qu'il qualifie d'originale avec une certaine Marroca. Marroca est une jeune femme mariée qu'il a rencontrée dans la ville de Bougie en Algérie* »[43].

---

[41]Ibid., pp. 67-68.

[42] LITTLE, Roger, « Tiens Forestier ! »: Maupassant et la colonisation: texte en ligne, G:\« Tiens, Forestier ! », Maupassant et la colonisation.mht (SIELEC - Société Internationale d'Étude des Littératures de l'Ère Coloniale)

[43]BOISSY, Eva, « Maupassant l'Africain », *Acta fabula*, vol. 9, n° 5, Mai 2008, URL : http://www.fabula.org/revue/document4153.php, page consultée le 04 janvier 2010.

Marruca est évoquée comme « *une admirable fille, d'un type un peu bestial, mais superbe»*[44].L'amour sensuel dans cette contrée nord-africaine est décrit de façon parcimonieuse. Bougie, y est évoquée presque comme une ville du désert tant la chaleur y est torride et insupportable, qui éveille et excite dangereusement les sens. Eprouvant durement l'homme qui assiste désarmé à la perte totale de toute maîtrise sur lui-même, il se voit de la sorte immanquablement livré entièrement à l'éveil de ses sens bestiaux et primitifs.

Le narrateur s'étant rendu chez Marruca, se trouve en pleine posture compromettante lorsque le mari s'annonce à l'improviste. Caché sous le lit, il ne doit son salut qu'au courage et au grand sang-froid dont fait preuve son habile maîtresse. Pour justifier la séduction de cette femme mariée, le narrateur s'en prend non pas à son acte lui-même mais blâme la chaleur et le soleil[45] en soutenant que :

> « *la chaleur, cette constante brûlure de l'air qui vous enfièvre, ces souffles suffocants du Sud (…) embrasent le sang et affolent la chair, embestialisent* »[46].

Dans ce récit, conclut Maupassant, le narrateur, libéré de son milieu français, se laisse aller à

> « *Une sorte d'ardeur frémissante, un soulèvement, une brusque tension des désirs, un énervement courant au bout des doigts, qui surexcitent à les exaspérer nos puissances amoureuses* ».

C'est donc l'exotisme (im)pur et simple, une sorte d'exotisme à l'état sauvage, si l'on peut dire.

3.1.2. L'image du désert dans *La Peur* de Maupassant

Le désert, par son immensité nue et silencieuse, rappelle à l'auteur la mer : « *Lorsqu'on s'enfonce... dans le silence, sur cette eau, loin du port* (...) »[47].

---

[44]MAUPASSANT (de), Guy, *Marruca*, texte en ligne.
[45] Comme le fera plus tard Camus dans *L'Étranger*.
[46]MAUPASSANT (de), Guy, M*arruca*, op. cit.
[47]MAUPASSANT (de), Guy, *La Peur*. www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur.htm.

Son deuxième voyage le conduit à Biskra, une des portes du désert algérien, où las de tout, il écrit à sa mère en 1890 : «*C'est là (Biskra) que j'espère goûter le désert, car ce pays a vraiment pour moi une saveur unique*».

Le désert est représenté comme étant une interminable et morne étendue : «*c'est une terre monotone, toujours pareille, toujours calcinée et morte (…)*». Mais curieusement, malgré cet aspect peu exaltant, c'est l'espace où l'homme se suffit à lui-même, où il ne désire rien et n'aspire plus à rien :

> *« (…) ce paysage calme, ruisselant de lumière et désolé, suffit à l'œil, suffit à la pensée, satisfait les sens et le rêve, parce qu'il est complet, absolu, et qu'on ne pourrait le concevoir autrement. La rare verdure même y choque comme une chose fausse, blessante et dure »*[48].

Dans les textes « sahariens »de Maupassant, nous remarquons que le tambour jouit d'un statut plutôt insolite. En effet nous relevons la récurrence quasi obsessionnelle du mot *«tambour »*, qui prend une véritable connotation religieuse et que nous trouvons évoqué dans une autre nouvelle, *La Peur*, pour décrire une tempête dans le désert.

Parue dans le journal *Le Gaulois* le 23 octobre 1882, cette nouvelle appartient au genre fantastique car l'auteur y recourt à l'intrusion du surnaturel dans le cadre réaliste d'un récit, autrement dit à l'apparition de faits inexpliqués et théoriquement inexplicables. *La Peur* se caractérise par une atmosphère particulière, à la frontière de l'étrange et du merveilleux, une sorte de crispation due à la rencontre de l'inconnu. Elle est présente dès le début du récit chez le narrateur, dans une volonté de Maupassant de susciter la crainte et l'angoisse chez le lecteur en lui donnant à voir le désert comme espace ultime de la mort. Dans ce désert où bat le mystérieux tambour des dunes, ce *" mirage du son"*, il n'y a

> *« Aucune vie : la mort partout, au contraire, dans le désert homicide: débris de caravanes, squelettes d'hommes, de chameaux, et ce chien tapi contre un roc, la gueule ouverte, les crocs luisants, incapable de remuer une patte, il est étendu sur deux vautours qui, près de lui, épluchaient leurs plumes en attendant sa mort... »*[49].

---

[48]MAUPASSANT (de), Guy, « *Dans le Désert. Paysages d'Afrique* ». Lettres d'Afrique.
[49]Ibid.

Dans ce lieu hors du commun, le soleil diabolisé observe avec satisfaction la déchéance qu'il a provoquée :

> « *l'énorme soleil s'élève au-dessus de cette terre qu'il a dévastée et il semble déjà la regarder en maître, comme pour voir si rien de vivant n'existe plus...*»[50].

L'auteur met en scène dans ce récit une terrible tempête de sable dans la région de Ouargla, « *un des plus étranges pays du monde* ». Les personnages sont confrontés à une expérience des plus redoutables face à un immense désert en furie. Les premiers signes de la tempête annoncée par des grondements sourds provoquent une indescriptible sensation de peur chez les personnages devant l'inconnu. S'adressant prioritairement à un public français -plutôt familiarisé avec l'espace maritime, ignorant tout du désert-, l'auteur recourt à la juxtaposition afin de permettre à ses lecteurs métropolitains de mieux saisir tout l'effroi de la situation qu'ils finissent eux-mêmes par vivre par une sorte de "procuration poétique". Dès l'incipit, il compare le désert à un immense océan :

> « *Vous connaissez le sable uni, le sable droit des interminables plages de l'océan. Eh bien ! figurez-vous l'Océan lui-même devenu sable au milieu d'un ouragan ; imaginez une tempête silencieuse de vagues immobiles en poussières jaunes. Elles sont hautes comme des montagnes, ces vagues inégales, différentes, soulevées tout à fait, comme des flots déchaînés, mais plus grandes encore, et striées comme de la moire. Sur cette mer furieuse, muette et sans mouvement le dévorant soleil du sud verse sa flamme implacable et directe* ».

Dans ce type de récit, le héros, comme le lecteur, a presque systématiquement une réaction de frayeur et d'inquiétude face aux événements fantastiques, étranges voire surnaturels qui surviennent dans un monde, imaginaire, merveilleux et irréaliste :

> *« Nous ne parlions plus, accablés de chaleur, de fatigue, et desséchés par la soif comme ce désert ardent. Soudain un de nos voyageurs poussa une sorte de cri, tous s'arrêtèrent ; et nous demeurâmes immobiles surpris par un inexplicable phénomène, connu des voyageurs en ces contrées perdues… »*

Guy de Maupassant fait référence dans ce passage, au "bruit" du tambour[51]. Ce qui permet d'intensifier la peur ressentie par ses personnages et qui éveille dans l'âme

---

[50] Ibid.

du lecteur des résonances émotionnelles aussi riches que puissantes. Scandant d'une certaine façon tout le récit, voilà comment ce "bruit" est décrit par le narrateur :

> « *Quelque part, près de nous, dans une direction indéterminée, un tambour battait, le mystérieux tambour des dunes ; il battait distinctement, tantôt plus vibrant, tantôt affaibli, arrêtant, puis reprenant son roulement fantastique* ».

Ce bruit est comparé à celui d'un tambour au son insaisissable et monotone « *intermittent et incompréhensible* ». Il confère à ce récit un ton dramatique voire fantastique que l'on décèle dans l'explication des accompagnateurs locaux sur l'origine surnaturelle du bruit[52] évoqué :

> « *Les Arabes, épouvantés, se regardaient ; et l'un dit, en sa langue : "La mort est sur nous"* ».

Le bruit du tambour, selon Maupassant, est intimement lié à l'image même du désert car "ce bruit", chez les hommes du désert, trahirait la présence des *Djinns* qui y rôdent, annonçant l'approche imminente de la mort[53]. A peine cette phrase prononcée que tombe raide mort son ami : « *Et voilà que tout à coup mon compagnon, mon ami, presque mon frère, tomba de cheval, la tête en avant, foudroyé par une insolation* ».

Ce fait, survenu dans le décor sensationnel du désert qualifié par l'auteur de « *(…) trou incendié par le soleil entre quatre monts de sable* »[54], associé au grondement sourd du tambour déclenche une terrible sensation de peur jamais

---

[51]Le tambour instrument de musique, est récurrent dans plusieurs littératures, notamment africaines et haïtiennes, où il joue un rôle important. Privilège essentiellement masculin, il est empreint de virilité qui reflète leur sensualité. Mais il est également perçu comme le cœur bourdonnant du pays qui bat aux rythmes africains, coulant dans les veines des personnages. On rappelle le célèbre roman de Günter Grass paru en 1929, *Le Tambour* (*Die Blechtrommel*), roman dont l'influence sur la littérature mondiale sera considérable.

[52]« *On recense aujourd'hui dans le monde une trentaine de sites désertiques où l'on peut entendre le "chant des dunes*" : un son long, grave, mélodieux et très puissant (100 dB). Marco Polo et Charles Darwin faisaient déjà état de cette musique mystérieuse dans leurs récits de voyage. Un manuscrit chinois du VIIIe siècle en fait également mention. Certains comparent ce son à un grondement de tonnerre, d'autres au bruit d'un avion, d'autres encore au bourdonnement d'un essaim d'abeilles. De nombreuses hypothèses ont été avancées pour tenter d'expliquer ce phénomène, des plus farfelues (djinns courant dans les dunes, esprits frappant sur des tambours, rivières coulant sous le sable...) aux plus sérieuses (vibration individuelle des grains, résonance de la dune dans son entier, intervention du vent...) ». Florence Daniel, « Chant des dunes», *Encyclopædia Universalis*, consulté le 24 décembre 2014. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/chant-des-dunes/

[53] Cette image sera reprise plus tard par Pierre Benoît dans *L'Atlantide*.

[54] MAUPASSANT (de), Guy, *La Peur*, la collection électronique de la Bibliothèque municipale de Lisieux, texte intégral en ligne.

ressentie jusque-là par les protagonistes. Ce qui confère à la nouvelle son statut de récit fantastique, si l'on se réfère à la définition donnée par Tzvetan Todorov, qui souligne que :

> « *Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel* »[55] .

Enfin, rappelons les traits saillants de l'image du désert dans le premier récit du passager : La chaleur torride, le bruit des dunes associés à une ″manifestation″ surnaturelle appuyée par les propos des autochtones, prêtent au désert un visage hostile et cruel, espace personnifié, anthropomorphisé ; et enfin la peur, personnage central à laquelle cèdent avec une superbe complaisance les personnages maupassantiens puisqu'elle nourrit, selon Aimé Dupuy, « *son incurable mélancolie et ce désir conscient qu'il entretient avec une amère volupté, voyageant sans cesse, d'espérer trouver un coin du monde où il possédera plus étroitement la Nature* »[56], cherchant même à «"*s'absorber en elle* "... »[57].

Ce texte court appartient au genre fantastique, propice à la manifestation de l'imaginaire et le surnaturel quand il s'agit d'exprimer et d'évoquer l'espace du désert pour lequel l'auteur a opté afin d'exposer ce thème qui lui a toujours tenu à cœur : celui de la sensation de la peur que ressent l'homme face à des événements imprévus et inconnus. Il associe dans ce récit le fantastique au trouble qui s'empare de l'esprit rationnel placé en face d'un événement surnaturel qu'il refuse d'admettre mais qu'il se sent incapable de nier.

Maupassant fait, du fantastique dans ce récit, une expérience charnière à la limite de deux autres genres: l'étrange, où le surnaturel n'est qu'une apparence, et le merveilleux qui apparaît évident à travers le décor.Ce récit reste néanmoins poétique par l'importance que prennent les paysages du désert, et par la magie et la beauté qu'il en fait jaillir.

4. Balzac, Maupassant et le genre fantastique

---

[55]TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Edition du Seuil, 1970, p.29.
[56]DUPUY, Aimé, *L'Algérie dans l'œuvre de Maupassant*, texte en ligne.
[57] Ibid.

Nous remarquons, après cette rapide analyse, que Balzac et Maupassant, auteurs du XIXe siècle appartenant respectivement au courant réaliste et au courant naturaliste, se rejoignent dans une même façon d'aborder le désert en recourant à des récits extravagants et fantaisistes. Les personnages qui y sont évoqués ne doivent leur existence qu'à ce cadre aussi étrange et fabuleux qu'offre le désert. On peut donc affirmer que les écrits de ces deux auteurs sont des écrits fantastiques où se manifestent conjointement l'imaginaire et le surnaturel.

En outre, les techniques auxquelles ils recourent confèrent un ton tragique et lyrique aux différentes séquences de leur récit, avec une focalisation omnisciente, et nous notons que dans les deux récits il y a absence d'affrontement. Le lecteur subit, de la sorte, le poids de l'étrange et du surnaturel dans cet espace insolite propice à l'avènement du fantastique, où le réel féconde le merveilleux, réunissant de la sorte toutes les conditions « *pour que le désert devienne la grande terre de parcours de notre imaginaire collectif* »[58].

C'est donc grâce aux campagnes napoléoniennes que la voie a été ouverte aux Occidentaux qui commencent de la sorte à affluer dans cette région étrange et inconnue. La conquête de l'Algérie en 1830 inaugure alors l'ère d'une nouvelle littérature appelée "coloniale" comme le rappelle Jean-Robert Henry

> *« C'est seulement à partir de la conquête de l'Algérie que la sensibilité, ancienne ou nouvelle, au désert s'enracine dans un réel sensible et communicable, qu'il y a conjonction possible entre le fantasme et l'expérience »*[59].

Cette nouvelle littérature est composée de textes écrits par des voyageurs, des missionnaires, des militaires, des scientifiques, des explorateurs, comme nous l'avons précédemment souligné. Le désert finit bientôt par devenir la destination la plus convoitée pour les voyages de dépaysement et d'évasion, d'aventures, un topos qui vient enrichir la littérature française. Les écrivains et les peintres sont de plus en plus subjugués par le pittoresque du désert, source d'inspiration littéraire

---

[58] HENRY, Jean-Robert, « *Le désert nécessaire* », *Autremen*t, n°5, 1983, p. 20.
[59] Ibid.

inépuisable. La conquête de l'Algérie sera ainsi décisive dans le domaine de l'art en général la peinture et la littérature en particulier.

Les images du désert qui apparaissent dans cette nouvelle littérature sont principalement liées à la nature sauvage et vierge, un monde si reposant avec ses oasis[60], ses palmiers et ses femmes voluptueuses ; fascinant par son infinitude, sa vacuité, son silence qui s'opposent violemment à l'image de l'Occident qui gangrène de plus en plus les hommes **:**

> « *Venant après la conquête de l'Algérie et de l'Afrique du Nord, l'appropriation du Sahara par la France coloniale a beaucoup contribué à imprégner l'imaginaire français d'une forte référence au désert. La possession du réel est venue féconder le merveilleux* »[61].

Cependant, selon Roger Mathé, ce processus de la littérature exotique tend vers une séparation de la réalité :

> *« La littérature exotique se propose de révéler au public un pays étranger, dont la singularité est susceptible de lui plaire. Rien d'étonnant à ce qu'elle s'adresse surtout à la vue, puisque le lecteur, suivant la piste de l'écrivain, tient le rôle du touriste qu'un guide avisé initie aux secrets d'un autre monde. L'exotisme tend alors à se couper du réel. Cet artifice convient aux rêveries exotiques où l'auteur, emporté par son imagination, recueille, en une masse dense, nombre d'éléments conventionnels: il prétend créer l'illusion de la vérité en utilisant la force étourdissante d'un torrent d'images »*[62].

Guy De Maupassant n'écrivait –il pas lui-même dans une lettre adressée à sa mère en 1890 :

> « *Le voyage est une espèce de porte par où l'on sort de la réalité pour pénétrer dans une autre réalité inexplorée qui semble un rêve ».*

---

[60] Le mot *oasis* en français, d'après la définition du dictionnaire Larousse 2005, est une « *petite région fertile grâce à la présence d'eau dans le désert »* qui a permis de générer par extension le sens figuré suivant « *lieu, situation qui procure du calme ; refuge* ».

[61] HENRY, Jean-Robert, MARÇOT, Jean-Louis et MOISSERON, Jean-Yves, « Développer le désert : anciennes et nouvelles utopies », *L'Année du Maghreb* [En ligne], VII | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 01 février 2013. URL : http://anneemaghreb.revues.org/1167 ; DOI : 10.4000/annee.maghreb.1167

[62] MATHÉ, Roger, *L'exotisme*, cité par Ilhem Saida, *Mysticisme et désert à partir d'exemples dans la littérature française et la littérature maghrébine de langue française*. Thèse de doctorat en Recherches sur l'imaginaire, Université Grenoble III, 1994, p. 306.

CHAPITRE II

De la représentation de l'espace saharien dans l'imaginaire occidental dans la première moitié du XXe s

« Il faut avoir au moins côtoyé le désert pour en comprendre le charme.
La fascination qui s'en dégage ne s'explique pas. On la sent. On la subit
comme la musique ou l'amour, mais plus j'allais, plus j'en étais imprégné, enivré »

Francis Carco[63].

1. Désert et empire colonial dans le roman saharien

La vogue ou la folie du désert dans le roman français du XXe siècle coïncide avec des circonstances historiques particulières : la fin de la guerre. La part que prennent alors la nostalgie et le rêve dans la représentation de l'espace du désert ne fait aucun doute. Si Joseph Peyré chantonne et glorifie avec allégresse les exploits des méharées dans le désert, Pierre Benoît propose à ses lecteurs un grand récit d'aventures exotiques à partir d'une énième version de l'Atlantide, la célèbre cité engloutie sous les sables. Tous deux font partie, avec Roger Frison-Rocheet Jean d'Esme, de ces jeunes écrivains qui se sont attribués la mission, voire le devoir, d'offrir du rêve et de l'évasion aux Français affectés par les terribles années de la Première Guerre mondiale tout en exaltant, bien entendu, la grandeur de la colonisation française. Ils donnent de la sorte une pleine consécration à une véritable littérature saharienne. En effet, souligne Jean-Robert Henry :

> *« Le véritable âge d'or de la littérature saharienne vient après la première guerre mondiale. Pierre Benoît, avecL'Atlantide (1920) mais surtout Joseph Peyré (L'escadron blanc, 1931) et Jean d'Esme (Les chevaliers sans éperons, 1939) donnent alors au roman saharien sa maturité »*[64].

---

[63] CARCO, Francis, *Palace Égypte*, Paris, Albin Michel, 1933, pp.113-118.

[64] HENRY, Jean-Robert, MARÇOT, Jean-Louis et MOISSERON, Jean-Yves, « Développer le désert : anciennes et nouvelles utopies », *L'Année du Maghreb* [En ligne], VII | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 01 février 2013. URL : http://anneemaghreb.revues.org/1167 ; DOI : 10.4000/annee.maghreb.1167.

Si Jean d'Esme[65] et Joseph Peyré accordent une place primordiale à la présence française dans le pays, Pierre Benoît se concentre d'abord sur l'aventure et le pittoresque mais n'oublie nullement, à l'instar de ses pairs, de glorifier la conquête française dans ces contrées lointaines.

1. 1. Le désert chez Joseph Peyré

Joseph Peyré[66] est aujourd'hui un écrivain plutôt oublié mais à son époque, ses romans, qu'il commence à publier dès les années vingt, connurent un grand succès. Et ce sont précisément ses romans sahariens qui lui apportent la célébrité avec l'obtention du *Prix de la Renaissance* en 1931 pour *L'Escadron blanc*, le *Prix de Carthage* en 1934 pour *Le Chef à l'étoile d'argent* et enfin le *Prix de la Mer et de l'Outre-mer* pour un récit intitulé *La Légende du goumier Saïd.* Le désert et ses méharées, thèmes de prédilection dans son œuvre[67], inscrivent Joseph Peyrédans la longue tradition des écrivains du désert, considéré comme un des maîtres du roman saharien, sans y avoir toutefois mis les pieds (comme Balzac et Pierre Benoît).

Dans son cycle saharien, Joseph Peyré a choisi essentiellement de magnifier la figure du méhariste, ce militaire parti à la conquête du grand Sahara fidèle en cela à l'esprit même de ce type de roman dit *saharien*. Le méhariste y est présenté comme un homme courageux et hors du commun qui est toutefois, face à la vacuité brûlée du désert, amené à s'interroger sur l'existence et le sens de la vie. Jean Robert Henry dans ses nombreuses études consacrées au désert et tout ce qui s'y rapporte a dégagé le portrait suivant qui se profile dans les textes parus à cette époque là :

---

[65]Jean d'Esme est le pseudonyme du vicomte Jean Marie Henri d'Esmenard (né le 27 septembre1894 à Shanghai en Chine, mort le 24 février1966 à Nice en France), est un journaliste et écrivain français.

[66]Joseph Peyré (1892-1968) est né dans un village béarnais où son père et sa mère sont instituteurs. Il fait ses études à Pau puis à Paris, où il est l'élève du philosophe Alain en khâgne au lycée Henri-IV. Il est détenteur d'une licence de philosophie et d'un doctorat en droit. Après une brève carrière d'avocat, il se dirige vers le journalisme avec Georges et Joseph Kessel.Officier de la Légion d'honneur et officier du Mérite Saharien.

[67] En outre il obtient le Prix Goncourt en 1935, pour son roman *Sang et Lumières*.

> « *Le héros du roman saharien est par excellence l'officier méhariste, personnage complexe et problématique. C'est un chef attaché aux valeurs archaïques, un mystique et un ascète, fasciné par le danger et la mort, forgé par l'affrontement à la nature, et bien sûr désenchanté de la civilisation* »[68] .

Il est en outre lucide sur lui-même car il sait que la jouissance exotique est éphémère et destructrice de la virginité dont elle se nourrit : « *s'évader du monde civilisé fait avancer la civilisation et reculer le désert* »[69]. Ce type de héros, nous le rencontrons dans *L'Escadron blanc*[70], qui s'articule parfaitement autour de principes propres au modèle colonial recensés par Jean Robert Henry. *L'Escadron Blanc*, paru en 1930, raconte l'aventure exemplaire d'un bataillon de légionnaires à la poursuite d'un rezzou (commando) au cœur même du désert. Parfaite illustration des drames coloniaux très en vogue à l'époque, ce roman correspond à l'attente d'un lectorat avide et passionné par les contrées vierges, par leurs populations étranges et impénétrables où le monde hostile et cruel du désert est bien mis en évidence - sans doute pour mieux faire ressortir la dimension héroïque du soldat français -, venant supplanter de la sorte les épanchements des charmes de l'exotisme sur lesquels se sont attardés ses prédécesseurs. Rachel Bouvet explique l'enthousiasme pour l'infinitude désertique, à cette époque précise, dans un article publié par la *Société internationale d'étude des littératures de l'ère coloniale*, évoquant un besoin impérieux de rompre avec l'Occident :

> *« Espace de l'altérité par excellence, à la fois propice à la révélation et à la méditation, comme le veut la tradition biblique, le désert s'avère être aussi l'espace de la rupture avec l'Occident et de la découverte de l'autre - le*

---

[68] HENRY, Jean-Robert, "Le désert dans l'imaginaire français", *Imaginaire de l'espace espaces imaginaires*,op. cit., p. 174.

[69] Ibid.

[70]Ce récit a pareillement inspiré la bande dessinée: certains épisodes du "Crabe aux Pinces d'Or" d'Hergé s'inspirant directement de *l'Escadron Blanc*. Pour réaliser*Les Quatre coins du monde*, le dessinateur Hugues Labiano s'en est également inspiré. Le cinéma ne sera pas en reste puisque *L'Escadron Blanc*a fait l'objet de deux films : l'un italien, en 1936, d'Augusto Génina, l'autre français, en 1949, de René Chanas qui tourna aussi en 1954 "Patrouille des Sables". Cité par Georges Bardiau dans une conférence à Pau 27 et 28 mars 1992, intitulée : *Le Sahara dans l'œuvre de Joseph Peyré*, " *l'Algérianiste* " n° 60 de décembre 1992 (texte en ligne)

nomade - un espace des limites corporelles et mentales, souvent associé au vide, au néant et à la mort, figure de l'altérité ultime »[71].

En effet, à compter de la fin du XVIIe et surtout au XVIIIe, on assiste, nous dit Paul Pandolfi, à une véritable réévaluation du nomade avec une inversion quasi-systématique des traits négatifs qui lui étaient auparavant attribués, dû à l'hostilité du ce milieu " extrême " mais aussi à la présence des bédouins et des nomades qui constituent alors une image certaine de mort à laquelle s'exposent les voyageurs. Ils deviennent ainsi, constate Sarga Moussa « *la forme radicalisée de l'imaginaire de l'ennemi* »[72].

Dès lors, le désert n'est plus le lieu de tous les dangers mais davantage un monde à part dans lequel nombre de valeurs positives des sociétés archaïques ont pu être conservées. Les nomades seront présentés de plus en plus comme une « *race pure*», un groupe préservé et inchangé. Paul Pandolfi relève même qu'

> « *Ils deviennent également une figure d'une résistance à la tyrannie, un peuple d'hommes libres dont toutes les caractéristiques sont désormais de remarquables qualités : hospitalité, courage, valeur guerrière, etc.*»[73].

La fiction de *L'Escadron blanc* s'est construite autour d'une documentation authentique, extrêmement détaillée où tout est scrupuleusement noté, que cela soit dans le déroulement des faits ou des opérations. Seuls les personnages sont le fruit de l'imagination de Joseph Peyré. Pourtant il n'est jamais allé dans le désert du Sahara; il le connaît par "*ouï-dire* "[74] selon la formule ingénieuse inventée par Rosalia Bivona, il s'est essentiellement inspiré des aventures deson frère, médecin méhariste dans une compagnie saharienne. Ainsi sans s'y être jamais rendu, l'écrivain a cependant réussi, à travers les différents romans de son cycle saharien[75],à ressusciter l'épopée de ces hommes qui, motivés par un idéal héroïque,

---

[71]SIELEC, site internet : http://www.bdsphere.fr/2012/06/16/joseph-peyre-maitre-du-roman-saharien/www.sielec.net.

[72] Ibid., cité par Pandolfi, Sarga Moussa, 1996, « Le Bédouin, le voyageur et le philosophe ».

[73]PANDOLFI, Paul, « *La construction du mythe touarègue/ Quelques remarques et hypothèses »*, article cité.

[74] BIVONA, Rosalia, *"Le Sahara par ouï-dire: inspiration et vocation coloniale chez Mario Tobino et Marcelle Vioux" :* http://www.limag.com/Textes/Bivona/Aix2.htm

[75] Avec notamment *L'Escadron blanc, Le Chef à l'étoile d'argent, Sous l'étendard vert* et *La Légende du goumier Saïd*.

acceptent de se soumettre avec abnégation, aux terribles caprices d'un désert cruel et hostile, à son lot effroyable de tempêtes de sable, de chaleur épouvantable, de fièvres, de maladies souvent mortelles, à la soif, et à l'épuisement, afin d'accomplir avec honneur, les missions de "*pacification"* que leur avait confiées l'administration coloniale française. Joseph Kessel voit en lui un véritable visionnaire. A propos de ce récit, il écrit dans Les *Nouvelles littéraires* :

> « *L'Escadron blanc parut. Aussitôt, sur les pistes sahariennes les hommes et les choses prirent une réalité surprenante.Une imaginationqui rejoignait celle des visionnaires...*»[76].

Les lecteurs insatiables de grandes aventures attrayantes particulièrement dépaysantes, et qui souhaitent s'évader, s'identifier à des héros aussi éloignésd'une grisaille quotidienne et d'épreuves récentes éprouvantes encore vivaces, étaient bien servis. Dans son apologie du militaire au service de la colonisation, Pierre Peyré les plonge avec délectation, sans qu'ils aient à quitter le confort de leur fauteuil, dans une littérature d'évasion bien documentée, au cœur de drames palpitants du Sahara dans des contrées désertiques dont l'appellation même les faisait déjà frémir de plaisir : Mauritanie, Tibesti, Tassili, Hoggar, Colomb-Béchar, Tombouctou, Ouargla, Agadès, etc. Un peu plus tard en 1944, Pierre Peyré dans un récit intitulé *Sahara éternel*, révélait l'importance de la dimension mystique du désert :

> « *Jamais impunément un peuple ne touche à l'infini, et que, par la grâce de son désert, la France s'est, au dernier temps, esprit et corps retrouvée sur la route ascétique* »[77].

Ce que donne à lire cette réflexion[78], déclare Jacques Marx c'est

> « *(…) une perception du désert saharien conçu moins comme espace réel que comme espace sacralisé et lieu de quête de sens* »[79].

---

[76] KESSEL, Joseph, « *L'Escadron Blanc est à nous, Autour d'un livre et d'un film* », Les Nouvelles littéraires, 13 :06/1936.

[77] MARX, Jacques, « *Au service de la plus grande France : littérature et mystique saharienne* », Actes du Colloque de Metz, op.cit., p.371

[78] Nous, pour notre part, on y voit une révélation, une espèce de prémonition, du moins dans la première partie de la citation : « *Jamais impunément un peuple ne touche à l'infini* ».

[79] MARX, Jacques, « *Au service de la plus grande France : littérature et mystique saharienne* », op. cit.

L'intérêt de Pierre Peyré n'est pas motivé par la seule idée de la grandeur de la France, étant donné que le désert apparaît également dans ses écrits comme un espace sacré où le héros est soumis à une série d'épreuves débouchant inévitablement sur une authentique quête de sens, sur une réflexion sur l'existence, au sortir des terribles événements de la guerre. Le désert s'avère ainsi l'espace propice pour atténuer les douleurs liées aux horreurs de la guerre, ce qui explique en partie l'engouement qu'il a drainé juste après.

1.2. Roger Frison-Roche (1906-1999)

La même thématique du méhariste, se profile avec la même véhémence dans les romans de Roger Frison-Roche qui, à l'instar de Joseph Peyré met en scène des hommes également hors du commun, mus par un extraordinaire idéal héroïque où le courage, la persévérance et la fidélité apparaissent vraiment comme des valeurs ultimes.Roger Frison-Roche, alpiniste et écrivain français, est d'abord connu pour sa passion pour la montagne et la nature sauvage que reflètent ses écrits. Il entreprend en 1935 son premier voyage dans le désert algérien qui sera déterminant. A l'instar de Guy de Maupassant, fasciné par cet espace, il y retournera à plusieurs reprises et ne se limitera plus au seul Hoggar. Cet amoureux de la haute montagne, ne pouvait que succomber au charme du désert, comme on peut le relever dans ses *Carnets sahariens* :

> *« A l'origine de ce que je suis devenu, il y a eu cette marche lente, sans commencement ni fin, sur cette terre d'éternité, où la vie et la mort, le présent et le passé, le sable et les étoiles alternent indéfiniment pour composer une ardente symphonie »*[80] .

Il sera en outre le premier à gravir la montagne du Hoggar en 1935[81]. Le mysticisme qui se dégage du désert, sa grandeur, son silence, sa pureté et sa somptuosité sont analogues à cequ'il ressent face à la montagne et ne le

---

[80]*Carnets sahariens* est constitué par le récit de quatre méharées entreprises en 1935 et 1950 dans le Sahara algérien et le Sahara libyen.

[81]Il entreprend également l'ascension de l'Ilaman, de la Garet el Djenoun, de la Souinan, de l'Iharen et s'adonne à un sport inédit dans le désert : les skis mécaniques. En outre, il réalise plusieurs films sur le désert. En 1956 il réalise avec un certain Georges Tairraz. *Le Grand désert* qui est le premier film couleur réalisé au Sahara.

laissentpas indifférent. Frison-Roche en rapporte alors toute une série de romans[82] qui figurent parmi les romans les plus attrayants de la littérature saharienne, y évoque des méharistes complètement grisés par cette contrée imposante, comme Lignac et Beaufort dans *La Piste oubliée*, texte au titre particulièrement évocateur.

Dans ce récit rappelant étrangement *L'Atlantide* de Pierre Benoît, Frison-Roche met en scène un ethnologue nommé Lignac qui part explorer le Ténéré, et qui espère trouver la route des Garamantes évoqués par Hérodote, dont les chars roulaient vers le Soudan pour y chercher or et esclaves. Le chef de la Compagnie saharienne locale lui adjoint comme escorte le lieutenant Beaufort qui aura, en outre, la mission secrète d'arrêter le Targui Akou, assassin d'un officier. Beaufort choisit comme second le maréchal des logis-chef Franchi, s'attirant ainsi la haine de Tamara la Targuia qui va chercher auprès d'Akou un allié pour se venger.

Les nombreux ouvrages publiés par Frison-Roche de par leur qualité, finissent par inspirer Joseph Peyré, son aîné auquel il reconnaît lui-même, devoir sa vocation saharienne :

> « *Cette passion du Sahara, qui domine toujours et encore mes mémoires d'aventures, c'est à mon grand ancien Joseph Peyré que je la dois. Un "grand merci", Joseph Peyré, pour m'avoir fortifié par ces récits prémonitoires de la montagne et des déserts, qui m'ont dicté ma propre aventure* »[83].

La renommée de Frison-Roche sera telle que Eric Millet, spécialiste et photographe du désert que nous avons déjà évoqué, décide de s'intéresser à lui de très près. En effet, il part avec des compagnons sur ses traces et en rapporte un récit intitulé justement *Sahara, sur les traces de Frison-Roche*[84]qui sera ponctué par des extraits de textes de l'écrivain[85]. Le récit d'Eric Milet décrit les températures extrêmes, la soif, la fatigue mais aussi l'enchantement d'une nature inviolée (les peintures rupestres, la majesté des paysages et le bonheur de se fondre dans le

---

[82]*L'Appel du Hoggar*, carnet de route de la mission Coche et récit de la première de la *Garet el Djenoun*(1936), *La Piste oubliée* (1950), *La Montagne aux écritures*(1952) et *Le Rendez-vous d'Essendilène*(1954).

[83] FRISON-ROCHE, Roger, *Flammes*, Bulletin des Éditions Flammarion, septembre 1950, p. 3.

[84]Publié chez Arthaud en 2003.

[85]Notamment *Carnets Sahariens*, *La Piste oubliée* ou encore *La Montagne aux écritures*.

silence), ainsi que les rapports humains avec les Touareg, leurs guides. L'auteur s'attache également à faire revivre le passé du Sahara à une époque plus "verdoyante ".

En définitive, pour Roger Frison-Roche le désert ne constitue pas seulement l'espace de l'effort, de l'endurance et du dépassement de soi mais il est aussi celui de la contemplation et de la découverte des traces du passé.En effet, l'auteur part toujours du principe que le désert n'a pas toujours été ce qu'il est aujourd'hui, en se référant aux textes écrits par les voyageurs, aux fossiles et aux peintures rupestres qui prouvent que le désert a été giboyeux et habité, et traduit la grandeur de la nature sauvage et austère, de pierres et de sable où l'homme reprend sa vraie dimension. La solitude lui révèle ce qu'il est vraiment, sa place dans l'univers, mais aussi la nécessité de ses liens avec les autres hommes, d'où découle justement la richesse de son imaginaire. Le désert apparaîtdans les récits de Frison-Roche profondément humain. Certes, il permet à l'homme d'échapper autant aux tentations qu'à la médiocrité, mais il est également capable de le transfigurer, de le conduire à la ferveur mystique où l'action n'est pas pour autant exclue. Ainsi pour Frison-Roche, le désert est un espace unique où peuvent se conjuguer héroïsme, contemplation, rapprochement et amitié entre les hommes, ses semblables.

1.3. *Le Désert victorieux* de Marcelle Vioux (1895-196?)

La thématique du désert durant cette époque ne fut pas le seul apanage masculin. Cet espace inspirateur allait trouver un écho certain chez des femmes de lettres, sans doute à la suite d'Isabelle Eberhardt,une résonnance favorable, particulièrement originale chez des écrivaines telles qu'Angèle Marval-Berthoin[86], auteureprolifique dont le nom et les récits aujourd'hui sont presque oubliés, «*sont en prévalence d'ambiance nord-africaine [et sont] adressés à un public qui aime l'exotisme, sans toutefois, grandes prétentions de précisions philologiques* »[87]écrit

[86] Voir Annexes.

[87]VERMONDO, Brugnatelli, « "*Les Chants du Hoggar" de Mohamed Belaïd et Angèle Maraval-Berthoin*», *Etudes Berbère et chamito-sémitiques*, réunies par Salem Chaker et Andrzej Zaborski, Editées par Salem

BrugnatelliVermondo. *Les Chants du Hoggar*[88], roman d'Angèle Marval-Berthoinparu en 1954, est une longue composition française qui serait issue d'une adaptation par l'auteure de plusieurs récits de l'amour malheureux entre Moussa ag-Amstan pour sa cousine et bien-aimée Dâssîne. L'histoire se déroule dans le fin fond du désert où l'ombre du père Foucault est omniprésente de bout en bout du récit. Cette écrivaine avait une bonne connaissance de la région du désert pour y avoir séjourné à plusieurs reprises.

Marcelle Vioux, auteure tout aussi prolifique, a à son palmarès pas moins de 44 ouvrages écrits entre 1920 et 1958 dont *Au Sahara, autour du Grand Erg* et *Le Désert victorieux,* parus tous deux en 1930. *Au Sahara, autour du Grand Erg*[89]est un ouvrage de 190 pages, illustré de 16 planches photographiques en hors texte et d'une carte où l'auteure cite notamment le Mzab, Gardaïa, Châambas, Beni-Yzguen, Bou-Saada, Tafilalet, Taghit, Igli, Beni-Abbèset Timimoun, lieux où elle a eu alors à séjourner.

Si on connaît bien la date de naissance de cette écrivaine, on ignore par contre celle de son décès. Tout porte à croire qu'on a perdu sa trace. Son dernier livre publié date de 1958, *Ce soir on danse chez Lison.* D'après un document que nous avons retrouvé, Marcelle Vioux avait l'intention de consacrer sa vie à l'Eglise, comme le révèle un certain Fernand Fleuret:

> « *Il y a lieu de penser que, l'année prochaine, Marcelle Vioux, qui a fait retour à Dieu et sait dorénavant. Ce que c'est qu'hypostase avecquesyndérise »*[90].

Dans *Le Désert victorieux*, le héros principal, le lieutenant Forlaville, victime de l'amour, est poussé par l'ennui,"*sorte de spleen colonial*", à se rendre volontairement dans le désert, "*un espace sans aspérités*"[91], un « *lieu charnière,*

Chaker, Ed. Peeters, paris, Louvain, 2000. Texte en en ligne : www.academia.edu/.../Les_Chants_du_Hoggar_de_Mohamed_Belaïd_et de _Maraval-Berthoin.

[88]Voir annexes. Le titre de ce roman inspire une jeune romancière algérienne, Lynda Handala, née en 1989, *Les Voix du Hoggar*, aux Editions Dalimen, Algérie, 2008.

[89]*Au Sahara, autour du Grand Erg*, est considéré aujourd'hui comme un ouvrage de collection pour ceux qui s'intéressent à la littérature saharienne de la première moitié du XXe siècle. Ce livre est paru chez Fasquelle Éditeurs, Paris 1930, imprimé en novembre 1929.

[90] FLEURET, Fernand, *La Nouvelle Revue Française*, n° 101, Février 1922, p.236.

[91] BIVONA, Rosalia, « *Le Sahara par ouï-dire: inspiration et vocation coloniale chez Mario Tobino et Marcelle Vioux », article cité.*

entre quelque chose de familier et quelque chose de lointain et d'inaccessible »[92] où il espère se redécouvrir et se reconstruire. Dans cet espace vide, vierge et pur, il pense pouvoir trouver son apaisement, panser ses douleurs et ses blessures de guerre et d'amour. Le désert tel qu'il est présenté par Marcelle Vioux est un *"espace pur, héroïque, titanique"*, où il existe, nous dit Rosalia Bivona, " *une force centripète"*, attirant irrésistiblement le lieutenant Forlaville. C'est un espace "*totalisant, généralisant, atopique*". Le héros, en s'éloignant des villes sales et corrompues, venait en conquérant envahissant dans le désert blanc et immaculé, mais finit lui-même par être envahi, absorbé par le désert qui le contraint à son total dévouement. Forlaville, assouvi par la pureté du désert, ne veut plus en sortir : « *On maudit ce désert, et on ne peut pas vivre ailleurs…* »[93], car il y a trouvé un accord avec le monde ; il y a découvert ce qui lui manquait dans sa vie, il retrouve l'harmonie qui lui faisait tant défaut, comme nous pouvons le remarquer dans les extraits suivants :

> « *Il était heureux de se retrouver à nouveau là, en famille, parmi ces compagnons simples et gais, un peu puérils, charmants - de rudes hommes pourtant!- toujours naïfs sous leurs airs cyniques, grande famille affectueuse et compréhensive* »[94].

Et plus loin,

> *«Il devient tout à fait oriental. Quand vous faites-vous musulman ? demandait le capitaine qui réprouvait ces unions et, ne pouvant les empêcher, feignait généralement de les ignorer. Il n'aurait pas fallu prier beaucoup Forlaville pour l'entendre invoquer Mahomet... »*[95].

Envoûté, le lieutenant Forlaville apparait totalement (re)modelé par le désert, « *saharien, de cœur, de corps et d'esprit*»[96]. Le désert est décrit par Marcelle Vioux comme un espace hostile et cruel autant pour les hommes et les bêtes que pour les éléments naturels. Elle écrit « *ce vide insensé, cette obscurité rouge et sinistre* », où le vent brûlant hurlait sa rage et où même les chameaux refusaient

---

[92]Ibid.
[93] Ibid.
[94] VIOUX, Marcelle, *Le désert victorieux*, op. cit., p.28 .
[95] Ibid., p.95
[96]BIVONA, Rosalia, « *Le Sahara par ouï-dire: inspiration et vocation coloniale chez Mario Tobino et Marcelle Vioux* »,www.limag.refer.org/Textes/Bivona/Aix2.htm.

d'avancer, d'escalader « *les monstrueuses vagues de l'Erg hérissées de poussière aveuglante, étouffante, et qui paraissaient se soulever, marcher*»[97].

Malgré son animosité évidente, Marcelle Vioux octroie à cet espace de l'hostilité apparente, une faculté suprême consistant à soigner et à réconforter les hommes dans leur déchéance physique ou morale. Contrairement à la ville, le désert, espace de la sacralité, aide les hommes à se reconstruire au contact de sa pureté et à les préserver de la sorte d'une aliénation certaine. Ainsi, en plus d'être un espace révélateur, le désert s'avère être également pour l'auteure un espace purificateur. C'est dans le désert « *où rien n'a plus de proportions raisonnables* » que l'homme peut se révéler à lui-même :

> « *Mais si la plupart des souvenirs s'effacent très vite dans la solitude, celui qui s'y implante y tourne à l'obsession. Ce sont les sensations nouvelles, les sentiments nouveaux qui détruisent les anciens. Dans les villes, les hommes cueillent chaque jour leur butin de sentiments et de sensations, mais au désert ils sont la proie haletante du souvenir, où rien n'a plus de proportions raisonnables...*
>
> *Hors de toutes les conventions, l'âme nue comme la dune, il* [Forlaville] *ne comprenait plus la force du cadre. Les conventions, les préjugés européens lui apparaissaient étranges et ridicules. Il oubliait que lui-même, bridé, gêné par les règles sévères de la société, n'était pas le même homme à Paris et à Hassi-Es-Sahra*»[98].

Forlaville est tellement heureux dans ce désert qu'il est terrifié à l'idée de devoir le quitter:

> « *Et puis, s'étant dégagé de ses liens africains, où irait-il ? Où se réfugierait-il avec Jacqueline ? Quitter aussi l'Afrique ? Il ne serait pas heureux ailleurs…* »[99].

La perception du désert de Marcelle Vioux se rapproche de celle d'Ernest Psichari car pour elle le désert est essentiellement « *un lieu de vérité, et un lieu révélateur de vérité* »[100]. C'est un *carrefour sacré*, pour reprendre les termes mêmes employés par Psichari qui conçoit cet espace comme un champ de bataille contre l'impureté, où l'homme peut engager un combat contre ses mauvais

---

[97] VIOUX, Marcelle, *Le désert victorieux,* op. cit.,p.65.
[98] Ibid., p.109
[99] Ibid., p.151.
[100] BIVONA, Rosalia, « *Le Sahara par ouï-dire »,* article cité.

penchants. C'est là qu'il peut espérer guérir sinon mourir et *« d'où l'on sort condamné ou sauvé »*[101].

En fin de compte nous pouvons affirmer que *Le Désert victorieux* s'articule, comme le souligne Rosalia Bivona, en fonction de paramètres typiques du modèle colonial reconnus valables pour *« leurs capacités descriptives-explicatives »*[102]. Mais à l'instar des romanciers sahariens que nous avons déjà évoqués, elle ne s'attarde nullement sur *« les dichotomies vainqueur/vaincu ou colonisateur/colonisé »* car pour elle, la présence française dans ce pays est une évidence, un acquis sur lequel on n'a pas à se poser de questions. Rosalia Bivona conclut dans ce sens :

> *« (…) tout est émoussé, ouaté, comme s'il ne s'agissait pas d'un climat de colonisation, puisque Forlaville, comme d'ailleurs tous les autres personnages, occupe en Algérie une place qui lui est propre, conforme à son identité, dans la certitude générale que le lendemain algérien sera encore français »*[103].

Le désert tel qu'il est présenté dans ce récit est un prétexte permettant à l'auteure de mettre en scène des personnages qui vont développer, nous dit Rosalia Bivona,

> « *un discours destiné à huiler les engrenages de l'idéologie coloniale de sorte que le lecteur s'identifie avec le lieutenant Forlaville, toujours si titanique et héroïque*»[104].

2. Conjoncture historique et ethnocentrisme européen dans *L'Atlantide* de Pierre Benoît, maître incontesté du roman saharien

Pour illustrer cette partie, nous avons décidé de nous arrêter plus longuement sur une des œuvres majeures de cette période : *L'Atlantide* de Pierre Benoît qui a exploité avec force ce genre de roman de l'après-guerre, appelé communément *le*

---

[101] PSICHARI, Ernest., *Le Voyage du centurion*, op.cit., p.183
[102] BIVONA, Rosalia, « *Le Sahara par ouï-dire »*, article cité.
[103] Ibid.
[104]Ibid., p.03

roman saharien ou encore *le roman colonial*. Le succès colossal de cette œuvre auprès du public s'explique, selon l'écrivain Louis Chaigne, essentiellement par la conjoncture historique dans laquelle il est apparu :

> « *L'Atlantide est le livre que beaucoup attendaient pour sortir du cauchemar des terribles années vécues dans la boue et sous les obus et pour s'appuyer avec douceur sur des jours plus sereins*.»[105] .

Jean Robert Henry corrobore cette affirmation en soulignant qu'

> *«Il est difficile de ne pas voir dans le succès du roman saharien des années 20 et 30 une réponse symbolique - car elle n'était pas autrement dicible - au traumatisme laissé dans l'imaginaire français par le horreurs de la Grande Guerre, quintessence en négatif de la civilisation moderne* »[106].

Pierre Benoît (1886-1962) est un romancier de la première moitié du siècle et grand voyageur français. Outre ses succès littéraires, il est connu pour avoir été un homme de la droite nationaliste et un pur réactionnaire, à l'instar de ses maîtres à penser, Maurras, Barrès et Bourget[107], qui ont forgé ses convictions politiques. Outre ses romans d'aventure, ses écrits prennent souvent la forme d'une apologie de l'aventure coloniale car il est vraiment l'un des plus fervents défenseurs de l'Empire colonial de la France.

Il fait une entrée remarquée en 1918 dans le monde des romanciers en vogue, avec *Königsmarck*[108], qui sera suivi un an plus tard par la publication de *L'Atlantide* et c'est la consécration : le succès est fulgurant. Si Pierre Benoît a manqué de peu le *Prix Goncourt* pour le premier roman, il parvient cette fois, à décrocher avec le soutien de Maurice Barrès, le *Grand Prix de l'Académie française* pour 1919. Ensuite il publie, à raison d'un roman par an, une quarantaine de titres et il s'impose haut la main comme le maître incontestable du roman d'aventure dans lequel il combine habilement tous les éléments émoustillant l'appétit des lecteurs de l'époque. Il exploite leur goût du suspens, de l'aventure exotique et du

---

[105]CHAIGNE, Louis, *Vie et œuvres*, cité par Louis-Marie Clénet, article cité dans l'Encyclopédie Wikipédia :http://fr.Wikipédia.org/wiki/Pierre BENOÎT

[106] HENRY, Jean-Robert, "*Le désert dans l'imaginaire français*", *Imaginaire de l'espace espaces imaginaires*, article cité, p. 175.

[107]Charles Maurras, Maurice Barrès et Paul Bourget, fervents adeptes de *L'Action Française*.

[108] Ce roman a manqué de peu le Prix Goncourt malgré son succès considérable.

pittoresque en parvenant à susciter chez eux un enthousiasme jamais égalé. Djamel Eddine Merdaci écrit dans un article à propos de ce roman encore plébiscité de nos jours grâce aux adaptations cinématographiques :

> « *Avec L'Atlantide, il* [Pierre Benoît] *propose aux lecteurs les ingrédients d'un récit qui combine la passion torride, les grands espaces vierges du Tassili algérien, et un psychodrame fondamentalement judéo-chrétien dans son inspiration*»[109].

En outre, parallèlement à ses activités d'écrivain et de bibliothécaire au ministère de l'Instruction publique, qui l'ennuient, Pierre Benoît se lance avec bonheur dans l'exercice du métier de reporter pour le compte de plusieurs journaux notamment *France-Soir* et *L'Intransigeant*. Il sera amené de la sorte à voyager dans plusieurs pays[110] et aura la fabuleuse opportunité de rencontrer plusieurs personnalités politiques de premier plan, tels que Mustafa Kémal, Mussolini et le dictateur portugais António de Oliveira Salazar. Ce qui lui fournira plus tard un matériau inestimable pour l'élaboration de ses romans qui ont justement pour cadre les pays étrangers qu'il a visités. Pierre Benoît reflète un aspect du monde intellectuel de l'entre-deux guerres qu'il marque par une œuvre romanesque particulièrement prolifique.

2.1. De l'intérêt précoce pour les expéditions sahariennes ou de la genèse de *L'Atlantide*

Les premières années passées en Tunisie[111] et Algérie[112], seront déterminantes pour la carrière d'écrivain de Pierre Benoît. Né à Albi dans le Tarn, rien ne le prédestinait alors à cette écriture de l'aventure "exotique" qui allait marquer son siècle et le sacrer comme le maître incontesté du roman d'évasion. Il s'explique :

> *« De 1892 à 1907, j'ai vécu en Tunisie et en Algérie. Dès mon enfance, j'ai entendu parler des Touaregs, et mon imagination a été excitée par certaines sombres histoires, celle notamment d'une mission exécutée dans le Centre*

---

[109] MERDACI, Djamel Eddine, « *Antinéa ou le fantasme de la femme interdite- Pierre BENOÎT, Une mythologie de carte postale*», article publié dans le quotidien *El-Watan*, du 09 - 03 - 2006

[110] Tels que l'Iran, l'Australie, la Turquie, Tahiti, Tunisie, Liban, l'Argentine, l'Autriche ainsi que des pays de l'Extrême Orient.

[111] Son père le Colonel Benoît y était alors en poste.

[112] Ibid. C'est précisément en Algérie qu'il effectue son service militaire.

africain par deux Français dont un seul était revenu sans qu'on ait jamais pu savoir comment avait péri son compagnon : Telle est l'idée qui est à la base de l'Atlantide, il n'y en a pas d'autre »[113].

Dans ce passage, l'auteur fait référence à la fin tragique de la mission *Flatters*, souvenir d'un fait réelqui hante le roman de bout en bout et dont les membres auraient été massacrés en 1880 par les *KelAhaggar* (descendants de la reine mythique berbère Tin-Hinan).

2.2. Le désert mythique et magique dans *L'Atlantide*

L'Atlantide, deuxième roman de Pierre Benoît, se situe au temps des expéditions sahariennes comme nous l'avons précédemment indiqué. Ses excellentes connaissances en histoire et géographie lui permettent d'y insérer, avec finesse et habileté, des données véridiques. En effet, les faits sur lesquels porte le récit oscillant entre légende et réalité[114], sont authentiques comme les missions ayant pour objet l'exploration physique de la région, la mission Flatters par exemple, et toutes les indications géographiques et historiques qui s'y rapportent, ainsi que la visite d'une délégation touarègue à Paris en 1888.

Mais la technique narrative et le récit s'inspirent de la fiction où le désert sera présenté comme un lieu magique, sacré et dangereux où des hommes exceptionnels n'hésitent pas à s'engager, en l'occurrence Morhange et Saint-Avit, deux officiers français. En outre, ce récit comporte, nous dit Pierre Dubois, une portée symbolique[115] car l'histoire est aussi une allégorie à valeur actuelle : *l'Atlantide* représente la force de secret et de résistance des guerriers touareg, avec un déplacement sur les problèmes des rapports entre les sexes[116].

---

[113] BENOÎT, Pierre, dans un article de *L'Écho de Paris* le 2 février 1920, cité par Jacques-Henry Bornecque, *Pierre Benoît le magicien*, p.135.

[114] L'évocation de *L'Atlas du Christianisme*, un ouvrage de géographie publié par les Bénédictins sous la direction d'un certain Dom Granger (*L'Atlantide*, op.cit., p. 66)

[115] DUBOIS, Claude-Gilbert, « *Le Désert dans L'Atlantide de Pierre BENOÎT* », publié dans les actes du Colloque international sur « La Représentation du désert » qui s'est tenu du 22 au 24 novembre 2000 à Tozeur (sud tunisien) et organisé par l'Equipe de Recherche en Civilisation et Littérature de Sfax (ERCILIS).

[116] C'est-à-dire, explique Claude-Gilbert Dubois, « *une extension de la problématique dans l'image caducéenne des archétypes indissociablement enlacés, Eros et Thanatos*».

Dans *L'Atlantide* où plane obsessionnellement le souvenir de la mission *Flatters*[117], il s'agit d'un Targui, Cegheïr-ben-Cheïkh, un des principaux exécuteurs de la mission, qui se voit offrir un refuge dans le royaume d'*Antinéa* après l'anéantissement de cette dernière.

Un jour, sauvé d'une mort[118]certaine par deux officiers français (Saint-Avit et Morhange), Cegheïr-ben-Cheïkh ne tarde pas à leur apprendre l'existence d'un lieu particulièrement redouté que les Touareg nomment "*Blad-el-Khouf*", c'est-à-dire explique le narrateur "le pays de la peur", où figurent des inscriptions rupestres écrites avec de l'ocre. Il les attire dans une grotte où sous l'effet du chanvre, ils se retrouvent captifs d'un royaume inconnu au cœur du Sahara algérien, dirigé par la mystérieuse reine Antinéa[119], pour la remercier de son hospitalité et « *payer ses dettes* » à son égard.

2.3. Un désert imaginaire : du mythe et de la fabulation

En France dès le milieu du XXe siècle, avec l'avènement d'une culture littéraire de masse et la fin de la guerre, Pierre Benoît s'empare du mythe du *monde perdu*, avec lequel il prend alors de grandes libertés, s'appuyant toutefois sur les descriptions d'Hérodote[120]. Si pour Platon, l'Atlantide se situe à Athènes en Grèce, celle de Pierre Benoît apparait curieusement implantée dans le cœur même

---

[117]« *Sur l'initiative de Jules Ferry, les pionniers de la colonisation africaine songeaient a assurer la liaison entre l'Algérie et ses possessions du Sénégal et du Soudan. En 1878, un ingénieur avait même proposé une jonction par voie ferrée. Mais il fallait avant tout bien connaître les pistes du Sahara La mission avait ainsi pour but de reconnaître le terrain en vue d'une liaison par voie ferrée entre l'Afrique du Nord et l'Afrique tropicale. Le colonel Flatters, le 4 décembre 1880, avec une importante caravane militaire partit en mission vers le Hoggar malgré la présence dans la région de Touaregs hostiles aux Français. Forte de 90 hommes, c'était la plus grosse caravane militaire qui se fût jamais engagée à travers le Sahara : avec ses 90 méhara, ses 149 chameaux porteurs, quatre mois de vivres, des munitions, et des cadeaux destinés aux gens du Soudan, elle pensait pouvoir affronter sans danger le ciel brûlant et les longues étapes. (…) Nul ne se doutait combien serait lourd le tribut à payer au désert...*». D'après un dossier tiré d'un article d'Alain Renac dans "*Le journal de la France*" hebdomadaire, Ed. Tallandier 1970. Le massacre de la mission Flatters, Histoire du monde MHTML Document el brûlant et les longues étapes.

[118] On ne peut manquer de sourire à cette scène : Un targui dont la connaissance du désert est légendaire, qui manque de mourir dans une crue … si ce n'est la présence providentielle de ces deux Français.

[119]Antinéa est présentée par Pierre Benoît dans *L'Atlantide* comme la descendante de Neptune.

[120] Les auteurs de l'Antiquité Grecs et Romains, se basant sur les descriptions d'Hérodote auraient situé le pays des Atlantes dans l'actuel Ahaggar. Dida Badi, « *Tin-Hinan : un modèle structurale de la société touarègue »,* Études et Documents berbères, 12, 1994, pp.1999-205. Badi_EDB12_1994 [1]Tin-Hinan .pdf.

du Sahara[121]. La catastrophe qui l'a anéantie serait due au retrait brusque de la mer, ayant donc provoqué l'assèchement de l'espace marin transformé en désert. Pierre Benoît crée la surprise avec son adaptation française qui lui a valu néanmoins une véritable consécration alors qu'il ne s'était jamais rendu dans le désert. Tahar Djaout l'évoque en ces termes dans la préface de ce livre[122] :

> « *Pierre Benoît n'a même pas fait le déplacement pour voir le monde qu'il décrit. Il n'était pourtant pas un sédentaire, cet infatigable voyageur qui écrivait de préférence dans les cabines de bateaux. N'empêche qu'il n'a jamais mis le pied dans le Hoggar* »[123].

Pierre Benoît ne connaît le désert en fait que "*par ouï-dire"* selon l'expression désormais consacrée par Rosalia Bivona qui pose la question suivante : « *Le Sahara est-il perceptible, intelligible par ouï-dire?* »[124]. Les réponses selon elle sont multiples et protéiformes :

> « *Peut-être est-ce avant tout quelque chose qui pour un occidental est d'abord ressenti et puis, lorsque cela est possible, vu ; et celui qui l'a vu l'a raconté et même celui qui ne l'a pas vu a fait la même chose ; et de ces récits en sont nés d'autres, en grande quantité, et ainsi, d'une façon directe ou indirecte ce qui est au-delà de toute parole et de tout langage a été évoqué et enseigné* »[125] .

Nous avons relevé dans le récit de Benoit, qui se prête à une lecture anthropologique, deux mythes célèbres : celui de l'Atlantide évoqué par Platon et celui de la célèbre reine berbère du désert, Tin-Hinan. Mais si Platon précise dans ses *Dialogues* « *le fait qu'il ne s'agit pas d'une fiction, mais d'une histoire véritable et d'un intérêt capital »*, des universitaires s'accordent aujourd'hui à voir le mythe de l'Atlantide comme une fable de Platon, sur les origines perdues que l'imaginaire occidental investit inlassablement de symboles contradictoires et de décadence.

Traditionnellement associé à la quête géographique d'une célèbre civilisation

---

[121]Grzegorz Rosinski et Jean Van Hamme se réfèrent à l'Atlantide dans plusieurs tomes de la série de bandes dessinées *Thorgal*. Dans l'album *Le Royaume sous le sable*, laisse penser que l'Atlantide se situe également dans le Sahara.

[122]BENOÎT, Pierre, *L'Atlantide, Alger*, ENAG/ENAL, 1988.

[123]DJAOUT, Tahar, Préface de *L'Atlantide*, Pierre BENOÎT, Alger, ENAG/ENAL, 1988

[124] BIVONA, Rosalia, *"Le Sahara par ouï-dire: inspiration et vocation coloniale chez Mario Tobino et Marcelle Vioux" :* http://www.limag.com/Textes/Bivona/Aix2.htm

[125] Ibid.

disparue, le mythe de l'Atlantide, ce continent englouti dans la pré-Antiquité[126], a fait couler énormément d'encre dans la littérature occidentale et ne cesse d'inspirer les artistes qui y trouvent une féconde source d'inspiration. Bien des suggestions relatives à son emplacement, plus ou moins fantaisistes, se sont succédées donnant naissance à une multitude déroutante d'interprétations esthétiques (réécritures poétiques et romanesques, adaptations cinématographiques et musicales, etc.).

Platon, ni historien ni géologue, insiste dans ses *Dialogues* sur « *le fait qu'il ne s'agit pas d'une fiction, mais d'une histoire véritable et d'un intérêt capital en cherchant à définir la société idéale »*[127]. Dans ses écrits[128], il a opposé l'*Atlantide maritime*, technicienne et conquérante, corrompue par la richesse (comme la démocratie athénienne selon ce philosophe), à une *Athènes archaïque*, rurale, autarcique et conservatrice comme l'expliquent les biographies consacrées à l'Atlantide. Les dieux donnent la victoire à la meilleure société sur la pire. Ainsi périt l'Atlantide. Une majorité de scientifiques et d'historiens, à la suite des travaux imposants de Pierre Vidal-Naquet[129] sur la question, s'accordent aujourd'hui à voir le mythe de l'Atlantide comme une simple fable de Platon. Pierre Vidal-Naquet qui a abordé le mythe de l'Atlantide du point de vue de l'historien et du philologue, soutient que le récit de Platon :

> « (…) *doit être placé aux côtés des utopies et anti-utopies plus récentes, et en chercher les traces physiques est un contresens qui conduit à chasser une chimère »*[130].

Il lui reconnaît toutefois le mérite d'avoir introduit une nouveauté, le roman historique:

> « *La narration platonicienne introduit effectivement quelque chose de nouveau : dire le fictif en le présentant comme le réel. Avec une perversité*

---

[126]Exposé par Platon dans ses célèbres *Dialogues.*

[127]PLATON, *Timée*, 26b-27b., cité par Wikipédia Encyclopédie en ligne.

[128]Le *Timée* (Le philosophe introduit le mythe dans le *Timée*, au cours d'un récit fait par Critias, un riche Athénien disciple de Socrate et parent de Platon lui-même et le *Critias* (Le *Critias* entre davantage dans les détails, contant l'origine des habitants (nés de l'union de Poséidon et d'une mortelle, elle-même fille d'un autochtone) et leurs mœurs, la géographie de l'île, son organisation sociale et politique. La fin du *Critias* est perdue. Le récit s'interrompt au moment où Zeus décide de punir les Atlantes décadents.)

[129]VIDAL-NAQUET, Pierre, « Athènes et l'Atlantide. Structure et signification d'un mythe platonicien », *Revue des Études Grecques*, 77.

[130] VIDAL-NAQUET, Pierre,*« L'Atlantide et les Nations »*, *La Démocratie grecque vue d'ailleurs*, Champs-Flammarion, Paris, 1990, p. 140.

qui lui a valu un immense succès, Platon a fondé le roman historique, c'est-à-dire le roman situé dans l'espace et dans le temps »[131].

Chimère, réalité ou non, toujours est-il que l'histoire de l'Atlantide qui a soulevé de nombreuses questions et polémiques, a été le sujet de plus de quarante mille ouvrages[132], et est aujourd'hui présentée comme le plus grand de tous les mystères et reste la source d'une abondante production artistique.

2.4. Tin-Hinan, la reine berbère

La légende vulgarisée de Tin- Hinan et celle d'Antinéa[133]fille de Neptune auraient largement contribué à l'élaboration du roman de Benoit et généreusement nourri cette vision du Sud entretenue de nos jours, une vision chargée d'exotisme et de préjugés. Selon Platon, Neptune avait en tant que dieu, reçu en partage l'Ile de l'Atlantide, épousa Clito et fit de la montagne qu'elle habitait un refuge protégé par cinq enceintes, deux de terre et trois de mer. Le tout prenait la forme d'un cercle au centre de l'île sur laquelle s'est de tout évidence basé l'auteur, pour mettre en place le décor qui allait accueillir Antinéa son héroïne. Cette disposition « *ne vous rappelle-t-elle rien ?»* demande le professeur Le Mesge aux deux Français bouleversés par leur découverte. Il explique :

> « *Hier soir, en arrivant ici, vous avez franchi les cinq enceintes : les trois enceintes de mer, pour jamais desséchées ; les deux enceintes de terre, creusées d'un couloir où, jadis, voguaient les trirèmes. Seule, dans cette immense catastrophe, s'est maintenue semblable à ce qu'elle fut alors, dans son antique splendeur, la montagne que voici, la montagne où Neptune enferma sa bien-aimée Clito (…) mère d'Atlas, aïeule millénaire d'Antinéa, la souveraine sous la dépendance de laquelle vous venez de rentrer pour toujours »*[134].

---

[131] Ibid.

[132] Cité dans l'Encyclopédie Wikipédia, Jean Lebrun, « *L'Atlantide* », émission *La Marche de l'Histoire* sur France Inter, 18 mars 2012

[133]Antinéa serait l'héroïne de *L'Atlantide* et dont le nom signifie la « nouvelle Atlante ».

[134]BENOÎT, Pierre, *L'Atlantide*, op.cit., p.131

Outre cette fabulation imaginée par Pierre Benoît, l'évocation du Sahara fait également largement appel au passé légendaire du Hoggar en rapport avec le mythe de la célèbre reine berbère, Tin-Hinan[135], soit la femme de tente ou encore la nomade ou la migrante.

A l'instar du mythe de l'Atlantide, Tin-Hinan est une femme légendaire qui a largement stimulé l'imagination des romanciers et des scientifiques. Figure emblématique, elle est considérée comme l'ancêtre maternelle de toutes les tribus nobles du Hoggar et constitue un modèle structural de la société berbère[136]. Les légendes berbères situent le tombeau de cette reine à Abalessa[137]. Sans trop rentrer dans les détails, vu les innombrables hypothèses relatives à cette figure emblématique du désert, nous retenons avec DidaBadi que :

> « *(…) le phénomène Tin-Hinan est, en fait, la superposition de plusieurs personnages qui ont traversé le temps pour arriver jusqu'à nous sous la forme de la légende de Tin-Hinan telle qu'on la connaît actuellement : c'est la migrante, la voyageuse ou la nomade* »[138].

On retient, toujours d'après les légendes, que c'est grâce à elle que la culture du chameau a été introduite dans cette région désertique. Pierre Benoît aurait donc combiné deux mythes : la légende de Tin-Hinan et celle d'Atlas, pour son personnage *Antinéa,* afin d'exploiter de manière pittoresque, le thème de la femme fatale déjà en faveur à la fin du XIXe siècle. Mêlant l'aventure et un certain érotisme, il a créé un type nouveau d'héroïne troublante qu'il qualifiait lui-même de *bacchante* ou d'amazone[139] - faisant sans doute référence à d'autres mythes grecs- une espèce de mante religieuse qui séduit et fascine les personnages masculins avant de les conduire à leur perte.

---

[135] D'après la légende transmise par la tradition orale au sein du groupe des Kel Ahaggar, Tin-Hinan serait arrivée dans l'Ahaggar, en provenance du Tafilat, au Maroc, à dos de chameau, accompagnée de sa servante T*akammat* qui l'a sauvée d'une mort certaine en ayant l'idée de fouiller dans une fourmilière où elle a trouvé des grains. Arrivées dans l'Ahaggar, elles découvrent, nous dit Dida Badi, un peuple d'ignorants, - dont les tombeaux parsèment aujourd'hui le Sahara central - qui vivait de la chasse au mouflon et de la cueillette des graminées sauvages, qui ne connaissait pas le chameau et parlait un *tamasheq* archaïque.

[136]BADI, Dida, « Tin-Hinan : un modèle structural de la société touarègue », Études et Documents berbères, 12, 1994, pp.1999-205. Badi_EDB12_1994 [1] Tin-Hinan .pdf.

[137]Et dont la découverte se traduit en 1925, par l'exhumation d'un squelette reconnu comme étant celui de Tin-Hinan, accompagné de bijoux d'or et d'argent et d'un important mobilier funéraire daté du IVe siècle de l'ère chrétienne.

[138] Ibid.

[139]*Bacchante :* prêtresse ou femme qui célébrait les mystères et les fêtes Dionysiaques.

L'auteur s'est également inspiré, comme il le révèle à la fin de son récit, du *Tombeau de la Chrétienne* situé dans la ville de Cherchell, par le biais de Saint-Avit qui déclare à Ferrières:

> « *Il y a, au sud de Cherchell, la vieille Césarée, (…) une mystérieuse pyramide de pierre. Les gens l'appellent le Tombeau de la Chrétienne. C'est là qu'est déposée de corps de l'aïeule d'Antinéa, cette Cléopâtre Séléné, fille de Marc-Antoine et de Cléopâtre* »[140].

L'Atlantide, roman saharien, a été élaboré principalement à partir de mythes : celui de *l'Atlantide*, ce monde englouti, le mythe d'Antinéa, de Tin-Hinan, de Séléné et peut-être même, selon d'autres sources (Wadi Bouzar notamment) que Pierre Benoît aurait pris pour modèle, la cousine de l'*Amenokal Moussa Ag Amastan* qui dirigeait alors les *Dassine Oult Yemma* du Hoggar et serait morte à l'âge de trente-cinq ans[141].

Ce que nous pouvons retenir : Tin-Hinan est la reine dont Pierre Benoît modifiera le nom pour les besoins de son roman, se fondant essentiellement sur des mythes et des traditions gréco-sahariennes, pour donner vie à son désert et à son héroïne Antinéa. L'espace du désert imaginé, associé aux mythes évoqués, propulse l'auteur animé d'une volonté d'exotisme, dans une dimension admettant toutes les fantaisies sur le plan esthétique et littéraire, créant un dépaysement sûr, par le choix des noms propres et de lieux, par la coloration et les contrastes qui rappellent ceux du désert (la technique du fauvisme), faisant bien ressortir l'aspect sauvage de cette contrée.

2.5. Anthropologie, altérité et image des Touaregs

D'après Wadi Bouzar[142], l'une des premières constatations des militaires français à leur arrivée en Algérie est bien la diversité des populations, présentée comme une "*mosaïque de peuples"* composée d'Arabes, de Maures, de Kabyles,

[140]BENOÎT, Pierre, *L'Atlantide*, ENAL, p.277.

[141] BOUZAR, Wadi, *Lectures Maghrébines*, « Sept auteurs et un lecteur (Proies d'Antinéa) », Alger, OPU, 1984, p.75.

[142] Ibid.,

de Chaouia, de Touareg, etc., au sein de laquelle ils allaient s'efforcer d'instaurer un ordre et des hiérarchies. Ce travail, bien que fourni par des spécialistes, n'allait pas être sans conséquence dans l'imaginaire collectif français[143]. En effet, il engendre un nombre important de clichés et de stéréotypes généralement *"négatifs, dévalorisants voire stigmatisants"*[144] *pour* les populations autochtones.

Dans un article intitulé « *L'imagerie touarègue entre littérature savante et littérature populaire* », Paul Pandolfi se référant essentiellement aux travaux de deux spécialistes de grande renommée, Henri Duveyrier et Émile Gautier[145], propose une analyse de la représentation stéréotypée des Touareg dans la littérature dite "savante" de l'époque coloniale[146]. Il y relève une série de clichés ayant obstrué à jamais l'appréhension des sociétés touarègues. Ces clichés, souligne Pandolfi, relèvent d'une histoire ancienne qui trouve sa source dans un autre mythe (non moins fameux), celui relatif à l'*Afrique chrétienne*[147] auquel l'auteur fait référence quand il évoque le fameux *Atlas du Christianisme* qui s'est proposé nous dit-il, « *d'établir les bornes de la grande marée chrétienne, au cours des âges, et c'est pour toutes les parties du globe »*[148].

Moranghe révèle à Saint-Avit que le motif réel de sa mission dans le désert était de constater ces bornes de la Chrétienté fixées par les Bénédictins sous la direction d'un certain Dom Granger. Ce mythe relatif à l'Afrique latine, sera repris par Louis Bertrand[149] avec quelques nuances et ajustements. Ces clichés ont nourri copieusement le roman colonial où le portrait du Targui se construit principalement en opposition avec celui de l'Arabe.

---

[143]comme le montre en partie Charles Ageron dans sa célèbre *Histoire de l'Algérie contemporaine* Notamment par rapport au fameux mythe kabyle ou la découverte du « bon sauvage », à partir de la distinction qui aura été faite alors entre arabes et kabyles., op. cit., p 278.

[144]PANDOLFI, Paul, « *L'imagerie touarègue entre littérature savante et littérature populaire* » : http : //annee.maghreb. revues.org/1090, VII | 2011. Dossier de recherche : Sahara *en mouvement - L'invention du Sahara : découvertes et utopies.* p. 101-113.

[145]Ces deux auteurs Henri Duveyrier et Emile Félix Gautier ont joué un rôle fondamental dans l'élaboration de l'image stéréotypée des Touaregs.

[146]c'est-à-dire, explique l'auteur de l'article, l'ensemble des textes qui ont expressément pour objectif de produire un effet de connaissance, un savoir de type scientifique sur les Touaregs et en particulier deux auteurs : Jules Verne *(L'invasion de la mer) et* G. Demage *(À travers le Sahara*)

[147] « *Quand, en deçà de la région des dunes de l'Erg, on voit la femme arabe telle que l'islamisme l'a faite, et, au-delà de cette simple barrière de sables, la femme touareg telle qu'elle a voulu rester, on reconnaît dans cette dernière la femme du christianisme* » (1863, p. 124).

[148]BENOÎT, Pierre, *L'Atlantide*, op. cit, p.66.

[149] Louis Bertrand qui a fait du mythe de l'Afrique latine, l'un des principaux thèmes de son œuvre.

Parmi tous les autochtones recensés, les Touareg jouissent d'une image plutôt positive[150] et malgré leur réputation de « *guerriers sanguinaires* »[151], fortement médiatisée par le tragique épisode de la mission *Flatters*, cela ne modifiera pas pour autant leur image ambivalente, comme le remarque Paul Pandolfi :

> « *Ainsi, dans la période qui a suivi le massacre de la mission Flatters (1881), toute une série d'écrits vont développer une image extrêmement négative des Touareg. Mais ce ne fut là, somme toute, qu'un bref épisode. Très rapidement, le discours positif reprit largement le dessus et ce, avant même que les Touareg ne soient défaits militairement comme en témoignent les nombreux écrits suscités par la présence à Alger de Touaregs faits prisonniers lors d'une expédition qu'ils avaient entreprise en 1887 au nord du Sahara* »[152].

Les écrits évoqués par Pandolfise réfèrent aux articles de journaux parus à l'époque, qui rendent compte de cette rencontre (où sera présent entre autres Guy de Maupassant). Le Targui - même si dans l'esprit du Français son image reste ambiguë, - est celui qui, de tous les autochtones, bénéficiera longtemps du traitement le plus favorable:

> «*Une image stéréotypée particulièrement prégnante s'attache aux Touaregs. Et à la différence des représentations concernant la plupart des autres peuples ayant subi la colonisation française, elle s'avère globalement valorisante et valorisée »*[153].

---

[150] PANDOLFI, Paul, « *L'imagerie touarègue entre littérature savante et littérature populaire* », *L'Année du Maghreb* [En ligne], VII | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 22 février 2013. URL : http://anneemaghreb.revues.org/1155 ; DOI : 10.4000/annee.maghreb.1155 : « *Cette opposition pensée comme substantielle entre Touaregs et Arabes est particulièrement présente dans le Journal de route de Duveyrier. Que ce soit à propos du sens de l'orientation, de la politesse ou de la qualité des bijoux, ce schème apparaît comme une évidence dans le propos de l'auteur : - 7 août 1860. Duveyrier accompagné d'un noble touareg, Cheikh 'Othmân, est en route vers Ghadamès : « Je commence à remarquer qu'Othman a le sens géographique très développé et qu'il possède, ce que je n'ai remarqué chez aucun Arabe, la connaissance du rapport des différents accidents du sol et leur enchaînement». - 11 août 1860. Duveyrier et Cheikh 'Othmân arrivent à Ghadamès. Les Touaregs leur réservent un bon accueil et Duveyrier note : « […] plusieurs d'entre eux demandèrent s'ils pouvaient venir me saluer. Ils vinrent en effet, et je leur fis des compliments. Tout ceci est bien poli et n'aurait jamais lieu en pays arabe. » - 2 septembre 1860. « Quand quelqu'un meurt, on ne pleure pas chez les Touaregs, on ne vient pas comme chez les Arabes faire des visites de condoléances et des singeries. »*

[151] La mort de Charles de Foucault, assassiné par la fameuse tribu des Senoussis aurait contribué largement à drainer cette image comme nous l'avons souligné auparavant dans la première partie (consacrée aux mystiques du désert).

[152] PANDOLFI, Paul, « L'imagerie touarègue entre littérature savante et littérature populaire » : http : //anneemaghreb.revues.org/1090, VII | 2011. Dossier de recherche : Sahara *en mouvement - L'invention du Sahara : découvertes et utopies*. p. 101-113

[153] PANDOLFI, Paul, N°7, Printemps 2004, Figures Sahariennes, *« La construction du mythe touarègue. Quelques remarques et hypothèses »*.

Soit une image-pour reprendre les termes de Paul Pandolfi - "*paradoxalement positive*". Les spécialistes du désert et du mythe touareg remarquent qu'il s'agit là d'une exception qui sera d'ailleurs nommée " *l'exception touarègue* ", comme on peut le lire dans l'article de Guy de Maupassant paru dans le journal *Le Gaulois* en date du 3 décembre 1888[154], où il rapporte la fameuse rencontre avec les Touareg faits prisonniers à Alger lors d'une incursion qu'ils avaient entrepris en 1887 au nord du Sahara. Maupassant, admiratif comme ses pairs Bissuel et Masqueray, relate cette rencontre avec grand éclat. Et si lui voit dans les Touareg "*un peuple fascinant* ", Henri Bissuel réplique par un "*peuple exceptionnel"*[155] dans un livre qu'il publiera en 1888 intitulé *Les Touaregs de l'Ouest*. Allant dans le même sens que ses pairs, Emile Masqueray dressera du chef de ce groupe de prisonniers un portrait tout aussi élogieux et sans doute des plus flatteurs, dans l'un des chapitres de ses *Souvenirs et visions d'Afrique*[156].

2.5.1. L'image des Touareg dans l'*Atlantide*

Pierre Benoît nous offre dans son roman deux perceptions du Targui : homme bleu, seigneur des sables et guerrier valeureux, mais aussi un homme fourbe et dangereux, qui s'est constitué une place forte dans l'imaginaire français ou occidental de manière générale et dont l'origine prend racine dans l'histoire de la colonisation avec son illustration dans les mésaventures du père Charles de Foucauld et de la fameuse mission Flatters.

La première image des Touareg chez Pierre Benoît apparaît dans le portrait qu'il propose du personnage *Cegheïr Ben Cheïkh* sauvé de la mort par noyade par les deux soldats français. Le Targui, homme bleu, seigneur des sables et guerrier valeureux, est décrit physiquement comme " *une espèce de géant* " plutôt mince, au

---

[154] Voir annexes.

[155]BISSUEL, H, dans un ouvrage qu'il a intitulé, 1888, *Les Touareg de l'Ouest*, paru en 1888 à Alger aux Éditions A. Jourdan, cité dans un article de Paul Pandolfi, « La construction du mythe » *N°7, Ethnologies Comparées : http /www. Ethno- comp.net*

[156]MASQUERAY, Emile, *Souvenirs et visions d'Afrique* publié en 1914 p.300-313. Cité par Pandolfi, article ci-dessus.

teint clair, très fort, grand, parlant arabe et qui porte un vêtement fait de "*longs voiles bleu foncé*". Son visage quoique maigre, est "*régulier, presque beau*", la barbe rare taillée en pointe, les cheveux déjà blancs, révèlent un homme d'une soixantaine d'années. Néanmoins Pierre Benoît s'attarde sur une description soulignant la dangerosité potentielle du personnage. Il exhibe avec force son regard sombre qui jetait des regards inquiétants et soupçonneux, campé de surcroît dans un décor étrange, inaccoutumé, que viennent relayer d'autres éléments scéniques tels que les orages effrayants, l'évocation d'un éclairage faible, de bruits bizarres et inconnus, installant dans le récit un réel inconfort à l'égard de ce personnage, et crée ainsi chez le lecteur une formidable attente .

La description du personnage précise et caractérise essentiellement le regard de l'auteur Pierre Benoît: ce qu'il en dit, la manière dont il l'envisage nous informe sans ambigüité sur ses sentiments à l'encontre des populations du Sud qu'il ne connaît même pas. En somme il s'agit pour lui de montrer dans *L'Atlantide,* que la société européenne à laquelle il appartient est supérieure aux autres considérées comme étant des sociétés infantiles et sous-développées[157]. La phrase de Platon : « *Je dois vous en prévenir d'abord, avant d'entrer en matière, ne soyez pas surpris de m'entendre appeler des barbares de noms grecs* », mise en exergue du livre donne le ton du texte et vient souligner avec force une des formes tenaces de l'ethnocentrisme occidental caractérisant l'auteur. Ainsi, l'image que retient le lecteur de ce personnage est celle d'un homme fourbe, traître et dangereux, imprégnant profondément l'imaginaire français que l'histoire de Charles de Foucault a largement contribué à entretenir. Elle prend de la sorte racine dans l'histoire même de la colonisation française et constitue une curiosité exotique ambivalente.

Au-delà du système colonial auquel ils appartiennent et qu'ils représentent, les deux personnages français Morhange et Saint-Avit « *les isolés, les condamnés, les perdus* », sont à la recherche de quelque chose qui les dépasse. Ils refusent la vie

[157]MORSEL, Joseph avec la collaboration de Christine DUCOUTIEUX ; « L'Histoire (du Moyen Âge) est un sport de combat… » ; Réflexions sur les finalités de l'Histoire du Moyen Âge destinées à une société dans laquelle même les étudiants d'histoire s'interrogent,

www.academia.edu/.../Joseph_MORSEL_avec_la_collaboration_de_Chri-2007.

du Nord comme nous le montre Benoit à travers la description faite de ses pairs, comparés aux Touareg comme étant :

> « *leurs frères des latitudes supérieures, ceux qui, à cette heure, dans les villes où surgit tout à coup la blancheur des globes électriques, se ruent dans une frénésie délirante à leurs plaisirs étriqués* »[158].

Morhange et Saint-Avit s'enfoncent dans le désert saharien car ils fuient, en fait, la civilisation occidentale décadente à leurs yeux, sombrant dans une "*frénésie délirante*", dans des "*plaisirs étriqués"*. Le périple dans ce désert immense, vierge et encore pur, leur permet d'une certaine manière de se ressourcer, de se régénérer loin de la cohue insalubre des villes du Nord.

La critique de Pierre Benoît à l'égard de ceux qui y habitent est bien mise en évidence par l'utilisation de l'adjectif "étriqué". Il dénonce la civilisation industrielle occidentale par l'évocation des globes électriques qui ont causé la rupture avec l'héritage des grandes civilisations antiques.

2.5.2. Hetman Jitomir et les Touareg chez Sa Majesté

Toutefois, Pierre Benoît offre une autre perception des Touareg dans la reprise de la rencontre avec des chefs guerriers, que Jean Duveyrier, alors jeune explorateur de talent, aurait faite au cours d'un voyage particulièrement audacieux dans le Sud algérien et le Sahara. Personnage fictif, Hetman Jitomir prisonnier de la reine mythique, un soir où il avait bu plus que de coutume avant de sombrer dans la folie, se laisse aller à des confidences et avoue à Saint-Avit comment il est arrivé dans ce lieu maudit. Dans son récit, il évoque Duveyrier qui, au cours de ses voyages dans le Sahara algérien, « *est entré en relations avec les chefs du peuple qui s'est montré jusqu'ici rebelle à l'influence des armées de Sa Majesté, les Touareg* » et qui *« a pu obtenir qu'une délégation de ces chefs vînt à Paris présenter ses respects à Sa Majesté »*[159], Napoléon III. Ce dernier, pour revenir au

[158] BENOÎT, Pierre, *L'Atlantide*, op. cit., p.102.

[159] Ibid., p.186.

roman de Pierre Benoît, fait alors appel à Jitomir afin qu'il fasse partie de la délégation qui allait s'occuper du groupe de Touaregs durant leur séjour parisien:

> « *J'ai pensé, - dit Napoléon III, (…) qu'il était correct qu'un des gentilshommes de ma chambre attendit à leur arrivée ces dignitaires musulmans. C'est pourquoi tu es ici, mon pauvre Bielowsky*»[160].

La sollicitation de l'Empereur constituait pour lui une corvée qui s'annonçait des plus exécrables comme le laissent paraitre ses propos : « *La corvée d'avoir à convoyer des sauvages dans Paris…* » [161].

En fait Napoléon III attendait de lui d'obtenir de ces chefs la signature d'un traité de commerce qui pourrait réserver aux Français des "*avantages particuliers"*. Les Touareg, peuple fier, discret et rebelle, convoqués dans *L'Atlantide*, font figure de véritables gais-lurons ; insoucieux de l'image qu'ils peuvent transmettre de leur peuple, ce qui a suscité la réflexion suivante de Hetman Jitomir :

> « *Je puis affirmer que (…) nous étions fixés sur la façon dont nos visiteurs respectaient la prohibition édictée par le prophète à l'égard du vin* »[162].

On peut dire que l'image de ces chefs Touareg dans ce texte est tout aussi négative que celle de l'évocation du targui Cegheïr-ben-Cheïkh personnage présenté sous des traits particulièrement abominables : un homme cruel ayant participé de surcroît au massacre de la mission Flatters, fourbe, dangereux et différent bien entendu des Européens, comme nous pouvons le constater dans les exemples suivants. Après l'avoir arraché d'une mort certaine, Morhange dit à Saint Avit :

> « (…) *Tenez, ouvrez une boite de conserve. Avec des gaillards de cette trempe, on ne doit pas observer les précautions prescrites pour nos noyés européens*»[163].

La description des Touareg dans ce roman est un véritable décalque des travaux de Bissuel, Masqueray et Duveyrier ainsi que du roman de Jules Verne

---

[160] BENOÎT, Pierre, *L'Atlantide*, op. cit., p. 186.
[161] Ibid., p.188
[162] Ibid., p.190
[163] Ibid., p.82

cités plus haut ; auxquels vient s'ajouter l'évocation du mythe de l'Atlantide. Au final, cela nous donne un portrait particulièrement flatteur de la présence française dans le Sud algérien, mais les autochtones, les Touareg en l'occurrence y perdent tellement car leur image est déformée. Il s'agit là d'un transfert opéré entre littérature « savante » et littérature de fiction de l'auteur qui n'a jamais été dans le désert.

2.6. Pierre Benoît et l'imaginaire français

L'Atlantide de Pierre Benoît peut être vu comme un document important dans la mesure où il dévoile et illustre de manière vraisemblable, quelques aspects de l'imaginaire français, la vision française à l'époque de la conquête sur les communautés autochtones en général et la communauté touarègue en particulier. Ce roman constitue de la sorte le lieu de reflet de la pensée collective et le moteur de celle-ci car concourant à la diffusion de ce mythe dans l'imaginaire collectif jusqu'à nos jours.

Le désert de *L'Atlantide* se profile ainsi essentiellement comme une histoire de l'imaginaire occidental, une histoire des mentalités, de la perception de l'exotisme et de l'Autre. Cette représentation du désert et de ses populations symbolise ainsi un certain type de rapports entre les Occidentaux et les populations touarègues qui ne figurent pas encore parmi les priorités de l'Armée française - au cours des premières décennies de la colonisation - beaucoup plus préoccupée par les révoltes qui éclatent dans les territoires du nord de l'Algérie, telles que celles de Cheikh Bouaâmama et de Cheikh El-Mokrani[164].

Les Touareg ont toujours eu un attrait particulier auprès des sociétés occidentales qui se fondent essentiellement sur le lien mythifiant de corrélation entre l'image du désert et celle de ses habitants. En effet, l'image des Touareg sortie d'une peinture orientaliste, se décline souvent sur les modalités même du désert à travers des images ambivalentes, à la fois milieu aride répulsif mais aussi univers vierge chargé

[164] Les révoltes en Algérie depuis le début de la colonisation jusqu'aux années trente.

de mystère et de mysticisme. Tous deux sont chargés d'inconnu, inspirent la crainte, la terreur mais aussi forcent l'admiration.

2.6.1. Le désert, un pilier de l'ethnocentrisme européen

L'ethnocentrisme exprime la tendance à considérer le monde avec sa propre culture ou son propre groupe social comme modèle de référence, donc à analyser une société extra-européenne à travers ses schémas de pensée. Tzvetan Todorov définit l'ethnocentrisme comme étant :

> « *L'option universaliste peut s'inscrire dans plusieurs figures. L'ethnocentrisme mérite d'être mis en tête car il est la plus commune d'entre elles. Dans l'acception ici donnée à ce terme, il consiste à ériger, de manière indue, les valeurs propres à la société laquelle j'appartiens en valeurs universelles(…). L'Ethnocentrisme a donc deux facettes : la prétention universelle d'une part ; le contenu particulier (le plus souvent national), de l'autre* »[165].

L'ethnocentrisme désigne donc une attitude qui consiste à se prendre (ainsi que son propre groupe d'appartenance) pour le centre de l'univers et, à partir de là, à évaluer et à juger tous les autres groupes en fonction du sien. Il est de la sorte une valorisation du sentiment d'appartenance basé sur la croyance que ses propres valeurs sont supérieures à celles des autres ; ainsi un groupe ou une communauté qui estime que seules ses coutumes et ses traditions sont valables tend à avoir des attitudes négatives à l'égard des groupes extérieurs et la conviction que ces groupes lui sont inférieurs. L'ethnocentrisme intervient donc comme un principe d'organisation et de fonctionnement des relations sociales fondées essentiellement sur la discrimination.

Claude Lévi-Strauss, inventeur du mot au milieu du XXe siècle définit l'ethnocentrisme[166]comme un : « *Phénomène naturel, résultant des rapports directs*

[165]TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres*, La réflexion française sur la diversité humaine, Paris, Seuil, 1989, pp.21-22.

[166]Étymologiquement le mot ethnocentrisme est constitué de *ethno-*, du grec ancien *ethnos* (« nation, tribu »), et *centrisme*.

ou indirects entre les sociétés »[167]. Cette attitude correspond aux différentes formes que prend le refus de la diversité des cultures. La négation des cultures "autres" en laquelle consiste l'ethnocentrisme se manifeste, notamment, de trois façons différentes : répudiation pure et simple des autres cultures ; négation par assimilation à soi ; réduction de toute autre donnée culturelle par une explication qui soumet celle-ci aux formes d'intellection produites dans la culture du locuteur[168], lit-on dans la définition du mot *ethnocentrisme* dans l'*Encyclopédie Universalis.*

Les nombreux exemples que nous avons relevés valident la thèse du rejet de l'Autre - ayant valeur de négation franche de la culture autre, comme la culture touarègue, opposée diamétralement à celle de Benoit, ce qui se traduit dans plusieurs passages qui tendent à montrer l'autre comme un homme n'ayant pas tout à fait achevé son "évolution ", encore à un stade "barbare", qui provoque une certaine répulsion face à ses manières de vivre , de croire ou de penser parce qu'étrangères à l'observateur.

2.6.2. Ethnocentrisme, exotisme et thérapie

On peut conclure ce chapitre en rappelant que le succès de la littérature dite *saharienne* explique le nombre de livres et d'écrivains ayant opté pour le désert du Sahara comme cadre romanesque essentiel. La Guerre a été un tel traumatisme que chacun a adopté une certaine conduite afin de panser ses blessures et ceux des autres. L'univers mental de Paul Benoit et du roman dit saharien en général, permet en effet au lecteur d'extirper le souvenir de la Première Guerre mondiale, guerre-boucherie faite de tranchées, de boue et de sang, en offrant aux lecteurs traumatisés des espaces nobles, blancs et homériques, le désert en l'occurrence. Dans les textes où dominent l'espace désertique contrairement à l'espace urbain, les écrivains en profitent pour livrer un message sur la fugacité des civilisations, comme nous avons pu l'observer brièvement avec Marcelle Vioux qui dévoile dans son *Désert victorieux*, les traces de civilisations disparues ou celles qui tentent de résister à la

[167] STRAUSS, Claude-Levi, *Anthropologie structurale II*, *Encyclopaedia Universalis*, en ligne.
[168]www.universalis.fr/encyclopedie/ethnocentrisme.

disparition en protégeant les derniers résidus de leur culture menacée[169]. Ce qui a permis à Jean Robert-Henry d'affirmer :

> « *Il est difficile de ne pas voir dans le succès du roman saharien des années 20 et 30 une réponse symbolique - car elle n'était pas autrement dicible - au traumatisme laissé dans l'imaginaire français par les horreurs de la Grande Guerre, quintessence en négatif de la civilisation moderne* »[170].

En effet, pour un grand nombre le désert était une véritable thérapie qui allait développer le genre du roman d'évasion où l'exotisme. Le rêve et l'aventure, hors des murs de la ville, seront les mots clés pour ce genre fort prisé après les horreurs de la Première Guerre mondiale. Cet engouement ne tardera pas à contaminer le domaine cinématographique qui allait s'emparer des œuvres à succès pour les adapter comme nous l'avons déjà mentionné dans ce travail.

Si Balzac, Maupassant ou Flaubert voient principalement dans le désert une oasis, les autres textes que nous avons évoqués, insistent sur son infinitude et soulignent par-là qu'il est moins l'oasis que l'espace aride des grandes errances. Il est envisagé comme un espace paradoxal, arboré étrangement comme étant une terre hostile mais apaisante, une nature morte mais vivante, bienfaisante, vierge et même sensuelle notamment chez Marcelle Vioux dans son *Désert victorieux*. Dans ces romans nous remarquons avec Jean Robert Henry que la

> « *grandeur du décor écrase les hommes, mais les magnifie aussi, en leur donnant des dimensions homériques* »[171].

Quant aux personnages qui se profilent dans cette littérature saharienne, nous avons relevé que les héros sont essentiellement des officiers méharistes. Ils apparaissent comme des personnages complexes affichant un désintérêt total pour la ville et sa cohue où ils semblent bien s'ennuyer. Attachés aux valeurs archaïques, ce sont des mystiques et des ascètes, fascinés par le danger et la mort, forgés par l'affrontement

---

[169] Appelées communément « les culturelles résiduelles ».

[170] HENRY, Jean Robert, "*Le désert dans l'imaginaire français*", *Imaginaire de l'espace espaces imaginaires,*Actes de colloque/EPRI, Casablanca, Université Hassan II, Faculté des Lettres et Sciences humaines I, 1988, p. 175.

[171] HENRY, Jean-Robert Henry, MARÇOT, Jean-Louis et MOISSERON, Jean-Yves, « Développer le désert : anciennes et nouvelles utopies », *L'Année du Maghreb* [En ligne], VII | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 01 février 2013. URL : http://anneemaghreb.revues.org/1167 ; DOI : 10.4000/annee.maghreb.1167

à la nature et, bien sûr, désenchantés de la civilisation urbaine. Lucide sur lui-même, le héros saharien sait que la jouissance exotique est éphémère et destructrice de la virginité dont elle se nourrit : s'évader du monde civilisé fait avancer la civilisation et reculer le désert. Ceci étant, le désert reste dans cette littérature un espace humain valorisé qui abrite une société chevaleresque, une société d'hommes valeureux - sans femmes - dans laquelle Indigènes et Français, adversaires et compagnons sont (presque) égaux devant la nature. La guerre y fait figure de rite convivial, elle est belle et propre, d'où la justesse de la citation de Jean-Robert Henry qui voit dans le succès de ce roman "saharien" une réponse symbolique au traumatisme laissé dans l'imaginaire collectif français après les horreurs de la Grande Guerre. L'engloutissement des individus dans la boue des tranchées et dans la boucherie de la guerre sert d'ailleurs d'épilogue à plusieurs romans sahariens, comme *Le chef à l'étoile d'argent* de J. Peyré (1934) et contraste avec la noblesse resplendissante de la guerre du désert[172]. Dans cet espace romanesque, l'idée de solitude s'associe parfaitement avec l'idée d'exploit militaire ou ascétique puisque, comme l'observe Marceau Gast :

> « *Aussi bien dans un cas que dans l'autre il faut opérer des renoncements pour permettre des palingénésies totales dans le monde comme dans les personnes* »[173].

[172] HENRY, Jean-Robert, MARÇOT, Jean-Louis et MOISSERON, Jean-Yves, « Développer le désert : anciennes et nouvelles utopies », *L'Année du Maghreb* [En ligne], VII | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 01 février 2013. URL : http://anneemaghreb.revues.org/1167 ; DOI : 10.4000/annee.maghreb.1167

[173] GAST, Marceau, "Mutations sahariennes", *Autrement*, N° spécial, "Désert. Nomades, guerriers, chercheurs d'absolu, N° 5 Novembre 1983, pp.65-80 et en particulier pp.66-67. Cfr. aussi à Roger Arnaldez, *Déserts-métaphores de la mystique musulmane*, pp. 202-209.

CHAPITRE III

Le désert, l'espace de l'ultime recours contre le non-sens, contrepoint à la crise dans la littérature occidentale dans la deuxième partie du XXe siècle

Dans la littérature du XXe siècle, l'immensité des sables ne se limite plus comme c'est souvent le cas au XIXe siècle à un simple décor. Il est souvent perçu comme l'espace de l'ultime recours contre le non-sens, un contrepoint aux multiples crises que vivent les hommes en cette ère où toutes les certitudes se voient ébranlées. L'imaginaire va se refaçonner et se former par une expérience sensible, sensorielle, physique, et où le contact avec le désert est direct, réel et éprouvant. Cet imaginaire, souligne Gilbert Durand,

> « *(…) n'est autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par des impératif pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement (…) les représentations subjectives s'expliquent par les accommodations antérieurs du sujet, au milieu objectif* »[174].

Le désert est alors révélé, vécu et appris. En ce sens il n'est plus isolement et stérilité dans sa matérialité comme nous pouvons le constater chez les auteurs suivants : Saint-Exupéry, Paul Bowles, Albert Camus et J.M. Le Clézio. Nous avons là des visions différentes d'hommes appartenant à des contextes différents, porteurs de culture et d'expériences spécifiques. Ces quatre auteurs venant d'horizons différents sont fascinés par ce vaste espace aride, hostile et dénudé. Pour eux, le désert, plus qu'une aventure physique, est d'abord perçu comme « *l'étendue superficielle, stérile, sous laquelle doit être cherchée la Réalité* »[175] et offre une expérience intérieure unique. Cette expérience peut les ramener aux origines mêmes du monde. C'est en ce sens que cet espace vierge apparaît souvent sous la plume des écrivains, comme le début de quelque chose, une page blanche où tous les espoirs de repartir à zéro sont permis.

---

[174] DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p.82.

[175] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, Dictionnaire *des symboles*, Paris, Laffont/ Jupiter, 1982, p.349.

1. Le désert dans l'œuvre de Saint-Exupéry

Eugène de Saint-Exupéry est un scientifique particulièrement doué[176] dont l'attachement aux réalisations techniques et scientifiques n'a pas pu combler son éloignement de la religion, laissant béante son aspiration au sacré[177]. Selon lui :

> « *Il n'y a qu'un problème, un seul de par le monde. Rendre aux hommes une signification spirituelle. Des inquiétudes spirituelles* »[178].

Malgré son appartenance à une famille aux vieilles traditions catholiques et un esprit peu enclin aux rebellions, il ne lui sera pas épargné « *le malaise affectif et spirituel de ceux dont la jeunesse s'éloigne de l'église dans le moment où elle s'éloigne de l'enfance* »[179]. Le métier de pilote lui fait découvrir le désert dont la beauté, la splendeur et l'immensité silencieuse viennent quelque peu étancher son besoin de spiritualité. L'espace de la vacuité reste en ce sens pour Saint-Exupéry, selon la tradition biblique :

> « *évocateur de l'époque de l'histoire sainte ; la naissance du peuple de Dieu. Le désert symbolise en premier lieu l'isolement ou encore la fuite vers un espace propice à la méditation. Un lieu de refuge et de contemplation* »[180].

Par la contemplation et la méditation Saint-Exupéry découvre un nouvel équilibre et apprend à se connaître en profondeur sans passer par les exubérances dadaïstes et surréalistes. Telle a été pour lui[181] la révélation dans l'infinitude du désert : « *J'ai toujours aimé le désert. On s'assoit sur une dune de sable. On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence…* »[182].

L'œuvre de Saint-Exupéry[183] relève du réalisme et s'inscrit essentiellement dans et sur les sables du désert. Il tente de poser et de cerner des questions qui prennent pour fin essentiellement l'homme et son épanouissement. Aussi le mot

---

[176] Il aurait déposé neuf brevets d'invention relatifs à l'amélioration des conditions de vol.
[177] QUESNEL, Michel, Préface générale de Saint-*Exupéry Œuvres Complètes*, Tome I, Gallimard, 1994.
[178] SAINT-EXUPÉRY, Lettre de juin 1943 au général X, *Écrits de guerre*, p.377.
[179] Ibid.
[180] LACAN, André, *Vocabulaire de Théologie biblique*, Paris, Éditions du Cerf, 1988, p.262.
[181] Lors de son affectation au Sahara (Maroc) en 1921 après qu'il eût décroché son brevet de pilote civil.
[182] SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1943, p.62.
[183] Depuis son premier texte publié en 1926.

"humanisme" se profile dans ses écrits comme une véritable doctrine et résume à lui seul toute sa pensée.

Ayant incontestablement marqué le siècle par ses textes et ses idées, il sera néanmoins malmené par ses contemporains et il meurt, arraché prématurément à la vie, dans un tragique accident d'avion, loin du désert qu'il a appris à apprivoiser. Renaud Matignon qui l'a bien connu prend sa défense en ses termes :

> « *Quelques-uns avaient cru d'abord que cette morale intransigeante, que ce style sec à l'image d'une éthique de l'essentiel, que cette allure de plan de vol impérieuse comme le carnet de bord d'une ascèse, ignoraient, dans leur simplicité, les zones obscures où se tapit l'inquiétude et où veille l'angoisse, d'aujourd'hui. On sut, un soir de juillet 1944, quand Saint –Ex eut été rendu pour toujours à ce ciel qui était son jardin et qu'on eut pris connaissance de ses dernières lettres désespérées, qu'il avait fait entendre aussi, dans un ciel trop froid, dans ces astres trop sereins, comme une vibration, comme un tremblement sous le silence absent des étoiles »*[184].

Quant à Kleber Haedens, il donne de cet auteur une image particulièrement émouvante :

> « *L'aviateur aux belles mains couvertes de graisse a ressenti lui aussi le goût de l'évasion, les tourments, la peur de n'être pas compris. C'est dans le monde entier qu'il a baigne sa solitude, écrivant à minuit des pages qui sont des poèmes de l'amitié et de l'honneur où l'on voit, comme chez Malraux, l'homme dominer sa condition. Saint-Exupéry volait au-dessus des nuages et donnait du péril des images radieuses »*[185].

La littérature et l'aviation ont été les deux passions qui se sont manifestées précocement dans la vie de Saint-Exupéry :

> « *J'écris depuis l'âge de six ans. Ce n'est pas l'avion qui m'a amené au livre. Je pense que si j'étais mineur, j'aurais cherché à puiser un enseignement sous la terre* ».

L'année 1926 est décisive dans sa vie car il voit enfin ses deux passions réunies : il est engagé comme pilote de ligne par une société d'aviation à Toulouse et il publie

---

[184] MATIGNON, Renaud, « *Antoine de Saint-Exupéry : c'était à lire… en 1931* », *Le Figaro*, 13 aout 1986.
[185] HAEDENS, Kleber, Une *Histoire de la Littérature française* (1945), Paris, Les Cahiers Rouges, Grasset, 2008.

son premier texte[186], *L'Aviateur*. Son expérience de pilote donne sens à sa découverte du désert, l'oblige à être constamment confronté à lui-même, à faire appel uniquement à ses propres ressources et lui permet d'édifier une réflexion humaniste de portée universelle, largement illustrée dans ses nombreux écrits, véritables recueils d'expériences humaines. Ces fragments d'une vie recèlent une pensée foisonnante inspirée de faits réellement vécus qu'il a tenu à partager. C'est pour cela qu'il est considéré comme étant l'un des rares écrivains à avoir « *vécu ses livres avant de les écrire* »[187].

1.1. Miracle dans une éprouvante *Terre des hommes*

Le désert est devenu incontournable pour l'auteur depuis sa première mission qui le mène au Maroc dès 1930. L'expérience du monde minéral sera décisive et exercera une influence considérable sur ses écrits, d'où l'importance de l'aspect autobiographique dans l'écriture de Saint-Exupéry.

En effet, l'espace du désert où il a failli perdre la vie, depuis la fameuse aventure relatée dans *Terre des hommes*, est devenu son "décor" de prédilection dans la plupart de ses œuvres, notamment son célèbre (*Le) Petit Prince*, tiré à plus de sept millions d'exemplaires. Il quitte le Sahara en 1929 non sans tristesse [188] et écrit à ce propos dans « *Lettre à un otage* » :

> *«J'ai vécu trois années dans le Sahara. Quiconque a connu la vie saharienne, où tout en apparence n'est que solitude et dénuement, pleure cependant ces années-là, comme les plus belles qu'il ait vécues »*[189].

L'histoire de Saint-Exupéry avec le désert est celle d'un naufrage qui se termine par un miracle. Sa fascination pour cet espace hostile est troublante car il a manqué de peu d'y mourir suite à une panne d'avion, quand il s'y perd la gorge

---

[186] *L'Aviateur* est une nouvelle parue le 1er avril 1926 dans Le Navire d'argent, revue dirigée par Adrienne Monnier. À l'initiative de cette publication, Jean Prévost, secrétaire de rédaction de la revue séduit par le récit des vols de Saint-Exupéry qu'il a rencontré dans le salon littéraire d'Yvonne de Lestrange.

[187] CAILLOIS, Roger, Préface à la première édition des *Œuvres de Saint-Exupéry*, la « Pléiade », Gallimard, 1959.

[188] Il y retourne en 1931 et assure durant sept mois le courrier de nuit entre Casablanca et Port-Etienne. D'autres séjours ponctuels suivront entre 1940 et 1943.

[189] SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, «Lettre à un otage », essai, publié aux éditions Gallimard, 1943, p .37.

sèche et sous un soleil de plomb avec son compagnon *Prévost*. Après quelques jours de souffrances, le miracle tant espéré survient. Un nomade, leur semblable, leur *frère*, leur apparaît et leur donne à boire de l'eau dans un grand plat. Saint-Exupéry conclut : « *(…) la fraternité qui nous conduit au bourg entre Tala et Aghlad où le repas nous rendra vie* »[190].

Malgré ce triste épisode dans la vie de l'auteur, sa passion pour le désert ne s'atténuera pas pour autant, bien au contraire. Dans *Terre des hommes*, à la fin du chapitre intitulé "*Dans le désert*", il révèle :

> « *Le désert ? Il m'a été donné de l'aborder un jour par le cœur. Au cours d'un raid vers l'Indochine, en 1935, je me suis trouvé en Égypte, sur les confins de la Lybie, pris dans les sables comme dans une glu, et j'ai cru en mourir* »[191].

De cette mésaventure il tire un récit fort instructif qu'il publie dans le même recueil, *Terre des hommes*[192], qui apparaît comme l'indique son titre comme une réflexion sur la responsabilité, en tant qu'humain, de l'homme envers l´autre à travers le regard posé sur des réalités inconnues et adverses. Être humain c´est dépasser les limites, la peur de l´inconnu, de l´autre si différent et si semblable à la fois. Dans ce livre, il pose un regard contemplatif et réflexif sur les constructions individuelles et personnelles de l´être confronté aux obstacles, à ses propres obstacles, non pas en tant que dépassement individuel mais au niveau relationnel. Cette réflexion sur la responsabilité de l´humain du point de vue relationnel, est faite dans des conditions insolites, dans la solitude du cockpit, dans les montagnes de l`Amérique du Sud, mais surtout dans le désert :

> « *Il nous faut prendre conscience de nous-mêmes et de l´univers. Il nous faut dans la nuit lancer des passerelles* ».

Les faits et péripéties de cette tragique histoire sont rapportés par l'auteur à la partie VII intitulée à juste titre : "*Au Centre du désert* ". Il y raconte son périple

---

[190] SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, *Terre des hommes*, « *Dans le désert* », Paris, Gallimard, Collection Folio, 1939, p.110.
[191] Ibid.
[192] *Terre des hommes* est divisé en huit parties numérotées et titrées.

après que son avion se soit écrasé dans le désert suite à une panne. Examinons ce court passage :

> *« J'ai laissé tomber mon caoutchouc quelque part, las de le porter dans la chaleur. Et le vent peu à peu empire. Et je découvre que dans le désert il n'est point de refuge. Le désert est lisse comme un marbre .Il ne forme point d'ombre pendant le jour, et la nuit il vous livre tout nu au vent.... je suis exposé au fouet de glace. ... je marche droit devant moi... L'Arabe nous a simplement regardés. Il a pressé, des mains, sur nos épaules, et nous lui avons obéi. ... Il n'y a plus ici ni races, ni langages, ni divisions... Il y a ce nomade pauvre qui a posé sur nos épaules des mains d'archange »*[193].

L'auteur y met en évidence tous les éléments du désert violemment ligués contre lui et son compagnon, à savoir : la soif, la chaleur infernale et le vent qui sèche et dessèche tout sur son passage dévastateur ; un espace impitoyable n'offrant aucun refuge. Mais il reconnaît que c'est aussi l'espace de la rencontre entre les êtres humains qui voient tomber leur différence, où la fraternité se manifeste de manière admirable. Il n'oubliera pas d'évoquer non plus, pour les avoir vraiment vécus, les terribles mirages du désert qui rendent fou en donnant de faux espoirs.

Saint-Exupéry, en tant que moraliste, invite les hommes à dépasser leur ignorance, leurs limites et leur peur de l'autre, fidèle en cela à l'influence de son ami Henri Guillemet à propos duquel il écrit :

> « *Sa grandeur, c´est de se sentir responsable (…) responsable de ce se bâtit de neuf là-bas chez les vivants et à quoi il doit participer. Responsable un peu du destin des hommes dans la mesure de son travail, être homme, c´est précisément être responsable. (…) C´est sentir, en posant sa pierre, que l'on contribue à bâtir le monde* »[194].

Le désert chez Saint-Exupéry se présente essentiellement comme une terre aride, sèche et salée. Certes, il est l'espace du vide et de la solitude. C'est un espace dangereux, il en est bien conscient, mais cela ne l'empêche nullement de l'aimer. Au-delà de ces aspects, il a perçu autre chose et avoue: « *Et cependant, nous avons*

---

[193] SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, *Terre des hommes*, op. cit., p.77.
[194]Ibid.

aimé le désert »[195].

En effet, les attributs visibles du désert ne sont pour Saint-Exupéry, qu'une "*écorce »*[196]. Pour l'appréhender, autrement que dangereux et hostile, il faut prendre le temps de le connaître car le désert est un espace mystique et mystérieux, voire capricieux, qui ne se révèle qu'à ceux qui le sondent vraiment :

> « *S'il n'est d'abord que vide et que silence, c'est qu'il ne s'offre point aux amants d'un jour. (…) si nous ne renonçons pas, pour lui, au reste du monde, si nous ne rentrons dans ses traditions, dans ses coutumes, dans ses rivalités, nous ignorons tout de la patrie qu'il compose pour quelques-uns* »[197].

Saint-Exupéry sait par expérience que le désert ne se révèle pas aisément à quiconque s'y aventure par simple curiosité. Il est d'abord vide et nudité mais quand on se donne les moyens et le temps de l'explorer, on prend alors conscience des richesses intérieures du désert et de sa beauté extrême. De ce fait, il faut accepter les règles du jeu car :

> *« Le Sahara, c'est en nous qu'il se montre. L'aborder ce n'est point visiter l'oasis, c'est faire notre religion d'une fontaine »*[198].

Le désert dans la vie de Saint-Exupéry a pris une telle proportion qu'il a fini par devenir un besoin réel presque vital, un passage obligatoire pour mesurer ses potentialités et ses capacités humaines. Le désert apparaît comme un puissant révélateur car sous cette enveloppe superficielle, comme le souligne Françoise Brin, « *ce manque, ce dépouillement que représente le désert nous engage à passer par des étapes pour mériter d'être Homme* »[199].

1.2. *Le Petit Prince* ou le lieu de l'impitoyable vérification

---

[195]Ibid.
[196] SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, *Le Petit Prince*, Gallimard, Coll. NRF, Paris, 1946, p. 78.
[197] SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, *Terre des hommes*, Gallimard Coll. Folio, 1939, pp.77-78.
[198] Ibid., p.78.
[199] BRIN, François, *Étude sur Terre des hommes de Saint- Exupéry*, Paris, Gallimard, 2000, p.69.

Le Petit Prince, conte moderne, met en scène des personnages qui évoluent dans un désert lunaire, lieu merveilleux d'une rencontre insolite entre un prince venu d'une autre planète, une Rose et un Renard. Ce récit imaginaire illustré de dessins[200], est composé dans un langage simple et poétique dont la philosophie profondément humaniste ne laisse pas indifférent, notamment les passages véhiculant une philosophie basée sur la sagesse des peuples et les sentiments humains… conséquence sans doute du périple de Saint-Exupéry dans le désert où il fut sauvé in extrémis par un homme qui lui donna une extraordinaire leçon d'humanisme qui le marquera à jamais. L'espace de la vacuité et d'infinitude est certes beau mais sa beauté ne se montre qu'à celui qui prend la peine de la chercher, comme nous le suggère son personnage central, le Petit Prince:

> *« - ce qui embellit le désert,* dit le petit prince, *c'est qu'il cache un puits quelque part… (…)»*[201]

Il précise plus loin :

> *« (…) qu'il s'agisse de la maison, les étoiles ou du désert, ce qui fait leur beauté est invisible »* [202]

Il convient donc de préciser que chez Saint-Exupéry, le choix du désert comme espace privilégié n'est pas un hasard. Il montre en effet que c'est dans le vide et le dénuement extrêmes de ses paysages que peuvent se manifester des personnages insolites et des créatures originales (le serpent, le renard, le mouton ou la rose) parce qu'ils ont tous un message à véhiculer, un secret à délivrer. Aussi l'univers matériel du *Petit Prince* dans son ensemble présente le même double aspect contradictoire que celui des personnages. Il est à la fois négatif et positif, à l'image même du désert. Ce dernier, dans lequel arrive le Petit Prince est d'abord vu comme un lieu inhabité, inhospitalier, inhumain, dur, froid, minéral, hérissé de pics comme le montre Michel Autrand[203]. Il se révèle être également un lieu de rencontre, espace de présence humaine et d'amitié vraie.

---

[200]Par l'auteur lui-même.

[201]SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, *Le Petit Prince*, op. cit., p.78.

[202] Ibid.

[203]AUTRAND, Michel, *Œuvres complètes de Saint-Exupéry*, Tome II, Gallimard, 1999, p.1353.

Saint-Exupéry montre dans son récit que les véritables richesses sont celles qui dominent le désert mais qui se dérobent aux regards pressés. Les découvrir permet à l'homme d'être révélé à lui-même, de se dépasser et d'attribuer un sens à ce qu'il voit. Il faut parvenir à une certaine maturité pour provoquer l'ultime révélation : « *Le désert c'est en nous qu'il se montre* ».

De fait, *Le Petit Prince* est un récit où la description se présente progressivement, étape par étape, commençant par les six premières planètes qui évoquent, symboliquement, l'homme dans toute sa dimension, voire les sept péchés capitaux, pour enfin arriver à la terre (la septième planète) et plus précisément dans le désert, qui s'ouvre alors doucement au "Petit Prince" jusqu'à lui dévoiler toute sa beauté secrète. La description que fait l'écrivain du désert est très symbolique et le recours au merveilleux lui permet une liberté d'imagination illimitée laissant au lecteur la liberté de méditer et d'interpréter le texte à sa guise, selon sa propre vision des choses et de la vie et où l'inconscient joue un rôle important dans la relation que l'on peut avoir avec le monde qui nous entoure. Eugène Drewermann exprime fort bien cette idée dans sa lecture psychanalytique du *Petit Prince*[204] :

> « *Cheminer vers la source compte plus que boire, car c'est le manque qui accorde à l'eau sa valeur essentielle, et que, le désert n'est pas seulement le lieu du Tohu-bohu, de l'errance et de la confusion, de l'inversion et du dénuement, c'est également celui d'une impitoyable vérification et de la confirmation, celui des prophètes et des chercheurs, le fourneau de la mutation mystique, une demeure de retraite et d'authenticité, un vrai jardin d'Allah, comme les Arabes appellent le Sahara* »[205].

Le désert agit comme un puissant révélateur où l'homme, devant sa supériorité, ne peut qu'abdiquer après s'être remis en question car le désert le dépouille de tout sentiment d'orgueil et de vanité : « *(…) il vous livre tout nu au vent* », affirme Saint-Exupéry dans le récit de son naufrage dans le désert. L'homme réalise qu'il n'est rien devant la prééminence de cet espace qui le dépasse. Dans « *Au centre du désert* » le narrateur croyant sa mort proche, résigné, dans un souffle qu'il croit ultime conclut :

---

[204] DREWERMANN, Eugene, *L'Essentiel est invisible*, Paris, Éditions du Cerf, 1993, p.64

[205] Ibid.

> « *Adieu, vous que j'aimais. Ce n'est point ma faute si le corps humain ne peut résister trois jours sans boire. (…) On croit que l'homme peut s'en aller droit devant soi. On croit que l'homme est libre… On ne voit pas la corde qui le rattache au puits, qui le rattache, comme un cordon ombilical, au ventre de la terre. S'il fait un pas de plus, il meurt* »[206].

Nous allons examiner rapidement comment apparaît cet espace dans une œuvre de fiction, soit le premier texte[207] écrit par Saint-Exupéry *Courrier Sud*, publié chez Gallimard en 1929 et dont le titre nous renvoie directement à la mission qui était alors la sienne.

1.3. *Courrier Sud* ou la précarité de l'amour dans le désert

Le désert a permis à Saint-Exupéry de méditer en contemplant les étoiles. La méditation depuis "*l'infiniment grand* " rappelle, selon lui, aux êtres humains leur condition de créature faible et fragile. L'homme se sent si petit dans l'immensité du désert, surtout s'il est seul. Saint-Exupéry ne le sait que trop pour avoir enduré l'expérience narrée dans *Terre des hommes* avec pour seul compagnon Prévost le mécanicien.

Courrier Sud est découpé en trois parties inégales[208]et comporte des chapitres numérotés mais non titrés. Le dernier chapitre, après l'annonce de la mort de Bernis se limite à une phrase au style télégraphique : « *De Dakar pour Toulouse : courrier bien arrivé Dakar. Stop.* »[209].

Dans ce récit de 150 pages, Saint-Exupéry évoque à travers le thème du vol, l'existence bouleversante d'un homme solitaire qui, grâce à l'amour, s'élèvera vers des espérances inconnues. *Courrier Sud* ne retrace pas seulement une histoire d'amour amère, il suggère également un hymne à l'amitié. Bernis en est le personnage principal, que le narrateur décrit comme un homme simple, de condition sociale modeste mais particulièrement attachant. En outre, c'est un

---

[206] Ibid., p.149.

[207] Deux millions d'exemplaires de *Courrier Sud* ont été alors vendus en France.

[208] L'auteur a consacré quatre chapitres à la première et deuxième partie et huit chapitres à la troisième partie de ce récit.

[209] SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, *Courrier Sud*, Gallimard, Folio, 1929, p.155.

solitaire qui fuit ses responsabilités et ne trouve son bonheur qu'en s'élevant dans les cieux vers d'autres aspirations à bord de son avion empli de solitude et au-dessus du désert. *Courrier Sud* possède une importante résonnance autobiographique doublée d'une véritable vision prémonitoire. En effet, l'auteur y évoque étrangement un accident d'avion où Bernis, le héros, trouve la mort comme ce sera son cas quelques années plus tard.

Courrier Sud raconte le double échec de Jacques Bernis. Mais grâce à la rencontre de Geneviève, une femme mariée - qui s'ennuie avec un mari qui ne la comprend pas - dont le couple éclate après la mort de leur enfant. La vie de Geneviève prend alors une tournure inattendue. Bernis en tombe éperdument amoureux et tous deux s'échappent de leur condition malheureuse en partant à l'aventure dans le désert. Bernis tente de vivre normalement et Geneviève de s'adapter à cette nouvelle vie dépourvue de tout confort. Mais pendant cette fuite, elle tombe malade suite à une grippe et comprend qu'elle ne peut pas renoncer au confort de sa vie sûre auprès de son mari pourtant méprisé. Bernis réalise alors qu'il s'est trompé et ramène Geneviève chez elle. Après quoi, il se réfugie dans son avion qui semble ne le réconforter que partiellement. Il tente de la retrouver et il s'aperçoit qu'elle est mourante. Bernis fuit encore à bord de son avion et finit alors par s'écraser dans le désert :

> « *Ô femme après l'amour démantelée et découronnée du désir de l'homme. Rejetée parmi les étoiles froides. Les paysages du cœur changent si vite…* »[210] .

Dans ce roman l'auteur évoque un problème qui lui a toujours tenu à cœur : la précarité et la fragilité humaine révélées aux êtres humains en plein désert, en l'occurrence Bernis et Geneviève.

1.4. Le temps de l'avion et le temps du désert

Deux temps nous interpellent dans ce récit : celui de l'avion et celui du désert du Sahara. Comme il existe deux temps, il existe également deux espaces : l'un dans

[210] SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, *Courrier Sud,* Éditions Gallimard, Coll. Folio, 1929, p.102.

les airs grâce à l'avion et un autre qui est sur la terre, le désert. L'avion représente le temps de la liberté d'esprit pour le héros, où le temps ne s'est arrêté que pour lui, un temps qui lui appartient pleinement car il est refuge et liberté, il est l'espace fermé où Bernis se sent en sécurité, en confiance, où il peut être lui-même. L'avion lui permet de voler dans des airs inconnus et de retrouver sa propre nature. Bernis, à l'image de son créateur, est bien loin de l'archétype du héros viril, c'est un héros que l'on serait tenté de qualifier de romantique car, hésitant entre mélancolie et angoisse, il aspire en permanence au dépassement de soi. Par contre, le temps du désert semble représenter celui de son inconscient, de sa solitude et de sa tristesse :

> « *Ce désert n'offrait point d'oasis semblable : jardins et jeunes filles, quelle légende ! (…) Mais je connais la solitude. Trois années de désert m'ont en bien enseigné le goût. On ne s'attend point d'une jeunesse qui s'use dans un paysage minéral, mais il apparaît que, loin de soi, c'est le monde entier qui vieillit les biens de la terre glissent entre les doigts comme le sable fin des dunes »*[211].

C'est la partie de lui-même insatisfaite de sa vie qui, semblable à l'image d'une tempête du désert, manifeste sa révolte et sa lassitude. Bernis luttera contre sa vraie nature et contre la solitude en nouant une relation avec Geneviève et en abandonnant ainsi son avion et le désert. Mais il sera de nouveau poussé vers ces deux éléments composant sa vie puisque, après la rupture avec Geneviève, il retrouvera son avion, seul réconfort de sa vie et s'écrasera dans le désert comme pour confirmer que la cause de sa mort est la solitude.

Le désert dans *Courrier Sud* est perçu comme l'espace de mise à l'épreuve : il contraint Bernis à affronter ses émotions, obstacle à surmonter afin d'être en mesure de se comprendre comme l'indique l'auteur dans l'incipit de *Terre des hommes* :

> *« La terre nous en apprend plus long sur nous que les livres. Parce qu'elle nous résiste. L'homme se découvre quand il se mesure avec l'obstacle. (…). Le désert est une mise à l'épreuve, physique et mentale qui oblige l'être*

[211]SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, *Courrier Sud*, Gallimard, collection Folio, 1959, p. 33.

humain à se dépasser à ressortir son courage afin de survivre et tenter surtout d'éloigner de soi toute contrainte infligée par l'extérieur »[212].

Le désert nous invite à faire l'expérience de son hostilité, de son aridité et de sa dureté car, loin du monde du confort et de l'opulence des villes, l'homme y est en mesure de se réconcilier avec les choses simples et essentielles de la vie, mais aussi avec soi-même, comme le souligne justement Françoise Brin :

« *ce manque, ce dépouillement que représente le désert nous engage à passer par des étapes pour mériter d'être Homme* »[213].

1.5. Saint-Exupéry, disciple de J.-J. Rousseau : Espace civilisé corrupteur/espace naturel

L'imagination de Saint-Exupéry s'inspire essentiellement de la nature vierge et inexplorée, éloignée de la ville qui a d'ailleurs forgé sa vision du monde et son idéal d'humanisme. L'éloignement de la ville est récurrent dans ses écrits, et quand il est amené à l'évoquer dans son œuvre, c'est pour la qualifier négativement comme dans le passage suivant extrait de *Terre des hommes :*

« *J'ai besoin de vivre. Dans les villes il n'y a plus de vie humaine (….). Mais par l'avion on quitte les villes et leurs comptables (…). On est en contact avec le vent, les étoiles, avec la nuit, avec le sable, avec la mer. On ruse avec les forces naturelles* »[214].

L'auteur éprouve une véritable fascination pour les territoires vierges, déserts et inexplorés. Ce qui le conduit naturellement à magnifier à l'extrême les paysages dépouillés. D'innombrables passages de son œuvre, évoquant le désert, témoignent de l'émotion profonde qu'il éprouve face à son immensité :

« *Et cependant, avant de décoller pour chercher ailleurs un autre terrain, je m'attardais ici. J'éprouvais une joie peut être puérile à marquer de mes pas un territoire que jamais encore, bête ou homme, n'avait souillé. Aucun*

---

[212] SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, *Terre des hommes*, Gallimard, collection Folio, 1939,p.9. ouhttp://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits.

[213] BRIN, Françoise, *sur Terre des Hommes de Saint- Exupéry*, Paris, Gallimard, 2000, p.69.

[214] Ibid.

Maure n'eut pu se lancer à l'assaut de ce château fort. Aucun Européen, jamais, n'avait exploré ce territoire. J'arpentais un sable infiniment vierge. J'étais le premier à faire ruisseler, d'une main dans l'autre, comme un or précieux, cette poussière de coquillages. Le premier à troubler ce silence. Sur cette sorte de banquise polaire… j'étais comme une semence apportée par les vents, le premier témoignage de la vie »[215].

L'auteur exulte en évoquant le désert, espace vierge où il se sent si petit et que nul autre que lui n'avait foulé avant lui.

Dans son œuvre, il oppose la ville, espace civilisé, à l'espace naturel, immaculé, non corrompu, à la manière d'un Jean-Jacques Rousseau[216]. Pour lui la nature du désert est synonyme de pureté, là où l'amour est libéré de tout égoïsme, affranchi de toute dégénérescence, bref, où sont absents tous les artifices de la civilisation corruptrice et du progrès qui tendent à soumettre les sentiments humains à des valeurs purement matérielles. La nature du désert apparaît véritablement comme un thème élu chez Saint-Exupéry qui rappelle constamment le rôle que joue le paysage du désert dans sa connaissance du monde, de soi et de l'Autre. Présent dans sa conscience et sa vie, il demeure un point de référence privilégié dans son œuvre, afin d'exalter ses idées et ses valeurs relatives à l'homme, à la fraternité, à sa plénitude de vivre ou pour pallier à un sentiment d'étrangeté quand il se trouve loin de cet espace. Nous avons l'impression que l'auteur se fortifie, tire sa force même du désert.

Dans l'immensité infinie, l'homme en quête de vérité réapprend l'humilité en ouvrant son âme au dépouillement, exploite des ressources dont il n'est même pas ou plus conscient, pris dans le tumulte du vingtième siècle.

1.6. Symbolique du désert chez Saint-Exupéry

Le désert de Saint-Exupéry est un lieu anthropomorphisé, conscient, qui parle, suggère et ouvre l'âme au dépouillement. Il est symbole de la soif et de la faim, de la mort mais aussi de la purification et de la fraternité. C'est le lieu

[215] Ibid.

[216] Auteur et philosophe pour lequel Saint-Exupéry avait une véritable aversion.

privilégié de la rencontre avec le divin car il est également salvateur malgré son aspect négateur. Le désert est à son image: « *Le désert, c'est moi* »[217]. Il le porte en lui *:* « *Le Sahara, c'est en nous qu'il se montre* »[218] et y projette sa sensibilité exacerbée. Cependant, il décrète que cet espace de vacuité infinie peut s'ébranler à la moindre secousse:

> « *Pour le moment ça va. (…) Mais j'entends un grésillement, une libellule bute contre ma lampe. Sans que je sache pourquoi, elle me pince le cœur* »[219].

Saint-Exupéry a fait du désert un ami, un confident qui lui a permis d'assouvir, nous dit Antoine Régis, ce « *besoin de converser avec soi-même, de chercher, de découvrir son plus intime secret* »[220].

L'immensité des sables chez cet auteur ne se limite pas au décor de ses expériences réelles, le désert et ses sables d'or sont une ouverture sur un monde de grande spiritualité. Espace intemporel, ambivalent, et paradoxal à l'extrême : stérile et riche à la fois, silencieux et animé, clos et ouvert, le désert de Saint-Exupéry est un désert d'abord imaginaire et allégorique ouvrant fatalement la voie à une prise de conscience de la vraie richesse de l'homme. Aussi le désert est par excellence ce lieu d'initiation propice à la connaissance de soi et de l'Autre. Cet espace minéral, immense révélateur, nous oblige à regarder au plus profond de nous-mêmes car il révèle à l'homme tellement petit, sa véritable nature.

2. L'hostilité urbaine et la découverte du désert dans *Un thé au Sahara* de Paul Bowles, l'anticonformiste

L'attrait du désert n'est pas spécifique aux Européens étant donné qu'il va drainer dans son sillage des hommes surprenants, atypiques et hors normes. Paul Bowles, écrivain américain, semble avoir trouvé dans le désert un véritable antidote

---

[217] SAINT-EXUPÉRY (de), Antoine, *Terre des hommes*, op.cit,p.240. http://fr.groups.yahoo.com/group/ebooksgratuits.
[218] Ibid., p.77.
[219] Ibid. p.115.
[220] RÉGIS, Antoine, *Etudes Littéraires françaises*, Tübingen, Narr., 1993, p.120.

à la civilisation mercantile du progrès et un refuge lors des graves événements survenus dans le monde. Son roman *Un thé au Sahara*[221] nous offre une représentation bien singulière de l'espace saharien.

Paul Frédéric Bowles, né à New York le 30 décembre 1910, se décrit comme un "*écrivain itinérant*" avec "*un pied qui démange*". Cet homme anticonformiste n'a jamais cessé de s'éloigner des sentiers battus, en quête d'un ailleurs propice à une existence non factice et sereine. Il est considéré comme l'homme d'un seul livre, *Un thé au Sahara.*

La spécificité de ce roman qui le rend si célèbre, réside dans le fait qu'il est l'œuvre d'un auteur particulièrement réfractaire à la société occidentale. En effet, Paul Bowles, insatisfait, exacerbé par sa civilisation et sa technologie déshumanisante, étouffe dans le bruit des villes et leur pollution et en est arrivé à haïr la mécanisation. Il vit dans l'attente et l'impatience de découvrir le lieu magique qui lui redonnera foi dans l'existence comme il le confesse dans le passage suivant :

> *« Comme tout romantique, j'ai toujours été certain que vaguement quelque temps au cours de ma vie que je devrais venir dans un lieu magique qui, en révélant ses secrets, me donnerait la sagesse et l'extase - peut-être même la mort »*[222].

Dégoûté par la morne uniformité du monde moderne et dans une tentative de se détacher physiquement et émotionnellement de ses origines américaines, Paul Bowles décide de s'établir, en 1947, au Maroc : « *parce que plus que tout autre pays il avait été coupé du monde moderne* »[223].

C'est sur les conseils de Gertrude Stein dont il a rejoint le cercle littéraire et artistique lors d'un séjour en France, qu'il se rend pour la première fois à Tanger en compagnie de son ami et professeur de musique Aaron Copland. Tanger était alors devenue une véritable Mecque pour les membres de la Beat Generation[224] et

---

[221] Roman traduit de l'américain en 1952 sous le titre *The Sheltering Sky,* par les éditions Lehmann à Londres, après avoir été refusé par Douleday puis réédité quelques mois plus tard aux États Unis en 1949.
[222] Cité par Gena Dagel Caponi, *Conversations with Paul Bowles,* Jackson (Mississipi), University Press of Mississippi, 1994, p.11.
[223]*Magazine Littéraire.*
[224] Beat Generation, notamment Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William S. Burroughs des utopistes.

s'appelait *la zone internationale*. Paul Bowles en fit son port d'attache et adopte l'Afrique du Nord comme son « *territoire national*»[225]. ll voyage dans d'autres régions du Maroc et d'Algérie, notamment dans son immense désert : c'est la Révélation.

Paul Bowles à l'instar de Wilfred Thesiger que nous avons évoqué auparavant dans ce travail, trouve enfin son refuge dans le désert, ce lieu intensément cherché, un refuge resté à l'abri des graves changements survenus dans le monde vers la fin des années quarante, entrainant des menaces considérables pour la santé physique et morale des êtres humains.

Les escapades de Paul Bowles dans le désert, algérien en particulier n'en finissent plus. Au printemps 1933, il séjourne dans plusieurs oasis, notamment à Ghardaïa, à Touggourt et à El Oued, un périple qui le mènera jusqu'au nord du Grand Erg-Oriental[226]. Après quoi il conclut à propos de cette immensité infinie: « *Aucun homme ne peut y vivre et de sortir inchangé* ». Cette phrase à elle seule, résume tout le contenu du livre.

2.1. Le désert comme topos dans *Un thé au Sahara*

Ce roman de 324 pages[227], *Un thé au Sahara*, est construit autour de trois personnages - Kit, Port et Tunner- par l'intermédiaire desquels l'auteur nous donne à voir sa vision de l'Afrique du Nord et de l'Afrique sub-saharienne. Paul Bowles s'est inspiré en partie de sa propre expérience à travers l'évocation du couple et de l'amour, ainsi que celle du désert où il a eu à séjourner fréquemment, comme nous l'avons mentionné plus haut.

Il s'agit là, d'un roman largement autobiographique étant donné que Paul Bowles part effectivement de New York à Tanger en 1947 avec sa femme Jane Auer et c'est pendant ce voyage qu'il travaille au roman qui deviendra, *The Sheltering Sky* (*Un*

[225] HOUT Sirine C., Grains of Utopia: The Desert as Literary Oasis in Paul Bowles's the Sheltering Sky and Wilfred Thesiger's Arabian Sands, Critical Essay, 22 mars 2000.
[226] Ibid.
[227] Ce roman fera l'objet d'une adaptation cinématographique de Bernardo Bertolucci en1990. Bien que l'action se déroule en Algérie, le film sera tourné au Maroc.

Thé au Sahara). Port, par exemple est compositeur comme lui et Kit, écrivaine comme Jane Auer. Sivestra Mariniello nous rappelle dans un article[228] que, pour l'auteur et sa femme, Tanger et l'Afrique du Nord sont devenus les lieux privilégiés de leurs longues pérégrinations, comme cela est rapporté dans l'autobiographie de Paul Bowles parue traduite en français sous le titre de *Mémoires d'un nomade*[229].

Le voyage dans le désert apparaît dans ce roman quelque peu insolite, à l'image de l'espace mis en scène comme une puissante métaphore. C'est le voyage de l'errance psychologique d'un couple d'Américains à la dérive, Port et Kit, en compagnie de leur ami Tunner. Ils parcourent l'Afrique du Nord de la côte vers le Sahara. Dès l'incipit l'auteur donne un ton plutôt déroutant au texte :

> « *Il (Port) se réveilla, ouvrit les yeux. La chambre ne lui rappelait rien ; il était encore trop plongé dans le non-être dont il émergeait à peine. Il n'avait ni le désir ni l'énergie de situer sa position dans l'espace et dans le temps. Il était quelque part ; il revenait de vastes régions du néant* »[230].

Port est un personnage déconcerté et déconcertant, il semble, flasque, évanescent, immatériel, un être irréel. L'écriture de Paul Bowles s'annonce déjà, dès les premières lignes, d'une dureté exceptionnelle et l'histoire narrée habitée par une inquiétante étrangeté, intensifiée par l'insertion dans le paratexte de deux épigraphes de Frantz Kafka et d'Edouardo Mallea.

2.1.1. Les épigraphes : Frantz Kafka et Edouardo Mallea

Gérard Genette définit l'épigraphe, cet espace intertextuel, comme une « *citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou partie d'œuvre*»[231]. *Un thé au Sahara* se divise en trois parties :

- Un Thé au Sahara,

[228] MAINIELLIO, Sivestra, *Devenir et opacité dans Un thé au Sahara de Bernardo Bertolucci*, http//id.erudit.org/iderudit/0188551 ar.
[229] Intitulé *Without Stopping*, publié en 1972.
[230] BOWLES, Paul, *Un thé au Sahara*, op. cit., p.11.
[231] GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.147.

- L’arête vive de la terre
- Le ciel.

La première et la troisième partie sont précédées par des citations mises en exergue dans le roman. La première citation est empruntée à Edouardo Mallea[232] :

> « *La destinée de chaque homme ne lui est personnelle que dans la mesure où il lui arrive de ressembler à ce que sa mémoire contenait déjà* ».

La seconde épigraphe, ouvrant la troisième partie du roman est une citation de l’écrivain tchèque, Frantz Kafka:

> « *Au-delà d'un certain point on ne peut plus revenir en arrière. C'est ce point qu'il faut atteindre* ».

Qu’en est-il d’abord des auteurs de ces citations ? Frantz Kafka[233] est l’un des plus célèbres représentants de l’Absurde et s’illustre par un pessimisme des plus durs et des plus cyniques qui soient. Quant à Eduardo Mallea (1903-1982), écrivain argentin dont l’œuvre est orientée principalement vers la quête de l'identité profonde de son pays, il se caractérise par son inclination maladive pour les thèmes de la solitude et de l'incommunicabilité qui orientent son œuvre en grande partie autobiographique.

Le choix de ces épigraphes n’est pas fortuit car il éclaire, ne serait-ce qu’en partie, le désarroi enduré par les personnages de Bowles dans le désert. Ces deux assertions convergent vers l’obligation qu’à chaque homme d’aller jusqu’au bout de son destin, quelles que soient les entraves et les difficultés qui peuvent survenir sur son chemin. Il ne doit jamais revenir en arrière. Ainsi ces épigraphes viennent, à l’instar d’une iconographie, illustrer le roman de Bowles, mettant en exergue l’absurde qui pèse sur la vie des êtres humains qui ont du mal à communiquer en ce tragique XXe siècle.

Selon Philippe Gasparini, l’épigraphe est un espace intertextuel où l’auteur ouvre l’horizon devant ses lecteurs afin d’inscrire son œuvre dans une tradition :

---

[232] MALLEA, Eduardo (1903 -1982). Écrivain argentin qui oriente son œuvre vers la quête de l'identité profonde de son pays

[233] KAFKA, Frantz (1883 -1924) à Kierling, écrivain tchèque de langue allemande.

> « *En tant que romancier, (…), il serait enclin à utiliser cet espace intertextuel pour inscrire son œuvre dans une tradition et inciter le lecteur à chercher, sous la surface de l'anecdote personnelle, une signification universelle* »[234].

Par une simple manipulation intertextuelle, l'épigraphe est susceptible d'indiquer l'angle sous lequel l'auteur entend viser la réalité, comme le clarifie l'auteur de *Seuil,* Gérard Genette :

> « *La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, (…), l'époque, le genre ou la tendance d'un écrit »*[235].

En effet, la réalité que donne à voir Paul Bowles est illustrée par le contenu de ces épigraphes qui confèrent au texte une inclination certaine vers une forme angoissante du réalisme. *Un thé au Sahara* relève en effet la dureté de la vie dans le désert mais aussi l'incommunicabilité entre les hommes et l'absurde qui pèse sur leur vie. Nous référons aux travaux de Gérard Genette et après lecture du roman, nous pouvons avancer que ces épigraphes sont des commentaires du roman lui-même, dans la mesure où elles viennent illustrer sa thématique et impliquent directement Paul Bowles qui veut donner un sens intégral à son œuvre car, par ce choix, il fait allusion à ses réflexions ainsi qu'à la visée même de son texte que vient renforcer le titre même du livre : *Un thé au Sahara.* Genette, à propos de la fonction de l'épigraphe (qualifiée de fonction oblique) explique :

> « *L'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte »*[236].

2.2. De New York au Sahara : un périple de tous les tourments

Étrange lieu, au départ, que celui du désert pour une quête de soi. La tradition biblique enseigne qu'on y cherche d'abord Dieu. La littérature conquérante et coloniale atteste, quant à elle, de l'inépuisable richesse spirituelle, source de toute

---

[234] GASPARINI, Philippe, *Est-il je ?,* Paris, Seuil, 2004, p .76.
[235] GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p.164.
[236] Ibid., p.161.

une mythologie, aux confins du désert. Mais la tentative de construction d'un *égo* ne s'y lit guère. La recherche identitaire mise en œuvre dans le texte de Paul Bowles se pose comme novatrice.

Il est difficile de comprendre pourquoi des personnages, des ″êtres″ a priori ″normaux″, jouissant de toute l'aisance rêvée, décident un jour de se lancer dans l'aventure d'un désert rude, hostile et inhumain, à une époque où les moyens de transport et les conditions de voyage, encore archaïques, ne sont pas en mesure d'offrir un minimum de confort. Sans parler des risques incombant à ce type de périple dans l'inconnu. Le voyage dans le désert, de personnages désemparés face à ce qu'ils vivent est, bien sûr, métaphorique et cache essentiellement, sous la légèreté du sable des dunes, le tourment d'un homme et d'une femme délaissant leur pays, en quête d'identité, quelques années après la seconde guerre mondiale. C'est, en fait, explique Estelle Mariotte :

> « *Le malaise identitaire qui motive la fuite de la civilisation américaine et le but géographique des protagonistes dans le désert algérien se confond avec la tentative de recherche d'une nouvelle unité du moi* »[237].

Dans ce récit qui se prête à plusieurs grilles de lecture psychanalytique, où prévaut une vision freudienne, l'auteur met en scène des lieux ″ vides ″ (New York et le Sahara algérien) ainsi que deux protagonistes (Port et Kit Moresby) qui se cherchent dans un irrépressible et perpétuel mouvement de fuite, dans un espace désolé, une topographie vacante du début du roman jusqu'à la fin.

New York et plus largement la société matérialiste qu'elle représente, constitue l'espace désenchanté, le lieu où toutes les terres se ressemblent, où les personnages voient réduites à néant leur *persona,* pour reprendre le terme de Carl Gustav Jung[238] ; silhouettes à l'expression morne, dont les mouvements sont constamment avortés.

L'Algérie saharienne, quant à elle, se conçoit comme une topographie vacante, un lieu vide en apparence. Or cette légèreté de présence saisit l'imaginaire, et se trouve à même de lui suggérer une nouvelle relation à soi, ainsi qu'une

---

[237] MARIOTTE, Estelle, « *Le désert ou l'impossible quête de soi, Lecture de Un thé au Sahara de Paul Bowles », Perceptions et réalisations du moi,* Mounir Laouyen, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010. p.108.

[238] Terme emprunté à Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1938, p.59-60.

nouvelle écriture de soi. C'est entre ces deux topiques extrêmes, d'un espace ″désolé″ (New York) à un espace vacant (le Sahara), que se situe le parcours de ce couple américain, en proie l'un comme l'autre à un malaise identitaire qui se traduit par une non coïncidence du sujet et de son moi profond. Les deux personnages ont ainsi le sentiment de se tenir, nous dit Estelle Mariotte, « *en équilibre, à la surface* »[239]. La surface est celle de leur individualité : nul accès ne semble être donné vers une quelconque profondeur, personnelle ou ontologique. Au malaise identitaire motivé par la fuite de la civilisation américaine et au but géographique du voyage des protagonistes (le désert algérien), se superpose le désir subjectif de gagner ou de regagner d'une certaine façon le cœur de son propre moi : sa profondeur essentielle, source d'adhésion entre l'être et sa réalisation au monde. En effet, ce voyage est essentiellement métaphorique car sous la beauté et la magie du sable du désert, se cachent en fait, les tourments d'un homme et d'une femme en quête d'identité, quelques années après la guerre.

Selon Paul Ricoeur, l'altérité de soi, en termes de fracture ou d'aliénation, est une étape nécessaire et inévitable à l'appréhension de l'ego :

> « *soi-même comme autre signale d'entrée de jeu que l'ipséité de soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'un ne se laisse pas penser sans l'autre* »[240].

2.2.1. Quête et mal être chez Port et Kit ou l'impossible (ré) appropriation de soi

Un thé au Sahara met en scène l'incompréhension entre deux êtres qui ne parviennent plus à s'aimer et que la mort séparera prématurément. Récit des parcours croisés de trois personnages, trois riches américains : Port et Kit Moresby, et leur ami George Tunner à la recherche de leur destin avec pour toile de fond, le Sahara où quête identitaire et quête amoureuse se confondent dangereusement à travers les mirages du désert. Le véritable héros dans ce récit est le Sahara,

[239] Ibid., p.73.
[240] RICOEUR, Paul, *Soi-même comme autre*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1996, p.14.

immense, immanent et effrayant. Cet espace singulier est, selon Paul Bowles, le personnage principal du roman[241].

Ce trio débarque donc à Tanger dans l'intention de traverser le Sahara. Port est un compositeur désenchanté, Kit, auteur dramatique, optimiste mais fragile. Quant à Turner, c'est un mondain ; son souci principal est de séduire Kit dont le couple est vacillant. Ces trois personnages pensent néanmoins qu'une aventure dans le désert peut leur apporter l'oxygène qui leur manque. Leurs relations sont troubles et ambigües et finissent par se dégrader. La rencontre du trio avec une richissime et excentrique anglaise Mrs Lyle, accompagnée de son fils décrit comme un gros garçon malsain et mal élevé qui rédige des guides touristiques, va hâter leur départ vers le grand Sud.

Éclate alors une crise dans le couple car Port soupçonne à juste titre une liaison entre Kit et George Tunner. Les relations entre les trois amis sont alors de plus en plus tendues, se dégradent à l'image même des conditions du voyage qui sont de plus en plus pénibles. Kit, femme tourmentée après sa brève aventure avec Tunner se morfond à cause d'un terrible sentiment de culpabilité et, pour couronner le tout, Port est victime d'étranges malaises dus à la fièvre typhoïde qui finissent par causer sa mort.

Kit se sentant coupable de cette mort, fuit dans le désert et une caravane l'emporte vers Dakar où, saisie d'une espèce de perte de sens, et d'un disfonctionnement de délire sensuel, elle découvre l'amour charnel avec un jeune Arabe, puis avec un Targui qu'elle se met à aimer éperdument. Ce dernier s'éprend d'elle, l'emmène dans sa caravane et une fois dans son village, il la cache dans la maison familiale. La jalousie des autres femmes force Kit à fuir de nouveau, déguisée en Arabe, jusqu'à ce que l'argent français qu'elle détient la trahisse. Son esprit finit par se détraquer et sombre dans la folie. Rapatriée à Tanger, Kit, muette, hébétée, est conduite à l'hôtel où l'attend Tunner.

---

[241]MARIOTTE, Estelle, « *Lecture de Un thé au Sahara de Paul Bowles », Perceptions et réalisations du moi,* Etudes rassemblées par Mounir Laouyen, op. cit., p.107.

Un thé au Sahara, est un roman où l'auteur met d'abord en évidence l'humanité des personnages, leur parfaite solitude, leur malaise intérieur et l'impossible (ré) appropriation de soi.

2.2.2. Fuir la ville et ses amas d'horreur

Le désert, le Sahara en l'occurrence se profile dès les premières pages comme une alternative prometteuse, sans doute unique. Le couple Moresby, à la recherche d'un endroit pour fuir la guerre était, selon eux, *« l'un des aspects de l'ère mécanisée qu'il tenait à oublier* »[242] et oublier surtout « *cet amas d'horreurs qui vient après chaque guerre, n'importe où… »* [243].

Une véritable aversion pour la civilisation occidentale matérialiste dont la décadence s'étendait partout sur toute la planète comme le souligne tristement Kit :

> « *Les habitants de chaque pays se mettent à ressembler de plus en plus à ceux des autres. Ils n'ont ni caractère, ni beauté, ni idéal, ni culture…rien, rien* »[244].

Seul le désert avec son Sahara échappe à cette maudite équation, assure Port :

> « (…) *Tout se ternit et deviendra de plus en plus terne. Mais certains endroits résisteront à la maladie plus longtemps que tu ne crois. Tu verras, au Sahara…* »[245].

Les déclarations de Port indiquent sa bonne connaissance de cet espace et nous éclairent sur sa façon d'appréhender le désert, contrairement à sa femme. Aussi le « *Tu verras, au Sahara…* » lancé par Port, lui semble si prometteur et éveille en elle l'espoir de le pouvoir de recouvrir ce qu'ils ont perdu : se réapproprier soi-même, puis leur couple disloqué à cause d'une ère industrialisée complètement corrompue.

---

[242] BOWLES, Paul, *Un thé au Sahara,* op.cit., p.13
[243] Ibid., p.15
[244] Ibid.
[245] Ibid.

Le Sahara est présenté par l'auteur, en début de roman, comme un lieu encore pur, naturel, originel car préservé des souillures de la civilisation matérialiste que Port son héros à son image rejette en bloc. En effet, il se définit d'abord comme un voyageur et non comme un touriste et la distinction qu'il fait entre les deux réside dans le fait que le touriste accepte sa civilisation sans objection, alors que, explique-t-il à Kit :

> « *le voyageur, lui, la compare avec les autres et en rejette les éléments qu'il désapprouve* »[246].

L'évocation par Paul Bowles de l'étrange fuite et de l'errance de personnages insolites dans un espace aussi hostile où ils n'ont absolument rien à y faire, le désert, apparaît vraiment comme une forme de suicide, c'est un « *lieu désiré de la perte* »[247]. L'homme meurt d'une mauvaise fièvre dans un bled perdu, la femme déroutée "s'indigénise" malgré elle sans savoir pourquoi et finit par perdre la raison. Mais ces deux personnages, fascinés par le désert et sa prodigalité, n'ont tout au long de l'histoire aucune conscience de ce qu'ils sont venus chercher dans ce pays qui, par définition, est un espace immense où il n'y a rien. Ils ont fui le pourrissement et la décadence de la civilisation occidentale et attendent beaucoup du désert mais ne savent pas vraiment quoi. Ils restent persuadés que le désert va d'une certaine manière les prendre en charge et s'occuper d'eux.

En fait, rien ne se passera comme prévu car leur méconnaissance des langues, des coutumes locales et leur inconscience des réalités sociopolitiques de l'époque, constituent un des obstacles civilisationnels infranchissables. Ils sont dans l'incapacité de céder aux exigences du désert qui oblige les voyageurs à s'adapter, à devenir *autres* pour réussir leur traversée. Cette incapacité à devenir "*autre"*, à s'adapter aux exigences de cet espace va les conduire progressivement vers la mort et la folie.

---

[246] Ibid., p .13

[247] HALEN, P. et LECLERC, E., *Le désert, un espace paradoxal*, op.cit., p.24.

Un thé au Sahara est une œuvre étrange, aux confins de l'invraisemblable et de l'absurde qu'exprime d'ailleurs Paul Bowles à travers la dérision du titre Un *thé au Sahara* qui parodie Fromentin, *Un Été dans le Sahara.*

2.3. *Un thé au Sahara et Un Été dans le Sahara :* d'un désert fantaisiste à un désert réaliste

Le roman de Paul Bowles se veut une critique implacable de la civilisation occidentale et de sa technologie. Il condamne la possession des techniques des sciences appliquées responsables, selon l'auteur, de la contamination de la Terre et de la dégradation de l'humanité. Bowles éprouve en effet une véritable haine pour la

> « *mécanisation, la pollution, responsable de la contamination et de la dégradation de la terre, le bruit - toutes les choses que le XXe siècle a apporté et dispersées dans le monde entier »*[248] .

Aussi dans son roman, il est inutile de chercher les belles descriptions de paysages que nous offre Fromentin dans *Un Été dans le Sahara*. L'aspect le plus négatif du pays est ce qui est mis en avant, à travers le ressenti des personnages de Bowles reflétant un ennui mortel. Leur monde se trouve confronté à une langue et des coutumes qu'ils ignorent, la réalité politique de cette époque coloniale leur échappe et ils ne ressentent que du mépris pour la population locale.

Fromentin dans *Un Été au Sahara*, peinture de l'ailleurs, de ces contrées lointaines, sauvages et mystérieuses, s'émerveillait constamment devant les beautés des paysages désertiques qui s'offraient à lui pour la première fois :

> «*Tout le désert,* écrit-il, *m'apparaissait ainsi sous toutes ses formes, dans toutes ses beautés et dans tous ses emblèmes ; c'était, pour la première fois, une étonnante vision »*[249].

Ce désert qu'il présente « *met l'âme en mouvement et où l'esprit s'élève* »[250], se profile dans son œuvre, véritablement comme une vision d'un autre âge ou d'une

---

[248] CAPONI, Gena Dagel, *Conversations avec Paul Bowles*, op. cit., p.184.

[249] FROMENTIN, Eugène, *Un Été au Sahara,* op. cit., p.25.

autre dimension et même sa population arabe lui "*faisait penser à la Bible*"[251]. Les Arabes, écrit-il :

> « *ont conservé les habitudes des premiers peuples et ont gardé la ressemblance, non seulement dans leurs mœurs, mais encore dans leur costume »*[252].

Sous la plume de Paul Bowles qui parodie le récit de Fromentin, le mythe du Sahara perd de sa féerie, de sa saveur exotique et se voit démonté progressivement car l'auteur américain y renverse la vision fabulée et mythifiée qui a pris des proportions alarmantes dans la littérature coloniale. Aussi, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, la beauté des paysages est absente, car pour cet auteur, le désert est d'abord perçu comme le théâtre d'une errance intérieure et il met en scène la sinuosité de parcours psychologiques confus et alambiqués. Les héros de ce roman, désabusés et nourris du mythe du Sahara se sont mis en quête du bonheur détruit par l'artifice et la duplicité des Occidentaux ainsi que par les vices du progrès et les conflits armés :

> «"*L'Europe a détruit le monde entier, dit Port. Dois-je lui en être reconnaissant ou lui en vouloir? J'espère qu'elle va se rayer elle-même de la surface du globe".*[253] .
>
> *Il souhaitait de voir finir rapidement la discussion pour prendre Kit àpart et lui parler en privé. (...)*
>
> *- Pourquoi n'étends-tu pas ton souhait délicieux à toute l'humanité pendant que tu y es? demanda-t-elle.*
>
> *- L'humanité? s'écria Port. Qu'est-ce que c'est? Qui est l'humanité? Je vais te le dire. L'humanité, c'est tout le monde, excepté soi. Par conséquent, quel intérêt chacun peut-il lui porter?*
>
> *Tunner dit lentement :*
>
> *- Attends un peu. Attends un peu. J'aimerais éclaircir cela avec toi. Je dirai que l'humanité, c'est justement toi, et que c'est ce qui la rend intéressante .*
> *-Bravo, Tunner ! s'écria Kit.*

---

[250] Ibid.

[251] Ibid., « *Le peuple arabe [algérien] faisait penser à la Bible», «Il [le peuple arabe] conserve en héritage ce quelque chose qu'on appelle biblique, comme un parfum des anciens jours* ».

[252] Ibid.

[253] BOWLES, Paul, *Un thé au Sahara*, op.cit., p.96.

> *Port était ennuyé.- Quelle ânerie ! dit-il sèchement. On n'est jamais l'humanité, on n'est jamais que son pauvre soi irrémédiablement solitaire »*[254].

Mais en arrivant dans cet espace imposant et mythique, Kit se heurte violemment à une toute autre réalité : Port succombe à la fièvre typhoïde alors qu'elle perd le contrôle de soi et sombre dans la folie. Quant à Tunner qui aimait tant le Sahara, il finit par le haïr. Le Sahara, ce décor tant mystifié, perd donc de sa magnificence exotique, il devient un simple espace semblable aux autres espaces naturels où l'homme est soumis à une expérience unique, un sujet confronté physiquement à une matérialité éprouvante, à des rythmes différents, à des modes de vie et à des représentations du monde, auxquels il lui faut s'adapter. Dès lors, il passe du mythe à la réalité. Le texte de Paul Bowles propose ainsi un autre regard sur l'Orient. Ce n'est plus une représentation mythique ou fantaisiste de quelque ″orientaliste halluciné″[255], l'auteur veut décrire le désert tel qu'il est vraiment. Il abolit la conception orientaliste du Sahara telle qu'elle apparait illustrée dans *Un Été au Sahara* et tente de donner une image aussi vraie que possible du Sahara :

> « *Le roman peut paraître comme un contre-discours, puisqu'il donne une image vraie et réaliste du Sahara. Ici, dans le livre, l'Afrique sous- entend le Sahara, elle est mise en spectacle dans "sa prodigalité et son pourrissement, dans sa vitalité et sa décadence"»*[256].

Effectivement, l'écrivain américain a eu recours, lorsqu'il a écrit son livre, à un travail de transformation ludique du discours tenu par l'écrivain français. *Un thé au Sahara* est un engendrement d'*Un Été dans le Sahara* ; le premier se réfère au second, le deuxième est exhibé dans le premier. Le second est une charge du premier mais où le désert, l'environnement naturel, est présenté essentiellement sous l'angle de la menace. Ce n'est pas un lieu de contemplation, ni de paix intérieure. Paul Bowles veut montrer dans ce roman que le désert est encore un espace originel et original, où il est possible d'accéder vers l'Absolu à condition de

---

[254] Ibid.

[255] L'expression est de Pierre Loti dans *Aziyadé*, 1879.

[256] IDJER, Yacine, « *Fascination* », publié dans *Info Soir* le 20 - 05 -2004. Voir annexes.

se donner les moyens et de jouer le jeu. Port et Kit ont refusé de le jouer, de s'investir complètement et ceci les a conduit à leur perte.

2.4. De la dénonciation d'une vision orientaliste du désert ?

Malgré la sympathie évidente et manifeste à l'égard des cultures non-occidentales, on peut croire que le récit de Paul Bowles relève d'une littérature orientaliste ou coloniale si l'on se réfère à des passages relatifs à l'image de l'autochtone dans *Un thé au Sahara.* En effet, pour justifier l'idée coloniale, les sociétés occidentales bien évidemment se représentent le monde colonisé comme naturellement inférieur, et dans un souci de le maintenir dans cette image, certains écrivains n'hésitent pas, consciemment ou non, à valoriser les aspects les plus exotiques de l'autre, à savoir à titre d'exemple, les aspects différents de sa propre culture, les rites, les comportements, la vie dans la nature, etc., autrement dit valoriser des représentations qui ont tendance à figer l'autre dans une image passéiste du "bon sauvage".

Dans *Un thé au Sahara,* si nous examinons de plus près *Port*, personnage clé du roman, nous remarquons- comme nous l'avons précédemment signalé - qu'il refuse de s'intégrer aux cultures autochtones en rejetant complètement leurs conceptions du monde dans lesquelles il ne se reconnaît nullement. En outre Port a des images complètement stéréotypées sur les Arabes, il les voit en tant qu'indigènes, de sauvages et voleurs. Il ne peut cohabiter avec l'Arabe car il n'a à la base aucune envie de mieux le connaître. Paul Bowles dresse du Français un autre portrait différent de celui de l'Américain qui, grâce à son engagement dans la société arabe, agit et pense différemment car il a des connaissances objectives et profondes de cette société qu'il a appris à connaître. Le voyage de Port en Afrique du Nord durant la colonisation française, le confronte à un monde autre où se côtoient tant que bien mal, les cultures berbères, arabo-musulmanes et occidentales, ce qui donne lieu véritablement à une cohabitation forcée entre les cultures. Il pense :

> « *Mais mon monde n'est pas le monde de l'humanité. C'est le monde tel que, moi, je le vois* »[257].

Dans les villes visitées par le couple Port et Kit, l'auteur s'attarde dans la description des lieux où se côtoient les représentants de diverses cultures en contact, Port croyait :

> « *que tous les cafés ressemblent à ceux des rues, que tout le monde s'y trouvait mélangé : Juifs, Français, Espagnols, Arabes* »[258].

Il reste tout à la périphérie de la langue et de la culture autochtone ; sa compréhension des signes et des comportements est loin d'être parfaite, comme nous pouvons l'entrevoir dans l'épisode du passeport. Port accuse l'aubergiste indigène Abdelkader de le lui avoir volé :

> *« Avant de s'apercevoir de la disparition de son bien, Port avait quitté sa chambre d'hôtel quelques instants en laissant la valise ouverte et au retour l'aubergiste était devant la porte : Je l'accuse dit Port " parce que la logique le désigne comme seul voleur possible"* »[259].

La logique ici à elle seule n'explique pas vraiment cette accusation car, signale Paul Bowles, Abdelkader est arabe :

> « *N'est-il pas naturel de le supposer ? En dehors du fait que personne d'autre n'a eu l'occasion de le prendre, n'est-ce pas justement le genre de choses que peuvent faire les indigènes, si charmants qu'ils puissent être* »[260].

Paul Bowles, par le biais de son personnage Port, manifeste de façon implicite un préjugé à l'encontre des Arabes, dénonce l'ignorance des Occidentaux qui s'aventurent dans ces pays et leur méconnaissance de la culture locale, source de bien de problèmes. L'auteur évoque un autre cas illustrant cette thèse : Le lieutenant de Messignac à qui Port raconte sa mésaventure, lui présente une autre vision en se servant de sa bonne expérience de la région, pour lui expliquer qu'il est impossible qu'un Arabe ait pu voler ce passeport :

---

[257] BOWLES, Paul, *Un thé au Sahara*, op.cit., p. 97.
[258]Ibid., p.29.
[259] Ibid. p.158.
[260]Ibid.

> « *Oui, partout il y a des voleurs. Dans ce pays comme ailleurs. Mais l'indigène, ici, (…) ne prend que de l'argent ou un objet dont il peut se servir. Il ne prendrait jamais une chose aussi compliqué qu'un passeport* »[261].

Les propos du lieutenant ne sont guère convaincants et Port fait part de son doute sans ambigüité : « *Oh ! dit Port non convaincu »*[262] ; il ne veut pas changer sa vision stéréotypée car il ne veut pas cohabiter. On finit par apprendre que le voleur n'est autre, qu'Eric Lyle l'Occidental, le voyageur anglais. Paul Bowles met en évidence dans ces exemples, deux axes sur les trois que distingue Tzvetan Todorov :

> « *pour rendre compte des différences existant dans le réel, il faut distinguer entre au moins trois axes, sur lesquels on peut situer la problématique de l'altérité. C'est premièrement un jugement de valeur (un plan axiologique) : l'autre est bon ou mauvais, je l'aime ou je ne l'aime pas, ou, comme on dit plutôt à l'époque il est mon égal, ou il m'est inférieur (car il va de soi, la plupart du temps, que je suis bon, et que je m'estime…). Il y a deuxièmement l'action de rapprochement ou d'éloignement par rapport à l'autre (un plan praxéologique) : j'embrasse les valeurs d l'autre, je m'identifie à lui ; ou bien j'assimile l'autre à moi, je lui impose ma propre image : entre la soumission à l'autre et la soumission de l'autre, il y a un troisième terme, qui est la neutralité ou l'indifférence. Troisièmement, je connais ou j'ignore l'identité de l'autre (ce serait sur plan épistémique.) : il n'y a évidemment ici aucun absolu mais une gradation infinie entre les états de connaissance moindres ou plus élevés »*[263].

L'écrivain présente dans ce roman deux visions à l'encontre des autochtones : une vision stéréotypée chez l'américain (un jugement de valeur sur le plan axiologique, l'indigène m'est inférieur) et une vision plus objective du militaire français (l'action de rapprochement sur le plan praxéologique dénotant d'une meilleure connaissance culturelle qui s'explique par un engagement et une cohabitation en construction dans ce pays où il doit s'intégrer à la société locale. Paul Bowles se dresse contre une conception orientaliste qui remonte au XIXe siècle qui consiste à dresser des portraits peu flatteurs des Arabes présentés comme des sous hommes beaucoup plus proches de l'animal que de l'homme. Qu'on se

---

[261] Ibid., p.159

[262] Ibid.

[263] TODOROV, Tzvetan, *La Conquête de l'Amérique*, Paris, Seuil, 1982, p.190. Cité pat Amina Azza-Bekkat, *Regards sur les littératures d'Afrique*, OPU, Alger, 2006, p. 20.

rappelle ce passage plutôt ambigu de Balzac dans *Une Passion dans le désert*, qui se prête à des interprétations pouvant être particulièrement embarrassantes:

> « *N'avez-vous pas honte ? dit le soldat à la panthère. Vous avez mangé quelque Maughrabins ? – Bien ! C'est pourtant des animaux comme vous !...* » [264].

3. Le désert dans *La Femme adultère* d'Albert Camus (1913-1960)

La relation de cet auteur avec l'espace de l'infinitude est marquée, comme celle de beaucoup de "Pieds noirs", d'une proximité qui rappelle à bien des égards la douce ambiguïté de l'amour filial. D'où, sans doute, le résumé qu'il fait de la contradiction marquant le rapport des hommes avec le désert :

> « *Et les grands déserts du monde, le Sahara, le Kalahari, le Gobi, ceux d'Arabie, de Perse et d'Australie, le grand désert américain enfin, offrent leurs vallées mortelles et leur solitude dangereuse à ceux qui savent que l'esprit languit dans la sécurité et vit de privations. Sur ces terres étranges la vie tire une soudaine noblesse du danger et du dénuement* »[265].

Dans ses *Carnets*, rédigés entre 1935 et 1959, Albert Camus indique ses « d*ix mots préférés* », c'est-à-dire *« ceux qui lui étaient les plus chers, les plus intimes »* et qui sont : « *Le monde, la douleur, la terre, la mère, les hommes, le désert, l'honneur, la misère, l'été, la mer* »[266].

Cette énumération où figure le mot *désert*, rend compte des aspects de son œuvre et de sa vie. Ces « *mots d'Albert Camus* »[267] sont considérés comme de « *véritables balises »* jetant la lumière sur l'univers camusien, explique Jean Montenot dans un article paru dans le magazine *Lire* où il joint d'intéressantes illustrations, sources ou éléments d'explication. Dans cette rapide énumération nous remarquons que la plupart de ces mots appartiennent au registre de la nature : la

---

[264] BARTHÈLEMY, Guy, « *Une passion dans le désert : Balzac et l'hétéropie désertique »*, Actes du Colloque de Metz, op. cit., p.313.

[265] CAMUS, Albert, cité par BOUVET, Rachel, Introduction, *Pages de sable*, Essai sur l'imaginaire du désert, op. cit.

[266] CAMUS, Albert, Carnets (1935 et 1959), Paris, Bibliothèque de la Pléiade IV, p. 1107.

[267] MONTENOT, Jean, « *Mes mots d'Albert Camus »*, Groupe Express-Expansion -*Lire (Paris. 1975).*

terre, le désert, l'été, et la mer qui prennent dans les écrits de jeunesse de Camus une dimension absolument capitale.

3.1. *L'Exil et le* Royaume ou l'atrophie de la nature

Dans *L'Exil et le Royaume* nous assistons par contre à une véritable atrophie de la nature. Tellement exubérante dans *Noces*, elle tend à se faire plus discrète dans ce recueil paru en 1957.

L'Exil et le Royaume laisse entrevoir un espace moins ouvert sur le monde extérieur car Camus est alors plus préoccupé par des problèmes nouveaux auxquels il doit rapidement faire face. Les lecteurs se trouvent propulsés dans une dimension inquiétante, abstraite où la priorité est donnée essentiellement à l'homme, principal protagoniste. C'est ce qui explique que plus on s'éloigne de la terre pour se rapprocher du ciel, plus on plonge dans la philosophie camusienne qui connaît ces années-là son plein essor après la publication du *Mythe de Sisyphe* et de L'*Étranger*. L'œuvre de Camus est en pleine maturité : l'homme face à l'absurdité de son existence.

Les descriptions relatives à l'espace environnant se font dans *L'Exil et le Royaume*, moins exubérantes que dans *Noces : La femme adultère*, *Le renégat ou un esprit confus*, *Les Muets*, *L'hôte*, *Jonas ou l'artiste au travail* et enfin *La pierre qui pousse* sont les titres des nouvelles parues dans le recueil dont le titre lui-même, grave et solennel nous détourne des problèmes matériels.

3.2. Le désert, lieu dépourvu de poésie

Chez Camus on doit distinguer deux sortes de déserts. D'abord le désert dans le sens habituel et commun du terme, que récuse Albert Camus car selon lui « *Le désert lui-même a pris un sens, on l'a surchargé de poésie. Pour toutes les douleurs du monde, c'est un lieu consacré* »[268]. Le désert réel, celui qui attire Camus, c'est un

[268] CAMUS, Albert, *Noces*, « *Le Désert* », p.136

lieu dépourvu de poésie, non pas le lieu où l'on va pour fuir le monde, mais un « *lieu sans âme où le ciel est seul roi* »[269].

Si la ville est une occurrence dans l'œuvre d'Albert Camus notamment la ville côtière, comme Alger dans *L'Etranger* et Oran dans *La Peste,* l'invocation du désert comme espace romanesque reste une exception, essentiellement dans *La femme adultère* et à un degré moindre dans *Noces* (1936) où Camus célèbre les noces de l'homme avec la nature. C'est dans son deuxième essai, *Le vent à Djémila,* qu'il évoque fort brièvement le désert et où Djémila est présentée comme le désert des hauts plateaux du Constantinois. Si Tipasa permet de ressentir la plénitude dans l'abandon aux éléments[270], Djémila procure au contraire une sensation de dépouillement similaire à celle que l'on peut ressentir dans le désert, de dessèchement du corps fouetté par un vent violent car le soleil à Djémila dessèche, brûle et dévaste les corps comme dans le vrai désert. Mais c'est dans *La Femme adultère*, que Camus, homme de la Méditerranée, choisit de situer son récit à l'intérieur du pays, dans le désert précisément où il met en scène l'expérience de l'isolement face à la découverte de l'infini. C'est sans doute le seul texte de Camus où cet espace est aussi présent aussi prégnant car personnifié. C'est en effet avec le désert que Jeanine va tromper en imagination son mari Marcel.

3.2.1. *« Que celui d'entre vous qui est sans péché lui jette la première pierre »*

La Femme adultère est la première des six nouvelle publiées dans le recueil et dont le titre est constitué par deux éléments antagonistes : *L'Exil et le Royaume,* paru en 1957. Si on examine le titre, on ne manque pas de faire l'analogie avec la femme adultère évoquée dans la Bible.

Au temps du Christ, une femme ayant commis un adultère est sur le point d'être lapidée comme le veut alors la tradition. La communauté avait l'habitude, depuis

[269] CAMUS, Albert, *Noces*, « *Le Désert* », p.138.
[270] CAMUS, Albert, *Noces, « Noces à Tipasa* », Gallimard, 1959.

l'apparition des tablettes de Moïse[271], d'appliquer la sanction prévue par la Loi, pour « *arracher le mal du milieu de soi* »[272]. Elle enlevait ce mal en lapidant la personne accusée. Au procès de cette femme, on intima à Jésus l'ordre de dire s'il est d'accord ou non avec la loi de Moïse et il répond alors : « *Que celui d'entre vous qui est sans péché lui jette la première pierre* »[273]. Le procès s'est tout à coup déplacé et les accusateurs deviennent les accusés. Le titre de cette nouvelle a été certainement inspiré à l'auteur par cette histoire.

3.2.2. L'absurdité d'une existence

Dans cette nouvelle, il s'agit d'une femme nommée Janine qui accompagne son mari, Marcel, vendeur de tissus dans une tournée des petites villes de l'intérieur du pays.

Ils font le voyage à travers le désert en Algérie un matin d'hiver, dans un autocar brinquebalant aux glaces relevées en raison d'une tempête de sable. Une « *mouche maigre* » agace Janine, et les Arabes qui entourent ce couple de Français isolé font mine de dormir dans leur burnous.

Marcel doit vendre sa marchandise dans une oasis du désert algérien. Jamais il ne se sépare de sa mallette d'échantillons. C'est lui qui a convaincu sa femme de l'accompagner. Celle-ci a accepté sans joie, ni enthousiasme, comme elle a accepté des années auparavant, à la fin de ses études, d'épouser ce camarade, étudiant en droit qui l'aimait mais qu'elle n'aimait pas. Ce qu'elle aimait par-dessus tout était seulement de se sentir aimée. Elle ne reste avec lui que par crainte de la solitude : ils n'ont pas d'enfant et elle est sans passion, sans avenir.

Arrivés à destination, elle se retrouve dans un monde hostile et indifférent, à l'image même de son époux préoccupé uniquement par sa malle et son commerce. Dans l'oasis, la beauté de l'endroit la frappe autant que l'indifférence et l'hostilité des habitants. Son mari fait ses affaires. Elle se sent seule et isolée dans un monde

---

[271] Décret des dix commandements, « *tu ne commettras point d'adultère* ».

[272] La Bible, Dt 22,20-22.

[273] L'Évangile selon Saint-Jean, 8,5.

aussi absurde que l'est à ses yeux son propre mariage ! Face à elle-même, elle réalise dans l'espace désertique combien sa vie est aberrante. Son système de valeurs est ébranlé, elle sombre dans une profonde crise existentielle : Comment appréhender alors l'absurdité de son existence ? L'absurdité de son mariage ? Doit-elle quitter son mari ? Doit-elle rester avec lui ? Quel choix doit-elle faire ? Mais quel choix peut-elle faire ?

Pendant le voyage, elle a été sensible aux regards des hommes, celui, mince et acéré d'un militaire français en uniforme qui ne cesse de la fixer, mais surtout celui de l'Arabe, maigre et vigoureux, aux mains gantées, « *qui semblait regarder au-delà de leur groupe* », ce qui la mettait mal à l'aise et lui donnait envie de repartir.

A cinq heures de l'après-midi enfin, Janine et Marcel montèrent au sommet du fort pour voir le désert. C'est là, à ce moment précis, alors que Marcel grelottait et voulait redescendre, que sa femme, en contemplant l'horizon, éprouva un instant de bonheur absolu, d'une fulgurance éblouissante :

> « *Là-bas, plus au sud encore, à cet endroit où le ciel et la terre se rejoignaient dans une ligne pure, là-bas, lui semblait-il soudain, quelque chose l'attendait qu'elle avait ignoré jusqu'à ce jour et qui pourtant n'avait cessé de lui manquer* »[274].

> *« Il lui sembla que le cours du monde venait alors de s'arrêter et que personne, à partir de cet instant, ne vieillirait plus ni ne mourrait. En tous lieux, désormais, la vie était suspendue, sauf dans son cœur où, au même moment, quelqu'un pleurait de peine et d'émerveillement* »[275].

Après cet instant d'exaltation, la tristesse l'envahit à nouveau ainsi que la peur de mourir qui la faisait se rapprocher de son mari, la nuit venue. Mais cette fois, « *elle tendit l'oreille à un appel qui lui sembla tout proche* ». Elle se leva doucement et « *se jeta dans la nuit* » pour courir à nouveau jusqu'au fort :

> « *Devant elle, les étoiles tombaient, une à une, puis s'éteignaient parmi les pierres du désert, et à chaque fois Janine s'ouvrait un peu plus à la nuit …. En même temps, il lui semblait retrouver ses racines, la sève montait à nouveau dans son corps qui ne tremblait plus. Pressée de tout son ventre*

---

[274] CAMUS, Albert, *L'Exil et le Royaume, « La Femme adultère »*.

[275] Ibid.

contre le parapet, tendue vers le ciel en mouvement, elle attendit seulement que son cœur encore bouleversé s'apaisât à son tour et que le silence se fît en elle. Les dernières étoiles des constellations laissèrent tomber leurs grappes un peu plus bas sur l'horizon du désert, et s'immobilisèrent. Alors, avec une douceur insupportable, l'eau de la nuit commença d'emplir Janine, submergea le froid, monta peu à peu du centre obscur de son être et déborda en flots ininterrompus jusqu'à sa bouche pleine de gémissements. L'instant d'après, le ciel entier s'étendait au-dessus d'elle, renversée sur la terre froide ».

Puis elle rentra se coucher près de son mari et pleura.

3.2.3. Forcer le désert afin que jaillissent les eaux de la lumière

Camus a écrit en 1952 dans la préface à *Contre amour* de Daniel Mauroc : « *Il faut vivre dans le désert, voilà tout, et le forcer pour que jaillissent un jour les eaux de la lumière* »[276]. Ces propos résument la nouvelle *La Femme adultère*. En effet, le passage de Janine par ces régions hostiles, désertiques l'oblige à affronter ses problèmes. Dans ce court récit, le désert apparait comme un puissant révélateur, car c'est en fait l'histoire de la découverte de soi et du monde qui l'entoure. Arrivée dans un désert hostile et indifférent, à l'image même de son mari, sa vision des populations locales vivant dans une dimension autre que la sienne, aggravent davantage sa crise. Il lui a fallu venir dans cette immensité sablonneuse pour prendre soudainement conscience de son état d'extrême isolement. Janine doit alors y faire face en essayant de comprendre l'aberration de son existence. Au cœur du désert dans sa chambre d'hôtel, elle rêve de la mer afin de forcer les murs de son exil et de sa solitude dans cette contrée bordée par le sable. Mais un choix s'impose : soit continuer ou soit recommencer sa vie. Elle peut quitter son mari ou décider de rester avec lui.

[276] CAMUS, Albert, cité par Maki Endo, *Les figures de l'exil chez Camus : L'immobilité et le flottement dans « La Femme adultère »*, Osaka University knoledge Archive : Ouka – http : // ir. Library.Osaka .u.ac. jp/dspace/

4. Le désert, un espace édénique et originel chez Jean-Marie Gustave Le Clézio

Jean-Marie Gustave Le Clézio, né en 1940 à Nice, connaît le succès dès la publication de son premier roman *Le Procès-verbal* (1963) dont la technique narrative s'apparente beaucoup à celle d'Alain Robbe-Grillet, ce qui le fait passer pour un écrivain difficile et il se trouve vite classé dans la mouvance des Nouveaux Romanciers. L'originalité de cet auteur ne se manifeste vraiment qu'à partir de son roman à résonnance biblique, *Le Déluge* (1966). Auteur de plus d'une quarantaine de livres : romans, nouvelles, contes et essais, il se voit décerner en 2008, le prestigieux *Prix Nobel*, pour son œuvre *"de la rupture"* et en tant qu'*"écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, l'explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante"*, selon les termes de l'Académie suédoise[277].

Le motif du désert est entré précocement dans le l'œuvre de Le Clézio et il l'emploie avec un très riche champ sémantique. Mais contrairement à Saint-Exupéry, sa connaissance du désert, d'abord livresque, s'est nourrie principalement des célèbres légendes relatives à cet espace éminemment symbolique, des récits de grands explorateurs célèbres tels que Camille Doulsou Charles de Foucauld, mais aussi des textes de voyage de son grand-père, qui l'auraient marqué à jamais. Attiré par les grandes et vastes étendues Le Clézio a toujours été quasiment obsédé par la mer, la forêt, le littoral et le désert dont il a fait des thèmes récurrents pour ne pas dire monomaniaques dans son œuvre. Ennemi juré de la civilisation corruptrice et dépravante de la liberté des hommes, ce n'est que dans ces espaces naturels et infinis que peut vraiment se concevoir et s'exprimer, selon lui, encore aujourd'hui, la notion de liberté.

Ces espaces sont toujours décrits d'une manière poétique par l'auteur qui n'admet pas une représentation idyllique relevant d'une vision colonialiste et refuse de tomber dans les préjugés et les représentations stéréotypées. Aussi, il

[277] Le journal *Le Monde* du 09 Octobre 2008.

serait vain de vouloir déceler des aspects exotiques dans l'œuvre le clézienne, comme c'est le cas dans les textes que nous avons précédemment abordés tels que *L'Atlantide* de Pierre Benoît, *Marruca* ou *La Peur* de Guy de Maupassant, classés dans la littérature saharienne dite coloniale. Ces espaces constituent pour Le Clézio, les lieux originels possédant réellement une dimension mythique où tout est resté encore pur, naturel et non souillé par l'impact de l'action humaine dévastatrice. Ces lieux ont contribué, selon lui, à la reconstitution du monde dès l'origine. Dans son récit, *Désert*, il laisse transparaître avec éclat l'image de cet espace sacré encore intact car l'homme n'y a pas encore entrepris son action dévastatrice.

4.1. *Désert*, un roman d'initiation

Désert, paru en 1980, est l'un des romans français contemporains les plus appréciés du public au XXe siècle, où l'espace du désert occupe une place centrale. De facture classique quant à son écriture, il se présente, explique Madeleine Borgomano, comme « *un roman d'une écriture simple qui peut même être lu par des enfants* »[278] .

Roman de plus de quatre cent pages, l'originalité première de ce livre se manifeste dès son titre : *Désert*. Un titre simple et bref, composé d'un seul mot, nu et ne comportant aucun déterminant ; ainsi employé, il ne désigne pas un lieu géographique connu. Par son emploi comme adjectif définissant un quelconque lieu, il devient synonyme du mot *vide* et suggère alors l'absence de vie. Autrement dit, il est évocateur d'un type de lieu, définissable dans son acception la plus négative car Le Clézio ne se soucie guère de trouver un bel intitulé, de donner un beau titre à son roman. La deuxième originalité de *Désert*, se manifeste au niveau de sa construction, sur l'alternance de deux récits ainsi que sur le plan de sa typographie dont la disposition suggère elle-même la grande étendue désertique.

[278] BORGOMANO, Madeleine, *Désert, J.M.G. Le Clézio*, Parcours de lecture, Bertrand Lacoste, Paris, 1992, p. 6.

Dès les premières lignes du texte nous sommes éjectés dans le désert ; un désert néanmoins délimité géographiquement étant donné que l'auteur utilise des noms propres bien connus : *Saguiet el-Hamra, Draa, Tamgourt, l'Erg Iguidi Samra, Agadir,* etc. D'autre part, est joint au texte une carte géographique qui permet de suivre le parcours des protagonistes dans le désert :

> *« Sur cette étendue de sable, il n'y a personne, pas un arbre, pas une herbe, rien que les ombres des dunes qui s'allongent, qui se touchent, qui font des lacs au crépuscule »*[279].

Le premier récit relate un épisode important dans l'histoire du Maroc de 1909 à 1912, des populations nomades et de leur souffrance, ayant conduit à l'instauration du protectorat. Quant au deuxième récit, il suit l'itinéraire de Lalla Hawa appelée à vivre un périple assez éprouvant dans la grande ville, bien loin de son désert natal, chaud, réconfortant et si généreux où, déçue, elle côtoiera une civilisation perverse et corrompue, dans la misère, la solitude et surtout l'incommunicabilité.

Dans ce récit puissant et poétique, on retrouve l'un des thèmes centraux de l'œuvre de Le Clézio : la recherche des origines, sans lesquelles nul avenir n'est envisageable. *Désert* peut se lire d'abord comme un roman sur la beauté originelle d'une civilisation perdue, dont les hommes bleus du désert ont cependant su conserver le souvenir, mais aussi comme un roman sur la force de l'identité, sur la cruauté de l'exil et sur son indifférence. Plus que la pauvreté, Le Clézio y dénonce l'abandon et l'oubli. En outre, il travaille avec brio la mise en texte du tissu des sensations et des sentiments qui lient l'homme à la vie, avec des mots tout à fait communs. En effet, l'écriture de Le Clézio dans ce récit est dépouillée et simple à l'image du désert, avec toutefois d'admirables touches poétiques et musicales. Et par-delà les mots, il nous livre ses émotions personnelles, éprouvées au contact des dures réalités de ce monde.

---

[279]LE CLÉZIO, J.-M.G, *Désert,* op. cit., p.91.

4.1.1. De la composition de *Désert*, alternance et ambivalence

Désert est donc construit, comme nous l'avons signalé, sur l'alternance de deux récits. Le premier concerne l'histoire réelle et historique des hommes du désert qui «*avaient dans leurs membres la dureté de l'espace*», celle des nomades vaincus par les troupes françaises lors de la colonisation entre 1909 et 1912 dans le Sud marocain. Le Clézio peint scrupuleusement la grande chevauchée de ces nomades, leur endurance dans un espace particulièrement hostile, mais aussi la grandeur avec laquelle ils acceptent leur destin si cruel. Dans leur route vers Agadir, ils seront décimés par les troupes de la colonisation française.

Quant au deuxième récit de *Désert*, il relate l'histoire fictive et individuelle d'une jeune fille native du désert, prénommée *Lalla*, qui découvre la civilisation occidentale à travers le périple qu'elle entreprend à Marseille. Le lien entre les deux récits s'établit grâce à trois personnages : la mère de *Lalla*, une descendante de la tribu d'Al Azraq, de *Ma el Aïnine* et d'un grand saint légendaire et maître de *Ma el Aïnine*, *Al Azraq* dont l'histoire est rapportée deux fois dans *Désert* : une fois dans le texte raconté par *Ma el Aïnine* lui-même à *Nour* et une deuxième fois racontée par *Aamma* (sa tante paternelle).

On retiendra pour ce roman que la construction sur l'alternance de deux histoires situées dans deux mondes différents, a permis à Le Clézio, d'évoquer parallèlement le monde historique et mythique des hommes bleus et d'une de leurs descendantes, symbolique et fictive *Lalla*, autour de deux pôles parfaitement opposés : la ville (le nord) et le désert (le sud). La ville apparaît ainsi comme le lieu mythique de l'eau et de la richesse mais en réalité cet espace reste dans la réalité, le lieu de l'injustice, de l'intérêt matériel, de l'esclavagisme et de la solitude. Le désert est le lieu de la soif, du vide, du dépouillement et de la pauvreté, mais il demeure par excellence, le lieu de la seule liberté encore possible. Une liberté éblouissante certes mais tellement cruelle parfois.

Le roman d'initiation appartient au genre du roman de formation ou d'apprentissage qui suppose une formation dans la durée, après avoir été confronté à diverses épreuves. Eliade Mircéa souligne dans *Mythes, rêves et mystères :*

> « *L'initié meurt à sa vie infantile, profane, pour renaître à un mode d'être qui rend possible la connaissance, la conscience, la sagesse. Il a des révélations d'ordre métaphysique* »[280].

Les formes que prend l'initiation peuvent varier selon les cultures mais on retrouve habituellement les mêmes étapes : une préparation, une mort symbolique par retraite dans des lieux de ténèbres, symboles de l'au-delà (forêt, grotte,…), et un voyage rituel jalonné d'épreuves avant la révélation finale qui permet de commencer une vie nouvelle. Le roman d'initiation est donc celui qui, respectant globalement ce schéma, met l'accent sur l'expérience intérieure du héros.

Le désert dans ce récit est loin d'être un désert théorique et abstrait comme c'est le cas dans les romans de Dino Buzzati (*Le Désert des tartares*) et de Mohammed Dib (*Le désert sans détour).* Le Clézio transpose les lecteurs dans le désert marocain, un espace référentiel réel et bien connu. L'itinéraire des nomades peut être d'ailleurs suivi aisément depuis la ville de Chingetti jusqu'à la Palmeraie de Taïdalt sur une carte géographique[281] .

4.1.2. Espaces en présence ou de la dualité Ville/désert

Comme le laisse penser le titre, l'espace du désert serait l'espace fondamental dans *Désert* ; cependant la ville y occupe une place aussi prépondérante. L'espace de ce du roman est organisé autour de deux grands pôles opposés et antagoniques : le désert et « *les villes de métal et de ciment* »[282] pour reprendre l'expression employée par Le Clézio pour désigner l'espace citadin.

---

[280] ELIADE, Mircéa, *Mythes, rêves, mystères*, Paris, Gallimard, Collection « Idées », p.241.

[281] D'ailleurs l'auteur (ou la maison d'édition) a estimé nécessaire d'adjoindre au texte, une carte géographique afin de permettre au lecteur de mieux suivre l'itinéraire des hommes bleus, en indiquant les différents sites évoqués dans le récit.

[282] LE CLÉZIO, J.-M.G, *Désert*, op. cit., p.23.

Dans le premier récit, soit l'histoire des hommes bleus, le désert du Sahara en est le cadre unique qui s'arrête aux confins mêmes du désert. C'est un espace fondamental, lieu unique de l'histoire de Ma el Aïnine et des Nomades du désert (les hommes bleus), qui reste présent dans le second récit relatif à l'histoire de Lalla qui quitte cet espace originel pour les villes françaises.
Pour évoquer le désert, on remarque que l'auteur recourt à des mots simples et dépouillés, inlassablement répétés : dune, sable, vent, lumière, nuit, soleil, pierre, douleur, eau…. La pauvreté de ce lexique est à l'image même du désert et la redondance s'accorde à son immensité monotone, l'impression de tourner en rond, de revoir toujours les mêmes éléments, les mêmes paysages.

Si la marche des hommes bleus s'arrête aux confins du désert, l'itinéraire de Lalla l'entraine bien plus loin que le désert, à Marseille et à Paris. Elle quitte certes physiquement cet espace qui, lui, ne la quitte pas. Il l'accompagne dans son périple français et hante continuellement ses rêves, ses pensées et ses désirs. Pour dire le désert, Le Clézio n'est pas très loquace en dehors du premier récit, car il s'agit là de référer à des documents relatant cet épisode marquant dans l'histoire des hommes bleus. Mais pour évoquer la ville, on relève qu'il fait grand usage de métaphores pour peindre et présenter cet espace qualifié négativement. La ville occidentale est perçue comme cruelle et meurtrière où les immeubles sont assimilés à des « *géants aux yeux ouverts* »[283], des « *(...) géants immobiles, aux yeux sanglants, aux yeux cruels, les géants dévoreurs d'hommes et de femmes*»[284]. La ville, qui se voit pourvue de caractéristiques dévalorisantes, semble être l'incarnation moderne des mythes de l'ogresse, mangeuse d'hommes[285], comme le suggère Madeleine Borgomano.

---

[283] LE CLÉZIO, J.-M.G, *Désert*, op. cit., p.313.
[284] Ibid., p.315.
[285] BORGOMANO, Madeleine, « *Incarnation moderne des ogres légendaires* » et se réfère notamment au texte écrit par Le Clézio, intitulé *Les Géants*, publié chez Gallimard en 1973.

4.1.2.1. Le désert ou l'antithèse de la civilisation urbaine occidentale

Le Clézio qui s'affirme souvent comme l'écrivain de la nature[286]accorde une grande importance aux éléments naturels dans *Désert*. La perception des deux espaces antinomiques autour desquels s'organise l'espace, se fait par le biais du regard de Lalla, personnage central du deuxième récit, qui quitte son désert, antithèse de la civilisation occidentale, et qui découvre pour la première fois une ville occidentale. L'évocation du désert par Le Clézio se caractérise par une certains pauvreté au niveau lexical, en parfaite adéquation avec sa nudité. Mais il recourt à un vocabulaire beaucoup plus riche et imagé pour évoquer la ville, espace décrit comme étant également vaste mais, contrairement au désert, très peuplé, s'étonne Lalla la jeune nomade qui « *n'avait jamais pensé qu'il pouvait y avoir tant de gens vivant au même endroit* »[287] :

> « *Il y a tellement de rues, tellement de maisons, de magasins, de fenêtres, d'autos ; cela fait tourner la tête, et le bruit, et l'odeur de l'essence* »[288].

Point de quiétude pour ceux qui peuplent les villes, rappelle Le Clézio. Tous les sens en émoi, sont réquisitionnés pour raconter l'espace citadin : les sensations sont visuelles, auditives et olfactives. Quant à la perception de l'espace désertique, il se fait de manière moins brutale car l'homme n'est pas soumis à la même pression : le vide, le silence font que le désert ne peut être saisi que par le biais du cœur et de l'âme. Aussi l'auteur le valorise-t-il en l'opposant à l'espace citadin caractérisé par sa grisaille et où tout est contaminé. Le premier contact de Lalla avec Marseille passe par le constat de la saleté, elle qui vient d'un désert propre et immaculé, dont même la poussière est faite de sable. La saleté se manifeste dès que Lalla peut apercevoir la ville :

> « *Maintenant, la terre est toute proche, elle flotte sous la mer verte, encombrée de saletés* ».[289]

---

[286]LE CLÉZIO, J.-M.G. : « *Je veux écrire pour la beauté du regard, pour la pureté du langage. Je veux écrire pour rejoindre le vieil horizon si net, pareil à un fil et le ciel clair au-dessus de la mer. Je veux écrire pour une aventure libre, sans histoire, sans issue, une aventure de terre, d'eau et d'air, où il n'y aurait à jamais que les animaux, les plantes et les enfants. Je veux écrire pour une vie nouvelle*», *Essai, L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978.

[287] LE CLÉZIO, J.-M.G, *Désert*, op. cit. , p.266.

[288] Ibid.

Sale, froide et même inquiétante puisque les habitants « *ont l'air triste et apeuré*»[290], constate Lalla déçue, car elle n'y trouve pas la blancheur dont lui a parlé le jeune pêcheur Naaman. Et même les mouettes volant au-dessus de la poupe « *ne ressemblent pas du tout à des princes de la mer; elles sont gris sale, avec un bec jaune et un œil qui brille durement* »[291]. Aux termes utilisés pour évoquer la ville, il convient d'ajouter le qualificatif ″corruptrice″ qui profane toute vie fût-elle animale, puisque les animaux n'échappent guère à son action dévastatrice et subissent de sérieuses dégradations.

Pour présenter le désert, Le Clézio avance deux traits principaux distinctifs : le silence et le vide, qui mettent bien en évidence l'antagonisme perceptible par rapport à la ville. Le désert est silence alors que la ville est pleine de bruits assourdissants. Mais, plus que les bruits perceptibles par les sens, d'autres bruits encore sont plus effrayants car ils ne peuvent être discernés que par ceux qui ne pas sont habitués au tumulte urbain comme Lalla. En effet, à la tombée de la nuit quand cessent le bruit des hommes et de leurs voitures, s'installent la peur et l'angoisse et d'autres bruits :

> « *Il y a trop de bruits dans le silence de la nuit, bruit s de la faim, bruits de la peur, de la solitude. Il y a des voix avinées des clochards, dans les asiles, les bruits des cafés arabes où ne cessent pas la musique monotone et, les rires lents des haschischins. Il y a le bruit terrible de l'homme foi qui frappe sa femme à grands coups de poings, tous les soirs, et la voix aiguë de la femme qui crie* »[292].

Le Clézio emploie des oppositions qui peuvent être considérées comme stéréotypées à propos de l'espace de la ville et du désert. Mais l'originalité intervient dès qu'il se met à exploiter les oppositions au travers de leur ambivalence, c'est-à-dire que l'emploi de qualifiants spécifiques au désert n'exprime plus les mêmes valeurs mais ils sont employés avec une certaine altération. Ainsi le silence tellement caractéristique du désert, défini par l'auteur comme étant lui-même le silence. Le désert est :

---

[289] Ibid., p.260.
[290] LE CLÉZIO, J.-M.G, *Désert*, op. cit. , p.266.
[291] Ibid.
[292]Ibid., p.307.

> « *Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur, et non pas les villes de métal et de ciment* »[293].

Le silence du désert est particulier : ce silence et pas un autre. L'adjectif démonstratif détermine le désert dont il est question. Il s'agit du désert précis marocain. Il est mystère auquel ne peuvent accéder que ceux qui y ont été initiés, ceux qui savent l'écouter et le déchiffrer :

> « *Le silence du désert qui passait continuellement sur les dunes est perçu comme un véritable secret* »[294].

Sorti de cet espace géographique, le silence n'a plus la même coloration, ne désigne plus la même réalité, il est modifié, altéré et dégradé, A ce silence, s'oppose celui de la ville, angoissant et tellement , renforcé d'ailleurs par l'idée de l'ogresse. Loin d'exprimer d'incarner le recueillement, la méditation et la sérénité, il rime avec la peur, la froideur, l'incommunicabilité, là où « *la solitude est grande ici, comme un navire en pleine mer* »[295]. Il exprime la détresse humaine, l'indifférence et l'abandon. Le blocage de toute tentative de communication est mis en exergue dans un épisode où Lalla tente vainement d'engager la conversation avec une vieille mulâtresse à la robe bariolée qui la regarde sans comprendre car, elle a trop peur. Elle se voile le visage avec un pan de sa robe pour lui signifier le refus de tout échange[296].

Le vide est une autre ambivalence de la ville. Cette notion est généralement utilisée afin de définir le désert. Employée pour décrire la ville elle prend une toute autre signification, étonnante et paradoxale. La ville est surpeuplée et pourtant c'est le vide, constate Lalla, un vide qui rentre même par les fenêtres. Le mot employé pour représenter la ville prend le sens de manque, de quelque chose d'essentiel qui fait défaut. Il y donc une ambivalence réelle du silence et du vide dans lesquels la ville se profile d'une certaine façon comme l'autre côté du miroir, un envers du décor, son côté sombre. La ville est l'antithèse du désert. Elle pervertit les valeurs

---

[293] LE CLÉZIO, J.-M.G, Désert, op. cit., p.23.
[294] Ibid., p.19.
[295] Ibid., p. 306.
[296] Ibid., p.304.

nobles du désert qui renvoient et réfèrent essentiellement à la spiritualité, la méditation, l'élévation de l'âme et à la solidarité entre les hommes. Ces éléments sont des conditions *sine qua none* à une rencontre avec le divin, sont propice à une vie spirituelle comblée et prédispose l'homme aux communions cosmiques.

Le désert, lieu parfait du vide et du silence, apparaît irradié par quelque entité céleste, conforté dans son statut d'espace mythique qui voit se renforcer davantage sa dimension métaphysique :

> « *c'était un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, peut-être, déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre* »[297].

Le désert, comme d'autres espaces originels, dispose chez Le Clézio, d'une importante dimension mythique car encore préservé des ″souillures″ humaines. C'est un lieu encore vierge où l'homme peut s'y reconstruire. Ceci est illustré à travers le personnage de Lalla qui, après avoir galéré dans la grande ville occidentale, revient dans son désert originel sûre de s'y reconstruire. L'espace citadin est celui de l'anéantissement car les :

> « *(…) villes [sont] sans espoir, ces villes d'abîmes, ces villes de mendiants et de prostituées où les rues sont des pièges, où les maisons sont des tombes »*[298].

En contraste à cette image de la ville, lieu de la séquestration des individus, l'auteur offre celle d'un lieu considéré comme un ultime refuge pour « *ceux qui savent se cacher et s'enfuir quand le soleil brûle et que la nuit gèle* ».

5. Dans « *l'ordre vide du désert où tout est possible* »

Le désert a été une source d'inspiration parfaitement féconde coïncidant avec les années de la conquête où le désert était alors français. Cet espace a permis de générer un genre de roman nouveau qui apparaît sous différentes appellations : " *roman colonial* " ou "*roman saharien* ». Le désert a été abondamment exploité en

---

[297] LE CLÉZIO, J.-M.G, *Désert*, op. cit., p.11.
[298] Ibid., p.356.

tant que thème, de cadre et de personnage pour tant d'écrivains français et occidentaux aux projets esthétiques si divers qu'il serait tout simplement vain d'en faire le tour des occurrences. On ne peut manquer toutefois d'observer que le désert n'a pas toujours joui de cette popularité dans la littérature. Par exemple le célèbre poète italien Giuseppe Ungaretti[299]- considéré comme l'un des plus grands poètes modernes de l'Italie, « *le plus lu, le plus commenté, le plus traduit, le plus universellement reconnu* » nous confie Angélique Lévi -, qui loin d'avoir la nostalgie du désert s'écrie, en se remémorant l'Égypte : « *Ah ! non, le désert n'est pas un souvenir d'enfance à serrer dans son cœur !* »[300]. Peu de poètes ont été autant que Giuseppe Ungaretti, marqués par les ambiguïtés de ses appartenances. Il est fils d'émigrés toscans mais comme l'indique son nom, ses ancêtres sont hongrois. Né à la porte du désert, alexandrin cosmopolite de formation française, juif mais qui se convertit au catholicisme, il restera toujours conscient de ces dualités qui le déchirent jusqu'à sa mort : éblouissement et frayeur du désert, fascination des mirages, quête de l'oasis, mais aussi nostalgie de la terre italienne et plus précisément toscane. Il n'a jamais cessé, d'une certaine manière, d'être un exilé et un nomade[301] mais on ne peut manquer d'être étonné quand on lit ses propos sur le désert :

> « *Aujourd'hui encore, après tant de péripéties, lorsque je me réveille je peux voir le plateau, les êtres pressés dans un nuage sec, les rares campements décomposés par la réverbération du sable, suspendus dans la lumière voilée. Plus le ciel veut toucher terre, et la terre se maintenir sous le ciel, plus la séparation apparait irrémédiable, plus la créature, indomptée, semble livrée à elle-même. Au portes de la Thébaide, le ciel serein n'est point heureux, et le sol hurle, insensible »*[302].

Giuseppe Ungaretti, évoque l'inhumanité de ce lieu sans aucune nostalgie et se montre insensible devant les bienfaits légendaires, spirituels et autres du désert.

---

[299] Giuseppe Ungaretti est un poète italien, né le 8février1888 à Alexandrie (Égypte), mort le 2juin1970 à Milan. Il a vécu en Egypte où son père travaillait à la construction du Canal de Suez. A la mort de ce dernier, en 1912, la famille retourna vivre en Italie à la veille de la première guerre mondiale.

[300] UNGARETTI, Giuseppe, « Viaggio in Egitto », 1923.Cité dans par Basch, Sophie. *Les Sublimes portes, D'Alexandrie à Venise, parcours dans l'Orient romanesque*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2004, p.75

[301] LÉVI, Angélique, « Ungaretti Giuseppe- (1888-1970) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 janvier 2015. URL : http://www.universalis.fr/eettarncyclopedie/giuseppe-ungaretti/

[302] Ibid.

Dans son recueil *Vie d'un homme*, Philippe Jaccottet relève dans sa préface que l'univers poétique[303] de Giuseppe Ungaretti se caractérise essentiellement par le désert, le rien, le vide, où toute vie semble s'ensevelir. Pour lui, le désert est comme un terrain vague infini, lieu irrémédiable de l'exil qu'il faut absolument fuir et, selon lui, « *toute vie est une traversée du désert, une recherche d'oasis, le passage d'un inconnu infini à un autre* »[304].

On termine donc cette deuxième partie rappelant que ce sont les expéditions militaires et scientifiques menée par Bonaparte en Égypte qui ont développé cet extraordinaire attrait pour l'Orient, renforcé avec puissance dès 1830 par la conquête de l'Algérie. L'immensité désertique et les valeurs séculaires du nomadisme offrent ainsi aux peintres et aux écrivains voyageurs une occasion unique de méditation alimentant infiniment leur inspiration. Il s'agit là, d'un authentique désir romantique de l'ailleurs, d'une grande soif de connaissance scientifique, mais aussi d'une nécessité de vérifier l'état du monde afin de se réconforter soi-même.

Mais au XXe l'immensité des sables ne se réduit plus à un simple décor. L'imaginaire se refaçonne par une expérience sensible, sensorielle, physique, et où comme nous avons pu l'observer le contact avec le désert est direct, réel et éprouvant, le désert est de plus en plus perçu comme l'espace de l'ultime recours contre le non-sens, un contrepoint aux multiples crises que vivent les hommes ébranlés dans leurs certitudes. Aussi les textes du XXe siècle dans leur majorité, remettent en cause la civilisation occidentale et sont une illustration du parcours de la conscience de personnages déconcertés entre la perte du sens du monde et la quête d'un sens auprès d'un lieu en l'occurrence le désert censé être celui du refuge où l'être espère enfin rétablir une harmonie et un équilibre fragiles. Il apparait de la sorte comme un véritable carrefour ou les hommes pensent trouver des réponses aux angoisses existentielles qui les minent.

---

[303] JACCOTTET, Philippe, Préface au recueil *Vie d'un homme*, Poésie 1914-1970, d'Ungaretti Giuseppe, Gallimard, 2005. (Traduction de Philippe Jaccottet).

[304] DÉCRÉU, Jacques, « Giuseppe Ungaretti, entre ténèbres et lumière » pierresel.typepad.fr/.../giuseppe-ungaretti-entre-ténèbres-et-lumière.html

TROISIEME PARTIE

AMBIGUÏTE ET AMBIVALENCE DES IMAGES DE LA VILLE ET DU DESERT DANS LES TEXTES ALGERIENS SAHARIENS DE LANGUE FRANÇAISE

Des constats et des remarques

Nous observons ces dernières années dans la littérature quelle qu'en soit la langue, une attitude de plus en plus hostile à la ville. Une attitude franchement anti-urbaine que nous rencontrons déjà dès le XVIIIe siècle chez Jean-Jacques Rousseau qui écrit en 1755 :

> *« Les villes sont l'abîme de l'espèce humaine. Au retour de plusieurs générations les races meurent ou dégénèrent; il est nécessaire de les reprendre et c'est toujours la campagne qui nourrit cette rénovation... »*[1].

Rousseau en effet, chantre de "*l'état de nature*", nourrissait à l'encontre de Paris en particulier, des sentiments plutôt hostiles. A cette urbanité moderne qui «*.exhibe sa pathologie comme un grand corps qui serait souffrant »* et dont les *«.plaies sont nombreuses et ses fléaux visibles par tous. La misère, la prostitution, la maladie, la crasse, la puanteur, le bruit constituent quelques-uns de ces maux qui font de Paris le "gouffre de l'espèce humaine"* »[2], il reproche de détourner l'homme des valeurs naturelles, explique Marc Vacher. Ainsi Paris est assimilée au Mal et incarne l'humanité civilisée dans ce qu'elle a de plus repoussant, de plus abject et où le luxe, le vice, la confusion règnent en maîtres, entraînant dans leur sillage le mensonge et la servitude[3]. Retraçant le cheminement de ce génie des Lumières dans sa recherche de l'homme, Vinh de Nguyen montre que la ville reste pour lui, essentiellement « *le lieu où le divorce de l'être et du paraître est le plus radical* »[4] :

> « *Supposez un printemps perpétuel sur la terre, supposez partout de l'eau, du bétail, des pâturages, supposez des hommes sortant des mains de la nature, une fois dispersés parmi tout cela, je n'imagine pas comment ils auraient jamais renoncé à leur liberté primitive et quitté la vie isolée et pastorale ; si convenable à leur indolence naturelle, pour s'imposer sans*

---

[1] ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1959-1969, Tome IV, pp.276-277.

[2] VACHER, Marc, « *Le discours de Je »*www-ohp.univ-paris1.fr/Textes/Vacher_Last.pdf, p.4.

[3] Ibid.

[4] NGUYEN DE, Vinh, *Le Problème de L'Homme Chez Jean-Jacques Rousseau*, Presses de l'Université du Québec, 1991, p.77.

nécessité l'esclavage, les travaux ; les misères inséparables de l'état social »[5].

Autrement dit l'homme, cet être libre par essence, est né pour vivre isolé au sein d'une nature généreuse mais le postulat de la fertilité de la terre a fait que les choses soient toutes autres. Les hommes se voient dans l'obligation de renoncer à cette liberté primitive et sont réduits à l'état d'esclave afin de subvenir à leurs besoins et à ceux de leur famille. Ils vivent alors en contradiction avec leur essence même, celle d'être d'abord des êtres libres. Corrompus par le ville, vivant un état de dénaturation, les hommes sont à contre-courant de leur désir d'émancipation et finissent irréductiblement par sombrer dans la perversion, l'hypocrisie soit l'aliénation la plus totale, d'où le rejet de la ville par Jean-Jacques Rousseau, esprit avisé du Siècle des Lumières qui soutenait que « *L'homme est naturellement bon, c'est la société qui l'a perverti* » et rappelait avec persistance que la vraie richesse et le vrai peuple ne se trouvent pas dans les villes, mais dans les campagnes.

Cette attitude anti-urbaine tend à ce que les artistes se tournent de plus en plus vers les espaces déserts, vierges, qui n'ont pas encore connu la mainmise corruptrice de l'homme. Ainsi la montagne, la campagne, le désert deviennent synonymes de pureté et d'innocence auxquelles prétend tout homme ″honnête″ en quelconque "mal-être" de vivre. Drieu la Rochelle qui considérait la modernité comme un symbole de la décadence rejoint parfaitement Jean-Jacques Rousseau dans son attitude anti-urbaine comme le démontre le passage suivant concernant son héros Gilles - son double[6] - qui, las de Paris et de ses sales ″magouilles", las des femmes et de lui-même, sent un irrésistible besoin de se retirer dans le désert :

« *Alors que le printemps finissait, Gilles avait été attiré par une zone encore plus profonde parmi les zones infinies et diaprées de la solitude : il était parti dans le désert. De la grande ville au désert, passage facile, logique ; du*

---

[5] Ibid.

[6] LOUETTE, Jean- François, écrit dans la préface de *Drieu La Rochelle: Romans, récits, nouvelles,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 2012 (1936 pages) *: « Drieu a besoin de se projeter dans ses personnages et de s'inventer d'autres destins à travers ces personnages. Pas au sens où l'entend Serge Doubrovski, c'est-à-dire une aventure du langage, avec des calembours ou jeux de mots – Drieu est éloigné de cela. Mais plutôt pour parler de son vécu en évitant la catégorie autobiographique ou celle du portrait. A cette différence notable que l'exhibition de soi lui est étrangère: il ne se livre qu'en se masquant.* Gilles *est une autobiographie du possible, de ce que Drieu aurait dû ou voulu être. C'est un romancier qui a besoin du double ».*

sable humain au sable. Et il lui fallait le désert dans sa vérité, dans sa grande ardeur d'été.
Il avait passé deux mois dans une oasis de l'extrême sud algérien. Au bout de peu de temps qu'il était là, il s'était écrié : "la ville, ce n'est pas la solitude parce que la ville anéantit tout ce qui peuple la solitude. La ville, c'est le vide. Or, la vraie solitude est plénitude. Ici, la solitude, c'est l'homme avec ses biens, avec son ciel, avec sa terre, avec son âme, avec la dureté de ses seuls biens, avec la faim, avec la soif, avec la pierre au cri perdu" »[7].

Exotisme et littérature coloniale

Comme nous avons pu le constater dans la première partie de ce travail, l'espace du désert est l'une des zones géographiques qui a exercé une fascination unique chez les hommes venant d'horizons divers, quel que soit leur dessein : quête mystique, quête intérieure, recherche de l'exotisme ou autre. Le désert représente d'une certaine façon un monde naturel, un monde d'avant la Chute, vierge, atemporel, non corrompu par l'intervention satanique dans la vie de l'homme. Le désert est ainsi vu comme un espace qu'il faut absolument conquérir. A propos de la fièvre colonialiste qui s'empara des Occidentaux vers la fin du XIXe siècle donnant naissance à des images stéréotypées absolument invraisemblables, Edwige Lambert souligne :

« *Un désert-décor teinté d'exotisme (...) alterne avec un désert-écran, surface de projection de "valeurs morales" : obsession de maîtrise, nature "saine", sens de l'effort, élitisme* »[8].

Pour beaucoup, le mot *désert* évoque immédiatement de longues étendues de sable, l'infinitude, la vastitude d'un territoire étrange subissant d'importantes variations de températures et changeant sans cesse sous l'impact du vent, brûlé par un soleil impitoyable tandis qu'au loin une caravane passe lentement. Et, bien que la vie y soit toujours décrite comme étant très difficile où l'être humain se doit de lutter sans cesse afin de survivre, cela n'aura nullement découragé des hommes et

[7] LA ROCHELLE, Drieu, Gilles, (1939), Gallimard, Folio, 1984, p.502.
[8] EDWING, Lambert, « Du Sahara au désert », *Désert : nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Revue *Autrement*, novembre 1983, hors-série n°5, p. 9.

des femmes à s'y rendre au péril de leur vie, à faire fi du danger terrible pouvant entraîner une mort certaine et terrible.

A la suite de l'expédition militaire et scientifique menée par Bonaparte en Égypte, s'est donc développé l'extraordinaire attrait pour l'Orient, qui se trouve conforté, dès 1830, par la conquête de l'Algérie. L'immensité désertique et les valeurs séculaires du nomadisme offrent aux peintres et aux écrivains voyageurs une occasion unique de méditation alimentant infiniment leur inspiration. Obéissant à un impérieux besoin de dépaysement et de curiosité, ils prennent d'assaut l'espace du désert et livrent à leurs lecteurs des textes certes admirables, mais qui tombent déplorablement et immanquablement dans des clichés exotiques comme l'explique Charlotte de Montigny :

> « *Il faut donc bien se rendre à l'évidence, l'imaginaire du désert se structure de prime abord autour de quelques mots, de quelques stéréotypes* »[9].

des clichés résumés en ces termes plein d'humour par Robert Randau :

> « *Coiffez d'un turban le héros, drapez-le d'un burnous, plantez ici un palmier, là un minaret, plus loin un mirage ; saupoudrez de sable le coucher du soleil… et vous servirez la plus délicieuse des terrines orientales…* »[10].

Il reprend ici « *des incontournables du désert où le désert semble a jamais figé dans un type spécifique d'image* »[11], l'objectif étant d'abord de plaire au public en lui révélant un pays étranger aux coutumes bizarres, inhabituelles, pittoresques, quitte à tomber dans l'exagération, le mensonge et la tromperie sans aucun état d'âme :

> « *Rien d'étonnant à ce qu'elle [la littérature exotique] s'adresse surtout à la vue, puisque le lecteur, tient le rôle du touriste qu'un guide avisé initie aux secrets d'un autre monde. L'exotisme tend alors à se couper du réel. Cet artifice convient aux rêveries exotiques où l'auteur emporté par son imagination, recueille, en une masse dense, nombre d'éléments*

---

[9] MONTIGNY (de), Charlotte, « *Les invariants dans l'image du désert, du désert de l'orient* », *L'imaginaire du désert au XXe siècle,* études réunies par Jaël Grave, L'Harmattan, 2009, p.11.

[10] RANDAU, Robert, « *La littérature coloniale* », *Revue des deux Mondes*, Paris, Juillet, 1929 .Cité par Charlotte de Montigny, pp. 11-12.

[11] MONTIGNY (de), « *Les invariants dans l'image du désert, du désert de l'orient* », *L'imaginaire du désert au XXe siècle,* études réunies par Jaël Grave, L'Harmattan, 2009, p.12.

conventionnels : il prétend créer l'illusion de la vérité en utilisant la force étourdissante d'un torrent d'images »[12].

L'Atlantide de Pierre Benoît reste sans doute le meilleur exemple pour illustrer cette littérature coloniale d'évasion au sortir d'une guerre terrible, et dont l'attrait tient en effet[13] essentiellement à son espace dépaysant présenté sous un aspect fort fantaisiste, mais aussi à ses personnages, des autochtones particulièrement pittoresques, l'Arabe fourbe et Tin-Hinan rappelant par là Cléopâtre, la reine égyptienne et ses amours étranges avec Marc Antoine.

Que reste-il à dire sur le désert ?

Jaël Grave nous fait remarquer que si la littérature du XXe siècle, a quelque peu lâché le désert pour d'autre espaces intérieurs, encore plus paradoxaux - à savoir la vie psychique, l'inconscient et les rêves -, ce dernier n'a pas abdiqué car « *les récits d'explorateurs, de mystiques, et de militaires n'ont pas disparu pour autant* »[14]. Au nombre de ces écrits venant remettre en cause la civilisation occidentale, rappelons à titre d'exemple des auteurs tels que Psichari, Frison-Roche, Saint-Exupéry ou Paul Bowles qui situent leurs œuvres dans le désert du Sahara et qui ont d'ailleurs connu un franc succès. Mais un siècle plus tard, que reste-il à dire sur le désert ?[15] s'interroge Jaël Grave. Tout semble avoir été dit. La littérature saharienne serait-elle condamnée à « *la stérile répétition* »[16], d'autant plus, note ce même auteur, que le développement du tourisme et des moyens de transport ont mis vraiment en péril l'existence même de cet espace vide d'humains ? Paradoxalement le désert n'a toujours pas capitulé. Les possibilités laissées à l'imaginaire d'investir cet espace de l'infinie vacuité restent intarissables. L'appel des vastes espaces se fait entendre plus que jamais aujourd'hui. En effet, J.R. Henry dans un article intitulé "*Le désert dans l'imaginaire français"*, constate

---

[12] Ibid.

[13] Comme nous l'avons relevé dans la deuxième partie de ce travail.

[14] GRAVE, Jaël (études réunies par), *L'Imaginaire du désert au XXe siècle*, L'Harmattan, Collection Là-bas, 2009, pp.5-6.

[15] Ibid.,p.5

[16] Ibid.

depuis quelques années un retour en force du thème du désert dans la littérature *reconnue* comme le souligne Rachel Bouvet :

> « *Après être devenu une métaphore du néant (…), le paysage désertique disparaît momentanément de la scène littéraire à l'époque de la décolonisation. Il faudra attendre les années 70-80 pour que les images du désert reviennent en force, porteuses cette fois de nouveaux enjeux - la relecture de l'histoire, la réflexion sur le nomadisme et l'errance - et faisant entendre de nouvelles voix, issues de différentes régions de la francophonie* »[17] .

Elle cite entre autres Albert Memmi, J.M.G. Le Clézio, Tahar Ben Jelloun, Louis Gardel et Andrée Chedid.

La littérature algérienne saharienne

La littérature algérienne n'est pas en reste avec Mouloud Mammeri, Mohammed Dib, Rachid Boudjedra, Tahar Djaout, Malika Mokeddem et la liste est bien loin d'être exhaustive. On ne peut évidemment manquer aujourd'hui d'être frappé par l'interrogation relative à la thématique du désert dans cette littérature, inaugurée sans doute par Mohamed Ould Cheikh[18] et Isabelle Eberhardt vers les années trente. Mais il faudra attendre Malek Haddad et son fameux *Je t'offrirai une gazelle* pour voir entrer de plain-pied le désert dans la littérature algérienne, et pour voir s'opposer l'espace parisien à l'espace infini du Tassili des N'Ajjer. La guerre terminée, la production littéraire algérienne se tourne d'une part, vers l'espace citadin - appréhendé comme étant celui de la consécration et de la réussite sociale - qu'elle opposera essentiellement au village, à la campagne, et d'autre part vers des espaces constituant généralement le lieu d'origine d'auteurs ayant décidé d'apporter leurs témoignages sur une période terrible de l'histoire du pays. Le désert se dissout quelque peu dans le sillage de cette littérature célébrant les héros et les martyrs de la guerre. Ce n'est que vers les années quatre-vingt que le désert, de

---

[17] BOUVET, Rachel , *Le Sahara dans la littérature de l'ère coloniale* , Le Courrier de la SIELEC, Université du Québec, Montréal, Société Internationale d'Etude des Littératures de l'Ere Coloniale, www. SIELNEC.NET

[18] OULD CHEIKH, Mohamed (1905-1938), considéré comme l'un des pères de la littérature algérienne de langue, auteur du roman *Myriam dans les Palmes* (1936). Un roman remarqué par la critique locale. La trame du roman est construite autour d'une intrigue dont le dénouement symbolise le triomphe de l'identité algérienne et l'impossibilité de l'assimilation.

nouveau, s'incruste au sein de la production littéraire algérienne. C'est le début de la crise[19] en Algérie et les écrivains se penchent de plus en plus du côté des dunes, la littérature commence petit à petit à *"se désertifier"*[20]. Au désert vu et perçu par les écrivains français et occidentaux se substitue celui des écrivains algériens. Il est normal que cet espace, son paysage de sable, de dunes, de rocaille et ses populations restent étroitement liés à l'imaginaire de ces écrivains puisqu'il est partie intégrante de leur inconscient collectif.

Pour certaines de ses réalisations, agraires ou industrielles, le Nord de l'Algérie, colonial ou indépendant, a souvent été applaudi comme le symbole d'espoir d'une marche réelle et prometteuse vers la modernisation en marche. Le grand Sud et son désert, est vu comme un espace de référence, géographique et humain, nourrissant généreusement les images classiques et imaginaires du désert qui va se révéler pour les écrivains algériens comme une destination incontournable dans leurs écrits . Ce qui a inspiré à Mohammed Dib, et à juste titre, la réflexion suivante devenue désormais classique :

> « *Nous vivons avec à notre porte, le plus grand désert du monde. Même si nous l'oublions, ou ne le savons pas, il est là, et non pas qu'à notre porte, mais aussi en dedans de nous dans la sombre retraite* »[21].

Avec ces écrivains, nous sommes bien loin des méharistes-écrivains, des ascètes-écrivains ou des écrivains pilotes qui jettent de bien haut leurs regards sur le désert saharien, lui conférant puissance, sacralité et fragilité en même temps, et qui ont d'ailleurs généreusement nourri l'imaginaire occidental. A ce propos, les romans de Saint-Exupéry sont plus qu'édifiants notamment avec *Le Petit prince*, *Courrier Sud* ou encore *Terre des hommes*, comme le souligne Jean Huguet dans un ouvrage qu'il intitule justement *Saint-Exupéry ou l'enseignement du désert*[22].

Quel que soit le thème abordé par l'écrivain algérien dans ses textes, quelle que soit la langue utilisée (arabe ou français), le désert - romancé à outrance dans la

---

[19] Notamment la montée de l'intégrisme, les événements d'octobre 1988 ne sont pas loin.

[20] HENRY, Jean-Robert, « *Le désert dans l'imaginaire français* », *Imaginaires de l'espace, espaces imaginaires*, EPRI, Casablanca, 1988, pp.169-176

[21] DIB, Mohammed, *L'Arbre à dires*, Albin Michel, 1998, p.107.

[22] HUGUET, Jean, *Saint-Exupéry ou l'enseignement du désert*, Paris la Colombe, 1956.

littérature coloniale - quand il ne sert pas simplement de décor, n'échappe plus à son évocation dans la narration romanesque, que cela soit la transposition sur le mode fictionnel ou autofictionnel, d'une expérience vécue. Son évocation n'est pas liée au manque d'inspiration car « *L'Algérien,* nous dit encore Mohammed Dib, *porte le désert en lui et avec lui* »[23]. Dans cette littérature, on assiste à une véritable décomposition de l'image véhiculée dans le roman saharien français : tantôt le désert est vu comme l'espace de la dévastation de l'être et des âmes, tantôt on y voit plutôt l'espace de tous les possibles imaginables, de la réconciliation de l'être et de la réappropriation de son *moi,* donnant vie à une littérature saharienne particulière. De la sorte, l'image de cet espace oscille en permanence entre des sentiments euphoriques et dysphoriques. Mohammed Dib, affirme encore : « *Sans apparaître nommément, le désert travaille les créations algériennes, il les informe en dépit de leurs auteurs* »[24].

Le désert offre ainsi aux écrivains algériens un inestimable patrimoine culturel authentique, illustré notamment à travers l'attachement des populations du sud à leur liberté et à travers le recours à certains rituels comme *Ahellil* dans certains romans comme *La traversée* de Mouloud Mammeri ou *Timimoun* de Rachid Boudjedra, qui constitue une riche matière culturelle symbolisant d'une certaine manière une connexion avec les ancêtres.

Mais à cela s'ajoute une autre évidence liée essentiellement aux rapports entre les événements historico- sociopolitiques et le vécu de ces écrivains. Il n'est plus en effet, à démontrer aujourd'hui l'importance des événements historico-sociopolitiques dans la vie des écrivains en général et des écrivains algériens en particulier. Ainsi toute manifestation littéraire est indissociablement liée à l'actualité politique et ce depuis les années cinquante.

Ce qui nous donne l'occasion d'évoquer un auteur et scénariste souvent oublié Hassan Bouabdellah - issu lui-même du Sud (Biskra) ayant fait de l'espace du désert le matériau de son œuvre - qui a été contraint à l'exil comme de nombreux intellectuels. Il relate dans *L'Insurrection des sauterelles,* l'histoire de

---

[23] DIB, Mohammed, *L'Arbre à dires,* op. cit., pp. 37.38

[24] Ibid.

Jedrouss Ben Abdelli rappelé dans sa ville natale suite au décès de sa mère. Ce court roman s'inscrit au cœur des terribles évènements ayant marqué l'Algérie durant les années 90, et où l'on enregistra la montée vertigineuse de l'intégrisme qui s'illustra tristement par d'horribles assassinats (journalistes, écrivains, artistes, et simples citoyens). Le désert est donc le cadre dans lequel se déroule le récit d'Hassan Bouabdallah, à l'atmosphère plutôt kafkaïenne où l'histoire bascule du côté de l'extrémisme. A propos de cette partie géographique de l'Algérie, l'auteur déclare dans une interview :

> « *Le Sud porte toute la spiritualité de l'Algérie, (…) et c'est là, dans le désert, que différentes civilisations en décadence, sont venus trouver refuge et mourir. On croit que c'est là qu'on va se régénérer, mais quand on entre dans le Sud, on n'en sort jamais plus »*[25].

Le désert acquiert alors un rôle nouveau à l'opposé de celui que l'on a observé dans la littérature dite coloniale ou sur l'Algérie. Parmi les œuvres qui accordent une importance de choix au désert dans la narration, nous avons retenu essentiellement les textes suivants : *Je t'offrirai une gazelle* (1959) de Malek Haddad, *La traversée* (1982) de Mouloud Mammeri, *L'Interdite* (1994) de Malika Mokaddem, *Timimoun* (1993) et *Cinq Fragments du désert* (2001) de Rachid Boudjedra, *Le Gardien* et *Le désert et après* ? (2007) de Habib Ayyoub et enfin *L'Équation africaine* (2011) de Yasmina Khadra.

Lorsque nous lisons ces textes écrits à différentes périodes, nous sommes surpris de l'intérêt accordé à l'espace du désert, lieu de l'action certes mais en même temps image et thème récurrents. Or, en pénétrant plus en avant dans ce riche et complexe univers de l'infini, on se rend compte qu'il est fait de complémentarité dialectique : c'est donc réduire la signification de ces textes que de se limiter au désert, aussi il est intéressant, voire nécessaire, de considérer ce thème dans ses rapports avec d'autres espaces, tels que la ville, la mer ou la montagne. En effet, en relisant les œuvres retenues dans le corpus nous remarquons qu'elles s'avèrent des pôles essentiels qui tissent avec le désert tout un réseau d'images. Les articles et interviews recueillis et lus durant notre recherche nous permettent de confirmer ce

[25] www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_18_17.pdf

qui transparaît clairement dans les textes : Ville / désert, montagne / désert ou mer / désert sont des thèmes fortement chargés de symbolisme.

Dans la vacuité du désert, en tant qu'espace romanesque, son silence, son infinitude, sa chaleur, son aridité, son hostilité légendaire, les écrivains ont trouvé un véritable refuge après avoir épuisé et consumé les autres espaces, principalement la ville vue de plus en plus comme l'envers du décor offert par l'infinitude désertique et la campagne.

L'espace citadin

Au cours des années soixante-dix à quatre-vingt, on enregistre une abondance de travaux et d'études sur la ville comme objet littéraire, ce qui permet de rendre compte de l'importance qu'occupe ce thème dans la critique contemporaine. La littérature et la ville concrète habitée au jour le jour, se rencontrent dans une zone intermédiaire qui tient à la fois du littéraire mais aussi du fait vécu. L'ontologie de la ville a toujours été opposée à celle du désert. La ville, lieu de sociabilité, est considérée comme le lieu de la signifiance par excellence, de l'organisation et de l'habitation, par opposition au désert, lieu où la signifiance devient impossible, l'organisation se perd et seule subsiste dans ce milieu inhospitalier l'errance accrue de l'individu. La ville a donc été un objet privilégié dans la littérature depuis le XIXe siècle, - surtout chez les écrivains réalistes, naturalistes, symbolistes et enfin les surréalistes au XXe - et objet d'étude de prédilection des universitaires. La sémiologie, en particulier a tenté d'en dégager les structures signifiantes et de la diviser en unités fonctionnelles.

Et pourtant quand on parcourt la ville avec ses chaînes de constructions souvent complexes, ses rues, ses bâtiments entrelacés, on s'aperçoit vite alors qu'elle n'est pas toute homogène, et qu'elle fuit la signifiance au travers de nombreuses lézardes et d'innombrables fissures. C'est dans ce sens, qu'une étude portant sur la représentation de l'espace de la ville dans la littérature, est finalement aussi complexe que celle du désert. L'étendue de la tâche ne peut que s'avérer immense

et difficile quand il s‘agit d’étudier ces deux espaces et leur représentation dans la littérature.

Des années 50 aux années 70, les écrivains algériens puisent essentiellement leurs sujets d’inspiration dans la vie urbaine et rurale. Le roman se fait alors narration de l’Histoire, description de la réalité, critique sociale et politique mais aussi revendication et affirmation de l’identité. Et si dans les années quatre-vingt, la ville reste un espace prépondérant dans la littérature algérienne, nous remarquons que le désert, lui aussi, commence à susciter un certain intérêt chez les écrivains algériens et à constituer un autre espace de prédilection venant rappeler son succès dans la littérature dite coloniale. C’est dans la littérature des années quatre-vingt-dix qu’il commence à prendre une dimension magistrale, comme en témoigne le nombre d’auteurs qui ont opté pour le désert comme espace romanesque.

CHAPITRE I

Survol du thème du désert dans la littérature maghrébine de langue française

1. Désert et errance dans le roman maghrébin

Dans le roman maghrébin de manière générale, le thème de l'errance apparaît comme u inséparable du désert, ce que nous rencontrons chez les écrivains marocains (Tahar Ben Jelloun et Abdelhak Serhane) et tunisiens (Albert Memmi et Abdelwahab Meddeb) qui n'ont guère, eux non plus, échappé au charme, à la séduction qu'exerce cet espace d'élection de la création littéraire, sans doute le plus prodigieux. On ne répètera sans doute jamais assez que, plus que tout autre lieu, le désert a toujours été, dans la création littéraire un véritable lieu de prédilection suscitant une fascination parfois démesurée.

I .1.1. Les écrivains marocains : Abdelhak Serhane et Tahar Bendjelloun

Certes, dans la littérature marocaine le désert apparaît comme une invitation au voyage mais il est aussi une tentation effrayante pour une errance dangereuse. Dans *Les Dunes paradoxales*[26] par exemple, Abdelhak Serhane s'interroge : « *Quelle langue peut dire le désert ?*». Il tente d'y répondre en présentant le désert comme « *un monde où le silence est mots, rires, clameurs, cris et écho* »[27], mettant en avant tous les paradoxes émanant de la contemplation du désert, de ses dunes et de son immensité, thèmes récurrents dans ce recueil de poésie où il libère sa perception et son appréhension de ce monde minéral :

---

[26] SERHANE, Abdelhak, *Les Dunes paradoxales*, recueil co-édité par trois maisons d'éditions, en l'occurrence, Paris Méditerranée (France), Ecrits des Hautes Terres (Québec) et Tarik Editions (Maroc), 2001 ,112 pages.

[27] SAMI, Rachid, « *Hymne au désert Une ode romancée La consécration Saison prometteuse* », article publié dans Maroc Hebdo le 09 - 11 – 200, http://www.maghress.com/fr/marochebdo.

« Le voyage des dunes qui changent de visage à la tombée de chaque nuit. Le désert ne se dit pas. Il se vit dans ses mouvements, dans sa patience, dans son attente, dans son immensité. Les siècles tombent. Le vent qui se lève habite le sable. Sentiment. Le soleil tisse sa toile rouge sur l'espace. Le désert se vit. Dans la solitude et dans le silence du bout du monde. Et puis, il y a la liberté. C'est le sentiment du néant, cruel et infini, qui donne ce sentiment de liberté balisée de petitesse. La peur vertigineuse du vide. La brûlure du soleil quand il tombe vertical sur les pierres. La douleur de la soif quand la route ne s'arrête plus. Le Désert ne se dit dans aucune langue. Il se dit dans sa langue propre »[28].

Chez Tahar Ben Jelloun, monstre sacré de la littérature marocaine, le désert reste un thème récurrent. Dans *La Prière de l'absent* (1981) ou *L'Enfant de sable* (1985) par exemple, il n'est pas le lieu principal de l'action mais le protagoniste même, à un moment fondamental de l'histoire. Pour exprimer le désert dans *La Prière de l'absent,* récit d'un pèlerinage extraordinaire, Tahar Ben Jelloun met en scène un monde où tous les paradoxes et toutes les ambivalences sont réunis. Il nous invite à suivre l'ultime quête d'un groupe de personnages marginaux à travers le désert du Sud marocain, un lieu d'où on ne peut revenir intact. Le désert est perçu fondamentalement comme une absence de la voix, de la mémoire, de l'être au monde, comme un espace du doute et du questionnement, de l'évanouissement et de l'effondrement. Ce qui a permis à Charles Bonn dans une communication sur la symbolique du désert chez Mohammed Dib, de poser la question suivante liée justement à la thématique de l'absence :

« *C'est peut-être là, la signification ultime du désert et de l'absence qu'il sous-tend : cette absence n'est-elle pas d'abord notre absence au monde à tous, parce que le sens n'a peut-être jamais existé* ? »[29]

Le désert, dans *La Prière de l'absent*[30], ne se réduit pas à un simple décor, à un paysage ou à une région géographique bien délimitée. Il apparaît comme un

[28] Ibid., cité par Rachid Sami.

[29] BONN, Charles, « *Le désert de la parole chez Mohammed Dib* » , *Le désert, un espace paradoxal,* (coll), Édité par Gérard Nauroy, Pierre Halen, Anne Spica, Actes du colloque de l'Université de Metz (13-15 septembre 2001), Peter Lang SA Éditions scientifiques européennes, Bern, 2003, p. 501.

[30] BEN JELLOUN, Tahar, La *Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981.

désert *"mental* "[31] remplissant une fonction symbolique particulière. Certes les personnages se dirigent vers le désert du Sud marocain, un désert bien réel sur la carte du monde, comme dans *Désert* de Le Clézio, cependant, le désert, ses roches et ses sables sont essentiellement des lieux poétiques, des rêves de nuit ou des rêveries de jour, des lieux imaginaires de refuge ou de perdition « *et non pas moins une métaphore du livre, appelée par leur infinie blancheur* »[32] nous dit Ruth Amar. Ainsi le désert et la ville, tels qu'ils se présentent dans les textes de Ben Jelloun - notamment *L'Enfant de sable* et *La Prière de l'absent* -, donnent raison à Jean-Marc Moura qui affirme que :

> « *Tout paysage littéraire est d'abord un paysage onirique. La géographie d'un auteur n'étant rien d'autre que sa méthode de rêver la terre* »[33].

A propos du désert chez cet auteur, Ruth Amar souligne :

> « *Il est important de souligner que le désert benjellounien n'est pas un désert de rocailles où les routes sont bien incrustées, définies. Si vaste soit-il, ce désert n'est composé que de sable. Pas d'oasis ni mirages. C'est un support quine permet pas la solidité et qui ne peut accommoder que l'effritement et l'éparpillement* »[34].

Le désert de Ben Jelloun est un espace étrange, inquiétant et inhabituel où se perdent les personnages. Mais il est aussi un espace de ressourcement :

> « *C'est vers cet infini changeant que vont mes mots pour puiser une phrase, fabriquer un conte* »[35] .

1.2. Les écrivains tunisiens : cas d'Albert Memmi

Quant à Albert Memmi, il relate dans *Le Désert ou la vie et les aventures de Jubaïr Ouali El-Mammi*, roman d'apprentissage, l'histoire d'un prince, Jubaïr Ouali

---

[31] AMAR, Ruth (University of Haifa) , *Le désert ou la dissémination du récit benjellounien,* www.westminster.ac.uk/__data/assets/text_file/0007/.../4-AMAR.TXT

[32] Ibid.

[33] MOURA, Jean-Marc, La littérature des lointains, Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2000, p. 262.

[34] AMAR, Ruth (University of Haifa) , *Le désert ou la dissémination du récit benjellounien,* www.westminster.ac.uk/__data/assets/text_file/0007/.../4-AMAR.TXT

[35] BEN JELLOUN, Tahar, *La Prière de l'absent*, op. cit., p.129

El-Mammi, qui va à la recherche et à la reconquête de son royaume perdu, usurpé par les siens. Il rencontre au cours de ses multiples pérégrinations à travers l'Afrique du Nord, obstacles et malheurs. Au bout de son errance, le prince ne reconquiert que "*le Royaume du Dedans*". C'est ainsi que le roman se rattache par le récit à celui qui le précède, il en constitue un fragment, une continuation, un approfondissement. Par son itinéraire, son héros rappelle à s'y méprendre le grand philosophe et savant tunisien du XIVe siècle, Ibn Khaldoun.

De ce roman d'apprentissage émane un appel à l'ouverture et à la reconnaissance mutuelle, une leçon de relativité et de sagesse devant la vie et la mort. Mais il reste dans son fond, l'expression amère d'une certaine solitude et « *une réclamation véhémente de reconnaissance* »[36]. On lit dans les premières pages du livre :

> « *Ainsi j'avais tout à Tunis, l'amitié, le loisir et la sécurité : pourtant, je n'y étais pas heureux. J'étais à l'âge on l'on veut donner toute sa mesure, que l'on croit grande (...) Or ; pendant des semaines, on ne faisait même pas appel à moi. Était-ce pour cette inaction que je m'étais tant préparé au désert?"* »[37].

Et le roman s'achève sur la phrase : « *Notre héros a fini par tout obtenir parce qu'il ne réclamait plus rien* »[38] car « (...) *le seul triomphe définitif [étant] celui de la mort* »[39]. Un dernier vœu accapare l'âme du narrateur, vœu dont il se demande s'il est signe de maturité ou nouvelle ombre, rêve chimérique et trompeur : « *Dernière sagesse ou suprême illusion, je n'avais plus qu'un seul désir : être enfoui dans ma terre natale* »[40].

On remarque toutefois dans ce récit que le désert n'apparaît qu'une seule fois dans le texte alors que selon le titre on s'attendait à une présence plus imposante lors du retrait du héros dans des espaces déserts et désolés, qui déclare :

> « *C'est au désert, pourtant, que j'ai appris cette insigne vérité, la première de toutes : il faut faire la paix avec soi. C'est pour l'y avoir découverte que j'ai*

---

[36] MEMMI, Albert, *Le Désert ou la vie et les aventures de Jubaïr Ouali El-Mammi*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 24.

[37] Ibid., p.31.

[38] Ibid., p. 243.

[39] Ibid., p.240.

[40] Ibid., p.225.

passionnément aimé le désert ; c'est pour me la remettre en mémoire que j'y suis périodiquement retourné »[41].

Ce qui confère à cet espace de la nudité extrême, sa valeur suprême, le désert est un :

« *Lieu de l'indifférenciation originelle il est une étendue superficielle stérile sous laquelle doit être cherchée La Réalité* »[42].

2. Ville et désert dans le roman algérien

Si dans la littérature coloniale la perception du désert passe essentiellement par l'image du désert biblique peuplé de prophètes et de religieux traversant le désert - notamment avec Ernest Psichari et André Gide dans ses *Nourritures Terrestres* – et où le désert s'identifie d'abord et essentiellement à l'écho de la parole divine qui invite à la méditation, il en est autrement dans la littérature algérienne de langue française. En effet la description du désert, ou bien le rapport au désert, passe d'abord par l'image de la ville à laquelle il s'oppose parfois radicalement.

Dans un contexte sociopolitique où la société algérienne ne semble pas sortir de ses crises, depuis les années de la colonisation aux années quatre-vingt, ce qui entraîne une certaine détérioration des valeurs relatives à l'homme, on remarque que le malaise social semble s'être irrémédiablement installé avec la prolifération d'idées malsaines et fort dangereuses qui menacent sérieusement la stabilité du pays tout entier. On enregistre ainsi la montée vertigineuse de l'obscurantisme et de la barbarie islamique, ayant conduit à la terrible décennie noire. Le thème du désert apparaît alors proprement adéquat pour réfléchir sur les problèmes auxquels est confrontée la société algérienne de plus en plus vulnérable. Les écrivains pris en étau entre le manque de libertés individuelles et la prolifération des idées intégristes, sont désorientés, menacés dans leur chair, perdant pied d'une certaine

---

[41] MEMMI, Albert, *Le désert ou la vie et les aventures de Jubaïr Ouali El-Mammi*, op. cit., p.363.

[42] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », Paris, 1982, p. 349.

façon dans un milieu dans lequel ils ne se reconnaissent plus. S'agissant de la littérature saharienne, J.J. Wunenburger souligne que « *la littérature coloniale est parsemée (...) de récits d'explorations sahariennes où se met en place un discours héroïque d'hommes qui projettent sur le sable leurs rêves de conquêtes* »[43]. La littérature algérienne quant à elle, depuis les années quatre-vingt et surtout les années quatre-vingt-dix, met plutôt en place un discours placé sous le signe du désenchantement de personnages blasés, tourmentés et tournant de plus en plus le dos à l'espace citadin. Le désert apparaît alors un peu comme le garant élémentaire et naturel de l'authentique et de l'originel. Aller dans le désert consiste à vouloir retrouver cette quiétude qui fait tant défaut, car il apparaît encore comme un espace pur, non corrompu, où l'on peut espérer retrouver son harmonie perdue. Tahar Djaout dans *L'Invention du désert* déclare sans ambiguïté :

> « *Je ne descends pas au sud pour m'évader ou pour chercher des sensations inédites. C'est plutôt une manière pour moi de regarder vers l'intérieur, car le désert m'habite et m'illumine depuis des temps indéterminés. Un fanal éclos dans ma poitrine et qui demande à être sans cesse alimenté – au contact de la pierre nue, du sable altéré de violence* »[44].

Chaque période fournit aux écrivains des thèmes, des prétextes pour manifester leur rapport et leur perception du désert à travers une fiction appropriée afin de donner une image probante de la réalité. Mais quand l'horreur atteint le summum, l'espace de la vacuité devient d'une certaine façon le lieu dans lequel peut se réaliser la distanciation nécessaire dans la quête du sens !

Ce qui frappe à la première lecture des textes algériens, c'est que l'espace est divisé en lieux où la vie sociale est codifiée. Elle est censée offrir protection et sécurité en lieux éloignés des lieux d'habitation, pouvant être dangereux et hostiles où les hommes peuvent être inquiétés d'abord par la dangerosité de l'espace lui-même mais aussi par des individus profitant de cet état de fait.

Le quotidien de la ville, bien que codifié à l'extrême est de plus en plus concerné par une violence d'un nouveau genre, qui fait que la ville devient un espace fort

---

[43] WUNENBURGER, J.J., cité par Bouba Tabti-Mohammedi, dans sa thèse de Doctorat d'Etat, Espace algérien et réalisme des années 80, Université d'Alger, 2001, Thèse en ligne : www.limag.refer.org/Theses/Tabti/Tabti.PDF · Fichier PDF

[44] DJAOUT, Tahar, *L'Invention du désert*, Paris, Seuil, 1987, p.27.

dangereux depuis les années quatre-vingt qui enregistrent le début de la terreur islamiste, prenant des proportions alarmantes durant la décennie noire. Et c'est l'incursion dans un espace (vu comme dangereux) tel que le désert, qui permet généralement aux personnages, par le biais d'une initiation, de se découvrir tels qu'ils sont vraiment. C'est loin de la ville et de son tumulte que l'homme peut être initié aux secrets de son moi et de son âme et le désert apparaît comme le seul espace où peut se concrétiser cet accomplissement.

2.1. Les "déserts » de Tahar Djaout dans *L'Invention du désert*

L'Invention du désert raconte l'histoire d'un écrivain chargé d'écrire un texte sur les Almoravides, une dynastie berbère austère venue du désert. Mais cet auteur est confronté à un réel problème : l'absence de documentation sur cette dynastie qui avait soumis tout le Maghreb et même une partie de l'Espagne. Le deuxième problème auquel il se trouve en bute est - pense-t-il – que « *les Almoravides c'est un problème de prise de pouvoir, donc un problème éminemment actuel, donc dangereux par son actualité au Maghreb* »[45]. A cause de cela, il n'arrive pas à accéder aux hommes du désert et à leur histoire. Ce récit nous entraîne dans des espaces multiples du désert tous semblables dans leur diversité : le désert des villes du Nord et ceux du Sud (le désert froid qu'est la ville de Paris et le désert chaud que l'on connaît en Algérie et en Arabie).

L'Invention du désert, quête de l'Histoire, mêle trois chroniques où deux déserts essentiels s'interpellent et s'interpénètrent tout au long du récit (comme dans *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad) : la chronique parisienne de l'auteur et la chronique touristique qui l'amène à évoquer plusieurs régions que Ibn Toumert a traversé : les Aurès, le Sud avec des villes comme Batna, Biskra, et enfin le lointain désert d'Arabie.

[45] www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_12_34.pdf

Cerné par la neige dans son logis parisien, attelé à rédiger une insolite biographie d'Ibn Toumert, "*censeur et illuminé* ", le narrateur a l'esprit taraudé par des rêves récurrents sur les déserts : *« … Rien n'est compréhensible dans ce pays, sans les plus lointains densités de sables »*, note-t-il faisant sienne la prédiction de l'écrivain Nabile Farès rappelant une fois encore que

« *Nous ne sommes pas loin du vaste pays de sable et de palmiers* »[46] .

Dans ce roman, Tahar Djaout assimile Paris à un désert, un désert autre, différent de celui des dunes, du vent, de la rocaille et du sable, mais plutôt un désert de solitude et de l'incommunicabilité illustrée dans plusieurs séquences. Le narrateur, entamant des recherches pour élaborer son ouvrage, va petit à petit être lui-même envahi physiquement et mentalement par le désert qu'il perçoit comme un espace où « *Le monde a l'air de s'arrêter ici* » et où « *l'impression de solitude, de nudité et d'inutilité* » n'a point d'égal.

Le désert chez Tahar Djaout ne se limite pas à un face-à-face entre le dehors et le dedans, entre le défi du moi et sa résistance, comme c'est le cas dans la littérature coloniale où souligne Jean-Jacques Wunenburger :

> *« Le désert va s'élargir, se creuser, suivre en cela un voyage intérieur qui parcourt d'autres altitudes et profondeurs du psychisme. Alors les mêmes formes sont l'occasion d'un décentrement de soi, d'une découverte sans intermédiaire du "tout autre": l'étendue illimitée de l'horizon, la minéralisation des matières, l'éblouissement de la lumière omniprésente qui finit par devenir obscurité, l'immanence d'un ciel privé de repères, sont perçus comme des avancées de l'infini et de l'éternité, comme des épiphanies de l'absolu* »[47].

Ces propos de trouvent leur illustration dans ce passage suivant de Tahar Djaout à propos du désert :

---

[46] www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_12_34.pdf

[47] WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Surface et profondeur du paysage, pour une écologie symbolique», Espaces en présentation, CIEREC (Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine), Université de Saint-Étienne, 1982, p.26.

« *Je regarde longuement le sable sans fin – jusqu'à me calciner la cornée. Et tout à coup, le désert cesse d'être en face et autour, il gagne les membres et la tête, un installe une folie sourde, des désirs déconcertants* »[48] .

La représentation du désert devient purement mentale et imaginaire, sans rien perdre de ses caractéristiques, elle reste toujours cet espace démesuré et atemporel, conclut Rosalia Bivona dans un article intitulé "*Tahar Djaout ou le désert des espaces croisés*"[49].

2.2. Qu'en est-il de Dib dans *Le Désert sans détour* ?

Dans une communication sur "*La Représentation du désert dans l'œuvre de Mohammed Dib*" lors d'un colloque sur la représentation du désert[50], qui s'est déroulé en Tunisie, Amina Bekkat remarque que Mohammed Dib, l'écrivain algérien le plus constant de par sa production régulière et ininterrompue, vient au désert, curieusement, après un long exil dans les paysages enneigés du grand Nord. Il publie en effet plusieurs romans où il aborde le thème du désert, notamment : *Le désert sans détour* (1992), *L'Infante Maure* (1994), *L'aube Ismaël* (1997) et *L'arbre à dires* (1998). Quand nous lisons ces quatre romans, nous ne pouvons qu'être sensible à ce désert parcouru par le vent qui transforme et remodèle à l'infini les paysages. Amina Bekkat écrit qu'il peut s'apparenter dans sa nudité à la page blanche que l'écrivain couvre de signes ; c'est donc un espace fondateur de la parole. Mais c'est aussi paradoxalement le lieu où rien ne dure, lieu de l'effacement et de l'éphémère. Cette dualité fondamentale décrit donc métaphoriquement la démarche de l'écrivain aux prises avec son œuvre, la poursuivant inlassablement, malgré le temps qui efface et détruit. Chez Dib le désert est aussi le lieu des rêves,

---

[48] DJAOUT, Tahar, *L'Invention du désert,* Paris, Le Seuil, 1987, op. cit., p. 71.

[49] BIVONA, Rosalia, *Tahar Djaout ou le désert des espaces croisés*, www.limag.com/Textes/ Bivona/Barcell.htm

[50] BEKKAT, Amina, « *La Représentation du désert dans l'œuvre de Mohamed Dib»,* Colloque International sur « La Représentation du désert » qui s'est tenu à Tozeur[50] dans le sud de la Tunisie du 22 au 24 novembre 2000.

de la fuite d'Aggar et de son fils Ismaël, lieu qui hante nos souvenirs et inscrit notre présent dans le prolongement de toutes les quêtes et de tous les exils[51].

Le Désert sans détour, paru chez Sindbad en 1992, est un roman de l'errance, une errance ouverte à toutes les dispersions, où l'auteur met en scène le thème du retour impossible. Il s'agit de deux hommes et d'une troisième présence plus mystérieuse, qui traversent les sables après la fin d'une guerre. Le premier, le potentat, Hagg-Bar, est à la recherche des traces du campement de jadis, suivi par un personnage plutôt curieux prénommé ″Siklist″. Ces personnages tels qu'ils sont présentés dans le roman sont construits, nous dit Amina Bekkat de « *"de briques et de broc", d'éléments empruntés aux textes célèbres des deux cultures de l'auteur. Samuel Beckett, Lewis Caroll, Saint -Exupéry, Sophocle, Imrul Qais, Ibn Tofayl, Le Coran, La Bible* »[52].

Ces personnages remontent ainsi aux origines des religions qui inspirent et divisent les hommes. Le lieu de la rencontre avec Dieu, conclut Amina Bekkat, « *devient le désert sans retour qui accule l'homme et le conduit à la mort* »[53]. Selon Corine Blanchaud :

> « *Ce roman s'inscrit dans un mouvement de retour imaginaire au pays identifié par l'auteur Il témoigne souligne de la désillusion d'un homme qui se sent impuissant face aux atrocités auxquelles est en proie son pays. Cet ouvrage dominé par la thématique et la poétique du désert, exprime malgré tout, une affirmation. Rappelant l'existence bien réelle d'une "composante du paysage physique et mental des Algériens" ; l'auteur invite ses compatriotes à la fois à prendre conscience d'une appartenance nationale unissant tous les particularismes et à jauger de leur querelles à une autre échelle, celle de l'immensité désertique et de son éternité* »[54].

---

[51] BEKKAT, Amina, *L'Image du désert dans les romans de Mohammed Dib* :
http://www.planet.tn/ercilis/Arg_co.htm

[52]BEKKAT, Amina, *Une oeuvre en contrepoint: Le désert sans détour de Mohammed Dib, www.limag.refer.org/Textes/Bekkat/BekkatDibQuichotte.htm.*

[53] Ibid.

[54] BLANCHAUD, Corine, *Texte, Désert et Nomadisme, Une étude comparé des romans français et algériens*, thèse de Doctorat Nouveau régime, biblioweb.u-cergy.fr/theses/0 6CERG0294.pdf.

2.3. Le désert d'Assia Djebar dans *Loin de Médine*

Assia Djebar, de son vrai Fatima-Zohra Imalayène, née à Cherchell en 1936, est considérée comme l'une des auteures les plus célèbres et les plus influentes du Maghreb. C'est d'ailleurs la première femme d'origine maghrébine à faire son entrée à l'Académie française en 2005. Cette auteure a, dès ses premières balbutiements littéraires, prit la défense des femmes : « *J'écris, comme tant d'autres femmes écrivains algériennes avec un sentiment d'urgence, contre la régression et la misogynie* ».

Loin de Médine, récit insolite paru en 1991 est un vibrant exemple du militantisme de cette auteure. Il s'agit, écrit Fatima Zohra Lalaoui *d' «* une *reconstitution et une réflexion historiques particulièrement sensibles à la participation féminine* »[55] et où, afin d'éviter de voir sombrer dans l'oubli le destin fascinant de ces femmes musulmanes, premières combattantes de la Foi, Assia Djebar se réfère aux origines même de l'Islam, évoque du point de vue des femmes proches, intimes ou contemporaines du Prophète, les événements qui entourent ses derniers jours. Elle n'hésite pas à remonter aux années de son exil de la Mecque et aux incessantes batailles menées pour consolider son pouvoir, où le rôle des femmes fut décisif.

Pour Assia Djebar, la genèse de *Loin de Médine* s'explique par les violentes manifestations de la jeunesse algérienne contre le pouvoir en place et la montée du fondamentalisme: « *J'ai senti que les intégristes allaient revenir en force et monopoliser la mémoire islamique* », ainsi justifie-t-elle son choix. Beida Chikhi le confirme en précisant que :

> « *Loin de Médine, comme par une nécessité dictée par les événements et la crise aiguë qui secouent les pays arabo-islamiques, renoue avec l' entreprise de résurrection historique de la parole active des femmes intervenant dans le sacré à l' aube de l' Islam. Par l'élaboration de récits de vie, la romancière s'installe d'emblée dans l'interrogation du réseau relationnel et familial du prophète pour légitimer, sans doute, le désir présent des femmes d'accéder*

[55] LALAOUI, Fatima-Zohra, « *Écriture de l'oralité et contre-discours féminin dans Loin de Médine d'Assia Djebar* », SEMEN (Revue de sémio-linguistiques des textes et discours, semen.revues.org/2289.

au statut de Sujet, et montrer, par ce détour, de quoi sa société aujourd'hui est en perte »[56].

Pour revenir à notre thème, nous remarquons que les événements rapportés dans *Loin de Médine* se déroulent dans une région géographique précise, celle de l'Arabie. Le désert constitue ainsi l'espace de référence que l'auteure présente essentiellement comme l'espace de la liberté et des origines, où des femmes désignées sous le terme de *fugueuses* prennent en main leur destin. Elles ont en effet osé braver leur société c'est-à-dire les lois établies par les hommes, et leurs coutumes ancestrales en se soumettant d'abord à l'Islam, ensuite en fuguant de leur plein gré afin de suivre le Prophète dans le désert. La ville de la Mecque étant devenue un espace dangereux pour ces nouvelles converties, elles vont ainsi retrouver dans le désert leur liberté, en renouant de la sorte avec la liberté du désert des origines :

« *Comme si le désert était la terre mère, celle des femmes par excellence, celle où les signes ténus de la vie élémentaire libèrent leur corps et donnent sens à leur existence d'expulsées, de fugitives, mais d'être libres* »[57],

écrit Jamel Alsheibani dans sa thèse de doctorat. Ainsi, à l'espace rétréci de la ville de la Mecque, le désert sera perçu comme un espace de délivrance malgré son hostilité extrême. Un des personnages féminins du roman exulte, en faisant l'expérience nouvelle de son "*affranchissement*"; elle ne peut s'empêcher de répéter inlassablement : « *Je suis libre! libre*! ».

Le désert, espace infini, cruel et hostile, sert ainsi dans le texte de Djebar de support à la quête identitaire de ces femmes ayant fui une ville qui les oppresse et les enferme dans des barrières intolérables. On rappelle que les femmes dans cette période de l'histoire, ne jouissait d'aucun statut, étaient considérées au même titre que les objets et les animaux. Dans un autre chapitre de *Loin de Médine*, l'auteure évoque Agar et Ismaël abandonnés dans le désert perçu comme étant le lieu des

---

[56] CHIKHI, Beïda, *Assia Djebar*, Extrait de « La littérature maghrébine de langue française », Ouvrage collectif, sous la direction de Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhi-Alaoui, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996. www.limag.refer.org/Textes/Manuref/Djebar.htm.

[57] ALSHEIBANI, Jamel, « Réécrire l'histoire au féminin : les enjeux idéologiques et poétiques de la narration dans Loin de Médine », thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, , 2009, biblioweb.u-cergy.fr/theses/09CERG0412.pdf.

origines où se révèla et s'érigea toute une communauté. Aussi, pour les ″fugueuses″ de l'Islam, ce lieu apparaît comme un espace symbolique de pureté originelle, d'un retour naturel aux origines de leur ancêtre Agar qui a elle-même recouvré sa liberté dans ce même désert où la vie est symbolisée par la fameuse source de Zemzem. En effet la traversée du désert par Agar et son fils Ismaël, est en fait une véritable initiation à la liberté. Aussi Assia Djebar représente le désert comme l'espace prometteur de tous les départs, de toutes les renaissances. Il est symbole de vie et d'avenir. Il est refuge et défi d'un chemin à parcourir. En outre, il représente l'épreuve du chemin initiatique en tant que moyen de connaissance.

2.4. L'Expérience du désert

Nous pouvons également citer à titre d'exemple *Sable Rouge*[58] où le sable, et par extension le désert, finit chez Abdelkader Djemaï par se confondre avec l'image même de la dévastation, du dépeuplement des personnes et des âmes, et avec l'idée de la fin du monde, si ce n'est d'un monde. Christiane Ndiaye souligne :

> « *Grâce à cette déconstruction de l'image de cet espace souvent romancé, nous assistons à la naissance dans la littérature algérienne d'une nouvelle mythologie du désert/sable à mille lieux de l'imaginaire du désert euphorisant de Malek Haddad dans Je t'offrirai une gazelle (1959), de Mouloud Mammeri dans La traversée (1980), de Malika Mokeddem dans Le siècle des sauterelles (1993) ou encore de Boudjedra dans Timimoun (1993)*».

Dans tous les romans évoqués dans cette citation nous nous écartons du regard folklorique tellement caractéristique de la littérature coloniale. Les textes algériens ne racontent pas l'exotisme et l'exil, ne se cantonnent pas dans le reportage sur le lieu et ses habitants mais se livrent plutôt à la lecture d'un espace en profondeur. L'approche de cet espace du vide met en jeu une relation subtile entre le regard, l'imaginaire et la main de l'écrivain.

Les écrivains retenus dans notre corpus ont, d'une façon ou d'une autre, fait l'expérience d'un "désert" le plus souvent intérieur où le dénuement et l'immensité permettent de revenir à soi. Mais certains comme Mouloud Mammeri ou Rachid

[58] DJEMAÏ, Abdelkader, *Sable Rouge*, Paris, Méchalon, 1996.

Boudjedra vont jusqu'à franchir les frontières pour s'y frotter réellement afin de juger de leurs limites.

Le désert, pour les écrivains algériens, n'est pas une espèce de dépotoir pour combler un vide existentiel. Ils ne dressent pas la liste des sentiments qui expriment les émotions que l'on peut ressentir dans ces immensités isolées et désolées. Il incarne plutôt la quête de soi et la connaissance profonde de l'homme en proie à de pénibles situations sociopolitiques et existentielles. C'est dans ce sens qu'il apparaît comme un puissant révélateur chez des écrivains et écrivaines qui ne peuvent en aucun cas faire abstraction du monde dans lequel ils évoluent. La fonction de connaissance et de reconnaissance devient ainsi l'une des fonctions de cette littérature qui, marquée par son époque, ne peut qu'être empreinte de "l'air du temps", expression si chère à Louis Aragon.

3. Désert et histoire

La présence du désert dans la littérature algérienne est intimement liée à la réalité sociopolitique du pays. Haddad évoque le désert en 1958 au moment où son pays est en proie à une guerre des plus meurtrières du vingtième siècle. Mammeri écrit *La traversée* dans des moments de doutes et de désillusions parce que son pays est en proie à une nouvelle forme de colonisation qui vient de l'intérieur même du pays, conjuguée à l'ascension vertigineuse des islamistes. Tous deux, Haddad et Mammeri, rejoignent Mohammed Dib qui clame dans *Le désert sans détour* :

> *«Le désert offre cette revanche cette autre particularité qu'on y marche vers soi-même et ainsi vers le malheur »*[59].

Les romans de ces deux auteurs, *Je t'offrirai une gazelle* (1958) et *La traversée* (1982), finissent par l'échec. "L'auteur", héros de Malek Haddad, refuse le désert comme lieu d'évasion poétique et opte pour un suicide littéraire en renonçant à publier son manuscrit pourtant accepté par les Éditons du Ciel. De même son héros,

[59] DIB, Mohamed, *Le Désert sans détour*, op. cit.

Moulay, meurt de soif dans ce désert où il a toutefois rencontré un bonheur éphémère avec Yaminata. Mouloud Mammeri dans *La traversée* nous décrit la quête de Mourad, journaliste qui se retrouve après une traversée du Sahara, écrasé par de pénibles et d'effroyables doutes. Ses pérégrinations servent de révélateur et la vie des hommes libres, les Touareg, lui montre à quel point sa propre existence peut être étriquée. Naturellement, l'histoire s'achève tragiquement par la mort de ce héros. Chez ces deux doyens de la littérature algérienne il n'y point de place pour le rêve et l'espoir. Alors que chez Rachid Boudjedra et Malika Mokeddem bien que leurs textes, *Timimoun* et *L'Interdite*, soient nés de la tragédie noire, finissent paradoxalement sur une note plutôt optimiste. Tous deux affichent en effet une réaction positive face à la tragédie dont ils témoignent dans leurs textes. Quant à Habib Ayyoub et Yasmina Khadra, ils imaginent un désert encore plus désert, plus sournois, en un mot plus impitoyable. Dans tous les ouvrages que nous citons, les auteurs montrent comment le désert peut être un révélateur à condition d'aller jusqu'au bout de la douleur

CHAPITRE II

L'image de la ville et du désert durant la période coloniale chez Malek Haddad

Par sa prose, par sa poésie très moderne, Haddad est incontestablement l'une des figures littéraires les plus singulières de notre pays. Une écriture simple, sobre, dépouillée, d'une facilité parfois trompeuse. Son œuvre, au fil d'une carrière très courte, a rencontré le même accueil bienveillant mais pas très enthousiaste, et ne connaîtra pas les gros tirages. Quand le nom de Haddad est évoqué, c'est tout de suite l'idée de l'exil dans la langue française qui s'impose avec force : « *La langue française est mon exil* », répondra-t-il à Gabriel Audisio qui lui déclarait un jour «*la langue française est ma patrie* ». En effet, est associé étrangement à l'image de Haddad, depuis plus d'une cinquantaine d'années, son déchirement linguistique dû à son incapacité à écrire en langue arabe : « *Je suis moins séparé de ma patrie par la Méditerranée que par la langue française* »[60]. Si bien que nous en arrivons à oublier et à passer sous silence ses qualités de poète, de romancier d'un talent tout particulier. Il prend de surcroît figure d'un véritable maître à penser car, conscient de sa responsabilité d'intellectuel, il impose de comprendre et de faire comprendre aux autres le drame algérien durant les événements tragiques qui se déroulaient alors dans le pays.

C'est son affectation au poste d'instituteur à Rath, au Tassili des Ajjer, qui lui fournit l'occasion de découvrir et d'aimer le grand désert. Sa fascination pour lui, nous la retrouvons aisément dans ses écrits, notamment dans *Je t'offrirai une gazelle* qui inaugure magistralement l'entrée du désert dans la littérature algérienne de langue française. Haddad restera deux longues années à Rath, un séjour qui l'aurait tout particulièrement aidé à panser ses blessures après un douloureux divorce. Le désert, dans ce roman, semble à première vue avoir pour fonction essentielle de combler un vide existentiel. Espace de liberté, il s'oppose avec force

[60] MEMMI, Albert, *Ecrivains francophones du Maghreb* (Anthologie), Ed. Seghers, Paris 1985, p 159.

à l'espace parisien « *où les rues ferment les bras* ».

1. Malek Haddad, histoire d'un homme

Evoquer la biographie de Malek Haddad, c'est tenter de cerner une personnalité, une expérience, un vécu. Son enfance, son caractère, sa sensibilité, ses goûts, ses passions et ses amours sont autant d'éléments susceptibles de nous aider à mieux comprendre son parcours d'homme de lettres et surtout à mieux décrypter son œuvre. Journaliste, conteur, essayiste, poète et romancier, Haddad fait donc partie de la génération des écrivains des années cinquante au sort précaire et incertain. Haddad a essayé à sa manière de traduire, et selon sa propre perception en cette période trouble de l'histoire, le drame dans lequel était jetée l'Algérie. Il s'exprime sans détour malgré les hostilités qui l'entourent, à travers une expérience personnelle, sur une société en pleine mutation, en proie à de graves conflits sociaux, faisant face à une guerre des plus barbares de l'histoire du vingtième siècle.

Haddad est venu au monde à Constantine le 5 juillet 1927 dans un milieu lettré. Sa scolarité se fait évidemment à l'école française, ce « *lieu par excellence où,* écrit Guy Daninos, *l'on s'attache à faire naitre et à développer chez l'Algérien ce complexe de colonisé* »[61]. L'enfance de Malek Haddad sera particulièrement heureuse :

> « … *Mon enfance ? C'est beau l'enfance ! Elle renferme les meilleurs moments de ma vie* »[62].

Il décroche son baccalauréat philo-lettres en 1948 et entame une carrière d'instituteur qui le mène droit au Tassili. Les événements politiques vécus par le pays ne tardent pas à le rattraper et l'obligent à abandonner des études de Droit que son père avait tant rêvé de le voir poursuivre. Il est bientôt contraint à l'exil et gagne la France en 1955.

C'est en France et précisément à Paris qu'il fait son entrée dans le monde des lettres françaises, en se liant avec plusieurs personnalités littéraires. Il collabore à

---

[61] DANINOS, Guy, *Les Nouvelles Tendances du roman algérien de langue française*, Ed. Naâman, 2ème édition, 1983, p. 20.

[62] Ibid., p.229.

diverses revues et hebdomadaires durant la Guerre de Libération et travaille quelques temps à la Radiodiffusion française. Ses principales publications se situent entre 1956 et 1961. Après l'Indépendance, il revient en Algérie, où il occupe différents postes. Il dirige notamment la page culturelle du quotidien *En-Nasr* et collabore à la revue *Révolution Africaine*. De 1968 à 1972, il est directeur de la Culture au ministère de l'Information et de la Culture. Après 1972, au sein du même ministère, il est conseiller technique dans le domaine de la production en langue française. Il est ensuite promu au poste de Secrétaire Général de l'Union des Écrivains Algériens. Mais la mort ne lui donne pas loisir de continuer un parcours qui s'annonçait bien prometteur. Malek Haddad meurt le 2 juin 1978, terrassé par la maladie. Il n'avait que 51 ans.

1.1. Le poète

Doué d'un style particulièrement lyrique, Haddad s'est exprimé aussi bien en vers qu'en prose, en passant par d'autres genres : poésie, roman, nouvelle et essai. Il publie son premier recueil *Le Malheur en Danger* en 1956, dans lequel soulignent Djamel Eddine Bencheikh et Jacqueline Levi-Valensi :

> « *Il entend simplement traduire les mouvements de son âme. C'est la première expression poétique du drame algérien que provoque en lui la révolution algérienne* »[63].

Comme nous l'avons démontré précédemment dans notre mémoire de Magister[64], la poésie de Malek Haddad est très marquée par l'influence des Surréalistes et surtout par celle de Louis Aragon. *Le Malheur en Danger* commence d'ailleurs par une préface éloquente « *A mon ami le poète algérien* » où il cite Aragon à trois reprises.

---

[63] BENCHEIKH, Djamel Eddine et LEVI-VALENSI, Jacqueline, *Diwan algérien, La poésie algérienne d'expression française de 1945 à 1965*, Étude critique et choix de textes, SNED, Alger, 1967, p.103.

[64] CHEBBAH, Chérifa, « *Pour une évaluation de l'influence du roman français sur le roman algérien de langue française : des formes de l'écriture narrative à la syntaxe, Cas de Louis Aragon et de Malek Haddad* », Université Mentouri, Constantine, 1999.

Dans l'introduction de ce recueil de poésie qualifié de " *retentissement intérieur*"[65], Haddad dresse dans un long monologue, une espèce de réquisitoire dans lequel il s'interroge sur le rôle que doit jouer le poète, et tente de se définir en manifestant clairement ses pensées et idées sur les questions de l'heure. N'est-ce pas lui qui écrit :

> « *L'écrivain algérien est plus le produit de l'histoire que de la géographie (…) n'est pas totalement Algérien qui veut (…) la nationalité algérienne n'est pas une formalité juridique et ne relève pas du législateur de l'histoire »*[66].

En 1961, il fait paraître chez Maspéro un court essai, *Les Zéros tournent en rond* suivi d'un recueil de poèmes, *Ecoute et je t'appelle.* Son drame linguistique, son incapacité à écrire en langue arabe y est présent mais posé sans doute avec plus d'acuité. Obsédé par ce problème, il se sent obligé de se justifier chaque fois que l'occasion lui est donnée, sur le drame et le déchirement qu'il est sans doute le seul écrivain à vivre avec une telle intensité :

> « *Nous écrivions le français, nous n'écrivons pas en français… Nous nous faisons comprendre. Les mots, nos matériaux quotidiens, ne sont pas à la hauteur de nos idées et encore bien moins de nos sentiments. Il a qu'une correspondance approximative entre notre pensée d'Arabe et notre vocabulaire de Français* »[67].

Mais loin de lui l'idée de faire un procès à cette langue, il déclare :

> « *Je serais mal placé, moi qui suis de formation intellectuelle française pour condamner cette langue qui, pour m'être étrangère, n'en demeure pas moins mon seul outil et ma seule arme de combat »*[68].

De nombreux autres poèmes sont restés, selon ses proches[69], au fond des tiroirs ; Haddad ne s'est jamais résolu à les publier. Sa poésie, marquée par le surréalisme, est un amalgame d'images, de pensées et de sensations et, en se voulant ardemment concrète, elle n'en est pas moins effusive et lyrique. Ses thèmes sont puisés dans la réalité immédiate, il y affirme une généreuse et fraternelle attention au monde et c'est en cela aussi que nous sommes tentée de le rapprocher de Saint-Exupéry.

---

[65] Ibid.

[66] HADDAD, Malek, *Ecoute et je t'appelle précédé par Les zéros tournent en Rond*, essai, Paris, Ed.Maspero, 1961, p. 32-34.

[67] Ibid.

[68] HADDAD, Malek, *« Il faut crever l'abcès », El Djezair, n°25, 4 Mars 1965.*

[69] Ali-Khodja Jamel écrivain lui-même et neveu qui fut très proche de Malek Haddad.

Haddad est un poète brave, honnête et consciencieux car il n'a jamais eu la prétention de se poser « *en chantre de la Révolution ou en défenseur d'un pays opprimé* »[70]. Il est un peu comme Saïd dans *La Dernière Impression* qui dit :

> « *Je ne sais pas si je suis nationaliste. Ce que je sais, et ça je le sais bien, c'est que je suis Algérien* ».

1.2. Le romancier

Il donne à la littérature algérienne quatre romans certes courts mais d'une intensité et d'une profondeur indéniable par leur originalité. La diffusion du premier texte, *La Dernière Impression*, publié chez Julliard en 1958, sera frappée d'interdiction en Algérie car considéré comme « *étant de nature à nuire au rétablissement de l'ordre public et à la sauvegarde du territoire d'Algérie* ». Ce roman sera suivi de trois autres qui ne connaîtront aucune condamnation : *Je t'offrirai une gazelle* (1959), *L'Elève et la leçon* (1960) et *Le Quai aux fleurs ne répond* plus (1961).

Dans ces textes se greffent les thèmes de la quête du bonheur, de l'amour impossible, de l'amour de la patrie, de la mort, de l'exil, du désespoir, de l'enfance et de l'aliénation, auxquels on peut adjoindre ceux liés à l'engagement et à la résistance.

Ces quatre romans sont les seuls à avoir été publiés car à l'Indépendance de l'Algérie, ne supportant plus son exil dans la langue française l'éloignant de son peuple, il décide de mettre fin à sa carrière d'écrivain et déclare lors d'un colloque sur le problème de la langue dans la littérature :

> *«Le silence n'est pas un suicide (…) je crois aux positions extrêmes. décidé de me taire, je n'éprouve aucun regret, ni aucune amertume à poser mon stylo »*[71].

Nous constatons à partir de ces brefs résumés que la constante dans l'œuvre de Malek Haddad, est le déchirement que vivent ses personnages écartelés entre

---

[70] BENCHEIKH, Djamel Eddine et LEVI-VALENSI, Jacqueline, *Diwan algérien, La poésie algérienne d'expression française de 1945 à 1965*, op. cit., p.103.
[71] Ibid.

deux cultures comme l'explique Christiane Achour, « *la difficulté à se situer dans le temps présent de l'intellectuel pris dans ce qu'il vit comme une contradiction : la culture d'origine, plus affichée que vécue, et la culture de formation* »[72], une dualité insupportable qui fait que ses histoires finissent toutes tragiquement.

2. Perception de la ville et du désert dans *Je t'offrirai une gazelle*

Quand la ville ne répond plus aux attentes de l'homme, ne rime plus avec les mots *"refuge"* et *"bien-être",* quand parfois, le vide génère un souffle de désolation et de mort, il conduit irrémédiablement à une réaction anti-urbaine. L'écrivain, sensible aux questions relatives à l'identité, à la quête de soi, cherche alors d'autres espaces, vierges et purs, réels ou imaginaires afin de s'y ressourcer et d'échapper à l'aliénation.

2.1. Constantine, un espace de prédilection chez Malek Haddad

La ville est un espace fascinant. C'est le creuset où bouillonnent en permanence les éléments de la réalité les plus ordinaires mais aussi les plus tragiques, les plus insolites et les plus inattendus, où peuvent se rencontrer des personnalités attirantes ou répugnantes, à l'image de la vie réelle. Pour Malek Haddad la ville est une source d'inspiration inépuisable à laquelle il s'abreuve en permanence, en l'occurrence Constantine, sa ville natale qui occupe dans son œuvre, tous genres confondus, une place prépondérante. D'autres y sont également présentes comme Paris, Aix-en-Provence et Alger qui l'ont irrémédiablement marqué à un moment de sa courte existence mais Constantine reste le souffle même animant ses textes. Néanmoins subsiste un autre espace qui s'est frayé une place mythique dans l'œuvre de Haddad : le désert, espace de l'infinitude et de la vacuité s'opposant avec force dans *Je t'offrirai une gazelle* à celui de la ville qui se voit elle-même transformée en un immense désert de solitude.

[72] BENCHEIKH, Djamel Eddine et LEVI-VALENSI, Jacqueline, *Diwan algérien*, op. cit., p.76.

L'Algérie de tout temps, a été l'inspiratrice d'oeuvres littéraires originales non négligeables marquant les lettres françaises. Des écrivains français d'Algérie ou de la métropole seront fascinés par cette terre. Citons à titre d'exemple Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant, André Gide et Albert Camus. Quant à Constantine, Cirta, Kirta la Berbère, elle suscitera elle aussi un intérêt non négligeable dans les écrits de façon générale et dans la littérature en particulier. Nous constatons en effet que les récits descriptifs, les évocations et les souvenirs liés à Constantine sont pléthoriques. Les écrivains et les poètes, les voyageurs, les historiens de périodes et d'origines diverses, ne seront pas insensibles à son charme légendaire et n'échappent guère à son envoûtement. De leur regard, de leurs fantasmes, de leur sensibilité, jaillissent le rythme et les battements d'une ville ressentie à travers les destins humains et la jonction de l'Histoire. Il est vrai qu'aucune ville au monde ne ressemble à Constantine qui ne se présente pas, « *elle s'affirme au regard, l'éblouit* » et « *aucune ville ne sait parler comme Constantine* ». Exception faite cependant pour le célèbre voyageur Ibn Battûta qui se contente de consacrer à cette vénérable cité moins d'une demi-page[73] dans ses non moins célèbres *Voyages.* Curieusement, elle ne l'aura ni fasciné ni repoussé.

Son site fait de pentes, de gorges aux falaises verticales et abruptes, d'escarpements vertigineux, confère à Constantine un paysage fort insolite. Ce haut lieu de l'Histoire, perché sur son rocher, fait partie d'une géographie culturelle autour de laquelle voyage et ancrage viennent s'affronter inévitablement. Constantine est « *un lieu de fascination pour les uns, de pittoresque pour d'autres, est habitée par les écritures, par la transfiguration poétique, qui ont tissé son*

[73] Ibn Battûta : « *Cependant, nous voyageâmes jusqu'à ce que nous fussions arrivés près de Koçanthînah, et nous campâmes en dehors de cette ville. Mais nous fûmes surpris par une pluie abondante, qui nous contraignit à sortir de nos tentes pendant la nuit, pour nous réfugier dans des maisons voisines. Le lendemain matin, le gouverneur de la ville vint au-devant de nous. C'était un chérif très distingué que l'on appelait Abou'lhaçan. Il examina mes vêtements, que la pluie avait salis, et ordonna qu'on les lavât dans sa maison. L'ihrâm tout usé. Cet officier m'envoya, pour le remplacer, un ihrâm d'étoffe de Baalbec, dans l'un des coins duquel il avait lié deux dînârs d'or. Ce fut la première aumône que je reçus pendant mon voyage* ».

mythe »[74]. Outre Malek Haddad, on cite Kateb Yacine qui, dans *Nedjma* (1956) a donné à cette ville emblématique sa pleine dimension mythique grâce au Rhumel, qui constitue pour l'auteur une véritable « *source d'inspiration narrative* »[75] , comme le souligne Nedjma Benachour :

> « *Lieu réel, il est dans ce roman une réalité sur-spatiale qu'il faut chercher et déchiffrer dans les liens du fleuve – et de l'auteur lui-même – à l'histoire sociale de la ville. Ces liens permettent de transcender la réalité et donnent ainsi à la ville et à son histoire une signification davantage symbolique* »[76].

Mourad Bourboune, Tahar Ouettar, Rachid Mimmouni, Jamel Ali-Khodja, Ahlam Mosteghanmi, Nadjia Abeer, Salim Bachi et bien d'autres encore font partie des nombreux écrivains, - recensés par Nedjma Benachour dans son ouvrage devenu une référence incontournable *Constantine et ses romanciers*[77]- ayant succombé au charme écrasant de Constantine, qu'ils représentent dans leurs textes en se fiant consciemment ou non à leur propre son histoire : *« chaque écrivain,* écrit Nedjma Benachour, *imagine sa " ville" selon ses réprésentations propres qui lui viennent, pour une grande part, de son histoire personnelle »*[78].

Pour Rachid Boudjedra à titre d'exemple, originaire d'Ain El Beida, elle reste sa ville de prédilection : « *La ville qui m'a peut-être le plus fasciné et sur laquelle j'ai écrit, c'est Constantine* »[79].

Née d'origines obscures, peut-être d'elle-même, de son Rocher en nid d'aigle, Noureddine Saâdi note que :

> « *L'extraordinaire attrait de Constantine pour les écrivains depuis la plus haute antiquité vient autant de son somptueux site que de son histoire tumultueuse, millénaire* »[80].

---

[74] SAÂDI, Rabah Nourredine, «Constantine, ville-palimpseste », Villes, vies, visions : Les villes, propriétés de l'écrivain, sous la direction de Beida Chikhi et Anne Douaire-Banny, L'Harmattan, 2012, p.114.

[75] BENACHOUR, Nedjma, *Imaginaire et lisibilité de la ville dans l'écriture* littéraire », *Penser la ville – approches comparatives*, Oct 2008, Khenchela, Algeria. pp.81. <halshs-00380554>

[76]Ibid.

[77] BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, Constantine, Éditions Média-Plus, 2008.

[78]BENACHOUR, Nedjma, *Imaginaire et lisibilité de la ville dans l'écriture* littéraire », *Penser la ville – approches comparatives*, Oct 2008, Khenchela, Algeria. pp.81. <halshs-00380554>

[79] BOUDJEDRA, Rachid, cité par Rabah Nourredine Saâdi, «Constantine, ville-palimpseste », *Villes, vies, visions : Les villes, propriétés de l'écrivain,* sous la direction de Beida Chikhi et Anne Douaire-Banny, L'Harmattan, 2012, p.119.

Constantine, l'une des plus vieilles villes du monde[81], a gardé la trace des civilisations venues d'Orient et d'Occident. Kateb Yacine qui se reconnait descendant direct de la terre de Numidie, se proclame dans *Nedjma*, « *Nomade d'un sang prématurément tari » ;* il ajoute : *il m'a fallu naitre à Cirta, capitale des Numides évanouis* ». Ce texte emblématique de Constantine constitue pour l'auteur « *un retour sur la Numidie et Jugurtha, les lieux et mythes originels dont on ne peut se défaire par la force des lois de l'hérédité* »[82] qui en fait, selon Noureddine Saâdi - empruntant le concept à Foucault -, une *hétérotopie* c'est-à-dire :

> « *un monde éclaté, convulsif, ouvert, dont les lieux réels vont créer un espace fictif qui érige la ville en Texte. Tout lecteur de ce livre [Nedjma] ne peut plus désormais regarder les rues, les ponts, le grandiose du paysage sans cet imaginaire* »[83].

Malek Haddad est profondément lié à Constantine. Pourquoi Constantine et non pas une autre ville ? En 1968, au cours d'une manifestation culturelle à Alger, il explique cet attachement en rappelant que « *Constantine ressemble à notre histoire* ». Cité millénaire, elle symbolise effectivement à la fois la puissance des royaumes numides, le courage de la résistance du dernier bey de Constantine, le savoir et la culture d'un grand nombre d'hommes de lettres, et elle garde encore quelques traces de son histoire. Malek Haddad à l'instar de Kateb Yacine, évoque la gloire et les tumultes de son passé dont les ruines et les vestiges portent encore témoignage. Il fait partie des auteurs qui se sont "proclamés" écrivains de Constantine qu'il célèbre à l'ivresse dans ses pérégrinations et déambulations à travers ses quartiers populaires où le soleil sait si bien être beau et valeureux[84].

---

[80] SAÂDI, Rabah Nourredine, «Constantine, ville-palimpseste », Villes, vies, visions : Les villes, propriétés de l'écrivain, sous la direction de Beida Chikhi et Anne Douaire-Banny, L'Harmattan, 2012, p.114.

[81] Abdelkrim Badjadja souligne dans un article « *De Cirta à Constantine : La permanence d'une cité antique* » : « *la date exacte de sa fondation n'a pas été établie à ce jour. L'impossibilité d'effectuer des fouilles archéologiques la carence dans la datation au cœur de la vielle ville, en vue d'exhumer la plus ancienne couche urbaine, explique cette carence dans la datation* ».

[82] BERERHI, Afifa, « La Métempsychose jugurthienne et ses discours », *Algérie ses discours, ses lettres, ses histoire*, Textes réunis par Afifa Bererhi et Beida Chikhi, Avril 2002, p.121.

[83] SAÂDI, Rabah, Noureddine, «*Constantine, ville-palimpseste* », article cité, p.119.

[84] HADDAD, Malek, *Le Quai aux fleurs ne répond plus* : « *Le soleil n'est beau, n'est valeureux qu'à Constantine* », p.75.

C'est à juste titre que Nedjma Benachour le considère aujourd'hui comme le fondateur du *roman constantinois.*

2.1.1. Personnification d'une ville

Constantine, ville personnifiée, c'est l'image principale que Malek Haddad lui attribue inlassablement, faisant d'elle un personnage à part entière. Il pourvoit celle-ci de sentiments, d'une mémoire, de qualités diverses, d'une intelligence, d'une sensibilité et d'une âme surtout. Comme pour un amoureux attentionné, il y a chez cet auteur une volonté indélébile de tout saisir en cette ville : ses pulsions, ses battements ; il est à l'écoute de son rythme quotidien et se fait un véritable devoir de l'évoquer ainsi dans sa totalité. De manière générale, ses écrits sont auréolés par Constantine, puissant leitmotiv qui vient orchestrer harmonieusement sa pensée. Elle apparaît d'abord dans ses poèmes, pour s'installer ensuite confortablement au sein de sa production romanesque qui débute sous les auspices de *La Dernière Impression*. Ses textes, par quelques aspects, ressemblent aux récits de voyage, sauf que nous sommes loin de l'image stéréotypée drainée dans la littérature sur l'Algérie alors sous le joug colonial. Haddad en effet ne donne pas à voir Constantine comme un objet de curiosité. Son errance est essentiellement l'exploration d'une cité brimée par une histoire douloureuse, qui porte profondément les stigmates de sa séquestration légendaire où se sont succédés Phéniciens , Carthaginois, Romains, Vandales, Byzantins, Arabes, Ottomans et enfin Français, y déposant leurs légendes, leurs récits et leurs écritures :

> « *Chacun,* précise Noureddine Saâdi, *détruisait sur ce rocher tant convoité l'objet de son désir pour le remplacer par de nouveaux édifices de ses croyances* »[85].

Pour Haddad, Constantine est un peu comme l'air qu'il respire. Contemplée, guettée, touchée, effleurée, respirée, sentie et décrite, anthropomorphisée à l'extrême, elle est objet de culte et de vénération. Elle lui coule dans les veines.

[85] SAÂDI, Rabah, Noureddine, « *Constantine, ville-palimpseste* », article cité, p.114

3. Présentation et contenu de *Je t'offrirai une gazelle*

Un lecteur qui découvre la première fois *Je t'offrirai une gazelle* est doublement désorienté. En effet ce roman est constitué de deux récits qui se chevauchent et se complètent. Nous avons un récit principal et un récit secondaire résultant du premier, celui de la narration car il est :

> « *l'acte narratif producteur du récit et, par extension, l'ensemble de la situation fictive dans laquelle il prend place, impliquant le narrateur et son narrataire* ».[86]

Le récit secondaire est l'histoire qu'on raconte à partir du récit initial, soit l'enchâssement d'un récit dans un autre désigné par l'expression « mise en abyme ». Entre le récit premier et le récit métadigétique, les rapports peuvent être de plusieurs types du point de vue spatial. Cet ouvrage est en effet sous-tendu par deux écritures : roman et poésie. Tantôt nous sommes confrontés à un texte heurté et discontinu, et tantôt nous sommes sensibles à l'enchaînement remarquable, limpide et fluide des mots qui s'agencent harmonieusement pour livrer de magnifiques images poétiques qui n'ont absolument rien à envier aux plus grands poètes surréalistes. Aussi il serait plus juste de présenter *Je t'offrirai une gazelle* en terme de "roman-poème", véritable chronique des amours impossibles en temps de guerre qui relate l'histoire d'un écrivain en exil à Paris nommé *l'auteur*. Sa vie s'y déroule de façon terne, malheureuse et désabusée. Il confie à Gisèle Duroc son manuscrit, une histoire d'amour *"Je t'offrirai une gazelle"* qui se déroule dans le désert du Tassili des Ajjers, à l'ombre des dunes. Cette dernière, relectrice aux Éditions du Ciel de Paris, découvre, troublée, ce manuscrit.

Si de par son titre le roman se présente comme un texte exotique, dès l'incipit le lecteur se rend compte qu'il n'en est rien car il découvre un texte grave et bien délicat sur des problèmes dramatiques en cette période de l'histoire où il fallait choisir son camp.

---

[86] LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981, p.31.

3.1. Transhumance et mise en texte des espaces

Tout roman implique un décor qui lui est particulier. Dans les romans d'intrigue, où les événements prédominent, le décor sert de cadre nécessaire pour le déroulement de l'action. Quel que soit le décor dans un récit donné, il établit un arrière-fond pour l'action du roman. Le monde ou l'univers fictif dans lequel évoluent les personnages fournit des éléments importants pour dégager la vision de l'univers de l'auteur, sa conception de la réalité extérieure et du rôle de l'individu par rapport au monde qui l'entoure. « *Thème fondamental de toute littérature romanesque* »[87], l'espace chez Malek Haddad ne joue pas le rôle de décor jugé souvent comme encombrant, omniprésent voire ennuyeux qu'on lui a connu chez certains écrivains réalistes. L'espace romanesque haddadien peut être appréhendé comme un système de relations où les éléments qui le construisent sont interdépendants. C'est leur fonctionnement et leur organisation qui créent du sens. Aussi on peut considérer avec Philippe Hamon, que l'espace dans *Je t'offrirai une gazelle* est *« un opérateur de lisibilité fondamentale »*[88] car il participe pleinement à la construction du sens, et permet d'accéder à la signification du texte par le biais de l'analyse des espaces mis en jeu par l'auteur qui renforce dans son récit un sentiment de malaise chez le lecteur.

L'espace dans *Je t'offrirai une gazelle* symbolise le monde imaginaire des personnages créé par l'auteur, sans lequel, on ne peut comprendre ni interpréter ses intentions. Il est la consécration des pensées et des actions des personnages. Les lieux ne sont donc significatifs que dans la mesure où on les considère comme des éléments constitutifs de l'organisation sémantique de l'œuvre. Charles Bonn souligne dans ce sens que :

> « *Les récits(…) sont également produits par un certain nombre de lieux et d'espaces. Ces lieux et ces espaces deviennent producteurs de sens, et s'intègrent dans l'économie narrative globale du roman, non seulement en*

[87] BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p.44.
[88] HAMON, Philipe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p.108.

tant que point de rencontre entre les différents récits (…) les produisent à leur tour, dans un échange fondateur constant »[89].

L'analyse de l'espace, telle qu'elle a été dégagée par Gaston Bachelard dans ses travaux et reprise par Yves Reuter, peut être appréhendée selon deux grandes entrées : « *ses relations avec l'espace "réel" et ses fonction à l'intérieur du texte* »[90]. Elle peut également se faire par rapport ou par opposition à un autre espace évoqué dans le récit rapport.

Dans *Je t'offrirai une gazelle,* deux pôles essentiels organisent l'espace : Le désert (espace ouvert) qui s'oppose à la ville (espace fermé). Le premier plan correspond à l'espace parisien, espace fermé, restreint à quelques lieux, limitant de la sorte les actions des personnages à des lieux confinés et clos. Paris, ville emblématique, ne constitue pas pour le protagoniste en exil, le confort et le bien être qu'on lui reconnaît dans la littérature universelle. On note qu'elle occupe une place de choix dans la littérature algérienne de langue française, même si elle « *y est souvent lieu d'exil et de blessure* »[91] écrit Charles Bonn. L'univers romanesque parisien de Malek Haddad est un univers vécu, recréé à partir de la fusion de l'espace réel et de son imaginaire, ainsi que de toutes sortes de sensations qui lui sont propres :

« L'espace réel géographique subira(…) des déplacements et des replacements qui aboutiront au réagencement de l'espace textuel produisant ainsi « une mouvance géographique, discursive et générique »[92].

Nous allons à présent examiner les lieux citadins dans ce roman, que nous avons regroupés en lieux clos (intérieurs) et en lieux ouverts constituant l'espace parisien. On rappelle avec C.Andriot-Saillant et M-C. Ropars-Wuilleumier que :

« l'espace n'est pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu et à ses lois d'orientation, (…) le lieu donne corps à l'espace (…) tandis que l'espace fait vivre le lieu »[93].

---

[89] BONN, Charles, *Le roman algérien contemporain de langue française*, 2ème partie, p.76

[90] REUTER, Yves, Introduction à l'analyse du roman, Paris, Dunod, 1996, p.55.

[91]BONN, Charles, Entre Paris et Constantine, Le dialogue des villes identitaires chez quelques « classiques » du roman algérien, *Ecarts d'identité,* n°82, Septembre 1997.

[92] BONN, Charles, *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France*, L'Harmattan, 2004, p.225.

Le lieu est un élément appartenant à l'ensemble du cadre qu'est l'espace, autrement dit :

> « *les lieux se définiraient, à première vue, comme l'actualisation, à travers des formes matérialisées, d'un ensemble de relations spatiales. Ainsi, le récit, à hauteur de la diegèse, ne connaîtrait que des lieux. Parler des "espaces" supposerait une lecture déjà abstraite ». L'espace est porté par les lieux »*[94].

3.2. L'espace citadin : Paris

Dans le récit initial se déroulant donc à Paris, Haddad s'attache à restituer les lieux parisiens qui l'ont marqué et avec lesquels il a forcément tissé des liens étroits. Cet espace où se meuvent les personnages devient un espace symbolique. Le texte est chargé de connotations, de sens à expliciter et regorge de signes spatiaux jouant un rôle dans l'organisation du récit. Transfiguré par la sensibilité et la volonté personnelle de l'auteur, dans le souci d'expliquer les attitudes des personnages dans le roman, l'espace est conditionné par l'écrivain de manière à refléter leur état d'âme et leurs comportements affectifs et socio émotionnels.

- Le bureau de l'éditeur parisien

C'est sur ce lieu que s'ouvre le roman où l'auteur, personnage romanesque entre en scène. Il s'agit d'un lieu assez banal, anodin, anonyme et impersonnel dont le mobilier se réduit à une table sur laquelle l'auteur a déposé son manuscrit et devant laquelle était déposée une corbeille à papier. Sur cette table étaient disposés une gomme, un crayon à bille et un calendrier qui datait de l'année déjà écoulée comme pour souligner que ce bureau se situe dans un espace hors du temps. L'idée de l'enfermement dans ce bureau est imposée par la présence d'une fenêtre étroite d'où rentrait un « *soleil désœuvré* ». Ce lieu suggère l'enfermement et la monotonie de la vie de son occupante, Gisèle Duroc, qui découvre le manuscrit déposé par

---

[93]ANDRIOT-SAILLANT C. et ROPARS-WUILLEUMIER, M-C., *Ecrire l'espace,* Saint-Denis, P.U. Vincennes, Coll. « Esthétiques hors cadre », 2002, 178 pages.

[94]ANDRIOT-SAILLANT, C., *Un cas d'espèce: l'espace* - Fabula, www.fabula.org/cr/261.php.

l'auteur. La tristesse de la vie de Gisèle est corroborée par l'évocation du calendrier de l'année déjà passée.

Plusieurs indications permettent de situer approximativement l'emplacement de ce lieu. De la fenêtre, on pouvait apercevoir vers Sainte Geneviève, un carillon et la croix du Panthéon. Grâce à une carte de la ville de Paris il est aisé de situer ce bureau référentiel et de ressortir un plan de l'espace parisien dans lequel se déroulent les évènements. Ce lieu joue un rôle non négligeable dans le récit, étant donné qu'il constitue le point de départ de l'intrigue entre *l'auteur* et Gisèle. De même, le récit se clôt dans ce bureau, espace fermé dans lequel l'auteur se claquemure et renonce à la publication de son manuscrit.

- La chambre d'hôtel

Nous avons peu de détails concernant cet hôtel. Le narrateur se contente d'indiquer que *l'auteur "habite un hôtel fatigué"* où *"il y loge son sommeil"*. Il s'agit d'un hôtel anonyme et impersonnel qu'il ne juge pas nécessaire de nommer ni de décrire car *l'auteur* y demeure lui-même anonyme et solitaire, même s'il y partage momentanément sa chambre avec Gerda qui ne comprend pas le français. Le choix de ce lieu assorti au personnage de Gerda l'Allemande, permet de mettre bien en évidence le problème de l'incommunicabilité et de la solitude vécu par *l'auteur*, en recourant notamment à l'utilisation d'une puissante image allégorique :

> « *Elle voudrait parler, interroger. Mais ses mots ne diraient rien. Le drame du langage est là : c'est un mur* »[95].

ou encore

> « *L'auteur prend sur sa table de nuit un manuscrit. Il lit. Gerda écoute. Il y a le mur. Elle ne comprend rien. Mais les murs ont des yeux* »[96].

Aussi c'est dans cet espace dysphorique, espace prison, anonyme et froid que l'auteur constate l'étendue de sa détresse et décide de quitter cette jeune femme aux

---

[95] HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, op. cit., p.40.

[96] Ibid.

grands yeux verts car, estime-t-il, il n'a pas le droit de l'emprisonner dans son malheur. L'impossibilité de communiquer entre *l'auteur* et Gerda, l'absence de vie et de personnes locataires de cet hôtel, lui confèrent le statut d'un *"non lieu"*[97] qui, selon Marc Augé ne constitue pas un espace de rencontre, faisant écho une fois encore à la grande solitude et à l'absence de communication auréolant le roman de bout en bout.

- L'appartement de Gisèle

Cet espace est évoqué pour dire la platitude de l'existence de Gisèle, ce que suggère déjà son bureau aux Éditions du Ciel. Elle vit certes dans la confortable aisance bourgeoise mais là « *où la vie sommeillait* ». Une existence fade et morne auprès d'un mari, Jean Duroc, qu'elle avait pourtant passionnément aimé. Aujourd'hui elle n'est plus que « *la compagne absente d'une ombre* »[98]. C'est dans l'intimité de cet espace clos et confiné, un soir où l'ennui avait « *une odeur insupportable de fausse sérénité* »[99], qu'elle découvre son amour pour *l'auteur* et décide d'aller le rejoindre dans le bistrot de M. Maurice.

- Le bureau de François de Lisieux

Cet autre lieu fermé permet au narrateur d'introduire le personnage de François de Lisieux, derrière lequel apparaît incontestablement Louis Aragon. Ce "*grand bureau"* est situé dans les locaux d'une revue, probablement *Les Lettres Françaises* que dirigeait alors Aragon. Sur les murs de ce bureau étaient accrochés bien évidemment des tableaux de peintres surréalistes : Picasso et Fernand Léger[100]. L'évocation de Louis Aragon est permanente tout au long du récit qui se déroule à Paris, s'agit-il ici d'un hommage que Haddad veut rendre à cet homme qui fut son maître en écriture ?

---

[97] AUGÉ, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Évreux, Éditions du Seuil, 1992, coll. « La librairie du XXe siècle », p. 101.

[98] HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, op. cit., p.83.

[99] Ibid.

[100] Peintre français, 1881-1955. Après avoir pratiqué le cubisme, il a élaboré un langage essentiellement plastique fondé sur le dynamisme de la vie moderne.

- Le jardin du Luxembourg

Le jardin du Luxembourg est un jardin ouvert au public, situé dans le 6e arrondissement de Paris, en bordure de Saint Germain des Près et du quartier Latin. C'est un espace marqué par la dualité ; il est donc à la fois un site géographique réel et un espace où sont convoquées toutes les références mythologiques, symboliques et idéologiques de la civilisation qui l'a fait naître. Le jardin, en effet, n'est pas la nature mais la représentation de la nature, et plus particulièrement de la relation que l'homme entretient avec la nature.

Cet espace emblématique de la capitale française comme l'est la Tour Eiffel ou Notre Dame de Paris, jouit d'un statut privilégié dans le roman parisien, évoqué chez pratiquement tous les auteurs qui ont choisi Paris comme espace romanesque. (Hugo, Balzac, Zola, Sartre, Aragon et Triolet). Les poètes tels que Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, Verhaeren et Breton ne seront pas en reste.

Le thème du jardin du Luxembourg où se nouent les premières amours entre les jeunes gens du Quartier latin, est devenu depuis le XIXe siècle un thème classique du discours sur Paris. Dans *Je t'offrirai une gazelle*, le jardin du Luxembourg est le prétexte favorisant la rencontre entre *l'auteur* et Gerda qui était justement à la recherche de ce jardin. Et comme elle ne parlait pas français, *l'auteur* décide de l'y emmener. C'est dans ce jardin qu'une relation sentimentale se noue entre eux.

Le choix de ce lieu public dans *Je t'offrirai une gazelle* n'est pas innocent. On peut déjà définir le jardin comme étant un lieu coupé du monde, un lieu clos à travers lequel s'exprime une autre nature, car « *Etre dans le jardin c'est désirer être à l'écart : selon la racine (gart/gard), être dans un enclos, sous bonne garde, au secret dans un espace isolé* »[101] indique Marion Baudet. Toutefois il évoque également et paradoxalement pour *l'auteur* un désir d'ouverture au monde, comme le montre sa relation avec Gerda l'Allemande.

---

[101] BERNARD-GRIFFITHS, Simone ; LE BORGNE, Françoise et MADELÈNAT, Daniel, *Jardins et intimité dans la littérature européenne : 1750*-1920, Actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 22-24 mars 2006, 362.

Lieu de la réclusion et de l'isolement, le jardin a pour fonction essentielle dans ce récit, d'incarner l'état d'esprit du personnage et d'extérioriser ne serait-ce qu'en partie son intimité. Accablé par l'existence, il découvre un monde plongé dans le non-sens[102]. Cette perte de signification se manifeste par les mots et expressions qui mettent l'accent sur l'aspect lugubre et triste de cet espace en recourant à de oppositions remarquables où l'influence du surréalisme se fait ressentir :

> « *Un Luxembourg vert bouteille, hostile et abandonné. Une oasis taciturne. Une prairie en prison* »[103] où « *Les statues grelottaient, impudiques, orphelines* »[104]

Mais où,

> *« Les amoureux ne venaient plus. Les pigeons désertaient les branches pour l'asile plus sûr des pierres rabougries mais éternelles »*[105].

Le jardin du Luxembourg sert de cadre à des actions très précises. Après avoir erré dans les rues de Paris, *l'auteur* aspire paradoxalement à une rencontre dans la retraite du jardin afin d'atténuer sa solitude trop pesante. Dans cet espace, Éden des temps modernes, espace poétique où le silence de la méditation dévoile les pensées du personnage, met à nu son intimité intellectuelle, dans le silence des jardins, explique Marion Baudet, « *on ne saurait laisser à la porte des secrets qui, dans (…) le jardin, paysage(s) révélateur(s), remontent à la surface* » :

> *« L'auteur s'approcha d'un groupe d'enfants (…) il demeura un long moment à les observer, croyant les observer. En réalité ses yeux pèlerinaient. Ces enfants dans l'hiver, plantés comme des arbustes, tricotaient l'arrière-fond sonore de sa réflexion. Il ne comprenait plus les enfants »*[106].

Le narrateur dans sa description du jardin, ignore complètement sa beauté et la luxuriance de sa végétation. Cette omission est volontaire car Haddad ne veut

---

[102] Au sens sartrien du terme.

[103] HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, op. cit., p.86.

[104] Ibid.

[105] Ibid.

[106] BAUDET, Marion, « *Le jardin décadent : de l'intimité dévoilée à l'intimité dévoyée* », *Jardins et intimité dans la littérature européenne : 1750*-1920, Actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 22-24 mars 2006, p.25.

pas accorder à cet espace la priorité dans le récit au détriment de l'action et du personnage. L'évocation du jardin est prétexte à la résonnance de l'état d'esprit d'un personnage fragilisé. Il est pour lui un lieu de silence, de retraite, un espace clos, protégé du monde extérieur entouré de grilles et de murs là, où il espère trouver l'apaisement, la sérénité de son enfance. Le jardin est un espace révélateur. Dans le roman il apparaît fondamentalement comme un espace propice à la réflexion sur son existence et c'est en effet là, dans ce jardin précisément que *l'auteur* prend conscience de sa situation actuelle. En regardant les enfants jouer, il se revoit lui-même enfant. Il réalise combien est grande sa solitude aujourd'hui. Un soir où " *Paris s'enlisait dans sa légende*", iI propose un étrange marché à un enfant apeuré. Il lui dit : « *Je te donne cet harmonica et toi, tu me donnes ton âge* ». Il veut réintégrer l'espace naïf de l'enfance, de l'insouciance et du bonheur qu'il croit néanmoins encore possible.

- Le petit bar de la rue Saint-Sulpice

Dans le bar de M. Maurice, les murs ne sont pas porteurs d'un espace cruel qui enserre et emprisonne. Ce bistrot à proximité du carrefour de l'Odéon, où *"Danton montre le ciel* ", est vu comme *« un rafiot, un petit rafiot dans ce Paris qui n'en finit pas »,* un Paris hostile, une ville assimilée à une mer immense impitoyable, hostile et ″inhumaine″ et qui *"mangeait son monde"*. Le petit bar de la rue Saint-Sulpice est une oasis où accourt inlassablement et sans hésitation *l'auteur*. Ce lieu public jouit d'un statut euphorique, il est pour lui, contrairement au jardin du Luxembourg, un véritable havre de paix, un refuge dans une ville immense autant que sa solitude. Ce petit bistrot est sa bouée de sauvetage qui l'empêche de s'enfoncer davantage dans son malheur. Il y oublie le froid et la pluie de Paris, les rafles, la police et l'absence de persiennes peintes en bleu. Il vient y chercher un certain réconfort, une chaleur humaine qu'il ne trouve qu'auprès de son vieil ami M. Maurice, présenté comme « *(…) un type bien. (…) un havre sûr dans la nuit (…) Et la nuit qu'on apprécie les endroits sûrs* ». Une relation

particulière lie les deux hommes au-delà des frontières et de la guerre, l'auteur sait qu'on s'inquiète pour lui :

> *«L'auteur est loin. M. Maurice est mélancolique. Il n'aime pas voir l'auteur se détruire. Il a lu un de ses bouquins. Il croit en lui, M. Maurice. L'auteur sait qu'il croit en lui »*[107].

Ce qui rend ce lieu encore plus attachant, c'est sans doute « l*e vin rosé dans son ballon »* qui détient en son fond tous les symboles de l'évasion car « *le vin rosé, c'est le voyage* », pense *l'auteur*.

- Le petit restaurant de la rue d'Assas

Cet endroit décrit comme pas "*trop moche* " se dresse entre Montparnasse et la rue de Vaugirard. Il constitue le deuxième lieu de rencontre entre l'auteur et Gisèle. On remarque qu'il est accordé un intérêt particulier aux descriptions et aux dialogues ″insolites″ entre les deux personnages. Gisèle tente de faire parler *l'auteur,* mais là aussi, il demeure placide, mystérieux et impénétrable comme on peut le voir dans ce passage qui nous fait penser aux pièces de théâtre d'Eugène Ionesco :

> *«Gisèle avait demandé :*
> *parlez moi de vous.*
> *Il avait répondu :*
> *- Je n'aime pas les meubles modernes »*[108].

- Le canal Saint Martin

C'est lors d'une promenade derrière la gare de l'Est que Gisèle se confesse à *l'auteur* et lui avoue son amour. Le narrateur s'attarde sur la description de ce lieu de promenade :

> « *Ils se sont accoudés au parapet d'un pontelet de bois qui enjambe le canal Saint-Martin de ses pattes graciles. Le quai de Valmy promène ses pavés tristes. L'auteur vient souvent dans ce quartier (…). Il y trouve la paix*

---

[107] HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, op. cit. p.102.
[108] Ibid.

laborieuse, la rumeur féconde. Les travailleurs ne sont pas nerveux. Les chalands glissent (…) »[109].

Dans cette promenade, tout est invitation à partir, à prendre un nouveau départ, une autre direction et mettre fin à un exil forcé, loin des murs des chambres d'hôtels anonymes et des bureaux étouffants. Il est juste que cet espace suggère l'apaisement et la confiance .

3.3. Ancrage réaliste, banalisation et séquestration

Ce relevé rapide des lieux parisiens permet d'identifier des quartiers plus ou moins célèbres de la capitale française. Le Paris de Haddad ne se limite pas aux lieux mythiques, comme l'attestent les noms des rues, des places, des quartiers : Rue Canivet, Saint Germain, la Comédie française, la rue Danton, Saint-André des Arts, le Panthéon, etc. Ils rappellent en permanence l'espace réel, l'espace référentiel, assurent de la sorte au récit un ancrage réaliste et ont pour effet de susciter le vraisemblable, en présentant Paris sous un aspect assez conventionnel que l'on rencontre dans la plupart des romans qui ont choisi cette ville comme espace romanesque. On reconnaît par là une attitude fondamentale, spécifique à un certain nombre d'écrivains français du XXe siècle, dont Louis Aragon, qui consiste en la banalisation.

Pour Malek Haddad l'espace est d'abord une catégorie de l'entendement car « *il est la matière première de l'existence, le lieu donc de la quotidienneté. On vit dans un espace, un volume, une surface, on vit dans une pièce, un appartement, une ville; la référence à l'espace est tacite mais omniprésente*»[110], comme l'indiquent Moles et Rohmer dans une étude consacrée à l'espace du vécu. Haddad choisit pour raconter son histoire des lieux urbains simples, communs, connus, soit l'espace du quotidien le plus ordinaire, comme pour préserver son authenticité, comme pour signifier que l'aventure réelle est dans l'homme et non dans l'espace dans lequel il évolue.

---

[109] HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, op. cit. p.102.

[110] MOLES, Abraham et ROHMER, Élisabeth, *Labyrinthes du vécu*, Paris, Klincksieck, 1982, p. 7.

On remarque également que l'espace citadin dans ce roman est essentiellement un espace de fermeture. Les événements les plus importants se déroulent dans des espaces clos et fermés : appartement, bureau, bar, restaurant, chambre. Chaque fois que les protagonistes passent par un lieu clos, il y a une progression dans l'évolution de l'histoire. Le clos prend ici la figure du tragique de la solitude qu'elle soit subie ou égoïstement revendiquée. Le renfermement sur soi-même, la recherche de la solitude constituent de toute évidence un choix délibéré pour Malek Haddad.

Le sémantisme des lieux clos impose la présence d'un autre monde, celui de la mort : une espèce de tombeau dans lequel est enfermé *l'auteur*, car il le prive d'être en contact réel avec l'extérieur, de communiquer et d'être compris surtout. Il le prive en fait de toute cette lumière inhérente à la vie. Ceci explique pourquoi il décide de se séparer de Gerda qu'il refuse d'enfermer avec lui. Gerda partie, il se recroqueville de nouveau dans sa coquille et pleure en refermant l'étui vide de l'harmonica qu'elle lui avait offert. Les lieux fermés et emmurés dans ce récit suggèrent l'idée de séquestration, indiquent la crise existentielle par excellence. En effet, *l'auteur* se sent délaissé et détaché de ce monde :

> « *"L'auteur" est un monologue. Ce moteur ronronnant que personne n'écoute. Quand la mouette est orpheline. Quand personne n'écoute la radio. Quand personne ne vous lit. Quand personne ne frappe à votre porte. Quand personne ne vient vous souhaiter une bonne nuit. Quand personne et tout le monde* »[111].

L'auteur, personnage complexe, entretient lui-même scrupuleusement cette sordide situation. En effet, c'est lui qui demande à Gerda de s'en aller. C'est lui qui refuse de publier son manuscrit, persuadé que personne ne peut le comprendre. Alors, à quoi bon publier son manuscrit ? Il refuse l'amour de Gisèle. Autrement dit, il est en-dehors de toutes les situations. Sa place n'est pas là, n'est nulle part. Il étouffe. Il est dans une espèce d'incarcération subjective dont il a lui-même dressé la muraille. La ″clôture″ est refus des autres et *l'auteur* a l'air d'évoluer dans un monde où il ne recherche même plus à se faire une place. Il est le témoin malheureux de la vie, des événements qui ne font que le renforcer dans ses

[111] HADDAD, Malek, Je *t'offrirai une gazelle*, op. cit., p.43

incertitudes. Sa solitude entraîne dès le début du récit, un phénomène de repli, associé à une sorte de révolte passive, au point qu'il finit par bouder la possibilité de publier son manuscrit, projet qui lui tenait tant à cœur au début du récit. *L'auteur* est en échec, son roman raconte l'échec d'un amour (celui de Moulay et de Yaminata) et qui aboutit à la mise en échec d'un autre amour prometteur (celui que lui offre Gisèle) : l'amour ne peut apporter en cette période de guerre qu'un simulacre du bonheur.

Au terme de cette partie, l'espace citadin parisien est loin d'être un espace euphorique. On peut admettre que c'est un univers dépourvu d'espaces heureux tels que le définit Gaston Bachelard dans son ouvrage *Poétique de l'espace.* Le Paris de *Je t'offrirai une gazelle* est construit de manière à créer une image ambivalente de cette ville lumière qui a souvent suscité une admiration sans bornes dans la littérature. Son Paris y apparaît plutôt comme un espace hostile et inquiétant car *l'auteur* habite une chambre d'un hôtel fatigué ne ressemblant en rien à la "*maison rêvée*" qui *:*

> *« (…) doit être une chaumière, un corps de colombe, un nid, une chrysalide »*[112].

Il n'a pas de maison fixe, c'est pourquoi il évoque souvent cette maison aux persiennes bleues à Constantine, symbolisant le temps de l'insouciance, une illustration d'espace heureux au sens bachelardien, qui suggère des souvenirs lointains mais radieux des maisons familiales. *L'auteur* apparaît comme un personnage particulièrement complexe dont la vocation est d'être malheureux, et qui évolue dans un espace à la mesure de sa souffrance. Il paraît comme un homme dispersé un "*être jeté au monde».* Nous faisons nôtre cette affirmation de Jean Weisgerber :

> *« En somme, l'espace n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentative d'agir sur le monde »*[113].

---

[112] BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p.26
[113] WEISGERBER, Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne, éd. L'Âge de l'Homme, 1978, p. 11.

Des relations multiples se nouent entre l'auteur Malek Haddad et l'espace citadin parisien et, de fait, s'institue entre les deux une relation intime et profonde, une véritable interdépendance. Aussi la représentation spatiale est en réalité un amalgame entre différents éléments arrangés, combinés et mis en texte par l'auteur lui-même, des représentations d'actions, d'événements et d'objets, de lieux et de personnages que Laurent Jenny appelle des "*descriptions* ".

L'espace romanesque, support physique et matériel nécessaire à l'intrigue, peut être compris comme un opérateur de lisibilité de l'œuvre dans sa mise en relation avec les thèmes principaux notamment la solitude, la guerre, l'engagement, la ville, le désert, etc. On peut dire que les lieux parisiens évoqués n'intéressent l'auteur que dans la mesure où ils sont mis en regard avec les personnages qui s'y meuvent.

3.4. L'évocation des déserts : désert réel /désert imaginaire/désert parisien

Bien que natif d'une ville du Nord de l'Algérie, Malek Haddad a pour le désert une attirance particulière qui s'explique par son affectation en qualité d'instituteur au Tassili des N'Ajjers comme le rapporte Jamel Ali-Khodja dans sa thèse de troisième cycle[114]. C'est dans la ville de l'autre, Paris, que le personnage principal nommé *l'auteur*, en proie à un exil forcé, évoque le désert afin de la (Paris) fuir momentanément quand la solitude de l'exil est insoutenable. Le désert dans ce roman se dessine « *comme un vivant contrepoint à l'exil français* »[115] et Charles Bonn souligne que « *Souvent les villes d'origine sont évoquées contre Paris depuis Paris même dans le déchirement de l'exil* »[116]. Ce texte provient d'une spatialisation de la parole depuis un ailleurs de l'origine, mettant en évidence une question essentielle qui est celle de la distance avec le lieu d'origine.

---

[114] ALI KHODJA, Jamel, Thèse de 3e cycle, Université d'Aix –en- Provence, 1982.

[115] Ibid.

[116] BONN, Charles, *Entre Paris et Constantine, Le dialogue des villes identitaires chez quelques « classiques » du roman algérien*, *Ecarts d'identité*, n°82, Septembre 1997.

3.4.1. Le désert opposé à la ville

Deux grands pôles organisent l'espace dans le texte de Haddad : la ville, Paris, lieu clos et structuré ; et le désert, immense et infini. Mais dès que nous poussons loin la lecture, nous nous rendons compte qu'en réalité ce sont deux déserts que Malek Haddad met en présence : un désert réel, auquel se superpose un désert subjectif, le désert parisien. Et c'est entre ces deux extrêmes, caractéristiques d'un espace vide ontologiquement à un espace plein, urbanisé, habité, que se situe le parcours de *l'auteur,* protagoniste du récit, en proie à un malaise terrible et annihilant.

Le désert est l'espace référentiel du second récit enchâssé dans le premier se déroulant à Paris. Il s'agit du Tassili des Ajjers, paramètre fondamental du récit où se déploie la fameuse légende moderne de Moulay et de Yaminata, les amants du Grand Erg oriental. A l'instar de l'espace citadin parisien, il est d'abord perçu comme immense et infini :

> *«La dune O'hanet gardait l'infini à la porte de la nuit(…). Et Moulay touchait du doigt ce qui est grand »*[117].

Le grand désert menaçant et déroutant abrite un espace accueillant et clément : l'Oasis. Des parallèles se forment aussitôt entre Paris et le désert, d'un côté, et le bistrot avec l'oasis, de l'autre. Cet espace est mis en évidence par de petites séquences descriptives sans grand souci du détail, utilisées en alternance avec de longues séquences narratives ou des séquences dialoguées. Contrairement à une image simpliste qui s'est perpétuée durant des siècles, le désert n'est pas seulement un ramassis de tas infinis de dunes, de rocailles et de sable. C'est un espace sacré où se dessine nettement le désir profond de gagner sa profondeur intrinsèque, source d'adhésion entre l'être et sa réalisation au monde.

Je t'offrirai une gazelle est un roman triste, un roman de la désolation, hanté de bout en bout par le désert, au sens propre comme au sens figuré. "*L'auteur*", narrateur du premier récit, en est le principal acteur. Il promène dans le Paris des années cinquante son désarroi d'intellectuel en exil, alors que son pays est secoué

---

[117] HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, op. cit. p.128.

par le fracas d'une guerre particulièrement sanglante. A Paris ce sont les descentes régulières de la police, le racisme, l'humiliation, « *Il ne faut jamais tutoyer un homme. Parce qu'ensuite ça va très loin. La torture commence par le tutoiement* », l'oppression et l'incommunicabilité. *L'auteur* a peur dans cette ville où « *une force aveugle ne dit pas son nom* », mais aussi parce qu'il sait que le « *destin c'est l'aboutissement d'enchaînements idiots* ». Interpellé au plus profond de sa conscience, il continue cependant à se débattre dans ses déchirements existentiels, portant le double fardeau du colonisé et de l'écrivain. *L'auteur*, naufragé dans le désert parisien, fabule et tente vainement d'exorciser son impuissance apparente. Et c'est dans la légende que réside sa vérité, une tragique histoire d'amour dans le fin fond du Sahara, qui ne peut aboutir, enchâssant l'histoire de *L'auteur* et de Gisèle Duroc qui l'aime et qui désire publier son manuscrit *"Je t'offrirai une gazelle"*. Mais si cette dernière a bien compris le sens du roman, elle a du mal à saisir la personnalité de l'écrivain qui a l'air d'évoluer dans un monde où il se sent étranger. Un ami prend connaissance de ce manuscrit, lui envoie une lettre dans laquelle il lui déclare sans aucun ménagement : « *Notre peuple qui se bat se fiche pas mal de ta gazelle* ». Blessé, anéanti, il renonce à la publication de son manuscrit, contestant les lecteurs « *qui pensent que la gazelle est un quadrupède* ». L'écrivain décide alors de ne devoir rendre compte qu'à ses personnages :

> « *Le Sahara demeure un guet-apens… il tient de nos propres limites sa puissance … Il offre tout, ne donne rien. Et lorsqu'on l'a quitté, on doute de son existence, de sa réalité ; de son irréalité* »[118].

C'est le désert qui met l'homme en face de lui-même, « *révélant chacun dans son véritable jour, dans sa fragile humanité* », assure Malek Haddad.

4. Paris, désert hostile et Sahara, désert de paix

Je t'offrirai une gazelle se déroule donc sur deux grands plans spatiaux, constitués essentiellement par le Sahara qui alterne avec l'espace citadin parisien

[118]HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, p.124.

dans lequel un sentiment domine: l'impression que le héros erre en permanence dans la ville qui détient en elle, tous les éléments d'une parfaite séquestration. Dans Paris, « *les rues ferment les bras* », puissante métaphore de la séquestration existentielle. Le protagoniste subit lourdement l'espace urbain, hostile et froid qui le repousse et rime si bien avec indifférence, étouffement et incompréhension. Quand l'isolement devient insupportable, *l'auteur* ressasse à l'infini sa peine:

> « *Ce que c'est grand, le Bon Dieu ! C'est aussi grand que je suis seul dans une ville triste et grise*», dans "*Paris qui n'en finit pas* "où "*l'auteur est lourd* " car "*il n'habite pas une maison bleue aux volets verts sur la colline* "(…) »[119],

Le désert se révèle et se profile comme une véritable soupape de survie à laquelle il s'agrippe de toute ses forces afin de ne pas sombrer dans la folie, - « *il n'est pas fou parce qu'il est seul* » constate Gerda, la coccinelle allemande - . Il renvoie à une essence spirituelle, aux caractéristiques d'un être sacré par son silence, sa pureté et sa présence. Contrairement à Paris, ville sale et bruyante, le désert du Sahara est propre, nous rappelle l'auteur, là où tout se tait pour laisser "paraître" le silence « *qu'on voyait, (…), à cents lieux à la ronde* »[120]. Il est complice, il apparaît comme une vision d'un univers féérique où « (…) *le Koukoumen*, explique le narrateur, *protège l'amour* » et « *les palmiers font la garde d'honneur »*, là où *« l'eau riait sous les arbres et le grenouilles étaient contentes* ».

Le Paris que nous livre Haddad dans ce roman est essentiellement austère et rassemble un nombre important de connotations négatives :

- le jardin du Luxembourg est décrit comme un espace hostile, abandonné, une « *oasis taciturne. Une prairie en prison* »[121].
- la chambre d'hôtel où habite le narrateur est une chambre "*fatiguée* ".
- cette ville est soigneusement anthropomorphisée, elle "*mangeait son monde »*.

---

[119] HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, p.124.
[120] Ibid., p.41.
[121] Ibid., p.67.

Paris représente une ville-piège, une ville-prison, une ville où la solitude de l'homme paraît incommensurable, symbolisée par l'image du clos, puissante métaphore suggérant fortement la rupture, la cassure voire la mort, qui prive de tout contact réel avec l'Autre. Le héros se sent nettement seul dans sa condition inférieure de colonisé, une situation que Haddad résume si bien à travers le monologue suivante :

> « *Le Sahara, je le connais. J'ai farfouillé tous les recoins, tous les replis cachés de la nuit. Je suis l'injure, l'affront, la haine. Je n'ai pas répondu. J'ai regardé le désert. J'ai répondu par le désert. J'ai vu trop de mendiants, j'ai vu trop de mouches. Le trachome a menacé chacun de mes regards. J'ai vouvoyé, on m'a dit : tu. Je suis un arabe, c'était devenu un métier. J'ai compris le froid et la chaleur. A l'école, au régiment, j'ai su l'injure, l'affront, la haine. Je suis un Arabe, c'était devenu une malédiction* »[122] .

En outre, Paris est liée à la mort lente, suggérée par plusieurs images : les gazelles empaillées, le pigeon mort et la chambre d'hôtel fatiguée, le sémantisme utilisé évoque fortement l'image du tombeau. A ce Paris, Haddad substitue alternativement, dans le roman, l'espace du désert (le Tassili des Ajjer) qu'il conçoit comme intemporel et parfaitement salvateur. Le désert est paix et liberté, harmonie, refuge et sécurité. Le danger réside dans un autre type de désert : le désert citadin, un espace impitoyable.

4.1. Le désert, un choix politique

Ainsi le désert chez Haddad constitue essentiellement un choix politique contestant la politique française exercée à l'encontre des Algériens et de l'Algérie. Dans *Je t'offrirai une gazelle*, le désert symbolise le refus de la colonisation et il pose le problème qui donne d'emblée au texte une dimension universelle : le rôle de l'intellectuel algérien en exil durant la guerre de libération. Paris, chez Malek Haddad, est représentée comme une ville extrêmement froide parce que la solitude du protagoniste en exil est incommensurable et insupportable : « *Ne frappez pas si fort, je n'habite plus là* ». Elle n'est plus cette « *altérité désirée, parce que*

[122] HADDAD, Malek, Je t'offrirai une gazelle, p.51.

féminisée, sexualisée », selon les termes de Charles Bonn[123]. La ville est représentée comme une espèce de mante religieuse qui dévore et engloutit les hommes sans compassion, sans état d'âme. Paris est devenue par la force des choses et de l'Histoire, un lieu non social, un espace où tout se désagrège, où l'intégrité et la vie même de l'homme sont menacées. Elle n'est plus ce refuge propice à la sociabilité, elle est un non-lieu où errent des "*non personnes*". Pour préserver son humanité, sa raison et son être, Haddad recourt au désert, le vrai, qui s'affirme alors comme un espace propice à une éventuelle reconstruction de soi.

5. Réminiscence de la ville égérie : Constantine

Si dans ce récit l'action se déroule à Paris et au Tassili des Ajjers, ceci n'empêche nullement l'auteur de frayer à l'espace constantinois un chemin, par le biais d'incursions répétées dans ce territoire de l'enfance, son asile et son havre de paix. L'exil est pourvoyeur d'errance intellectuelle et imaginaire et Constantine, à travers diverses et furtives évocations, fonctionne à la manière d'une anaphore, rythmant le texte. La présence ou même l'absence dans le récit de l'écrivain Malek Haddad souligne davantage son attachement à cette ville dotée d'une dimension émotive singulière, illustrée par la détresse de son héros, *l'auteur*, qui se trouve loin de la « *maison bleue aux volets verts sur la colline* ». Tous les souvenirs de ce personnage, ses angoisses et ses craintes, finissent par converger vers un point unique : Constantine, fin de leur périple. Ainsi dans ce roman-poème, son évocation intervient au moment où le narrateur intègre le territoire de l'enfance insouciante, en imagination.

[123] Bonn, Charles, *Problématiques spatiales du roman algérien*, ENAL, 1986, pp.26-27.

CHAPITRE III

Ville et désert dans les années quatre-vingt dans *La traversée* de Mouloud Mammeri

Notre choix s'est porté sur *La traversée* de Mouloud Mammeri car c'est le deuxième texte après *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad où le désert apparaît comme espace romanesque fondamental.

La traversée, où sont mis en évidence les aspects politiques et sociaux du changement pendant l'époque postcoloniale et la manière dont ceux-ci nourrissent l'imaginaire, est souvent présenté comme un roman aux dimensions épiques et anthropologiques, dans la mesure où Mouloud Mammeri dépeint les mœurs des populations du Sud (populations sahariennes) en opposition à celle qui viennent du Nord, notamment celles de la ville et de la montagne. Ces espaces romanesques, ces lieux géographiques tels qu'ils sont reconstitués dans le texte, ont principalement une valeur référentielle. Mais avant d'entreprendre toute analyse, il serait nécessaire, afin de mieux cerner les éléments relatifs à la dualité des espaces mis en présence dans *La traversée,* de faire une très brève présentation de l'auteur et de son parcours.

1. Le doyen et son œuvre

Mouloud Mammeri, doyen des écrivains algériens de langue française, a toujours incarné l'homme tranquille, serein, un sage tant par son travail minutieux et assidu que par sa force de caractère. Il est avec Mouloud Feraoun, Mohammed Dib et Kateb Yacine, l'un des fondateurs de la littérature algérienne de langue française.

Il est né le 28 décembre 1917 « *à la fin d'une guerre mondiale… la première du genre…qui devait être la dernière…* »[124] à Taourirt Mimoun, « *un petit*

[124] Entretien avec Tahar Djaout.

village haut perché à l'extrême pointe d'une colline de Haute Kabylie »[125], coupé du monde extérieur, et dont le père était l'amin[126] (maire). Il y « *grandit dans la compagnie des amousnaw (les sages au verbe poétique) dont il devint un admirateur fervent et nostalgique* »[127], écrit Malika Hadj Naceur. Après un séjour de quatre ans au Maroc, il rentre à Alger, prépare son baccalauréat et entre alors à l'Ecole Normale Supérieure (Paris). Mobilisé en 1942, il prend part aux campagnes d'Italie, de France et d'Allemagne. Il confie à Tahar Djaout :

> « *Quand la seconde [la guerre] est arrivée… vingt ans après, comme dans les romans,…, j'étais juste en âge d'y prendre part… Pendant quatre ans, j'ai bourlingué dans quelques coins d'Afrique et d'Europe où des hommes tuaient… ou mouraient… pour des causes apparemment aussi saintes… et évidentes… d'un côté que de l'autre…* »[128].

En 1947, il participe à Paris à un concours pour le recrutement de professeurs de lettres classiques. Après quoi, on le verra tour à tour professeur de l'enseignement secondaire et supérieur, directeur du Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnologiques du Musée du Bardo à Alger, premier président de l' Union des Écrivains Algériens, écrivain et chercheur.

Il trouve brutalement la mort, une mort absurde au volant de sa voiture le 23 février 1989 à Ain Defla alors qu'il rentrait d'un colloque au Maroc.

1.1. Textes et travaux

Mouloud Mammeri a à son actif quatre romans. Le premier *La colline oubliée*[129] raconte l'histoire sur fond de colonisation, de l'enfance et de

---

[125] Entretien avec Tahar Djaout.

[126] Son père était titulaire du certificat d'études et parlait suffisamment bien le français pour réciter Victor Hugo et Bourdaloue (Louis Bourdaloue était un prédicateur français de la Compagnie de Jésus (Jésuites), auteur de sermons (1701–1767) (*NDLR*).

©*Jean Déjeux,* Inalco-Centre de Recherche Berbère 1 - MAMMERI Mouloud (1917 – 1989) : *l'écrivain*.

[Reprend en partie une notice parue dans l'*Encyclopédie berbère* (édition provisoire ; LAPMO/Aix-en-Provence), fasc. 36, 1984.]

[127] HADJ-NACEUR, Malika, *Mouloud Mammeri*, Extrait de « *La littérature maghrébine de langue française* », Ouvrage collectif, sous la direction de Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdrahri--AlaouiL, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.

[128] Entretien avec Tahar Djaout.

[129] MAMMERI, Mouloud, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.

l'adolescence d'Arezki. Il sera suivi en 1953 par *Le Sommeil du juste*[130], *L'Opium et le bâton*[131] relatif à la guerre de libération sera publié en 1965. *La traversée*[132], roman de l'après-indépendance va paraître dix-sept ans après la trilogie. Il a écrit des pièces de théâtre : *Le Banquet* qui sera précédé de *La mort absurde des Aztèques*[133], et *Le Foehn*. Il publie également des nouvelles et deux recueils de contes : *Machaho* et *Tellem Chaho !*[134], des *Contes berbères de Kabylie* et *La cité du soleil*. Comparée à Mohammed Dib, la production littéraire de Mouloud Mammeri peut paraître maigre[135]. Ceci s'explique par l'intérêt porté à la culture berbère qu'il concrétise par une très importante contribution sous forme de travaux anthropologiques, grammaticaux, linguistiques ou littéraires, Mammeri ethnologue, anthropologue, s'intéresse tout particulièrement à la littérature orale berbère (Les *Isefra, poèmes de Si Mohand* et L'*Ahellil du Gourara)*. En outre il a dirigé deux périodiques scientifiques : *Libyca* [136] et *Awal*[137].

1.2. Caractéristiques générales de sa production romanesque

Ses trois premiers romans se caractérisent par un aspect plutôt statique où l'on ne décèle pas d'évolution notoire ni d'innovation au niveau de l'écriture. Aussi on trouve assigné à ces textes (*La Colline oubliée*, *Le Sommeil du juste* et *L'Opium et le bâton*), identiquement le même style, la même forme et la même structure, mis à part *La traversée*, qui se profile comme un texte de rupture avec le genre

---

[130] MAMMERI, Mouloud, *Le Sommeil du juste*, Paris, Plon, 1955.

[131] MAMMERI, Mouloud, *L'Opium et le bâton*, Paris, Plon, 1965.

[132] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, Paris, Plon, 1982, (2nde édition, Alger, Bouchène, 1992; 3ème Edition, Editions El Othmania, Alger, 2005).

[133] Paris, Librairie Académique Perrin, 1973. *Le Banquet* précédé de *La Mort absurde des aztèques*, préface de dix pages sur le génocide et l'ethnocide des Aztèques. Leur évocation dans la pièce n'est qu'un prétexte pour parler des ethnies qui dans le monde subissent le même sort .

[134] Paris, Bordas, 1980.

[135] « *De tous les grands écrivains maghrébins qui ont débuté dans les années 50 – et qu'on a dénommés " la génération 52" – c'est celui qui a le moins publié* ». Tahar DJAOUT, Entretien avec Mouloud Mammeri, Paris, le 24 novembre 1986

[136] Revue annuelle du Centre de Recherches Anthropologiques, Préhistoriques et Ethnographiques (Alger), institution dont il a été directeur de 1969 à 1980.

[137] Cahiers d'études berbères : revue annuelle fondée à Paris par Mouloud Mammeri en 1984 et dirigée par Tassadith Yacine en 1985, publiée par la Maison des Sciences de l'Homme (MSH) et le Centre d'Études et de Recherches Amazigh (CERAM), Elle se consacre en général à la sociologie et à l'anthropologie des sociétés berbères. C'était par ailleurs une revue soutenue par le célèbre sociologue français Pierre Bourdieu.

romanesque mammérien. En outre il n'y aucune division en chapitres. Néanmoins se dégage des quatre textes, la même apparence de profondeur et de densité, témoignant de la conscience et de la consistance de cet écrivain non conjoncturel. Mammeri avait une vision réaliste de son travail d'écrivain et réfutait une littérature de commande :

> « *Je me refuse à être l'esclave de l'événement. Je ne me résous à écrire réellement que lorsque j'ai quelque chose à dire* (...) ».

Il pense qu'

> « *Il faut aller à l'essentiel du destin des hommes, sans nécessairement fuir les drames quotidiens qui en constituent l'essentiel des événements »*[138].

Son œuvre littéraire, écrit Malika Hadj Ameur,

> *« porte la marque de son ancrage dans le vécu historique et culturel de son peuple. Trait d'union avec l' époque et l' espace dans lesquels il vécut, ses romans, en effet, comme ceux des écrivains de sa génération (Dib, Feraoun,...dans des contextes différents) découvrent le milieu natal avec ses racines culturelles, ses espérances, ses heurts, ses malheurs,...son destin individuel et collectif et dévoilent ainsi à la fois la signification du monde confus de la colonisation, de la guerre et de la décolonisation, et celui ontologique de la Kabylie traditionnelle* »[139].

Dans ses écrits, ses lieux de confession, l'auteur a le souci permanent de coller à la réalité historique, sociale et culturelle de l'Algérie. Pour lui écrire un roman, c'est « *mentir-vrai* »[140]. Intellectuel polyvalent hautement consciencieux, prenant bien au sérieux son métier d'écrivain, Mouloud Mammeri n'écrit que dans la nécessité de dire et de témoigner. Aucun de ses textes ne donne l'impression d'avoir été écrit dans la hâte et chacun correspond, dit-il, à une période cruciale de l'histoire de l'Algérie. Il ajoute: « *Je ne me vois pas fabriquer des romans à la chaîne* ». *La Colline oubliée* lui vaut le prix des Quatre Jurys qu'il a d'ailleurs refusé :

> « *Je ne voulais pas, je ne voulais pas que mon nom serve de caution à une politique, je dirais même, parce que c'est la réalité, que je l'avais écrit*

---

[138]MAMMERI, Mouloud, *Les Isefra de Si Mohand ou M'hand*, texte berbère et traduction, Paris, Maspéro, 1969.

[139] HADJ-NACEUR, Malika Hadj-Naceur, Mouloud Mammeri, Extrait de « La littérature maghrébine de langue française », op. cit., 1996.

[140] Reprenant la célèbre formule de Louis Aragon, il déclare « *Quelqu'un… je ne sais pas exactement qui … a dit qu'écrire un roman, ça consistait à mentir vrai.* » Entretien avec Tahar Djaout.- Alger, Laphomic, 1987.- p. 25.

contre cette politique. Il eût été aberrant que par le biais d'un prix quelconque on donnât à mon œuvre le sens exactement contraire de celui que je voulais lui donner »[141] .

Toutefois des critiques extrêmement agressives de la part de nationalistes[142] crient à la traîtrise, au régionalisme voire à l'assimilation.

1.2.1. De l'errance chez Mouloud Mammeri

L'itinéraire littéraire, ensuite anthropologique, de Mouloud Mammeri démontre toute la primauté de l'aire géographique dans sa création culturelle, d'abord le village isolé, perché tel le nid de quelque rapace, « *oublié au haut d'une colline que la montagne proche ne protège plus des sauterelles ni du sirocco* »[143]. Puis il perce d'un regard avisé la côte méditerranéenne, et d'un autre plus précis et plus exigeant, il survole les plateaux jusqu'aux confins de l'infini océan de sable. La ville, le village dans la montagne, et le désert sont ses espaces de prédilection dans ses textes, caractérisés par l'errance spatiale de personnages façonnés à son image. Ce sont des êtres réalistes, lucides et insatisfaits : Arezki, confronté à la terrible réalité, brûle par dépit, rageusement les classiques qui ont bercé sa jeunesse ; Mokrane quant à lui, découvre que la civilisation n'est que leurre ; et enfin Mourad traversant l'Algérie du Nord au Sud, comprend qu'il ne peut réaliser ses idéaux de justice et finit par se laisser mourir.

La foi dans un monde meilleur n'est qu'une vaine promesse, les personnages mammériens se réfugient alors dans leur lieu d'origine un espace vide et isolé du monde (Tasga, Ighzer ou Tala). Djamel Arezki conclut à ce propos :

---

[141] MAMMERI, Mouloud, *Ecrits et Paroles*, La Plume Francophone, 18 février 2013 ·

« Mouloud Mammeri, les mots exhumés » par Ali Chibani. Les articles et entretiens accordés par Mouloud Mammeri à des organes de presse et à des radios ont été réunis, par ordre chronologique, par Boussad Berrichi dans un recueil intitulé *Mouloud Mammeri. Ecrits et paroles*, publié par le Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques (CNRPAH) en deux tomes.

[142] Tels que Mohamed Sahli M.C., « *La colline de Reniement* », *le Jeune Musulman*, 2 janvier 1953.

[143] MAMMERI, Mouloud, *La Colline oubliée*, 1952.

« *Finalement, ils préfèrent la misère quotidienne et la vie au ralenti mais palpable au village que les mirages d'ailleurs* »[144].

Les héros de Mouloud Mammeri dans des contextes historiques différents (colonisation pour les premiers romans, ère de l'indépendance et temps du bilan pour le dernier), Arezki dans *Le sommeil du juste*, Bachir Lazrak dans *L'Opium et le bâton*, et Mourad dans *La traversée*, sont en conflit avec eux-mêmes, leur famille, la société et leur époque. Dans le même ordre d'idées, Malika Hadj Ameur souligne :

« *Ils oscillent dramatiquement entre le milieu natal d'une autre "colline oubliée" et le monde citadin étranger et source de désenchantement d'où ils reviennent transformés, parfois ravagés* »[145].

Ils sont de la sorte confrontés à l'incompréhension, à la solitude et sont tous voués aux différentes formes de l'exil, intérieur ou extérieur, subi ou choisi. Un itinéraire romanesque et scriptural qui, selon Djamel Arezki, « *suit une logique en trois temps allant de l'intérieur vers l'extérieur en passant par la découverte d'un ailleurs hypothétique* »[146].

Par "*ailleurs hypothétique"* on entend espaces ouverts, dangereux et isolés du monde, qui sont pour Mouloud Mammeri essentiellement la montagne sévère, austère hautaine, et le désert hostile et cruel. Ceci ne veut pas dire que la ville soit écartée dans ses textes ; elle y est toute aussi présente pour rappeler que cet espace citadin est essentiellement celui de la violence, de la perdition et de la corruption de l'homme. Pour vivre heureux, on doit fuir la ville, espace artificiel, corrupteur et clos, espace de la précarité humaine qui devient de la sorte un tremplin pour d'autres espaces ouverts, pour une autre vie que l'on espère meilleure.

Les écrits de Mammeri suggèrent de trouver refuge dans la montagne et le désert, espaces incarnant avec force chez cet auteur, l'harmonie de l'homme libre vivant sans entraves au sein d'une nature encore généreuse. Dans l'espace citadin

---

[144] AREZKI, Djamal, *« L'errance spatiale et l'éternel goût de l'amertume dans le roman La Traversée de Mouloud Mammeri, Le seuil, 1982 », Tasekla Revue en ligne ayamun Cyber Revue de littérature berbère,www.ayamun.com/Mai2010.*

[145] HADJ-NACEUR, Malika, *Mouloud Mammeri,* Extrait de « La littérature maghrébine de langue française », op. cit., 1996.

[146] Ibid.

corrompu, « *source de désenchantement* », l'auteur sonde les origines de la violence en Algérie et met en scène les débuts de la montée de l'intégrisme religieux, d'où l'importance de rappeler brièvement le contexte sociopolitique qui a vu naître ce roman phare.

2. *La traversée,* le dernier roman

Dès sa parution en 1982, *La traversée* est vite marginalisé. Ce n'est qu'au bout de quatre années, observe Tahar Djaout, qu'il fera l'objet d'un article dans « *Révolution africaine* ». Mouloud Mammeri confie à Abdelkader Djeghloul dans un entretien réalisé en Juillet 1987 :

> *« Quand La traversée a paru, la moindre des choses aurait été d'en parler en bien ou en mal, qu'importe. Or, je sais que des journalistes ou des critiques littéraires ont écrit des papiers sur La traversée. Ils les ont proposés à des journaux qui les ont refusés »*[147].

La traversée comme les trois romans qui l'ont précédé, laisse planer la désillusion et l'insatisfaction du héros**.** La première impression qui se dégage après la lecture de ce texte, c'est la profonde impression d'amertume de l'auteur, qu'il revendique d'ailleurs entièrement dans l'une de ses nombreuses interviews et dont il explique les raisons :

> « *Je pense que le travail, la fonction, la vocation, (...) l'œuvre d'un romancier ne peut pas être vraie si elle n'est pas, qu'elle le veuille ou pas, contestataire de tout ce qui nie l'Homme. (...) Et en tant que romancier, ce qui m'intéresse surtout, c'est le destin de l'homme, sa liberté, sa pleine expansion ; et dès que cette liberté n'est pas acquise, j'ai la conviction qu'il manque quelque chose, et que mon rôle c'est justement de crier que quelque chose manque à cette plénitude. Sans cela, qui remplirait cette fonction ? Cela peut être celle d'un intellectuel, d'une façon générale, je suis d'accord, mais je trouve que le roman est un excellent moyen pour cela. En effet, j'assume entièrement cette amertume, comme vous dites, mais connaissez-vous cette formule : "Que la République était belle sous l'Empire"... C'est toujours comme ça. Les gens qui ont fait cette révolution, qui y ont participé,*

[147] DJEGHLOUL, Abdelkader, « *Le courage lucide d'un intellectuel marginalisé* », Awal, n° spécial, 1990.- p.p.79-99.

avaient naturellement des images belles du futur, que les évènements réels, que la réalité ne peuvent pas confirmer »[148].

Comme nous l'avons signalé plus haut, le projet d'un roman ne se forme chez cet auteur que lorsqu'il prend conscience d'une réalité dérangeante et déstabilisante. C'est là que le besoin d'écrire devient impératif ; il sonde et explore alors en profondeur ce monde rebutant et fascinant en même temps. A l'instar des moralistes français de l'Entre-deux-guerres, il ne prétend aucunement résoudre les problèmes ou répondre à toutes les angoisses et les inquiétudes de sa société mais tâche de découvrir et de comprendre les sources de cet inconfort. Il finit alors par suggérer un certain espace vivable, acceptable, où l'homme pourrait un tant soit peu atténuer son mal-être, son malaise.

A travers des intrigues et des personnages divers, Mammeri aborde sans ambigüité des questions importantes mettant à nu les incongruités de la société, celles de l'Algérie des années quatre-vingt où il dresse un portrait social qu'il veut objectif, mettant en évidence la difficulté des relations humaines, les médiocrités de l'administration et du contrôle incohérent des populations déçues, insatisfaites et malheureuses, comme nous pouvons le constater dès les premières lignes du texte :

« *Ce qu'ils voulaient, c'était la grande vie − La grande vie pour tous et, si ce n'est pas possible, au moins pour eux : il fallait bien commencer par un bout….* » [149].

Après l'indépendance, la vie dans le pays est jonchée d'événements perturbateurs de l'harmonie sociale, elle ne laisse point l'auteur indifférent car, en marge des problèmes politiques, il livre dans *La traversée* sa conception de l'Histoire récente de l'Algérie en recourant à la métaphore. En effet la caravane symbolise la période coloniale et la guerre d'indépendance, traversant péniblement le désert, guidée par des héros qui se sacrifient pour rien :

« *Seuls et exaltés, ils occupaient les jours à taillader des obstacles toujours renaissants et les nuits à compter les étoiles* »[150].

---

[148] Propos de Mammeri lors d'une conférence donnée à la faculté d'Alger en 1972.

[149] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, op. cit., p.7

[150] Ibid., p.30.

Vaincus par le désert, ces héros courageux et naïfs, une fois arrivés dans la palmeraie, sont remplacés par les épigones, traîtres de la révolution. Mourad écrit dans son article ″désapprouvé″, "*La traversée du désert*" :

> « *Les idéologues allèrent partout répétant que c'étaient pour les épigones que les héros étaient mort, que les épigones étaient les vrais Moises salvateurs, que c'était grâce à eux que la caravane avait traversé le désert, eux qui faisaient murir les moissons, sourdre les sources, tomber la manne et se lever le soleil* »[151].

L'allégorie est trop forte et les traîtres s'y reconnaissent très vite. L'article est censuré au grand dam de Mourad.

2.1. L'itinéraire d'un homme désabusé

La traversée[152] est un récit grave où Mouloud Mammeri nous plonge dans la désillusion et le dépit à travers l'itinéraire malheureux d'un homme désabusé. Mourad est un rescapé de la guerre de libération, *"de la race de purs*", qui a rêvé vainement de lendemains meilleurs. En effet en 1962 l'Algérie est enfin indépendante mais elle est loin d'apporter ce qu'on avait fortement espéré. Croyant aux idéaux de Liberté et de Démocratie, il doit se rendre à l'évidence quand son article "*La traversée du désert*" est censuré. Mourad, déçu, décide de donner sa démission et de quitter définitivement le pays mais avant cela il accepte d'entreprendre La traversée du désert dans le cadre d'un dernier reportage pour le compte de son journal. Il part dans le désert afin de le revoir une dernière fois sans doute, mais aussi parce qu'il reste encore au fond de lui-même toujours en quête de "*l'étincelle de la vérité* " qui balayera peut être ses désillusions.

Les membres de l'expédition composée de journalistes, est assez hétéroclite : Deux journalistes français (Amalia et Serge) et trois Algériens (Mourad, Boualem et Souad). Mourad est décrit comme *un berbériste athée*, Boualem, un religieux exalté, parti avec l'idée de se ressourcer aux origines du

---

[151] MAMMERI, Mouloud, La traversée, op. cit. , p.37
[152] Ibid.

message palpitant dans sa pureté première, découvre les affres de la tentation charnelle et revient du périple complètement ébranlé. Quant à Amalia, journaliste française partisane de la cause algérienne, c'est une vieille connaissance de Mourad, dépêchée par un magazine français afin d'enquêter sur le pétrole algérien, mais elle est également en quête d'images fortes du Sud et des Touareg qualifiés par l'auteur de *coureurs de vent*[153]. Par le biais de Mourad, l'auteur va nous mettre en scène les liens existant entre les Berbères du Nord et ceux du Sud et nous initie progressivement à la culture saharienne ainsi qu'au désert, rude et hostile, qui oblige l'homme à se plier à ses règles car dans cet espace géographique c'est lui, le seul maître.

Mais cette traversée s'avère pénible et n'apporte pas à Mourad ce qu'il souhaite. Il revient à Alger avec une mauvaise fièvre et au moment de prendre enfin l'avion pour Paris, il décide de rentrer dans son village natal. Mais Tasga n'est plus ce village fier de *La Colline oubliée*, il est devenu un village fantôme où, seuls, les habitants errent comme des âmes en peine. La fièvre le reprend en le menant vers la vérité profonde, une ultime désillusion, révélée par l'expérience du désert qui "*n'était plus qu'une dérision* " :

> « *Il a cru, que le désert pourrait être cet espace de vérité, de délivrance ; mais ce ne fut qu'une erreur. Tasga ? lieu des origines viendra-t-il à bout de son "vertige existentiel" ? Son retour à Tasga confirme son amertume extrême. Et ce fut alors son dernier voyage !* »[154]

La traversé est le roman d'un itinéraire périlleux, un roman de l'errance qui mène le héros, Mourad, d'Alger où il habite, au Sahara qu'il traverse, et se termine par sa mort dans le petit village de Tasga. Il s'agit, comme le souligne Afifa Brerhi dans une étude consacrée à ce texte[155], d'une « *traversée en cercle* » où le héros revient à son village natal pour y mourir. Son itinéraire « se *boucle sur un lieu clos* ».

---

[153] Voir annexes.

[154] Propos de Mammeri lors d'une conférence donnée à la faculté d'Alger en 1972.

[155] BEREHI, Afifa, « *La Traversée* ou la remontée vers soi », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol.15-16, 1°-2°trim.92, Paris, L'Harmattan, 1993, p.66.

3. Recensement des espaces et des lieux en présence dans *La traversée*

Dans ce roman de 187 pages, où la cohérence de la narration est perturbée par l'effet éclaté de l'énoncé, l'auteur fait appel à plusieurs espaces. L'espace central est constitué par celui du désert du Sahara, cependant d'autres lieux se répondent en écho, liés au personnage essentiel : d'abord Alger (et ses alentours) - où vit et travaille Mourad qui décide de partir en France définitivement après avoir traversé une dernière fois le désert - et le village de Tasga en Kabylie. La distribution des espaces dans le texte peut aussi se lire sur le principe de retour, récurrent dans l'œuvre de Mouloud Mammeri. L'expédition part d'Alger depuis le siège du journal, Alger-Révolution, et y revient après La traversée. De même, avant le départ pour le Sahara, Mourad passe une journée sur la plage de Zéralda avec Amalia. Comme pour le siège du journal, ils reviennent à cette même plage après la fameuse traversée. C'est également le cas pour le village de Tasga auquel se rend Mourad avant La traversée et après son retour du désert pour y mourir. Nous sommes de la sorte, explique Bouba Mohammedi-Tabti, en présence d'une double traversée :

> « *La première constitue la matière de l'article écrit par Mourad, à l'origine de sa démission, récit d'une traversée symbolique du désert par une caravane que double la deuxième traversée ; celle-ci, "réelle", est celle du Sahara par l'équipe du journal* ».

Tout le texte s'organise sur ce schéma, souligne l'universitaire, à partir d'un multiple effet de redoublement où les espaces et thèmes se répondent en une intertextualité interne (écho et amplification).

Dès la couverture du livre, référentielle et non à but figuratif, des indices extérieurs nourrissent l'étrangeté et le mystère qui entoure le titre suggérant une invitation au voyage, à l'aventure dans le désert. Tous ces éléments désignent le désert - faisant référence à un espace déterminé géographiquement - comme l'espace privilégié dans ce roman ajouté à l'espace textuel consacré au désert. Alger et Tasga, le village natal où se boucle le récit, sont donc les deux autres

espaces privilégiés dans *La traversée.* Revenons au titre. Pour Claude Duchet, le titre

> « *est un message codé en situation de marché : il résulte de la rencontre de l'énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croise nécessairement littérarité et socialité : il parle de l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en terme de roman »*[156].

Le titre *La traversée*, désigne selon les dictionnaires, l'action de traverser, de parcourir une étendue, un pays, un désert, un espace quelconque de bout en bout, d'une extrémité à l'autre. A ce terme *traversée* est souvent joint le mot désert : La traversée *du désert*, formule employée pour parler d'une période longue et difficile dans la vie (ou la carrière) d'une femme ou d'un homme public. Si ce mot *désert* est omis au niveau du titre, il est substitué, suggéré par des indices iconographiques figurants sur la couverture du livre, à savoir une vue des dunes de sable ocre et doré sous le soleil que l'on devine et d'un beau ciel bleu azur. "*La traversée du désert*" est en fait le titre de l'article de Mourad, représenté dans le roman *La traversée*, écrit par Mouloud Mammeri, c'est-à-dire par une mise en abyme, procédé consistant à représenter une œuvre dans une autre. Si on doit cette expression à André Gide qui écrit dans son *Journal* en 1893 :

> *« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme »*[157],

c'est le Nouveau Roman qui l'a popularisée. Aujourd'hui *« le terme de " mise en abyme" est volontiers utilisé aujourd'hui pour désigner indifféremment toute modalité autoréflexive d'un texte ou d'une représentation figurée* »[158], souligne Lucien Dällenbach.

"La traversée" est un titre thématique car il est évocateur d'une problématique relative à l'espace donc en relation étroite avec le contenu du texte :

---

[156] DUCHET, Claude, cité par Christiane Achour et Simone Rezzoug, dans *Convergences critiques*, op. cit.p.28.

[157] DÄLLENBACH, Lucien, « Mise en abyme », *Encyclopædia Universalis* , consulté le 27 mars 2013. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/mise-en-abyme/

[158] Ibid.

> *« Un lieu (tardif ou non), un objet (symbolique ou non), un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas à proprement parler des thèmes, mais des éléments de l'univers diégétique des œuvres qu'ils servent à intituler. Je qualifierai pourtant tous les titres ainsi évoqués de thématiques, par une synecdoque généralisante qui sera, si l'on veut, un hommage à l'importance du thème dans le contenu d'une œuvre, qu'elle soit d'ordre narratif, dramatique ou discursif »*[159].

Toutefois ce titre reste énigmatique car il suscite un certain nombre de questions auxquelles on ne peut répondre qu'après une lecture analytique : on se pose des questions sur le type de voyage dont il s'agit : Voyage réel ou imaginaire ? S'agit-il d'une seule traversée ou de plusieurs ?

3.1. L'espace citadin dans *La traversée*

La ville dans *La traversée*, sert un peu de tremplin à l'auteur pour mettre en relief les problèmes d'une société générés par ceux qui la gouvernent. Elle-même n'est pas vraiment décrite mais certains lieux y sont privilégiés, ceux où vivent ou travaillent les personnages. Mammeri décrit succinctement les lieux servant de cadre à l'action dans la ville et les protagonistes sont choisis en fonction de leurs sensibilités idéologiques et des orientations sociopolitiques de l'Algérie des années quatre-vingt :

> *« Ils représentent un échantillonnage particulier allégorique de la société urbaine, transportant avec eux leurs problèmes sociopolitiques et culturel »*[160].

3.1.1. Les extérieurs : rues, quartiers et littoral d'Alger

Ainsi dans *La traversée*, la ville d'Alger, un des pôles dans lequel évolue le récit, n'est pas très présente. Mammeri se contente de nommer les quartiers et les rues sans les décrire. Toute la toponymie convoquée montre qu'il s'agit là d'un univers bien concret correspondant à Alger et son littoral des années soixante-dix et quatre-vingt. Mais cette réalité est investie dans un cadre fictionnel :

---

[159] GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 78.

[160] GAST, Marceau, « *Le Sahara dans 1'œuvre de M. Mammeri* », *AWAL* (Revue sous la direction de Tassadit yacine), *Actes du colloque sur Mouloud Mammeri*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1998, p.52.

« *C'était juste l'heure où la fièvre rapide s'empare de la rue Ben M'hidi ; avant qu'elle ne se vide d'un coup* »[161].

Dans les déambulations des personnages dans les rues d'Alger, l'auteur prend plaisir à inventorier les rues que les personnages sont amenés à prendre ou à traverser comme les marches de la grande poste, Bab El Oued, Bab Jedid, Hydra,… On remarque qu'il utilise de manière récurrente l'adjectif *vide* et *désert*. Boualem déambule « *au hasard dans les rues presque vides à cette heure* »[162]. On voit également Mourad errer sous la pluie dans des rues presque vides. La ville se caractérise également et paradoxalement par le fait qu'elle soit surpeuplée, Mammeri - à bon escient - a décidé de recourir à cet aspect de la ville, sans doute pour mieux mettre en évidence la solitude des personnages.

-La plage de Zéralda :

Espace ouvert où Mourad et Amélia se rendent avant d'entamer leur traversée du désert. En terme de description, là aussi l'auteur se montre plutôt discret, il se contente d'une peinture des plus sommaires et souligne la vacuité des lieux par la réplique d'Amélia : *« Qu'est-ce que vous avez fait des baigneurs ?* La description reste assez conventionnelle et on pourrait même ajouter qu'elle se trouve à la lisière de l'exotisme ou de l'affiche publicitaire car l'auteur évoque les bosquets de lentisques qui s'avancent jusqu'au bord de l'eau, sous lesquels sont allongés sur le sable tiède, les deux personnages, et sur la mer "*violette*", « le *soleil faisait jouer un tapis de paillette de mica* » : une vue parfaitement idyllique.

Par contre Mouloud Mammeri s'applique à indiquer soigneusement les noms des lieux qui longeaient la route vers Zéralda : Saint-Eugène, les Deux Moulins, Guyotville, la Pointe et la Madrague soucieux sans doute d'assurer un ancrage parfaitement réaliste à son récit.

---

[161] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.20.
[162] Ibid., p.170.

3.1.2. Les intérieurs de vie ou les espaces clos

- Les locaux d'Alger-Révolution

La traversée s'ouvre sur un espace citadin (Alger) où vit et travaille Mourad, à partir précisément des locaux *d'Alger-Révolution.* Ce lieu est peu décrit dans le texte de Mammeri mais tire « *son importance des événements qui s'y décident* »[163] écrit Bouba Mohammedi-Tabti. En effet, c'est de là que part l'expédition et c'est également là qu'il décide de démissionner et de quitter le pays. On pourrait y voir un lieu prétexte propre à installer un décor permettant d'évoquer la manifestation et l'intervention du Pouvoir et de ses organes afin de freiner les libertés. Mammeri a pris le prétexte d'un lieu chargé idéologiquement, pour révéler et symboliser de manière implicite la mainmise de l'Etat sur toute forme de liberté.

C'est en ce lieu que Mourad reçoit les deux indépendantistes québécois dont le séjour en Algérie, perçu comme un « *monde balisé* »[164], est soldé par la désillusion : le discours officiel ne correspond nullement à la réalité algérienne qu'ils découvrent. Dépités ils n'ont plus qu'une seule envie : partir ailleurs et à Cuba de préférence. Les locaux du journal *Alger-Révolution* constituent le point de départ de l'expédition du groupe de journalistes. Ce lieu marqué idéologiquement renvoie également à l'individualisme et à l'esprit de compétition qui contribue à déshumaniser la ville en condamnant l'être humain à la solitude et à l'étrangeté. Il n'y a pas vraiment de description de ce lieu qui occupe une place stratégique dans le récit mais sa simple évocation suggère une multitude de pistes. Bouba Mohammedi-Tabti explique :

> « *l'espace du journal tel que le représente l'écriture, oriente la lecture, aide à la construction du sens. Jamais décrit, il tire son importance des événements qui s'y décident* »[165].

-La maison de Boualem

Le seul lieu auquel l'auteur accorde quelques éléments de description est la maison de Boualem. L'intégriste est vu comme un homme dont l'idéal consiste en

---

[163] MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80,* Thèse de Doctorat d'État, Université d'Alger, 1999. (http://www.limag.refer.org/Theses/Tabti.htm).

[164] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.18.

[165] MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80,* thèse citée.

« *un grand désert calciné* »[166], vivant « *avec la haine sanglante du siècle, étalée sur toute la surface de son âme comme une banquise* »[167] et s'adonnant férocement à la vertu. Vieille maison mauresque, elle est située en contrebas de la Casbah, *« que son propriétaire, un collaborateur, avait abandonnée »*. La description de la maison de Boualem est essentiellement référentielle. Cette maison, propriété dans le passé d'un riche raïs, se distingue par une *« porte de bois massif, colonnes torsadés, mosaïques de couleur sur fond bleu, balcons de cèdre ajouré »*. Bien que cette description soit succincte, elle fonctionne là aussi sur le mode symbolique placé sous le signe du sordide et de la dégradation, indice de la double détérioration matérielle et morale affectant la ville et la société. Cette maison a beaucoup perdu de son éclat de jadis car elle tombe en ruine aujourd'hui, laissant indifférent Boualem car, en aveugle, il persiste à n'y voir qu'un *« havre de grâce »*, son *« refuge contre les agressions du dehors et du siècle »*, malgré son état de délabrement bien avancé. Elle est perçue comme protectrice, conformément à sa fonction première énoncée par Gaston Bachelard dans son célèbre ouvrage *La poétique de l'espace*[168], car sans la maison « *l'homme serait un être dispersé* », Boualem ne serait plus qu'un « *être-jeté au monde* » et connaîtrait assurément l'« *expulsion de l'être au dehors* ». La maison de Boualem, aussi misérable soit-elle, constitue pour lui, *«(…) une retraite, un refuge, un centre »*[169] lui permettant de se ressaisir du dedans, de se blottir dans une intimité propre. La fonction symbolique de la maison s'impose ici avec force en tant que principe d'intégration, autorisant un enracinement de l'homme face aux risques de dispersion comme l'explique Bachelard. En effet, *« contre un monde égaré Boualem ressentait un plaisir sourd, sauvage, à se retirer dans l'île »*[170]. Mais dans ce qu'il croit être un Éden règne la misère, la souffrance et l'incommunicabilité car sa femme et ses quatre enfants font partie intégrante du décor délabré et *« le regard de Boualem les*

---

[166] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.24.

[167] Ibid.

[168] BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, « La maison. De la cave au grenier. Le sens de la hutte », Paris, PUF, 1957, réédition 2001, p. 26.

[169] BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Librairie José Corti, 1948, réédition 2004, p. 117.

[170] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.23.

traversait sans les voir ». Sa femme, quant à elle, n'y voit qu'un lieu de séquestration, une *prison* où les murs suintent l'humidité en hiver, un lieu sans fenêtre où le soleil est interdit d'accès[171]. Cette révélation ébranle Boualem dans ses certitudes déjà vacillantes depuis la fameuse expédition dans le désert. Il est tellement abasourdi par l'image insupportable que lui présente sa femme de leur vie et de leur misérable taudis, qu'il décide de fuir sans attendre qu'elle finisse de parler. Il se précipite vers la porte et, bien évidemment c'est vers la mer qu'il se tourne pour se réfugier :

> *« Il se dirigea vers la mer comme on entre en pays inconnu : il n'avait jamais mis les pieds sur une plage, (…), mais sur la mer du moins rien n'arrêtaient le regard de ses yeux et dans la brise ses poumons respiraient librement »*[172].

Dans l'espoir de conjurer sa peur, ses angoisses et ses sortilèges, Boualem se met à psalmodier les versets du Coran, seule volupté qui lui reste encore après que se soit installé, voire même ancré en lui, le doute en constatant que les paroles du maître n'opéraient plus[173]. Face à la mer, il passera « *une grande partie de la nuit* »[174].

-Évocation de l'appartement de Djamel Stambouli, le "maître"

C'est le lieu où se tiennent les réunions des Frères Musulmans, sous l'office du "*Grand Obscur*" soit le "maître à penser" de ce groupe d'intégristes, ses disciples, parmi lesquels compte Boualem, personnage référentiel dans le récit. Il n'est pas vraiment précisé de quel type d'habitation il s'agit, ni où elle se situe ; l'auteur se contente d'indiquer que la réunion à laquelle se rendait Boualem se tenait à l'autre bout de la ville, sans doute dans la périphérie d'Alger. C'est un lieu fortement connoté bien que peu décrit, étant donné que l'auteur s'en tient à des détails particuliers fort révélateurs : le « *candélabre damasquiné*» où mourait doucement une chandelle met en évidence le manque de lumière et l'opacité du lieu, symbolisant l'obscurantisme du groupe. On relève également un cadre

---

[171] MAMMERI, Mouloud, *La traversée,* p.162-163

[172] Ibid., p.163

[173] Ibid., « J*adis la parole de GO le prenait comme une vague de la mer, elle le roulait, le berçait, le rinçait du doute et de l'angoisse. Fini le baume »,* p.161.

[174] Ibid.

accroché au mur, tableau sur lequel figure le nom d'*Allah* en lettres d'or sur fond de velours noir, juste au-dessus de la place du maître. Ces éléments mis en relief dans le texte évoquent essentiellement l'arabité et l'Islam politique, corroborés par les dialogues virulents des islamistes qui appellent en effet à la violence, à l'intransigeance et à l'intolérance et qui, exaltés, enfiévrés, répétaient inlassablement leur serment « *de mener le djihad comme aux temps glorieux (…). Par le feu, le poison, la prison, la violence et la mort* »[175].

L'appartement du "maître" est ainsi révélateur de l'idéologie violente qui gagnait alors de plus en plus le terrain en Algérie durant les années quatre-vingt. On ne peut imaginer ce lieu qui séquestre la rationalité et l'intelligence humaine, que sinistre et particulièrement inquiétant. Le maître apparaît comme un facteur de déstabilisation de la société, il veut réorganiser le monde depuis cet espace aliénant, dysphorique et dangereux, en propageant la nouvelle parole qui

> « *(…) agit de façon presque magique, lieu de l'extase et de la passion, bien plus que celui du raisonnement* »[176] .

C'est en cet endroit pernicieux qu'il est décidé que Boualem ferait partie de l'expédition comme l'annonce le gourou à ses disciples :

> « *- Approchez ! Le frère Boualem se rend en des lieux semblables à ceux où le dernier des prophètes a reçu la révélation. Qui peut dire si ce n'est pas à dessein que Dieu l'y envoie ?* »[177]

-L'appartement de Mourad ou *« La maison devant la mer »*

Cet espace est le quatrième lieu clos évoqué dans *La traversée*, que l'auteur présente comme « la maison devant la mer » situé dans le quartier populaire de Bab El Oued. Il est introduit dans le texte dès les premières pages du roman, soit après l'entrevue de Mourad avec les deux jeunes indépendantistes québécois. Mourad rentre alors chez lui avec le projet d'écrire l'article promis pour le lendemain à

---

[175] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.27.

[176] MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, Thèse de Doctorat d'État, Université d'Alger, 1999. (http://www.limag.refer.org/Theses/Tabti.htm), p.171.

[177] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.26.

son journal. L'intérieur de cet appartement, qu'on devine sobre, est décrit de manière expéditive :

> *« A Bab El Oued il s'installa devant la table de rotin ».*

Par contre l'auteur va longuement s'attarder sur la vue du balcon qui « *donnait sur des maisons basses* » et sur la mer[178]. Par un jeu de symétrie, cet espace sera évoqué deux fois, en début et en fin de texte à son retour de l'expédition après qu'il soit revenu du désert, soit la veille de son dernier jour à Alger, comme pour assurer un certain équilibre au récit. C'est le seul lieu citadin qui bénéficie de cette ouverture sur la mer, et qui suggère par là l'ouverture de l'esprit du protagoniste ainsi que son ouverture sur le monde.

La vue du balcon, emplacement supérieur donnant sur la mer, génère des réflexions philosophiques. En effet, un emplacement supérieur et découvert tel qu'un balcon ne peut que favoriser la contemplation et la méditation car il « *permet (…) le contact, la communion avec la nature, le monde et ce qu'ils ont d'infini* »[179]. Le motif de l'emplacement élevé - tel que le balcon - donnant sur la mer ou un fleuve, un cours d'eau, est récurrent dans la littérature. Nous pensons au célèbre roman de Louis Aragon *Aurélien*[180], où Leurtillois, du balcon de sa garçonnière située au pli du coude du fleuve dans son M veineux, contemple, troublé, la proue de l'île Saint Louis et, le regard perdu dans les eaux, succombe à de drôles de réflexions :

> « *La Seine parle tout le temps, tout le temps du suicide (…) Ce qui me bouleverse, c'est de devoir maintenant(…) me représenter le sens, continuellement, de cette eau qui coule, de ce sang bleu, devant moi… »*[181].

La mention fréquente de lieux construits ou naturels qui, par leur élévation au-dessus du sol permettent de voir les autres d'en haut, de sonder l'espace, d'avoir contact avec le ciel, le vent, la nuit, le soleil, et ne peuvent être qu'invitation à la méditation philosophique ou religieuse et symboliser le début d'une quête intérieure

---

[178] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.20.

[179] BARIL, Denis, « La cave et le balcon - note sur un aspect de l'imagination spatiale dans les récits d'Albert Camus », *Circé*, 2, 1970, cité par Bouba Mohammedi-Tabti dans sa thèse de doctorat d'état.

[180] ARAGON, Louis, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1995 (1ère édition, 1944), p.96.

[181] Ibid., p.97.

rejoignant peu à peu celle de la quête de l'Absolu, perceptible chez les deux héros Leurtillois et Mourad[182]. La contemplation de la mer depuis un balcon qui, en outre, autorise le passage de l'espace fermé (appartement) vers l'espace ouvert (la mer symbole de liberté) est perçue par le narrateur comme un réel bonheur contre les angoisses et les crises existentielles du personnage car elle finit par provoquer une réelle connexion avec la nature, et suscite en lui un authentique sentiment d'harmonie :

> « *La chose importante c'est (…) de se lever le matin accordé au monde et de se dire : ce n'est pas la mort qui m'attend* »[183].

L'harmonie de l'homme avec la nature est un gage de réconfort, de sécurité et d'espoir à l'image de la mer qui, « *aux prisons dans les glaces, aux enlisements lents dans les sable surchauffés (…) apportait le contrepoint (…) de la mobilité et de la délivrance*». Bouba Mohammedi-Tabti dans sa thèse, montre, à partir d'un nombre important d'exemples parsemant le texte de bout en bout, des relents très camusiens, loin d'être accidentels vu leur récurrence évidente. Elle note à ce propos :

> « *la suite des réflexions suscitées par la contemplation de la mer s'inscrivant dans la ligne de la pensée de Camus* »[184].

Cette fusion est tellement forte qu'elle finit par déclencher, par un autre mécanisme, une prise de conscience brutale : « *Faire quelque chose avant la mort* ». Elle relève la parenté avec Camus relative au balcon, espace s'opposant à la cave (l'ouvert au clos, la lumière à l'ombre), lieu à partir duquel s'offre le monde au sens, à la vue et à l'ouïe, où Mourad « *retrouve l'attitude de personnages camusiens, contemplant d'un lieu élevé l'immensité du désert (comme "la femme adultère") ou celle de la mer »*[185].

---

[182] ARAGON, Louis, *Aurélien*, Paris, Gallimard, 1995 (1ère édition, 1944), pp.98-99. Il serait d'ailleurs très intéressant d'analyser les nombreuses similitudes existant entre les deux personnages Aurélien Leurtillois et Mourad.

[183] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.20

[184] MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, Thèse de Doctorat d'État, Université d'Alger, 1999. (http://www.limag.refer.org/Theses/Tabti.htm)

[185] Ibid.

-Les foyers de Kamel, directeur d'*Alger-Révolution*

Les deux foyers de Kamel sont les troisième et quatrième lieux évoqués dans *La traversée*. Kamel, personnage complexe, est un enfant du système, un des "*élus*" admis dans le sérail afin d'en assurer la continuité et dont il ne refusait pas les grâces et les nombreux privilèges admis :

> « *Dieu nous a donné la terre pour en user, pour en abuser, pour en sucer les mamelles jusqu'au sang… pour en multiplier les fruits, pas pour les refuser* »[186].

Il est partagé entre Christine et Zineb, entre deux célèbres quartiers d'Alger, Hydra et Bab El Oued, rattaché chacun à une épouse :

> « *Hydra c'était Christine et les enfants, Bab El Oued c'était Zineb que Kamel avait épousée récemment, à l'insu de Christine* »[187] .

Tout oppose ces deux foyers entre lesquels évolue Kamel jusqu'au moment où s'opère la coupure avec Christine. Hydra, sur les hauteurs d'Alger, représente les beaux quartiers auxquels est associé ici le personnage de la Française ; au contraire, Bab El Oued, vers la mer, est le quartier populaire par excellence auquel est associée l'Algérienne. Le choix que finira par faire Kamel entre Christine et Zineb, n'est pas présenté comme un choix affectif entre deux femmes mais plutôt comme un choix entre deux modes de vie, deux idéologies, deux façons d'être que le narrateur ne manque pas d'évaluer. Choisir Zineb, Bab El Oued c'est :

> « *La prière cinq fois par jour. Tous les vendredis à la mosquée avec les babouches et la gandoura blanche, l'air de circonstance et le chapelet* »[188].

La maison de Christine est décrite comme un espace où elle subit l'hostilité de la famille de son époux. L'auteur, dans sa description, insiste sur le harcèlement régulier qu'elle subit, envahie par le sans-gêne des membres de la famille de Kamel. Censé être celui de l'intimité d'un couple, ce lieu devient par la force des choses, un « *lieu de passage livré à la "tribu"*»[189] comme le montre l'extrait suivant :

---

[186]MAMMERI, Mouloud, *La traversée,* p.184.

[187] Ibid., p.22

[188] Ibid., p.149

[189] MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80,* Thèse citée.

> « *Dès le premier mois de leur installation à Alger, les cousins avaient commencé à déferler en vagues successives sur l'appartement. Ils s'y installaient comme en terrain conquis, les enfants échelonnés à un ou deux ans les uns des autres, les femmes criardes, dont la moitié au moins étaient enceintes, les vieilles sèches comme des sarments. Ils occupaient jusqu'au moindre recoin de la salle de bains. Christine butait sur eux dans les couloirs, la cuisine, les lavabos...* »[190].

Christine en s'installant en Algérie juste après l'indépendance savait bien que les jours ternes allaient forcément revenir, que

> « *Ça ne pouvait pas être toujours la fête, il fallait vivre aussi, tout était à remettre en place, tout était à inventer dans ce pays à peine échappé de la tourmente* ».

Elle tente de faire front mais en vain car « *au fil des jours le rempart des raisons s'effritait. L'agression était quotidienne (…). Les mots, les gestes, les silences de ce pays n'étaient jamais ceux qu'elle attendait ; tous immanquablement la prenaient pour cible* » jusque dans sa propre maison. La description de l'habitation de ce couple franco-algérien Kamel/Christine, a pour fonction ici de représenter le monde extérieur ou le moi intérieur de chacun des deux personnages :

> « *Christine finit par se rendre à l'évidence : dans l'appartement des hauts de Hydra l'intruse c'était elle* ».

Sa vie en Algérie, dans la ville d'Alger est dysphorique car faite de violence, de rejet et d'agression au quotidien, ce qui fortifie dangereusement sa haine, une haine sourde qui finit parfois par la submerger et quand la "*marée"* atteint "*la côte d'alerte",* elle prend alors un billet pour Lyon - espace euphorique opposé à Alger -, ville dont elle est originaire, son refuge, son havre de paix où elle peut « *voir des rues sans enfants, des femmes avec des ventres plats* »[191].

- Le Tam-Tam, un bar voisin du journal

Ce lieu fermé apparaît à la fin du récit où Mourad rencontre pour la dernière fois ses collègues journalistes : « *l'équipe du canard était presque au complet* ». *Le Tam Tam* se caractérise par ses lumières tamisées et un bar de mosaïque bleu où

---

[190] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.23.

[191] Ibid., p.22.

aime se cacher le chien Pablo. C'est un lieu assez obscur car quand Mourad y pénètre, il lui faut « *un certain temps afin de s'habituer à l'ombre* »[192]. C'est en ce bar que Boualem, cet « *être dispersé* » après avoir longuement erré dans les rues au hasard, trouve enfin refuge en réalisant que la parole du maître n'opérait plus sur lui, que sa maison n'était qu'un misérable taudis et non pas le « *havre de grâce* » qui le protégeait des tumultes de l'extérieur :

> « *Dans le fond de la salle Boualem, attablé seul, était penché sur le marbre (…) bredouilla des mots indistincts, qui semblaient destinés au verre qu'il tenait des deux mains* »[193].

- Le Sans-Souci, un bar au milieu des pins

Espace également clos où se réfugient les personnages pour boire, danser et oublier leurs soucis. Situé à Zeralda au milieu des pins, Mammeri décrit peu ce lieu dont la porte est rouge et se borne à quelques détails qui font ressortir toutefois l'aspect plutôt lugubre, presque irréel de ce lieu d'évasion :

> « *Un flot de musique rouge le happa dès la porte. Dans la brume épaisse, qui emplissait la salle, les couples avaient l'air de flotter. Ils dessinaient les figures d'un ballet fantasque (…), les visages des danseurs prenaient des couleurs livides* »[194].

En quittant le *Sans-Souci*, Mourad demande au chauffeur de s'arrêter à l'embranchement qui mène à l'aéroport d'Alger, il renonce à son aller simple pour Paris et décide de se rendre à Tasga, son village natal.

3.2. Tasga, un village haut perché dans la montagne

La montagne n'est pas seulement un espace géographique ou géomorphologique. Selon le dictionnaire des symboles, le symbolisme de la montagne est multiple car :

> « *Il tient de la hauteur et du centre. En tant qu'elle est haute, verticale, élevée, rapprochée du ciel, elle participe du symbolisme de la transcendance ; et tant qu'elle est le centre des hiérophanies atmosphériques*

---

[192] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.26.p.147.
[193] Ibid., p.159.
[194] Ibid., p.166

et de nombreuses théophanies, elle participe du symbolisme de la manifestation. Elle est ainsi rencontre du ciel et de la terre, demeure des dieux et terme de l'ascension humaine. Vue d'en bas, de l'horizon, elle apparaît comme la ligne d'une verticale, l'axe du monde mais aussi l'échelle, la pente à gravir. La montagne exprime aussi les notions de stabilité, d'immobilité, parfois même de pureté… »[195].

A l'instar du désert, la montagne fait l'objet d'une attention récurrente dans l'Histoire à travers les siècles. Cet espace élevé se présente généralement comme doublement "habité". D'abord physiquement mais aussi de façon imaginaire, symbolique et idéelle, mis en forme par un certain nombre de discours qui participent à la construction de ses dimensions humaines, sociales et physiques[196]. Aussi la montagne occupe une place privilégiée dans la littérature comme le confirme le nombre de travaux qui lui sont consacrés[197].

Mouloud Mammeri témoigne des sentiments ambivalents envers la montagne et dont il est originaire motif littéraire incontournable dans son œuvre. Cette dernière a beau être "sacrée" pour lui, cela ne l'empêche pas de soulever les problèmes inhérents à son isolement, dans un essai paru en 1939 intitulé *La société berbère*[198] et dans lequel il fait le constat suivant :

« *La vie et les lois qui régissent les différentes tribus berbères disséminées de façon anarchique sur les hauteurs des montagnes dans l'intention avérée se protéger certes mais, revers de médaille, un tel choix les isole du monde extérieur et accentue les rivalités »*[199].

---

[195] Dictionnaire des symboles *Culture vécue*, op. cit., p.349. Mouloud Mammeri, "*Culture savante, culture vécue*", Edition Tala, Alger, 1990.

[196] LÉSÉLEUC (de), Éric, « MESTRE Michel et TAILLAND Michel (sous la direction de), *Hommes et Montagnes, Babel. Revue de littérature française, générale et comparée* », *Corps et culture*, Numéro 6/7 | 2004, mis en ligne le 29 mai 2007, Consulté le 25 avril 2013. URL : ttp://corpsetculture.revues.org/984

[197] Travaux qui interrogent la place de la littérature dans les processus de définition de la montagne et celle qui pose la question de la place de la montagne et de l'homme de la montagne dans la littérature notamment les dimensions mythologiques des espaces entre ciel et terre.

[198] MAMMERI, Mouloud, Culture *Savante, Culture vécue*, op. cit. Article publié dans les colonnes de *Aguedal*, n°5; 1938-1939. Rabat, Maroc, réédité dans Éléments pour la compréhension de l'identité berbère en Algérie. Sous la direction de Tassadit Yacine. Éditions Groupement pour les droits des minorités. Paris, 1992. Cet article fait sans doute suite à *« Misère de la Kabylie »*, l'un des premiers reportages réalisés par Albert Camus pour Alger Républicain (quotidien fondé en 1938 à Alger par Pascal Pia) et qui sera publié en épisodes sur une période de dix jours (du 5 au 15 juin 1939) où il dénonce courageusement le dénuement et la misère effroyables de la population kabyle durant la période coloniale sans pour autant affronter la logique coloniale.

[199] AREZKI, Djamal, « *L'errance spatiale et l'éternel goût de l'amertume dans le roman La Traversée de Mouloud Mammeri, Le seuil, 1982* », Tasekla (Littérature), revue en ligne, article cité.

Il montre en effet dans *La traversée,* un village perdu dans sa montagne où la vie est loin d'être une sinécure et que les jeunes ont d'ailleurs abandonné pour aller vivre sous des cieux plus cléments. Tasga, espace rural clos, situé en haut de la montagne, se présente en effet comme une espèce d'îlot retiré du monde comme pour se préserver des autres. Les habitants, indique Djamel Arezki, « *s'y sentent en sécurité certes mais la stérilité (sociale et économique) les guette inéluctablement* »[200]. Un dilemme insupportable car l'ouverture sur les autres n'est pas toujours sans danger. Le village de Tasga est le lieu du commencement et de la fin pour Mourad le protagoniste : il le verra naître mais également mourir. Cette conception est tributaire, chez cet auteur, de la dichotomie départ/naissance et retour/mort, lieu fermé/lieu ouvert, qui caractérise tous les romans de Mouloud Mammeri. Toutefois dans cet espace adulé et haï en même temps, Mourad est en proie à une certaine forme de nostalgie, de réminiscences douloureuses, qui se manifestent par la quête d'un passé bien révolu, d'où l'évocation de ces hommes et de ces femmes, personnages ″disparus″ de *La Colline oubliée*. Leur évocation dans le récit souligne la parenté entre les deux textes et permet également à l'auteur d'apporter des données relatives à la culture kabyle comme il le précise dans le passage suivant :

> « *Entre vivants et morts d'une même famille, il n'est donc pas de scission nette, les uns et les autres sont les unités d'une même tout, qui seul compte (…) La continuité entre les ancêtres morts et les vivants est l'un des constituants de la mentalité familiale kabyle* »[201].

C'est à la page 18 que le village est évoqué la première fois par le narrateur. Son évocation est empreinte de la nostalgie de l'enfance insouciante et naïve :

> « (…) *quand Mourad était enfant – au village ; (…) ramassait les olives avec la mère. Au village les olivettes sont loin, de l'autre côté de la rivière, près de la forêt* ».

Un sanglier apparaît alors et finit en boule près de la source après un coup de fusil sec. Mourad enfant, « *s'était jeté par terre en sanglotant. Une gifle de la mère l'avait relevé : « Tu as peur d'un coup de fusil comme une petite fille ?* ».

---

[200] AREZKI, Djamal, « L'errance spatiale et l'éternel goût de l'amertume dans le roman La traversée de Mouloud Mammeri, Le seuil, 1982 », Tasekla (Littérature), revue en ligne, article cité.

[201] MAMMERI, Mouloud, « *La société berbère* », art. cit. , pp.181.

L'auteur évoque le village, au début du roman dans une perspective analytique. Tasga se trouve à vingt-trois kilomètres d'Alger, le bus s'arrêtait en haut d'une côte et il fallait encore grimper le chemin du sud, le plus raide. Mourad avait perdu l'habitude de ce type d'escalade car il *«arriva essoufflé sur la place* ». C'est ce qui explique sans doute l'hostilité des vieillards de Tasga qui refusent alors de répondre à son salut, lui reprochant de les oublier comme tous les jeunes qui ont fui ce lieu. Quelles que soient les critiques de Mourad à l'encontre de son village, il y demeure attaché de manière viscérale. En effet quelques heures avant de prendre l'avion pour Paris, il décide d'y revenir, abandonnant son projet d'exil.

3.3. Le désert dans *La traversée*

Comme nous avons pu le voir, Mouloud Mammeri dans son texte, met en scène des espaces d'abord connus par lui mais surtout des espaces qu'il apprécie particulièrement et qui jouent un rôle capital dans l'évolution du héros Mourad, défini essentiellement par son "*nomadisme viscéral*"[202]. Mouloud Mammeri, bien qu'originaire de la montagne se dit lui-même « *porteur du désert en lui et avec lui* »[203]. En effet, il manifeste un attachement particulier à cet espace de la vacuité et plusieurs séquences descriptives nous montrent sa fabuleuse connaissance du désert et de ses population et de tout ce qui a trait à leur culture. Conscient du poids de l'espace, de la vacuité qu'il porte en lui[204], Mourad, son double à son image, affirme à ce propos :

> « *Inscrit dans mes veines depuis toujours. Peut-être l'ai-je [le désert] apporté avec moi en naissant* ? »

Dans son évocation du désert dans *La traversée*, on s'éloigne de toute volonté de mettre en place un discours d'hommes héroïques projetant sur le sable un

---

[202] MAMMERI, Mouloud, « La société berbère », art. cit. , pp.181. p.44.

[203] DIB, Mohammed, « Écrire, lire, comprendre », *La Nouvelle Revue française*, juin 1996, n°521, pp.54-55.

[204] MAMMERI, Mouloud, « Le désert atavique », *Escales*, Edition, 1992, pp.63-64: « *Comme si de tout temps j'avais su qu'il devait en être un jour ainsi (et) c'est de ce jour que j'ai su tout le poids de désert que je portais en moi* ».

quelconque rêve de conquête, comme le relève J.J. Wunenburger[205]. C'est le cas dans le roman saharien colonial avec Pierre Benoit ou Ernest Psichari qui projettent sur cet espace leurs idéaux de pureté, d'austérité et de transcendance, comme nous l'avons déjà relevé dans ce travail. *La traversée* ayant donc pour cadre principal le désert, qui constitue un des objets de prédilection de ses recherches anthropologiques, génère dans son sillage trois années plus tard son impressionnant ouvrage *L'ahellil de Gouraya*[206], considéré par de grands anthropologues comme l'ouvrage fondateur de l'anthropologie telle que la conçoit cet éminent auteur-chercheur. En plus de l'intérêt qu'il porte aux populations du Sud, à leur histoire et à leur culture, Mouloud Mammeri s'inscrit dans une lignée d'écrivains qui dénoncent les fantasmes des habitants du Nord (littoral méditerranéen) qui ignorent absolument tout de cette région de l'Algérie ou se référent à des images désuètes et stéréotypées. Il s'en prend notamment aux responsables ignares que désigne l'Etat afin de gérer - souvent de manière chaotique - les problèmes de cette partie du pays, comme nous aurons l'occasion de le constater plus loin.

Rappelons que Mouloud Mammeri est considéré comme le chantre[207] et le porte-drapeau de la culture berbère, connu et reconnu partout dans le monde dans sa démarche de lutte pour la préservation de la culture des ancêtres qu'il aime et qu'il défend de manière passionnelle comme s'il se sentait investi d'une mission sacrée, ce que sa mort précoce ne lui a malheureusement pas donné le loisir d'achever. L'écriture de *La traversée* lui offre l'opportunité de confirmer cette thèse à travers l'évocation du désert, et de montrer une fois encore son profond attachement aux valeurs ancestrales. La langue et la littérature françaises dont il a subi l'immersion à travers la scolarisation française, ont eu pour effet non pas de

---

[205] WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique » in *Espaces en représentation*, CIEREC, université de Saint Étienne, 1982, p.26.

[206] MAMMERI, Mouloud, *L'ahellil de Gouraya*, Alger, CNRPAH, 2003.

[207] « *Vous me faites le chantre de la culture berbère et c'est vrai. Cette culture est la mienne, elle est aussi la vôtre. Elle est une des composantes de la culture algérienne, elle contribue à l'enrichir, à la diversifier, et à ce titre je tiens (comme vous devriez le faire avec moi) non seulement à la maintenir mais à la développer* ». Ceci est la réponse de Mouloud Mammeri à un "torchon" : « les donneurs de leçons" paru dans le quotidien officiel dont les responsables n'eurent pas la dignité de publier le contenu et qui, de ce fait, circula en Algérie sous forme dactylographiée en avril 1980.

lui faire renier ses origines berbères mais de provoquer une formidable prise de conscience de la valeur universelle de sa culture dont il a su garder l'authenticité. Dans les *Isefra, poèmes de Si Mohand ou M'hand*[208]et les *Poèmes kabyles anciens*[209], il résume toute la société kabyle, son histoire, ses valeurs et toutes ses aspirations. Ajouté à cela, sa *Grammaire berbère* (rédigée en berbère) lui a permis d'œuvrer afin de sortir de l'oubli sa langue et sa culture d'origine en leur donnant *les moyens d'un plein développement* - selon son expression -. En effet car Mammeri refuse catégoriquement qu'elles continuent d'être confinées, à un groupe restreint, « *une culture de réserve indienne ou une activité marginale, plus tolérée qu'admise* ». Ainsi il se fait le défenseur invétéré et en titre, de tout ce qui a trait à la langue et à la culture berbères et contribue largement à les faire découvrir et à connaître sur la scène internationale. Mouloud Mammeri apparaît non seulement comme un spécialiste de la culture kabyle mais aussi des autres groupes berbérophones : depuis le Maroc central qu'il a connu de l'intérieur, aux Touareg de l'Ahaggar, du Gourara... Rien de la berbérité ne lui était étranger[210]. Le nombre d'informations relatives au peuple berbère du Sud algérien dans *La traversée*, texte fictif, est vu à juste titre par Michèle Sellès Lefranc comme « *une investigation ethnographique et sociologique du désert réel* »[211].

3.3.1. De l'évocation à la symbolique

Dans *La traversée* l'auteur montre à travers la fiction, comment le désert peut affecter les êtres humains (les hommes autant que les femmes) en les soumettant à son incroyable emprise. L'expédition se met en route comme nous l'avons précédemment signalé, devant les locaux du journal *Alger-Révolution* où déjà le

---

[208] Paris, Maspéro, 1969.

[209] Paris, Maspéro, 1980.

[210] Salem Chaker écrit : « *Féru de culture kabyle d'abord et surtout, mais aussi spécialiste des autres groupes berbérophones : du Maroc central qu'il avait connu de l'intérieur, des Touaregs de l'Ahaggar, du Gourara... rien de ce qui était berbère ne lui était étranger ; Mammeri connaissait, appréciait et savait faire partager les finesses des diverses traditions de la berbéritude. Mammeri était aussi un anthropologue, fin connaisseur et observateur de sa société ; tous ses ouvrages de poésie berbère sont accompagnés d'une présentation conséquente du contexte social et culturel qui a produit ces œuvres ». Hommes et Femmes de Kabylie*, Dictionnaire Biographique de la Kabylie (DBK), Tome 1,2001

[211] SELLÈS LEFRANC, Michèle, De la colonie à l'Etat-nation : construction identitaires au Maghreb, *«Transmission de savoirs autochtones en Algérie et littérature à l'épreuve du regard colonial »*, op. cit., p.69.

désert commence son action sur tous les personnages sauf Mourad qui, lui, connaît bien cet espace :

> « *Tous étaient métamorphosés, parce ce que chacun affrontait le désert avec l'idée qu'il s'en faisait* »[212].

La description de ce début d'expédition, allant jusqu'à la caricature n'est pas sans nous rappeler les préparatifs de *Tartarin de Tarascon*[213]d'Alphonse Daudet en vue de son voyage en Algérie afin d'y chasser le lion : Serge était en battle-dress et chapeau de brousse ; Amalia, suivant scrupuleusement les consignes du guide, était en blue jeans, polo léger, foulard de tête et lunettes noires "cobra" avec dans son sac des bâtons de glycérine pour les lèvres gercées, des ampoules de sérum antivenimeux, des tricots de laine épais - le Sahara n'est-il pas un pays froid où le soleil est chaud ? -, une gourde individuelle, un couteau de poche et enfin une lampe électrique avec piles de rechange. Quant à Souad, elle s'apprêtait, nous dit l'auteur avec un certain sarcasme, à défier le désert, son soleil et ses vents avec des écharpes vaporeuses et des bijoux en or. Boualem, en sage disciple avisé, affronte sa mission dans le désert avec une djellaba brune et un turban de mousseline blanche et n'omettra nullement les pataugas, la chemise rose et les lunettes noires.

2.3.3.2. Sous la dictature du désert

Ce n'est qu'après Laghouat que le groupe commence à percevoir le désert et, à la nuit tombée, ils arrivent dans la vallée du Mzab d'où jaillit la blancheur des terrasses de Ghardaïa, la première étape de cette traversée. Dans cette oasis « *qu'il avait jadis aimée* »[214], dont la splendeur rime avec passé, Mourad déplore qu'elle ne soit plus qu'une étape rapide à peine entrevue des ″pétroliers″ pressés. Nostalgique, il choisit de descendre à l'hôtel Transatlantique dont « *le charme désuet (…) continuait d'opérer sur lui comme au temps de sa splendeur passé* »

---

[212] SELLÈS LEFRANC, Michèle, De la colonie à l'Etat-nation : construction identitaires au Maghreb, «Transmission de savoirs autochtones en Algérie et littérature à l'épreuve du regard colonial », op. cit., p.69.p.60

[213]*Tartarin de Tarascon* est le héros d'une série de romans d'Alphonse Daudet dont le premier fut publié en 1872 et qui racontent les aventures burlesques de Tartarin, chef des chasseurs de casquettes de Tarascon qui va chasser le lion en Algérie. Il s'agit d'un héros naïf se laissant berner par des personnages peu scrupuleux tout au long de son voyage vers l'Atlas.

[214] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.64

malgré le « *délabrement insidieux (...) qui le faisait s'effriter chaque saison un peu plus* »[215]. Mourad réfutant la rupture entre passé et présent, cherche en vain la continuité dans cet espace à la splendeur évanescente, recense quelques détails comme pour assurer une espèce de continuité avec le passé, tâchant d'enrayer, d'atténuer un tant soit peu les terribles dégâts qui s'étaient produits entre temps :

> « *La porte basse et cintrée de bois massif avait gardé son heurtoir. Le bassin de la cour continuait de refléter à l'envers l'éventail de palmiers susurrant sous la brise (...) ils faisaient le même bruit de pas nus* »[216].

Ensuite le groupe s'arrête à Ouargla où l'air est brûlant, une ville désignée comme « *l'antichambre du désert pétrolier* »[217] relayée par la ville d'In Aménas, le lieu des méharis comme l'explique le narrateur, où l'homme tente d'amadouer un espace, « *dont on sentait (…) le vide écrasant* ». C'est dans cette ville que s'arrête la route goudronnée et, avec elle, la rupture avec le monde dit "*civilisé* ". Les personnages commencent alors à éprouver le vrai désert.

3.3.3. Un lieu sans préjugés

Mouloud Mammeri rappelle que le désert dépasse de loin son attente de simples rencontres dans le « *Ténéré atavique* » :

> « *Aux portes du désert je me présentais sans préjugés particuliers : ni peur mythique ni non plus appétit d'un exotisme facile, avec simplement le désir de rencontrer des hommes qui, comme toujours, ne seraient ni tout à fait les mêmes ni vraiment différents(…) La rencontre passa de loin mon attente* »[218].

Si dans les premières pages du récit, l'auteur a bien pris soin de présenter les protagonistes dans un cadre "normal", c'est pour que les lecteurs soient bien en mesure d'évaluer les transformations qui vont s'opérer inéluctablement sous l'emprise terrible du désert. Marceau Gast souligne dans un article consacré au désert chez Mouloud Mammeri :

---

[215] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.63.
[216] Ibid.
[217] Ibid.,p.65
[218] MAMMERI, Mouloud, *Escales*, La Découverte, 1992, op. cit. , p.61.

« Le passage au désert ne fera qu'accentuer les tendances de chacun, malgré les doutes et les fantasmes »[219].

Un lieu de rupture

Le désert lieu de rupture entraîne une folie individuelle. Sa traversée est vécue « *comme un voyage vers un centre intérieur au risque de la folie née à son contact* »[220]. Cette folie est perçue comme une maladie qui guette toute personne se rendant dans le désert. Mourad s'excuse auprès de ses camarades :

« C'est de ma faute (…). J'aurais dû vous avertir (…) de la folie du désert. (…) Tout ceux qui descendent au Sahara, à un moment ou à un autre, attrapent la folie du désert »[221].

Quand on vient du Nord avec peu de connaissance du désert, les conséquences peuvent être bien désastreuses comme nous le montre l'auteur dans cet épisode où Boualem l'intégriste et Amayas le guide, sous l'effet ensorcelant de la flûte, ont failli s'entretuer pour l'amour d'Amélia. Cette folie est définie par le narrateur comme un sentiment de libération de toutes les entraves, ce que nous explique le protagoniste

« On se sent libéré. (…) De tout : des obstacles, des règles, des conventions. On est exalté sans raison, tendu. On peut tout ce qu'on veut ».

L'impact du désert sur les hommes ne s'arrête pas à cela puisque la folie leur confère un étrange sentiment de supériorité, elle « *fait d'eux d'autres hommes. Ils se sentent tous plus grands, plus beaux, plus libres, surtout* ». Le narrateur tente de donner une explication objective à ce phénomène qu'Amayas, représentant local, incombe aux djinns[222] et affirme en effet :

« *c'est à cause des Kel-souf, les génies de la solitude, que nos engins ont arrachés aux millénaires de silence qu'ils avaient interposés entre le monde et eux »*[223],

---

[219] GAST, Marceau, « *Le Sahara dans l'œuvre de M. Mammeri »*, art. cit., p.52

[220] Ibid.

[221] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.78.

[222] Qui n'est pas sans nous rappeler un épisode de *L' Atlantide* de Pierre Benoit.

[223] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.78.

Serge quant à lui, parfaitement rationnel, la rattache plutôt à un effet physique dû à « *la sécheresse de l'air, ou les vents, la pression atmosphérique…* ».

Les personnages mammeriens, débarrassés des contraintes du Nord vont se métamophoser. Le désert agit comme un miroir qui les met face à leur nudité, les révèle à eux-mêmes tels qu'ils sont réellement. Dans *Les Voix qui crient dans le désert* de Psichari[224], le héros cherche à se fuir parce qu'à travers l'infini et l'ivresse du désert il appréhende par-dessus tout de se trouver face-à-face avec sa propre personne. Wunenburger souligne à juste titre que « *l'imaginaire est convoqué au désert (...) pour rendre possible des conduites* »[225] qui ne se produiraient certainement pas au Nord du pays. C'est dans ce sens que l'on peut également appréhender le désert "mammerien" comme un espace révélateur de soi-même, un espace d'initiation. Il est de la sorte :

> « *l'occasion d'(...) une découverte sans intermédiaire du "tout autre " [et] devient un partenaire essentiel d'une traversée du miroir où l'on atteint les limites de soi-même* »[226].

Quant à l'évocation des djinns, de la folie et de la magie, elle met en évidence une autre dimension du désert envisagé souvent comme étant l'espace de l'irrationnel et de l'irréel, thème fréquent dans la littérature saharienne comme on a pu le relever dans *La Peur* de Maupassant, dans *Un thé au Sahara* de Paul Bowles ou encore dans *L'Atlantide* que nous avons déjà cité, de Pierre Benoît.

Un lieu de rencontre insolite et de tentation

Dans la tradition biblique le désert est envisagé comme espace de solitude mais aussi de rencontre. En effet dans les passages du *Nouveau testament* relatifs à Jean-Baptiste, le désert se présente comme un espace de rencontre pour ceux qui voulaient l'écouter. Dans sa longue lettre à Boualem, le maître rappelle le but véritable de sa mission :

---

[224] Cf. Le désert ou les vertus de l'ascèse chez Ernest Psichari, dans le présent travail.

[225] WUNENBURGER, Jean-Jacques, « *Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique* », *Espaces en représentation*, CIEREC, Université de Saint Étienne, 1982, pp. 13-14.

[226] Ibid., p.26.

> « *(…) va vers les créatures du désert prophétique. S'ils ont gardé souvenir du message, (…) réjouis-toi avec eux et glorifies Dieu, rendez lui grâce de vous avoir permis cette rencontre en ce monde (…) S'ils l'ont oublié, rappelle-le leur, (…) car il a plu à Dieu de placer dans les lieux les plus arides les esprits les plus proches de lui* »[227].

Dieu ne l'a pas envoyé en vain dans « *les terres où sont nées toutes les révélations* »[228] pense-t-il, mais au lieu au lieu de rencontrer « *les hommes du désert prophétique* », Dieu en voulant l'éprouver (comme Jésus auparavant), en fit le lieu de sa rencontre avec le Diable en mettant sur son chemin un terrible instrument de perdition et de tentation incarné par Amélia, la journaliste française. Boualem mis à rude épreuve comme le furent avant lui les saints et les prophètes, a nettement le sentiment d'avoir failli à sa mission en succombant aux tentations diaboliques d'Amélia. L'expression "*va-t-en* !" qu'il lui lance à plusieurs reprises pour la repousser, s'apparente au célèbre vocatif utilisé par Jésus dans le désert : *"|Vade retro, satana !"*[229] Boualem se sent souillé et veut alors se laver mais il ne peut espérer trouver un fleuve traversant ce désert, purificateur comme le fleuve du Jourdain :

> « *Il avait besoin d'un grand bain purificateur. Il n'avait jamais été sur une plage, le maître l'avait interdit aux disciples (…) Ardemment il désirait la vague qui, en le roulant, le lessiverait des miasmes, du plaisir, de la corruption. Mais où trouver l'eau dans ce pays voué dès ce monde au feu de l'enfer ?* »[230].

Ayant succombé au charme satanique d'Amalia, Boualem a la certitude d'avoir trahi le serment juré devant son maître et ses condisciples. Il se sent perdu et déshonoré car le Diable a vaincu. Il doute à présent d'être à la hauteur de la mission confiée par le maître, qui consistait entre autres à « *rapporter les images des temps bénis où la vérité vivait parmi les hommes* »[231].

---

[227] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p. p.98-99

[228] Ibid.

[229] Dans le Nouveau Testament, l'expression latine : *« Vade retro Satanas"* » (« Arrière, Satan ! ») extraite de Matthieu, 4,10 (*Vulgate* de Jérôme), lors de la tentation de Jésus dans le désert. Il est également cité dans le passage correspondant de l'évangile selon Marc : « *Aussitôt, l'Esprit poussa Jésus dans le désert, Où il passa quarante jours, tenté par Satan* » (Marc 1,11 et Marc 1,12).

[230] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.98.

[231] Ibid., p.26.

Mouloud Mammeri reprend, dans *La traversée*, deux symboliques du désert que nous avons déjà relevées dans ce travail, laissant voir une nette dualité comme l'a démontré Bruno Etienne, à propos de la symbolique du désert dans les Écritures saintes :

> « *(…) le désert est le lieu où Dieu se dit pour la première fois (…), où le peuple s'en remet entièrement à la seule grâce de Dieu ; mais aussi le désert est aussi le lieu de la tentation : lieu peuplé de démons, d'où tout part (Moise, Jean-Baptiste, Muhammed), où chacun et tous sont tentés, mais où chacun et tous fuiront* »[232].

Ernest Psichari, après sa conversion au catholicisme, souligne dans ses écrits la dimension du sacré au désert qu'il associe presque à un lieu de séjour divin :

> « *Le voilà bien, me disais-je, en voyant l'aride contrée à laquelle je donnais les plus belles années de ma vie* »[233].

Le désert espace paradoxal, terre sainte de la Révélation et des prophètes, un lieu de séjour divin pour Boualem, se transforme en lieu de dangereuse tentation où il doit lutter afin de se préserver et d'assurer son salut. Le désert de Mammeri trouve son illustration dans ce passage d'Ernest Psichari qui écrit à propos du désert :

> « (…) *le voilà bien, le champ de bataille immémorial de l'Impur (….) Le Diable vient ici, parce que Dieu y est. Le péché vient ici, parce que la vertu y est. Le désert oscille constamment entre l'Ange et le Démon* »[234].

Aussi il est indéniable que chez Mammeri le lien existant entre religion et désert est celui d'Ernest Renan qui déclare que « *Le désert est monothéiste* »[235], comme on peut le constater dans le passage suivant extrait de «*Le désert atavique* » :

> « *Le désert (…) décape du contingent ; rien ne s'y interpose entre le regard des hommes et l'image des vérités essentielles : dans la parfaite nudité, Dieu est visible à l'œil nu. Rien d'étonnant à ce que ce soit ici que le Dieu unique ait germé : pour remplir l'immense vacuité il fallait une immense présence*

---

[232] ÉTIENNE, Bruno, Persée : Écritures saintes, désert, monothéisme et imaginaire www.persee.fr/web/revues/.../remmm_0035-1474_1984_num_37_1_2026

[233] PSICHARI, Ernest, Les *Voix qui crient dans le désert .Souvenirs d'Afrique, p.143.* www.abebooks.fr/...livre/...voix-qui-crient-dans-le-desert/.../ernest-psich...

[234] Ibid.

[235] Cf. Le désert dans les religions monothéistes, dans ce travail.

(…) Dieu ne se laisse voir qu'aux points chauds, là où l'ardeur de l'air exaspère celle de l'esprit »[236].

Dans sa description du désert, Mammeri souligne la désolation et la laideur du paysage qu'il impute essentiellement à l'œuvre de l'homme et à ses camions, ces « *énormes hannetons aveugles* ». Le pétrole a tué Dieu car la civilisation moderne a corrompu les hommes du Nord travaillant dans la base pétrolière au Sud du pays et dont le seul souci est de calculer les primes de congés ou de jouer aux dominos, déplore Boualem. La civilisation moderne, en fait, n'est que ruine pour le désert :

« *La modernité, ici, est détérioration aussi bien au niveau de l'espace proprement dit, dont ont disparu les méharis, élément essentiel de l'imagerie saharienne, qu'au niveau des valeurs, transformées elles aussi* »[237].

2.3.3.4. Périls en ce désert-là !

Voilà comment Jean-Claude Vatin[238] résume la situation dans un article intitulé "*Pour une sociologie politique des nouveaux désenchantements. A propos d'une lecture de La traversée de Mouloud Mammeri* " :

« *Qui, désormais transmet quoi et à qui, en tamacheq [tamâsheg] ? Desbribes, des morceaux éclatés, destinés à quelques irréductibles, défenseurs de valeurs et de temps révolus qui croient encore au destin de la race ? Pour l'essentiel, les nomades sont "dénomadisés" et par la même prolétarisés. Les «grands nomades " sont devenus insaisissables, ils tentent d'échapper aux réserves de type indien, aux parcages ethniques, aux sédentarisations gouvernementales. Ils fuient l'intégration forcée dans les écoles où l'on enseigne des codes définis au Nord, commentés par des pédagogues ct appliqués par des administrateurs venus du nord: ce qui rappelle étrangement et sur une plus vaste échelle les pratiques en vigueur à I' époque coloniale. Les nomades chameliers ne peuvent plus croire à un espace grignoté par la modernisation et un tracé de frontières dont se montrent jaloux les nouveaux Etats nationaux. Leurs enfants seront pétroliers ou camionneurs, à moins qu'ils ne deviennent petits fonctionnaires locaux, comme le fils de I'amukal, employé à la mairie de Tamanrasset dans les années 1965. Ils sont déberbérisés pour être mieux algérianisés. Leurs femmes sont réduites à la prostitution, comme la mère d'Aithagel assurant sa survie dans le "tendé des frontières". Que reste-t-il de*

[236] MAMMERI, Mouloud, *Escales*, « *Le désert atavique* », Escales, op. cit., p. 26.

[237] MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, *Espace algérien et réalisme romanesque des années 80*, Thèse de Doctorat d'État, Université d'Alger, 1999. (http://www.limag.refer.org/Theses/Tabti.htm)

[238] VATIN, Jean-Claude, politologue spécialiste du monde arabe et musulman.

la vie libre des Touareg ? Une partie s'est laissée sédentariser et vit de l'aumône gouvernementale. L'autre déjoue la police des frontières et joue de l'espace inhospitalier du reg et de la hamada, des plaines et du Tassili. Elle trouve dans le désert profond l'ultime refuge, à condition que la sécheresse et la famine ne la condamnent pas à remonter vers les pâturages septentrionaux »[239].

3.3.4.1. Le désert, un haut lieu de l'amazighité

Pour Mouloud Mammeri le désert est fondamentalement un haut lieu de la berbérité, de l'amazighité qu'il faut à tout prix préserver. Salem Chaker le présente en le reliant à une chaîne de défenseurs de la culture berbère qui a vu le jour dès le XXe siècle :

« *Mammeri s'inscrit d'abord parfaitement dans ce qu'on a appelé ailleurs "la veine culturaliste" des défenseurs du patrimoine berbère Incarné depuis le tournant du siècle par une chaîne ininterrompue d'instituteurs et d'hommes de lettres, ce courant commence par des enseignants comme Boulifa pour atteindre son apogée avec des noms illustres comme Jean et Taos Amrouche, Mouloud Feraoun et enfin Mammeri. Cette tradition est constituée d'hommes et de femmes qui ont su maintenir intacts leurs racines et l'attachement à leur culture alors qu'ils avaient subi - souvent de manière brutale, voire autoritaire - à travers la scolarisation française, l'immersion dans un monde, dans une langue qui n'étaient pas les leurs* »[240].

Les Berbères du Sud, relégués à un « *agrégat de tribus isolées (…) sans conscience d'une quelconque appartenance commune* »[241], sont un peuple fier qui tient essentiellement à sa liberté, à ses coutumes, à sa langue et surtout à son mode de vie, alors que l'on veut les socialiser et citadiniser à tout prix en perdant de vue que cela pourrait inévitablement conduire à leur dissolution.

La berbérité est connotée positivement par le narrateur dans le récit qui met bien en évidence les différences : Mourad est un berbériste. Les enfants de l'école

---

[239] VATIN, Jean-Claude, *Pour une sociologie politique des nouveaux désenchantements. A propos d'une lecture de La Traversée de Mouloud Mammeri,*

aan.mmsh.univ-aix.fr/Pdf/AAN-1982-21_51.pdf, p.820.

[240] CHAKER, Salem, « *Mouloud Mammeri, le berbérisant* », *Tamazgha*, revue en ligne 1987. Texte extrait de "Hommes et Femmes de Kabylie", Tome 1, sous la direction de Salem Chaker, Edisud, Aix-en-Provence, 2001 et publié avec l'aimable autorisation des éditions Edisud ainsi que de Salem Chaker.www.tamazgha.fr/Mouloud-Mammeri-le-berberisant,523.html.

[241] CLAUDOT-HAWAD, Hélène (dir.), *La politique dans l'histoire touarègue*, CNRS-Université d'Aix-Marseille, Institut de recherches sur le monde arabe et musulman, « Les Cahiers de l'IREMAM, 4 »,1993.

portent également des noms berbères que l'enseignant arabe venu d'Égypte trouve bizarre.

En outre « *ils utilisent un alphabet qu'ils sont les seuls à comprendre* » ironise le sous-préfet, en faisant référence à l'alphabet tifinagh qui a plus de deux mille ans d'existence. L'auteur en profite ici pour rappeler avec vigueur des spécificités, propres à cette population : culture, langue et écriture spécifiques, différentes de celles des Moyens-orientaux. Aussi il dénonce une prétendue modernisation qui va à l'encontre de l'ambition et des rêves des populations du Sud trop souvent marginalisées voire méprisées comme on peut le constater à travers plusieurs séquences du roman. Le sous-préfet pense à propos des Touareg que « *les racines (...) ne font pas partie de leurs traditions* » et déclare en grande pompe aux membres de l'expédition :

> « *Bientôt, vous serez à Djanet comme dans n'importe quelle ville du nord. Mêmes baies grandes ouvertes sur la chaleur du dehors, même cours de ciment gris* ».

Ce responsable, agent à la solde d'un Etat irresponsable comme le suggèrent les propos du narrateur, ne tenant nullement compte des spécificités culturelles de ces régions, est hostile à la nomadisation des populations qu'il veut à tout prix sédentariser afin de mieux les contrôler. Il veut les asservir, croyant les "moderniser" en les coupant de ce qui fait leur spécificité essentielle : l'amour absolu de leur liberté de mouvement. Le terme "*Amazigh"*, synonyme de ″Berbère″, ne signifie-t-il pas d'abord homme libre ?

Les Touareg, comme nous l'avons déjà vu plus haut, entretiennent une relation particulière avec l'espace nomade. Pour mieux l'appréhender dans le roman de Mouloud Mammeri, revenons à la définition de Gilles Fumey qui présente le *nomadisme* comme :

> « *Une pensée, une démarche intellectuelle, une compréhension particulière du monde. Dans cette vision, tous les éléments, les êtres, les choses, les moindres particules sont perçues en mouvement, engagés dans un itinéraire cyclique rythmé par des étapes successives où se croisent des itinéraires variés. Franchir une étape, c'est se montrer capable de résoudre la contradiction entre ce qui est soi et qui n'est pas soi, opposition qui se manifeste sous des formes variées : l'identité et l'altérité, le connu, la maison*

et le désert, la culture et la nature, le féminin et le masculin... Le but n'est pas d'éradiquer l'autre, mais d'engager le dialogue avec lui pour transformer un ennemi potentiel en partenaire »[242].

Les Touareg ont un rapport unique à l'espace qu'ils parcourent sans cesse, ils ne lui connaissent ni limites ni balises. Pour eux, le désert est un espace ouvert et infini, hors du temps et sans limites. Quoi de plus aberrant alors pour un peuple libre sans frontières - qui se singularise fondamentalement par le déplacement perpétuel et qui ne peut imaginer le monde autrement qu'en mouvement -, que d'être sédentarisé ? Les autorités, parce qu'elles évaluent la culture touarègue comme inférieure à celle du Nord, tentent à tout prix d'inculquer à ces nomades des contraintes nouvelles qui les aliènent dans leur propre culture, comme nous le constatons dans la séquence relative à la visite d'une école, effectuée par les membres de l'expédition.

3.3.4.2. L'école ou une déculturation orchestrée

L'école, puissant organe de l'Etat a décidé à tout prix de ″civiliser″ et de dompter, les enfants de ces populations ″barbares″ afin de les intégrer en les soumettant à des contraintes insupportables, notamment la séquestration entre les quatre murs de l'école. Ce qui relève du supplice pour ces jeunes habitués aux espaces ouverts et infinis. En tant qu'anthropologue, Mouloud Mammeri s'intéresse de très près à tout ce qui concerne ces populations et enrichit de la sorte les thèmes abordés dans son roman. *La traversée* sera un prétexte pour lui, non pas de faire étalage de ses connaissances sur cette région du pays, mais d'évoquer la richesse et l'authenticité d'une culture et d'une civilisation ancestrales sérieusement mises en péril. Il y rappelle que la vie y obéit à des règles différentes de celles qui régissent la vie dans les villes du Nord car dans le désert, il n'y qu'une loi, Sa loi :

« *On y vient tout feu tout flamme avec des programmes, des dates, des décisions et puis les projets se perdent dans l'espace, comme les oueds dans les sables* ».

---

[242] FUMEY, Gilles (cité par) , *Le désert comme de l'horizon Fumey* ,http://www.cafegeo.net/article.php3?id_article=83

Après avoir évoqué les servitudes de cette région, dues principalement à la rudesse de son climat et à son histoire, il décrit la vie simple de ses enfants qui mangent rarement à leur faim. Mammeri insiste sur l'amour farouche qu'ils vouent à leur liberté et dont l'unique ambition consiste à travailler comme chauffeurs de camion afin de sillonner en toute liberté les étendues infinies du désert. L'auteur l'explique en mettant bien en exergue l'hostilité quasi-naturelle, convertie en une réelle phobie, qu'ils vouent à l'école, « *incomparable instrument d'intégration nationale* ».

Dans les passages relatifs à l'école, Mammeri nous met en présence de responsables ignorants qui croient bien faire en soumettant ces hommes de l'infinitude - qui étaient craints, respectés et ménagés durant la période coloniale - à des contraintes absurdes ; ils veulent les asservir à un système scolaire et à une architecture inadaptés, à des décisions qui paraissent aberrantes, incompatibles avec ce milieu naturel, comme cela est illustré dans le texte qui montre que l'école est une bâtisse en dur où la chaleur infernale et l'indomptable sable ont fini par avoir raison de cette construction surréaliste :

> « *Le sable avait filtré sous les portes, à travers les fenêtres, il bloquait les charnières, bouchait les égouts, crissait sous les pieds…* »[243].

A ces enfants dont le regard sent le désert, épris de liberté et pleurant à la lecture d'un poème chantant la liberté[244] jusqu'à l'Absolu, on veut imposer un modèle aux antipodes du leur. On tente de les ″dresser″ en les dépersonnalisant, en voulant leur faire admettre coûte que coûte qu'ils sont des êtres barbares, des ignorants, et qu'ils sont arabes avant tout. Mais malgré la colère qui les habite, leurs yeux tétanisés, « *révulsés par la peur* », ils résistent et préfèrent encore courir dans le désert le ventre affamé que d'être enfermés dans cette école, espace clos opposé à l'immensité du désert lui-même qu'ils ont "*tissé dans la peau"*, constate avec sarcasme Boualem qui préconise à cette "tare" inadmissible, une thérapie spéciale : « *pour les en guérir il faudrait les écorcher* ». L'école est un lieu fortement

[243] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p. 83.

[244] Le poème *Liberté* de Paul Éluard.

dysphorique perçu par les enfants comme une prison d'où on ne peut espérer, voir venir le salut.

Quant aux enseignants qui travaillent dans ces écoles, ils sont étrangers à la région voire étrangers même à tout le pays, et tout aussi surréalistes que l'école. Il y d'abord le Français, le "*Saharien aux yeux bleus*", qui a adopté le costume de population autochtone, « *sandales de cuir rouge, chèche noir et gandoura flottante* ». Quant à l'enseignant égyptien, le narrateur le décrit avec sarcasme et moquerie. Dans sa volonté tenace d'endoctriner de jeunes enfants innocents dont le seul tort est d'aimer à la folie la liberté, l'Egyptien s'époumone en vain dans un cours d'histoire qui s'apparente davantage à une séquence de torture et de lavage de cerveau :

> « *Avant l'Islam c'était les temps d'ignorance. Les ancêtres des Arabes vivaient comme vivent aujourd'hui vos parents ; c'étaient des Barbares, (…) Puis le Koran est venu, apportant la bénédiction, la science, la civilisation. Si vous restez comme vos parents, vous serez des Barbares et des ignorants* »[245].

L'école se présente comme un puissant et redoutable instrument de dépersonnalisation, d'aliénation et d'asservissement d'une population que l'on veut contraindre à la sédentarisation en l' arrachant à sa culture, à sa langue. Dans ce lieu clos fortement dysphorique, se manifeste la volonté officielle de séquestrer ces *"coureurs de vent"* qui refusent l'immobilité, rêvent tous de sillonner les grandes étendues désertiques qui rime tant avec mobilité, liberté et amour de la vie dans l'immensité infinie.

On ne peut s'empêcher de relever la parenté avec le discours colonial relatif à la mission civilisatrice de la France en Algérie. Cette colonisation d'un autre genre, aussi redoutable, veut asservir un peuple en le coupant de ce qui fait essentiellement sa spécificité. Le sous-préfet déplore d'ailleurs que l'administration coloniale ait peu fait pour préparer les Sahariens à l'Etat moderne que le pays veut construire aujourd'hui. Les officiers français à l'époque coloniale, avaient bien compris que les Touareg étaient un peuple d'indomptables et qu'il valait mieux ne pas trop y

[245] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.84.

toucher. Sans doute le souvenir de la mission Flatters ainsi que le triste sort qu'avait connu le Père de Foucault étaient restés encore présent dans les esprits :

> « *Les Touareg ont leurs chameaux, leurs violons, leur désert et leurs amulettes et ils sont heureux, alors qu'on les y laisse* »[246].

3.3.4.3. Pour une apologie des populations du Sud

Le désert, première enfance de l'humanité, symbolise l'effacement permanent de mythes incommensurables et tente de mettre en garde les hommes crédules contre la perte ou la disparition des cultures. Théodore Monod, sensible au sort fait à ces populations, avait bien analysé la situation affirme dans un entretien :

> « *Les nomades vivent actuellement sur les territoires d'États modernes. Et les administrations centrales ne leur sont pas, en principe, très favorables. Un homme libre, pour les bureaux, ça ne devrait pas exister. Alors que faire ? Le sédentariser de gré ou de force, ou bien le détruire. Beaucoup de nomades se sont retrouvés en situation de dissidence à la suite d'accrochages* »[247].

Selon lui, les nomades ont le droit, s'ils le veulent, de conserver leur autonomie historique, culturelle ou linguistique, et l'idéal serait de

> « *leur accorder de larges autonomies régionales, de s'assurer qu'ils auront voix au chapitre, qu'ils seront gouvernés par des gens de chez eux qui connaissent leurs problèmes. C'est aux nomades qu'il appartient de décider de leur avenir* »[248].

Cette thèse a trouvé un écho favorable chez un certain nombre d'écrivains algériens, tels que Mouloud Mammeri, Tahar Djaout et Rachid Boudjedra. Mouloud Mammeri dans ce récit aborde, comme nous l'avons constaté, plusieurs thèmes. En tant d'anthropologue préoccupé par le sort fait aux populations du désert, il s'obstine à nous montrer qu'ils sont encore porteurs du lourd fardeau de la mémoire et de la transmission dans un univers fatalement hostile. Il espère de tout son cœur la préservation de cet héritage ancestral qu'il illustre par l'enchantement provoqué

---

[246] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.84

[247] Extrait d'un entretien entre M. Bâtisse et Th. Monod, *Le Courrier de l'Unesco*, janvier 1994.

[248] Ibid.

par l'Ahellil[249], l'un des éléments le plus positif dans cette contrée perdue du monde, que l'auteur soulignera dans le texte avec beaucoup de bonheur, de passion mais aussi avec beaucoup de tristesse.

3.3.4.4. L'Ahellil du Gourara, une culture séculaire en perdition

Deux années après son installation à la direction du Centre de Recherches en Anthropologie Historique et Ethnographique, Mouloud Mammeri découvre la région du Gourara[250] et son Ahellil à la fois poésie, chant, ballet et musique polyphonique. Ce fut le coup de foudre. Conscient de son importance et avant qu'il ne soit effacé des mémoires, Mammeri entreprend dès 1970 un travail colossal et salvateur consistant à rassembler et à transcrire ce que cette culture sans écriture avait produit depuis des millénaires. Il constitue une équipe de recherche pluridisciplinaire (littérature orale, ethnomusicologie, anthropologie historique, sociologie de l'éducation, de la santé et des pratiques religieuses) et se met lui-même au travail de collecte sur le terrain de la poésie de l'*Ahellil*. Sa préoccupation la plus urgente était alors la crainte que les mutations trop rapides touchant la société algérienne, pouvaient avoir des effets néfastes sur ces chants séculaires. De 1971 à 1979, il parcourt infatigablement les ksour du Gourara, de Fatis, au nord, jusqu'à l'Aouguerout au sud, et Charaouine à l'ouest, à la recherche de ceux dont les noms circulent de bouche à oreille, considérés par les Gouraris comme des « *maîtres de la parole* ». Patiemment, il enregistre et transcrit les poèmes qu'on lui dicte et vérifie les différentes versions d'un même poème. Au fur et à mesure de l'avancement de son travail, Mammeri approfondit sa connaissance de l'Ahellil et découvre qu'il s'agit là d'une parole complexe et structurée que les Gouraris eux-mêmes ne maîtrisent qu'après une longue initiation. Cette enquête titanesque se soldera par la publication en 1984 de *L'Ahellil du Gourara*[251].

Parallèlement à ses recherches de collecte et de traduction, Mammeri en anthropologue, en poète et en romancier, partagera longtemps la vie des Zénètes

---

[249] Voir annexes.

[250] Qui signifie campement, lieu habité, ksour dans le Sahara algérien.

[251] Structuré en deux grandes parties. il comprend une introduction suivi des textes de l'Ahellil dans les deux langues : le Zénète local et une traduction en français.

du Gourara, fasciné par cette poésie et par ceux qui la font vivre. Il aura la chance de rencontrer un authentique *abechniw* c'est-à-dire un maître de l'Ahellil, porteur de la longue tradition de ce chant qui, face à l'avancée menaçante de la modernité, se laisse lentement mourir. Cet homme sera immortalisé à jamais à travers le personnage de Ba Salem par l'auteur qui puise ainsi son inspiration dans son œuvre d'anthropologue. Pour s'en rendre compte, il suffit de lire l'un après l'autre *L'Ahellil du Gourara* et *La traversée* dont la forme romanesque, la rigueur de la construction et le style donnent une dimension épique et tragique à cette profondeur anthropologique. Sur la quatrième de couverture de *L'Ahellil du Gourara* voilà ce que nous lisons :

> « *Longtemps préservée par les sables dans un relatif isolement, la société du Gourara évolue aujourd'hui rapidement. Déjà une politique du tourisme, soucieuse de rentabilité, travaille à transformer la communion recueillie de l'ahellil en foire, ses officiants en bateleurs. Il était temps de sauver d'une mort indigne un genre qui, pendant des siècles, a traduit la joie, les phantasmes et les désirs des hommes, pour lui donner ne fût ce que cette vie demi-morte que constitue pour le verbe son enfermement dans les pages froides de l'écrit* »[252].

D'origine très ancienne, l'Ahellil est défini par Mouloud Mammeri comme étant la

> « *manifestation à la fois musicale, littéraire et chorégraphique, célébré comme un spectacle profane en même temps qu'une cérémonie quasi religieuse, constitue le genre spécifique du Gourara* »[253].

L'Ahellil[254] n'est pas seulement un genre musical folklorique et poétique mais surtout un transmetteur de mémoire tant historique que linguistique, emblématique des "Zénètes du Gourara"[255].

---

[252] Rachid Bellil, la quatrième de couverture de *L'ahellil du Gouraya* de mouloud Mammeri, CNRPAH, 2003.

[253] MAMMERI, Mouloud, *Extraits de la revue Lybica, Ahellillybica.pdf-Adobe Reader.*

[254] Depuis sa classification en novembre 2005 au patrimoine mondial oral intangible de l'humanité par l'UNESCO, les chercheurs s'intéressent de plus en plus à ce rituel artistique qui, à la fois revêt une valeur historique à travers les récits séculaires des événements connus par la région, et recèle un extraordinaire gisement linguistique et littéraire qui permet d'élaborer la sémantique de la langue Zénète menacée de disparition. Du fait de son caractère oral favorisant l'oubli de certains textes et de disparition de grands cheikhs gardiens de cette mémoire, l'Ahellil encourt le risque de perdre une partie de son corpus. C'est en ce sens que chaque année lui est dédié un festival annuel afin de le sauvegarder.

[255] Cette région du sud-ouest algérien compte une centaine d'oasis peuplée de près de 50000 habitants d'origines berbère, arabe et soudanaise.

4. *La traversée,* un document anthropologique

La traversée construit la dramatisation de son récit sur l'opposition de deux mondes autour de la tragédie des populations du Sud, nomades par définition et de leur culture mise en péril, illustrée par les exemples relatifs à l'école et l'Ahellil, à travers le personnage de Ba Salem**.** Le désert mis en scène dans le texte de Mammeri, n'est pas celui d'une culture idéale représentée par l'*Ahellil,* car ce chant sacré et ancestral est sérieusement menacé, symbolisé par la mort de Ba Salem, le chanteur d'*Ahellil* qui ne peut survivre à la mort de sa femme.

4.1. Ba Salem, un *abechniw*

Le personnage de Ba Salem le sage est inspiré par la rencontre de Mouloud Mammeri avec l'un des derniers des représentants de ce chant séculaire en perdition, un authentique *abechniw* (le maître du chant*)* qui, face à cette menace imminente, se laisse mourir lentement. C'est en se référant à ses travaux sur l'Ahellil, à ses rencontres avec les populations, que l'auteur a élaboré son récit dans lequel ce chant ancestral occupe une place importante, partageant son savoir avec les lecteurs en les initiant à la culture de cette région du Sud de l'Algérie. Il est ainsi précisé que l'Ahellil est une poésie chantée spécifique aux régions du Sud-Ouest algérien, connue depuis la nuit des temps, patrimoine de l'humanité, auquel vont rapidement succomber le héros de *La traversée,* Mourad et ses compagnons de voyage :

> « *Au bout de quelques répliques l'Ahellil prenait Mourad tout entier, le portait, il débarquait sur les rivages d'une île inconnue, peuplée de fleurs diaphanes et de parfums frais…*»

Comme il est mentionné dans le texte, ce chant se célèbre la nuit au seul moment de loisir que laisse le dur travail des jardins. Ba Salem est présenté comme un maître de l'*Ahellil,* sollicité dans toute la région du Gourara. Il possédait en outre, un petit jardin « *tout au bas de la palmeraie de Timimoun* » où il faisait pousser des tomates, des poivrons et des sillons d'orge mais aussi des tournesols rapportés d'un voyage d'Oran et qu'il passait des heures à regarder. A ce jardin il consacrait

juste le temps qu'il fallait c'est-à-dire de « *l'aube au coucher du soleil* ». Et quand c'était les fêtes, qui duraient plusieurs jours, il était tout à son péché, l'*Ahellil* où il allait chanter. Ba Salem véritable bibliothèque, réserve du patrimoine du Gourara, avait emmagasiné des proverbes, des dictons, des paraboles et des vers. C'est un personnage référentiel[256] qui, selon Philippe Hamon, sert d'ancrage référentiel dans le récit et assure de la sorte « *ce que R. Barthes appelle ailleurs un "effet de réel"* »[257].

4.2. Ahellil et catharsis

« *L'idéologie véhiculée dans les vers d'Ahellil est à la fois sublimante et consolatrice* »[258]. L'auteur insiste sur la valeur cathartique de cette pratique en rappelant que *« la musique leur faisait oublier leurs soucis, leurs maladies »*[259]. En effet Ba Salem comme tout Zénète,[260] mène une vie misérable, « *sa femme et ses enfants ne mangeaient pas toujours à leur fin mais cela, c'était le lot de tout le monde* »[261], l'*Ahellil* lui procure une certaine compensation, lui permet de mieux supporter son misérable quotidien :

> *« Il s'en allait chanter dans les Ahellil, qui duraient quelques fois plusieurs nuits. L'Ahellil était comme les tournesols, il ne servait à rien, mais Ba Salem ne pouvait pas vivre sans (…) »*[262].

L'auteur introduit dans son texte plusieurs informations authentiques sur le déroulement de cette cérémonie (les rituels suivis, les instruments de musique convoqués, la position des adeptes…) qui est présente lors de fêtes ou tout rassemblement. Ainsi « *Trois jours de suite, l'Ahellil emplit la maison de Ba Salem pour son mariage avec Mériem* »[263] et lors de la *Sbiba*[264], célèbre « *fête*

---

[256] HAMON, Philippe, « *Pour un statut sémiologique du personnage* » : /web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957

[257] Ibid.

[258] MAMMERI, Mouloud, Ahellillybi, art. cit.

[259] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.69.

[260] Dans la vie réelle, le Zénète du Gourara mène une vie misérable : il est souvent le métayer d'un maigre jardin qui ne lui appartient pas.

[261] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.92.

[262] Ibid., p.82

[263] Ibid., p.86

[264] Voir Annexes.

traditionnelle de Djanet »[265] qui commémore la victoire de Moïse sur Ramsès pharaon d'Égypte. L'*Ahellil* est incontournable lors des fêtes religieuses telle que la fête du Sbuâ[266]qui célèbre la naissance du Prophète, à la Zaouïa de Sidi Belkacem, fête pendant laquelle :

> « *Des milliers d'hommes viendront. (…) Ils préparent ça depuis des mois ; il y en a qui sont partis depuis des semaines pour venir par petites étapes à la zaouïa de Sidi Hadj Belkacem. Ce soir il y aura Ahellil toute la nuit* »[267].

Il reprend des détails précis sur le déroulement de cette manifestation et introduit dans son texte des extraits de poèmes authentiques chantés lors de l'Ahellil. Il évoque les instruments de musique rituelle tels que la flûte zénète, le *guellal* (tambour) ou le *bengri* (luth). Quant à la danse d'Ahellil, elle prépare avec le jeu du flutiste, l'entrée du chanteur précise Mammeri[268]. L'Ahellil à proprement parler, est considéré comme un genre noble concernant les hommes mais Mammeri note qu'il lui a été donné de voir lors de ses enquêtes une vielle femme ou deux, entrer dans le cercle de la danse comme cela est illustré dans la séquence suivante du roman :

> *« Lekbir crispa les lèvres sur le bout en biseau de la flute et ferma les yeux. Amalia s'assit tout contre lui (…) Elle fit venir Ba Hamou auprès d'elle. Les autres s'assirent en cercle autour d'eux.*
> *La voix douce de la flute luttait contre le vent qui ; dans les bourrasques, la couvrait entièrement »*[269].

La traversée est à juste titre un véritable document anthropologique, fruit d'un travail remarquable qui s'est étendu sur plusieurs années. Ce récit a ainsi l'avantage de faire connaître ce genre de poésie chantée mais aussi de sensibiliser les lecteurs, l'opinion générale sur les dangers menaçant l'Ahellil et toutes les manifestations culturelles appartenant essentiellement au registre de l'oralité.

---

[265] MAMMERI, Mouloud, La traversée, p.71.
[266]Voir Annexes.
[267] Ibid., p.110.
[268] Ibid., p.13
[269] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.66

4.3. Le désert, lieu des origines

Le recours au désert comme espace romanesque, essentiel dans ce récit, a permis à Mouloud Mammeri d'aborder et de mettre en texte ses préoccupations d'anthropologue interpellé par la menace qui pèsent sur le patrimoine séculaire du pays. Ainsi cet espace offre des significations multiples :

> « *Dans la littérature romanesque à effets représentatifs qui aujourd'hui encore domine,* écrit J.-P. Goldenstein, *le lieu n'est pas gratuit. Ce n'est pas un lieu dépeint en soi ; il s'inscrit dans l'économie du récit à travers un dressage rhétorique de la lecture »*[270].

Le désert se présente alors comme un lieu des origines mais, aussi paradoxal que cela puisse être, comme le lieu où se meurt (à cause d'une prétendue civilisation du Nord, la modernité), une culture ancestrale qui participe grandement à la construction de l'identité culturelle des Algériens.

Mouloud Mammeri a été le premier chercheur en littérature à s'intéresser à l'*Ahellil* du Gourara ; il sera suivi par bien d'autres, plus tard, notamment Rachid Bellil dont les travaux sont devenus une référence incontournable. *La traversée* permet une fois encore, de rappeler que la frontière entre écrivain et anthropologue est particulièrement perméable. Le désert offre l'image d'un espace grandiose où l'homme semble faire corps avec la nature, en symbiose et une harmonie millénaire qui grandit et magnifie le moindre petit geste quotidien. Mammeri évoque avec insistance des éléments primaires voire originels relatifs à la vie dans la nature, tels que le sable, les plantes, les animaux, le soleil, le vent et l'eau. L'auteur veut sans doute montrer que malgré l'hostilité prépondérante de l'espace du désert, se tissent des liens très forts entre l'homme et tout ce qui s'y trouve (animé ou non), qui créent une osmose des plus sublimes et rappellent à travers les regards, la pureté que chacun porte encore en lui-même.

Le désert n'est plus la fin. Il est vie à condition d'y récupérer le temps des origines et la pureté des valeurs anciennes. Mammeri montre que le désert n'est pas

---

[270] GOLDENSTEIN, J.-P., *Pour lire le roman,* Bruxelles, de Boeck et Duculot, 1989, p.96.

celui donné à voir par les étrangers en mal d'exotisme, et qu'à travers les régions les plus désolées - à qui sait observer- les êtres vivants y vivent en harmonie, profitant du moindre souffle de vie. *La traversée*, inestimable document anthropologique, conserve des informations précises et authentiques sur la population évoquée. L'auteur en profite pour exposer la dégradation subie par la société touarègue, en évoquant les enfants de l'école, ces « *coureurs de vent* », le personnage de Ba Salem et les prétendues libertés dont jouissent les populations du Sud caractérisées par leur amour des grandes étendues, eux qui ne connaissent ni balises ni frontières. Conscient de son rôle d'intellectuel, Mouloud Mammeri a toujours affirmé qu'une production esthétique qui décrit la réalité algérienne ne peut être ni insensible ni neutre[271]. Il se doit ainsi d'éclairer, de dénoncer et de sensibiliser le lecteur à toutes les menaces qui pèsent sur sa société.

Nous avons donc là un roman prétexte qui donne l'occasion à l'auteur de développer des thèmes en rapport avec de graves problèmes. Premièrement l'apparition de nouvelles formes d'exploitation des ressources pétrolières et autres qui assurent la richesse aux populations du Nord mais qui, paradoxalement, maintiennent celles du Sud dans une grande précarité[272]. Et deuxièmement le thème de la menace imminente qui pèse sur la culture et l'existence même des populations du désert, vers lesquels tourne l'auteur pour revendiquer le droit à l'existence de valeurs sérieusement menacées, sinon cela risquerait de déstabiliser la sécurité de tout le pays.

5. Les oppositions Nord/Sud : ville/village et désert

L'évocation des nombreux déplacements des héros dans les textes de Mouloud Mammeri suggère le désir d'une ouverture sur le monde, d'une ouverture des mentalités au contact des autres. Cette errance dans les textes révèle les idées

[271] Dans un entretien il déclare en effet:« *Comment un écrivain algérien peut-il décrire la réalité algérienne sans être par cela même engagé* ? *Il n'y a pas de peinture indifférente* »[271], Djaout Tahar, *Mouloud Mammeri*, entretien, Laphomic, op. cit., 1987, p. 31

[272] Ce qui a d'ailleurs conduit aux troubles sérieux que connaissent aujourd'hui ces population, auxquels viennent s'ajouter le problème de la menace terroriste (El Qu'Aïda et Boko Haram) conséquence de la mauvaise gérance ayant entrainé inéluctablement l'écroulement d'un grand nombre de piliers économiques du nomadisme traditionnel.

et les préoccupations de l'auteur. Le désert, espace de l'infinité et de la vacuité s'oppose à tous les espaces mis en scène dans *La traversée* que ce soit Alger, ville du littoral ou le village de Tasga perché sur la montagne de la Haute-Kabylie.

5.1. De la ville au désert infini pour finir à Tasga, village perché dans la montagne

Le récit s'ouvre sur l'espace citadin, se poursuit dans l'immensité du désert après avoir fait un crochet par Tasga, village isolé au sommet d'une montagne. L'expédition dans le désert terminée, les protagonistes reviennent à Alger et le récit se boucle enfin dans le village de Tasga. *La traversée* du désert durera un peu plus d'un mois, coïncidant avec la fête de la *Sbiba* commémorée chaque année vers le mois de mars dans la région de Timimoun, capitale du Gourara. Il y a de la sorte dans le récit une évolution dans l'espace mais aussi dans le temps.

5.2. Alger, un désert de solitude

Alger est certainement la ville qui occupe une place prééminente dans la littérature algérienne, qu'elle soit de langue arabe ou de langue française. Dans *La traversée*, Mammeri a opté pour l'espace du quotidien comme cadre romanesque, Alger et sa périphérie côtière avec ses lieux les plus ordinaires, les plus connus, les plus accessibles, que l'on peut d'ailleurs repérer aisément sur une carte de la ville, afin de préserver une certaine authenticité au roman et lui assurer un ancrage urbain réaliste. Le point de vue du sociologue Jean Fourastié permet de rendre compte de ce choix. Il souligne dans son *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires* :

> « *Je plaide pour que la personnalité des villes soit représentée comme la personnalité des hommes ; pour que cette personnalité ne soit pas limitée aux quartiers historiques, comme si l'originalité d'une personne n'existait que dans son visage, ses yeux ou ses lèvres… De même que chaque être vivant diffère de tout autre être vivant, non seulement dans son visage, mais encore dans ses membres* »[273].

[273] FOURASTIÉ, Jean, *Dictionnaires des symboles et des thèmes littéraires*, p.178.

L'auteur offre de la ville d'Alger une vision quelque peu négative, soulignant son aspect froid, anonyme et artificiel. Alger apparaît comme impersonnelle, y vivent et travaillent des personnages mais qui ne lui sont nullement attachés car la ville est présentée comme :

> « *un monde balisé, fiché, piégé aux carrefours, avec des gendarmes pour contrôler …* »[274].

Seule la mer ne laisse pas indifférent, étant donné qu'elle est appréhendée comme un espace refuge chez plusieurs personnages. Comme cet homme, par exemple, que rencontre Boualem sur la berge et qui lui confie :

> *« Je ne suis pas ici pour le poisson. Simplement je n'aime pas les cafés, (…) Nous sommes neuf dans un studio* »[275].

Il vient chercher refuge face à la mer afin de fuir l'exigüité insupportable à laquelle il est condamné à vivre avec sa famille dans cette ville cruelle et inhospitalière.

Alger, c'est aussi le lieu où s'établit le pouvoir archaïque qui brise toute ambition, toute volonté de changement positif. Elle est décrite comme un lieu où l'on étouffe, où les attentes dans les dispensaires de santé sont interminables, où les trolleys sont bondés ; une ville du temps du « *bakchich, des balises sur les routes, le temps des papiers d'identité et du brouet noir* »[276].

L'attitude la plus franchement négative vis-à-vis de la ville est celle que l'on remarque chez Boualem qui n'y voit nullement un lieu de progrès et de développement, mais un lieu où meurent les valeurs traditionnelles. Pour lui, la ville est un espace libertin, corrompu, vouant les hommes à la perdition à cause de ces filles impudiques qui bénéficient d'une liberté diabolique : « *Là les jambes nues des filles, leurs seins dressés, leurs rires…* ». Ces comportements mettent à rude épreuve les jeunes mâles débarquant de l'arrière-pays, de régions du monde rural où les femmes n'ont tout simplement pas le droit de sortir car l'espace extérieur est exclusivement réservé aux hommes :

---

[274] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.18.
[275] Ibid., p.163.
[276] Ibid.,p.18.

> « *Les frères étaient désemparés. Ni à l'école Koranique ni plus tard, dans les universités moyen-orientales qu'ils avaient fréquentées, la beauté ne faisait l'objet du moindre cours. Quand un monde perverti l'avait jeté à la face de Boualem dans les rues d'Alger, il était trop tard : dans son cœur, son esprit, la moelle de ses os, les barrières étaient dressées, roides comme un décret de Dieu* »[277].

Le maître et ses disciples y voient d'ailleurs un signe avant-coureur de fin du monde, une vision apocalyptique :

> « *Si l'heure de Gog a sonné, qui empêchera Gog de sombrer dans les flammes ? Qui empêchera les pluies de souffre de tomber sur Gog, les fleuves de sang de la submerger ? Quel bras retiendra le bras de Dieu, s'il a décidé de s'abattre sur Magog damnée, condamnée* ? »[278].

Dans *La traversée,* Mammeri a opté pour l'espace du quotidien comme cadre romanesque, Alger et sa périphérie côtière et ses lieux les plus ordinaires, les plus connus et les plus accessibles. L'espace citadin décrit est un espace dysphorique, accablant : chacun des mots utilisés souligne une sensation d'oppression :

> « *Boualem s'en allait par les rues de la ville avec le sentiment d'avoir été jeté seul sur la grève d'une île nue* »[279].

Et pourtant à aucun moment dans le récit - mis à part les deux jeunes indépendantistes québécois qui déçus, ne pensent qu'à repartir vers d'autres horizons - n'a été émis le désir de vraiment quitter cette cité maudite. Elle exerce une fascination particulière sur les personnages qui ne peuvent envisager de vivre ailleurs : Mourad renonce à partir à la dernière minute pour rejoindre le village qui l'a vu naître. Il quitte Alger pour Tasga.

6. Le désert, un miroir révélateur

Le désert a des caractéristiques bien particulières qui l'opposent de fait à tous les autres espaces que l'auteur a convoqués dans son récit. Déjà la première caractéristique intervient sur le plan géographique et se base sur l'opposition Nord/Sud, par la composante de la population, par la langue utilisée dans les deux

---

[277] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, pp.29-30
[278] Ibid.,, p.25.
[279] Ibid., p.61

espaces, par une culture et par un mode de vie: le sable, le soleil s'opposent aux brumes et à la pluie (que l'on pense à la dernière promenade de Mourad dans Alger) mais aussi par le mode de vie que cet espace de la vacuité impose. Les personnages venant du Nord sont certes écrasés par la grandeur et la splendeur du désert mais à son contact ils gardent leur dimension humaine, contrairement aux romans sahariens (″roman colonial″) qui, comme l'a souligné Robert Henry, magnifient les hommes en leur donnant des « *dimensions homériques »*[280]. Le désert de Mouloud Mammeri est un désert qui rend fou, qui libère en mettant à nue les frustrations et les inhibitions des personnages. Le désert apparaît comme un sublime révélateur auquel ont été affectées deux fonctions :

> « *celle de montrer comment le désert transforme les hommes, se situe au niveau dramatique, celle de signaler comment les changements survenus au désert sont d'ordre négatif, se situe à un niveau plus idéologique* »[281].

En effet, chacun des personnages de l'expédition est revenu transformé. Boualem l'intégriste effréné se transforme en soulard invétéré, le désert « *ne lui pas réussi* » dit Souad, car à son retour il se met à fréquenter les bars, ces lieux de perdition, dans un état presque second. Déçu de ne point trouver dans le désert la pureté de l'espace de la *Révélation,* il revient avec l'incertitude comme évidence : « *la perversion avait gagné le désert des prophètes* ». D'ailleurs, le soir même de leur arrivée, il se précipite chez le maître et ses condisciples afin de les alerter :

> « *Les frères ne le savaient pas, ils se berçaient de l'idée qu'il y avait dans les villes une petite coterie d'hommes perdus par les modes de penser et de vivre d'Occident, mais que dans les pays profond le peuple restait pur, inentamé, mais c'était une illusion* »[282].

Pour Boualem le désert s'avère être « *un carrefour sacré, d'où l'on sort condamné ou sauvé »*[283], comme le relève Ernest Psichari dans son *Voyage du Centurion* à propos de Maxence. Pour Mourad, les choses sont plus complexes

---

[280] HENRY, Jean-Robert, MARÇOT, Jean-Louis Marçot et MOISSERON, Jean-Yves, « *Développer le désert : anciennes et nouvelles utopies* », *L'Année du Maghreb* [En ligne], VII | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 01 février 2013. URL : http://anneemaghreb.revues.org/1167 ; DOI : 10.4000/anneemaghreb.1167

[281] MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, « Espace algérien et réalisme romanesque des années 80 », thèse citée. en 2001.

[282] MAMMERI, Mouloud, *La traversée*, p.159

[283] PSICHARI, Ernest, *Le Voyage du centurion*, op. cit., p.183.

encore. La traversée du désert lui a certes permis de vérifier que les Touareg sont toujours restés ce peuple rebelle, fier, pur et noble , mais l'endoctrinement acharné auquel il est soumis risque d'avoir raison de sa résistance. C'est un peuple dont l'autonomie et la survie même sont réellement menacées étant donné que le pouvoir cherche par tous les moyens à l'arracher à sa langue, à ses coutumes et à son mode de vie séculaire en le sédentarisant. Cet « *agrégat de tribus isolées (…) sans conscience d'une quelconque appartenance* »[284], n'aura bientôt plus sa place dans leur désert devenu la propriété de l'industrie pétrolière qui, en tant que source principale de la richesse du Nord, les maintient injustement dans une pauvreté extrême.

Mourad le héros, cherchait dans le désert la pureté des valeurs anciennes et pensait pouvoir y récupérer les idéaux qui redonnent un sens à la vie, y trouver une dimension spirituelle et mystique lui permettant de combler un vide existentiel. Mais en vain. Le désert, espace de liberté et d'infinitude, est un espace en péril autant que l'histoire d'un peuple résigné malgré lui. Les Touareg perdent petit à petit leur liberté, se voient cantonnés dans des espèces de réserves. Les traditions ancestrales ne sont guère épargnées et sont, au contraire, menacées de disparation. Cet aspect tragique de l'histoire des hommes du désert est illustré, comme on l'a vu dans le roman, par le personnage de Ba Salem considéré par le narrateur comme la mémoire vivante de la région. Sa mort est fort symbolique car elle signifie l'écroulement d'un pan de l'histoire du désert. Michèle Serres Lefranc conclut à juste titre :

> « *Le désert devient un miroir révélateur des dysfonctionnements d'une histoire personnelle et d'une histoire collective algérienne qui s'y incarnent toutes deux* »[285].

Le désert s'oppose radicalement à tous les espaces en présence dans *La traversée.* Malgré sa beauté, son authenticité et ses traditions mystiques, il ne peut plus servir de refuge et se révèle dans ce roman, hostile même pour ses propres habitants. Mais cette hostilité n'est pas en rapport avec son climat , elle vient

---

[284] Hélène Claudot-Hawad que nous avons déjà citée.

[285] SERRES LEFRANC, Michèle, *«Transmission de savoirs autochtones en Algérie et littérature à l'épreuve du regard colonial », De la colonie à l'Etat-nation : construction identitaires au Maghreb,* op. cit., p.69.

d'ailleurs, du dehors, du Nord précisément, d'une politique inappropriée menée par des responsables dangereux désignés par l'Etat, et par des exploitations pétrolières qui drainent avec elle des travailleurs du Nord dont le seul souci est d'y faire fortune. Le désert se laisse vaincre et corrompre. On ne se retire plus dans le désert en quête de spiritualité mais essentiellement en quête d'une vie matérielle aisée que garantit le travail dans le secteur du pétrole.

Si le village de la montagne est dépeint comme l'espace de l'isolement, c'est vers ce lieu des origines que préfère se tourner le héros et y mourir. Quant à la ville, elle représente et symbolise l'aspect négatif de la vie. Elle est un lieu de solitude et de mystère, menaçant, peu rassurant et fortement associé à l'idée du rejet et de l'exil. La ville est un monde qui domine, écrase et asservit l'homme.

Quant au désert, espace révélateur, espace de méditation, il a provoqué la lucidité de Mourad sur son existence lors de son ultime voyage, un voyage physique, extérieur, intérieur et spirituel en même temps, qui s'avère très éprouvant et le mène à prendre de nouvelles décisions. Il renonce à s'exiler en France et décide retourner dans son village :

> *« Le passage au désert ne fera qu'accentuer les tendances de chacun, malgré les doutes et les fantasmes. Le personnage principal, Mourad, dont personne n'aura compris le message allégorique à travers1'article qu'il propose à son journal, mourra de fièvre et de chagrin à retour au village, après avoir refusé de repartir en exil. Déchiré entre une société dont il reniait l'orientation idéologique et (la fascination de l'Occident avec les défauts qu'il lui connaissait (symbolisées par deux femmes : Tamazouzt, traditionnelle mais inaccessible, Amalia séductrice et désinvolte), Mourad se laisse mourir désespère au fond de son village natal dans un ultime retour à ses sources et à son archaïsme, faute d'avoir pu réaliser* une *voie libératrice et créatrice d'un monde plus juste »*[286].

La traversée est un récit indissociable du contexte social, politique et historique de l'Algérie des années soixante-dix aux années quatre-vingt, du Nord au Sud en passant par Tasga. Il offre l'opportunité à l'auteur d'évoquer en l'intégrant explicitement dans le récit, l'histoire collective et l'histoire de l'Algérie afin de montrer le foisonnement politique qui régit le pays et qui a vu naître le multipartisme ainsi que tous les bouleversements appelés communément

[286] GAST, Marceau, « *Le Sahara dans l'œuvre de M. Mammeri* », art. cit., p.52

"Printemps berbère". En effet, l'interdiction en 1981 de la tenue d'une conférence sur la poésie *amazighe* à Tizi Ouzou sera à l'origine de manifestations populaires en Kabylie, qui seront suivies en 1988 par les dramatiques événements du 05 octobre 88. Les soulèvements que connaît aujourd'hui le Sud permettent d'adhérer aux déclarations de Nadjet Khadda qui écrit avec justesse :

> *« L'œuvre de Mammeri, pour sa part, a fait l'objet de beaucoup d'interprétations réductrices, peut-être parce qu'elle était, d'une certaine façon, toujours à l'avance sur son temps »*[287].

[287] KHADDA, Nadjet, « *Un témoin du siècle* », Actes du colloque sur Mouloud Mammeri, AWAL (sous la direction de Tassadit Yacine), Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1998, p.16.

CHAPITRE IV

Dualités des valeurs spatiales dans le roman algérien des années quatre-vingt-dix : *Timimoun* de Rachid Boudjedra

La littérature algérienne ne pousse pas en vase clos et a toujours été intimement liée à l'actualité sociale et politique. En effet, durant la décennie noire (les années 90), le Nord est l'espace où se déploie l'horreur, du fait de la nébuleuse intégriste. Le désert se constitue en un socle sur lequel les personnages reconstituent leur *moi* perdu, comme dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra et *L'Interdite* de Malika Mokeddem. Pour ces deux auteurs, le Nord se présente comme un espace de chaos, profondément tiraillé entre les normes d'une société répressive, intolérante, et un extrémisme qui ne jure que par le sang et qui s'étend, selon Mokeddem, jusque dans les Ksour.

Nous allons examiner dans cette partie comment Rachid Boudjedra, romancier citadin, appréhende dans *Timimoun* l'espace du désert, cet envers de la ville, qu'il qualifie d'emblée de "*l'en-soi du vide*"[288]. Boudjedra est d'abord et essentiellement reconnu comme un auteur de la ville. Sa rencontre avec le désert est fortuite, comme il l'a souvent expliqué dans ses interviews. Mais avant de nous attarder sur *Timimoun*, nous proposons de passer rapidement les grandes lignes qui ont jalonné la vie et l'œuvre de cet auteur prolifique, atypique et déroutant, afin de mieux comprendre sa conception du désert.

1. Rachid Boudjedra : l'homme et l'écrivain

Rachid Boudjedra est né à Ain El Beida, dans l'Est algérien, le 05 septembre 1950, d'une mère résignée et soumise et d'un père tyrannique, féodal, autoritaire et polygame. Son enfance se caractérise par une violence familiale particulière qui finit par engendrer la vocation d'une plume d'une originalité indéniable, malgré sa brutalité et sa férocité qui lui valurent, fort justement, le titre d' *"Enfant Terrible"* de la littérature maghrébine. Dès son plus jeune âge Boudjedra, l'enfant répudié au même titre que sa mère était un jeune révolté. Son roman *La Répudiation*, publié en

[288] Rencontre Boudjedra/Koreichi.

1969, dénonce la violence exercée contre les femmes en général dans les pays maghrébins. Cette enfance saccagée, écrit-il dans le même texte, est « *la source et l'origine de tout ce qui me passionne, sans elle, je n'aurai jamais écrit un traitre mot* »[289]. Voilà comment Rabah Soukehal synthétise cet auteur :

> « *Prolixe, talentueux et virulent, Boudjedra est le plus traduit des écrivains algériens. Son écriture nerveuse, précise et violente fait de lui un écrivain unique. Dans un style concis, il livre au lecteur une avalanche d'images, un univers où profanation et sexe se côtoient* »[290] .

Et il ajoute qu'il s'est toujours montré depuis *La Répudiation*, comme

> « *l'ennemi de la superstition religieuse, du fanatisme, de l'extrémisme et du monde véreux de la politique* »[291].

L'attitude courageuse de Boudjedra durant les événements tragiques des années 90 n'ont fait que confirmer son engagement et son attachement à ses idéaux, même sous la menace d'une *fetwa* appelant à l'assassiner. Et si Boudjedra a toujours refusé de quitter le pays, cela ne l'a pas empêché de faire tout ce qui était en son pouvoir, afin d'aider ceux qui n'ont pas eu le courage de rester[292].

1.1. Son œuvre

Redire la violence, l'agressivité, la subversion, la provocation, c'est essentiellement souligner que l'écriture est conçue comme une catharsis par laquelle l'écrivain se libère de ses monstres, de ses angoisses et de ses fantasmes, ou du moins parviennent à atténuer un tant soit peu sa souffrance. Il est bien connu qu'on ne guérit pas de son enfance : « *C'est grâce à cette charge que l'on dépose sur la feuille que l'on arrive à une certaine libération de soi* », écrit Boudjedra. L'écriture procède aussi du règlement de compte afin de rendre le réel inoffensif et enfin conjurer le mal[293]. Il y a une telle violence dans l'œuvre entière de Boudjedra

---

[289]SOUKEHAL, Rabah, *Le Roman Algérien de langue français (1950-1990*), Paris, Publisud, 2003, p.287.
[290] Ibid. p.464.
[291] Ibid.
[292] Ceci nous a été confié par Fanny Colonna lors d'une rencontre à l'Université de Khenchela en 2009.
[293]BERERHI, Afifa, Extrait de « La littérature maghrébine de langue française », Ouvrage collectif, sous la direction de Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhi-ALaouiA, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.

que celle-ci peut apparaître à la fois comme prémonition et analyse de cette culture de la violence[294], souligne Maurice Roelens dans un article.

Boudjera est un auteur prolifique, il a en effet à son actif un nombre d'ouvrages impressionnants par leur diversité, qui viennent confirmer une fois de plus ses talents indéniables de ″monstre″ de la littérature algérienne de langue française. Il est à la fois poète, romancier, essayiste, scénariste et traducteur ; il a de surcroît le pouvoir de s'exprimer pareillement dans les deux langues (arabe et français) avec la même verve et le même talent. Récemment, l'auteur a révélé son jardin secret : la peinture. Cette révélation n'aura pas beaucoup étonné vu la qualité, la minutie et les tons de couleurs forts remarquables qui se dégagent de ses descriptions dignes du pinceau d'un artiste doué d'une grande sensibilité. Boudjedra n'a pas fini de surprendre ses lecteurs.

1.2. *Pour ne plus rêver* jusqu'au *Printemps*

Il signe son entrée dans le monde des lettres en 1965 avec un recueil de poésie *Pour ne plus rêver*[295] dont la publication ne lui apporte que déception car le recueil est passé par la terrible tronçonneuse de la censure. Pour y échapper, il décide alors de publier son deuxième ouvrage en France, *La Répudiation* (1969), qui le révèle au grand public. Ce roman fait l'effet d'une véritable bombe dans le ciel de la littérature algérienne car l'auteur subversif, provocateur, s'en prend à son père, à la société patriarcale, avec une dureté et une violence inaccoutumées, rehaussées par un style qualifié de dur, de rebelle, grossier voire ordurier inspiré par le roman de Céline, *Voyage au bout de la nuit*. *La Répudiation* est un réquisitoire violent contre le Pouvoir et la société archaïque algérienne et l'auteur y souligne avec délectation les contradictions venant ralentir et entraver l'évolution, la plénitude de la société algérienne, où des milliers d'hommes et de femmes sont déchirés entre des traditions désuètes, en proie à toutes les contradictions et à

---

[294] ROELENS, Maurice, "*Rachid Boudjedra: la Méditerranée, par excès et par défaut*", paru dans les Actes du colloque Universités de Perpignan, 13-14-15 novembre 97, *Saveurs, Senteurs : le goût de la Méditerranée*, Collection, Etudes, P.U de Perpignan, 1998.

[295] BOUDJEDRA, Rachid, *Pour ne plus rêver*, Alger, Editions de la SNED, 1965.

toutes les aberrations imaginables dans un monde moderne qui n'arrête pas d'évoluer. Son regard et son jugement sont sans équivoque, il dénonce avec une violence inouïe les tares dont il est témoin, il s'élève contre tous les tabous, quels qu'ils soient, sexuels, politiques ou moraux, il n'hésite nullement à recourir à des images parfois fort choquantes et d'une violence ahurissante, mais pour la bonne cause. Il va jusqu'à disloquer la structure du récit, entreprendre tout un travail sur la langue elle-même en la désarticulant, la malmenant dans l'espoir sans doute de mieux exprimer ses idées, quand la parole devient subitement trop faible pour décrire l'incohérence, l'absurdité et la bêtise humaine. Ses personnages sont des névrosés, et comment peut-il en être autrement vu les situations effroyables dans lesquelles ils se trouvent enlisés ? Le livre est interdit en Algérie mais il a vite fait le tour de toutes les universités algériennes.

Trois ans plus tard parait *L'Insolation* (1972) suivi par *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), où l'auteur choisit Paris comme cadre spatial afin de dénoncer le sort réservé aux travailleurs maghrébins en France, victimes de racisme et d'exclusion. Rachid Boudjedra ne s'arrête plus et s'impose comme écrivain de haute stature dans le paysage littéraire mondial. Dans *L'escargot entêté* (1977), il s'attaque avec la véhémence qu'on lui reconnaît depuis *La Répudiation*, à la bureaucratie en pleine ère socialiste. Dans *Les 1001 années de nostalgie* (1979) et *Le Démantèlement*[296], il se lance dans l'écriture en langue arabe, soulevant le tollé et la hargne de la part de plusieurs écrivains algériens de langue arabe, « *Tahar Ouettar à leur tête qui sera le plus virulent d'entre tous* », nous confie l'auteur lors d'une rencontre organisée à l'Université de Khenchela.

A partir des années 90 avec *Timimoun* précisément, l'écriture romanesque de Boudjedra se transforme, connaissait une profonde mutation et entre dans une autre phase, laissant paraître un Boudjedra débarrassé de sa hargne envers toute forme d'autorité, il reflète une évolution personnelle laissant pressentir un certain apaisement. Il semble avoir enfin trouvé une harmonie au milieu de la grande

[296] Ce roman sera traduit en français par Boudjedra lui-même et paraitra aux éditions Denoël, Paris, 1982, Collection Arc-en-ciel sous le même titre.

débâcle algérienne liée à la décennie noire. Certes adouci, assagi et plus modéré dans son écriture, il poursuit comme tout homme son cheminement personnel et de nouvelles quêtes surgissent, notamment mystiques.

Timimoun (suivi de *Cinq fragments du désert)* est sans aucun doute le plus sensible, le plus exhaustif, le plus amoureux des livres jamais écrits sur le désert algérien. Monumental, riche et foisonnant, il semble résulter d'un pari insensé : qu'un homme puisse, à lui seul, s'emparer du Sahara et nous en restituer toutes les facettes, tous les secrets. Mais ceci ne l'empêche nullement de continuer son combat contre l'ascension des Islamistes dont il dénonce les actes barbares perpétrés contre les intellectuels, les étrangers mais aussi contre les petites gens, et ce malgré les *fetwas* virulentes lancées contre lui. Ainsi au péril de sa vie, il clame haut et fort ses opinions, sa courageuse prise de position contre les hordes de criminels qui se disent musulmans. Dans le but de sauvegarder la démocratie et les libertés individuelles, il s'attaque à l'intégrisme islamiste sans prendre de gants notamment dans *le Fis de la haine* (1992). Il n'y a, selon lui, aucun mot assez dur pour caractériser ces fous de Dieu qu'il critique de manière acerbe en recourant à des mots qui souffrent d'aucune ambigüité : "*terroristes*", "*tueurs patentés*", "*débiles attardés*", "*êtres mortifères*". Dans la préface de son essai *FIS de la Haine*[297] il déclare :

> « *Il fallait écrire ce livre. Jeter ces mots sur le papier pour dire à nous-mêmes et aux autres, l'infamie d'un FIS qui a érigé la fraude électorale et la terreur en système politique. Un FIS haineux et ramant qui, au nom de l'Islam, veut le pouvoir et le sang. Notre sang à nous tous, gens de bonne volonté ouverts sur le monde. Sans tabous, sans barrières et sans préjugés, ce livre a été écrit avec pour seule passion : l'homme* »[298].

Parus après *Timimoun*, les textes vont en majorité s'inspirer de la réalité sordide des années quatre-vingt-dix et relater des pans de la barbarie terroriste qui s'en prend lâchement à des innocents. En 2001, Boudjedra fait paraître aux éditions Barzakh *Cinq fragments du désert*. Court et dense, ce texte est un véritable hymne poétique voué au désert et qui, en 2008, est l'objet d'une deuxième

---

[297]BOUDJEDRA, Rachid, *FIS de la haine*, Paris, Éditions Denoël, 1992.

[298] Ibid.

édition[299] illustrée, d'une grande beauté, une « *ode au désert, immensité à la beauté insolite, lyrique et métaphysique, qui a toujours a nourri l'imaginaire humain* ». A une prose poétique des plus sublimes du premier, répondent en parfaite harmonie, les illustrations[300] nourries par l'imagination fertile de Rachid Koraïchi[301], induisant à travers une même passion pour le désert, une fusion des plus réussies, une véritable alchimie.

D'autres textes[302] suivront où l'auteur continue de s'inspirer de souvenirs liés à la guerre de libération nationale ou à de faits réels en rapport avec la tragédie algérienne.

Enfin en 2014, Boudjedra, observateur et témoin assidu des turpitudes de l'Histoire, publie *Printemps*[303], salué comme un « *livre plein de fureur, de colère, d'imprécations, sur fond de passion amoureuse entre femmes* »[304]. Ce roman foisonnant raconte l'histoire de Teldj *« femme algérienne dans une société retardataire et archaïque* », trentenaire, originaire des Aurès, professeure de littérature érotique arabe à Alger et ancienne championne du 400 mètres haies déterminée à "*vivre autrement*". L'auteur, se faisant l'écho des soulèvements qui ont marqué le monde arabe ces dernières années, désignés pompeusement sous l'expression "*printemps arabe"*, fait part de son scepticisme. Boudjedra méfiant ne croit pas que ces événements marquent le progrès mais annoncent plutôt le recul. Il revient dans ce récit sur des conflits qui ont marqué son pays. Il critique une fois encore ouvertement les intégristes et la corruption qui gangrène la société arabo-musulmane, « *société archaïque, rongée par la religiosité médiocre et la superstition bon marché* ». Et en intellectuel avisé, il appelle à tirer des leçons du passé en se mettant en garde contre les intégristes où qu'ils soient.

---

[299] BOUDJEDRA, Rachid, *Cinq fragments du désert*, Illustrations de KORAÏCHI Rachid, originaire lui aussi de la ville d'Aïn El Beïda. Ouvrage bilingue. Traduction en arabe : Hakim Miloud. Ed. Barzakh. 21x 21cm. 96 p. Coéd. avec Acte Sud (France).

[300] Des calligraphies bâties comme des hiéroglyphes encadrent l'espace vide de la page.

[301] Rachid Korachi, plasticien est né en 1947 à Aïn El Beïda, et vit à Paris. Pour lui, « *le désert est un lieu fondamental. C'est le réceptacle de la mémoire du continent africain. La culture est un front, nous devons travailler ensemble* », lâche-t-il lors d'une rencontre qui s'est déroulée à la BNA, Salle Lakhdar Essaihi, le 16 février 2008.

[302] *Les Funérailles* (2002), *Hôtel Saint Georges* (2007) et *Les Figuiers de Barbarie* (2010).

[303] *Printemps* est paru aux Editions Barzakh.

[304]ROCHEBRUNE, Renaud, Littérature | *Et il est comment le dernier Rachid Boudjedra* ?| Jeuneafrique.com., 29/06/2014.

2. L'espace dans les textes de Rachid Boudjedra

Rappelons que le présent travail s'inscrit dans une optique de recherche qui se propose d'étudier comment certains écrivains algériens appréhendent l'espace du désert par rapport à celui de la ville, dans leurs fictions. Une des caractéristiques principales des romans de Rachid Boudjedra depuis le début, est que les espaces mis en scène réfèrent généralement à des espaces réels, explicitement évoqués et où il livre une série d'indices qui permet au lecteur de faire correspondre l'espace fictionnel vers l'espace référentiel, l'orientant de la sorte vers la réalité biographique ou historique.

Avant d'aborder l'espace du désert opposé à celui de la ville dans son roman *Timimoun*, rappelons que lorsque nous passons en revue les espaces évoqués à travers l'ensemble de sa production romanesque, nous remarquons que Boudjedra est fondamentalement un auteur citadin. En effet, la plupart de ses romans ont pour cadre la ville, là où se nouent toutes les intrigues et tous les événements. Si le désert apparaît dans quelques textes, ce n'est qu'en filigranes, notamment dans *Les 1001 années de la nostalgie.*

Sa rencontre avec le désert, cette "*matrice de sensations*" s'est faite de manière fortuite. Boudjedra en explique les circonstances :

> « *J'ai longtemps voyagé dans le monde. Je suis allé en Amérique latine et je ne connaissais pas encore le désert algérien ! Ce n'est qu'en 1975 que je le découvre ; je travaillais à l'époque comme scénariste avec le réalisateur Lakhdar Hamina. C'était un coup de foudre* ! »[305]

Dès lors ses visites dans cette contrée se sont multipliées et régulièrement il se rend dans le désert, dans la ville de Timimoun précisément où il a même fini par acquérir une propriété. Le désert, ce "*néant*", ce "*rien*" a énormément apporté à l'auteur, il en souligne la dualité dans les propos suivants :

[305] Lors de la rencontre qui s'est déroulée à la Bibliothèque Nationale, en présence de Rachid Koraichi à la Salle Lakhdar Essaihi, le 16 février 2008. Rapporté par Irane Belkhedim - Le jour d'Algérie 20/02/2008. Il est aussi le scénariste de "*Chronique des années de braise*», seul film du cinéma arabe à avoir obtenu la Palme d'or au célèbre Festival de Cannes en 1975.

> « *Le désert est pour moi, non seulement ce lieu de retraite, de paix, mais aussi celui du désordre et du chaos* »[306].

En effet, pour lui les espaces désertiques, "*lieux redoutables pour les profanes"* sont dotés, écrit-il, *"d'une spiritualité extraordinaire pour les initiés*". Quant à la ville, elle est un espace intelligible et simple qui se laisse plus facilement déchiffrer. Son attachement, sa passion pour le désert trouvera son illustration dans *Timimoun*[307] et *Cinq fragments du désert*, deux textes admirables.

Dans le premier il nous fait partager le périple dans le désert, d'un guide touristique pathétique mais particulièrement attachant qui conduit un bus, portant somptueusement le nom de "*Extravagance*". Dans le second, il nous invite à la contemplation d'une fabuleuse fresque poétique à travers l'espace de l'infinitude et du sable qui s'inscrit au cœur même d'une quête de sens que seul un lecteur alerte saura déceler. A propos de la genèse de ce récit poétique, l'auteur lui-même explique :

> « *Lorsque Barzakh m'a proposé de faire un livre sur le désert, j'avais déjà quelques écrits dans mon tiroir, le reste, je l'avais en tête. Mon roman Timimoun parle déjà du Sahara* »[308].

C'est dans ses *Cinq fragments du désert,* texte composé de toutes les sensations que peut éprouver un homme qui s'engouffre de plain-pied dans ces lieux redoutables pour les profanes, que l'auteur dévoile subtilement toute la symbolique de la relation qu'entretient l'être humain avec la nature du désert.

3. *Timimoun* et *Cinq fragments du désert*

C'est lors d'une retraite spirituelle forcée à Timimoun, d'une rencontre temporelle, que sont nés ces deux textes. Le premier, *Timimoun,* est romancé, inventé, comme l'a été par exemple le Sud de Faulkner, larges et émouvantes impressions sur la nature, où Boudjedra nous fait participer à l'oppression angoissante que le désert du Sahara fait peser sur lui. Il y raconte l'expérience

---

[306] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun,* op. cit.

[307] Roman traduit de l'arabe par l'auteur lui-même, publié en 2014, aux Editions El-Idjtihad à Alger.

[308] BEKHEDIM, Irane, « *Réédition de "Cinq fragments du désert" de Rachid Boudjedra* ». Le jour d'Algérie , 20/02/2008.

étrange d'un homme qui décide de se retirer dans le désert à bord d'un vieux tacot des années 40, pour y finir sa vie car dit-il :

> *« J'avais l'impression d'avoir terminé ma vie, le jour où j'ai acheté ce vieux car à Genève. J'avais en fait décidé de m'enterrer dans le Sahara. Tant qu'à faire ! Il valait mieux mourir dans ce désert qui m'a toujours fasciné parce que méchant, dur et invivable plutôt que dans une de ces villes atrophiées, surpeuplées et agressives. Le désert est mon mode de suicide »*[309].

L'image du car qui s'enfonce, intrépide, dans les tréfonds du désert inconnu, immense et désertique n'est pas fortuite. Elle résume toute cette représentation désarticulée du narrateur en proie à sa grande peur, à sa propre angoisse et à sa démence. La métaphore du bus, espace clos par excellence, associée à celle du sable - monstre d'une étrange expressivité qui entre de partout - fonctionne comme l'illustration d'un enferment infernal vécu intérieurement et obsessionnellement. Le bus et le sable « *infiltré dans les vêtements, les narines, la gorge et la poitrine* » à la manière d'une sonde, vont se hasarder à percer et mettre à nu ses agoraphobies et ses égarements, là où :

> *« (…) se fixe la sauvagerie du monde et sa prodigieuse capacité à exalter ces aventuriers qui acceptent d'aller avec moi, jusqu'au bout d'eux-mêmes, dans la peur et la terreur, dans la sérénité et l'accalmie (…)* »[310].

Cette idée introduit un vecteur particulièrement infernal, où l'acte de fuite ou de survie ne peut se réaliser que dans l'errance totale d'un moi égaré, où la raison vacillante s'érige en maître destructeur des phobies et des malheurs humains. Boudjedra n'est-il pas le précurseur d'une composition littéraire inédite où le beau ne peut être décelé qu'à travers les dédales de la déraison et de la mortification extrêmes ?

Le deuxième récit lyrique, *Cinq Fragments du désert*, a permis à Boudjedra de s'exprimer à partir d'un autre genre plus adéquat qui se situe aux abords de la poésie, une poésie profonde et raffinée à la fois. Grâce à la transfiguration, une présence est immédiatement saisie dans l'immensité du désert alors que la poésie se déploie à travers des images où, miraculeusement, se concilient le visionnaire et le visuel. C'est cette vision de la passion qui, mue par la beauté, déchire et apaise en

---

[309] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.50
[310] Ibid., p.116

même temps le narrateur de *Timimoun*, d'où cette dualité perceptible en permanence dans les deux textes.

Dans *Timimoun*, Boudjedra s'ouvre au souffle mystique soufi et évoque l'expérience fulgurante, bien que tardive, d'un amour spirituel suscité par sa rencontre avec une jeune femme aux immenses yeux bleus nommée Sarah. Le narrateur dépeint les caractéristiques de cette femme mythique, expression parfaite de l'amour et de la beauté, qui l'obsède et qu'il rêve d'aimer dans le creux des dunes, à l'ombre bienfaisante des palmiers, bref dans tous les mouvements du désert immense et profond . Nourri de poésie et de culture arabe, Boudjedra redonne vie à cette expérience spirituelle unique, par son style à la fois généreux et maîtrisé, sur fonds de couleurs évoquant admirablement les paysages désertiques. *Timimoun* est un livre bien rare, admirable, écrit sur plusieurs registres, où se conjuguent avec élégance les genres biographique, philosophique, mystique et critique avec l'écriture littéraire et l'intelligence analytique. Boudjedra se risque, là encore, à écrire à la première personne, accorde harmonieusement son expérience personnelle avec sa vocation d'écrivain et de philosophe.

Il serait malaisé de vouloir étudier *Timimoun* séparément de *Cinq fragments du désert*, sa suite naturelle et dans lequel s'efface le narrateur qui cède sa place à un œil ou à un murmure comme pour permettre au désert de se laisser dévoiler sans fausse pudeur, là où la retraite de l'homme est absolue. Ce texte, prolongement poétique ou philosophique de *Timimoun*, est particulièrement déroutant. Il ne ressemble, en effet, à aucun des livres écrits auparavant par Boudjedra et dont la forme reste d'ailleurs à définir : poèmes en prose, versets poétiques, méditations philosophiques ou romantiques…. ? Mais qu'importe la forme ! Il y déploie brillamment une fabuleuse et étourdissante fresque… précision de vocabulaire et de détails, surabondance de références ainsi que l'utilisation d'expression ou d'extraits empruntés à Saint John Perse, Lorand Gaspar… - Boudjedra n'est-il pas par essence un auteur intertextuel ? -, fortement connotés, qui n'allègent pas la lecture et engendrent des images et des sentiments des plus fulgurants.

3.1. *Timimoun*, un roman du désert

Timimoun est un récit introspectif en partie autobiographique de 126 pages réparties sur sept chapitres, dans une aventure initiatique où sens et sensations se découvrent par à-coups, dans un cadre magique et mystérieux. Boudjedra dépeint avec un réalisme subtil les consciences et le décor, soulignant minutieusement et en finesse les moindres mouvements de l'atmosphère dans des descriptions envoûtantes. Il y analyse les rapports de la fiction et de la réalité avec un sens de la banalité remarquable en laissant subtilement libre cours à ses préoccupations. En outre, il s'implique une fois de plus sans équivoque dans la dénonciation de l'intégrisme barbare et sournois qui n'a aucun scrupule à assassiner des écrivains, des citoyens innocents et sans défense. *Timimoun* est un récit sobre et dépouillé, où le souci de l'auteur n'est plus celui des élucubrations intellectuelles pour cercles restreints d'initiés et férus de philosophie. Il narre une expérience intérieure douloureuse favorisée par un contexte de grande violence dans le Nord du pays et par la traversée d'un désert particulièrement hostile, « *une sorte d'envers de notre monde habituel propice aux remises en question* » souligne Charles Bonn.

Boudjedra y relate l'expérience de l'auto-dépouillement pénible d'un quadragénaire par l'ornière de la grande débâcle algérienne liée à la décennie noire, dans un long monologue intérieur où le personnage central est un guide touristique qui transporte ses passagers d'Alger à Timimoun à bord d''un bus nommé *Extravagance.* Un jour, en levant son regard dans le rétroviseur, il tombe sur celui de Sarah, une jeune femme de 20 ans. Le regard de Sarah au cœur du désert va déclencher une vaste introspection faite de flashbacks sur son adolescence à Constantine, ses rapports familiaux délicats avec un père industriel distant qui l'a déshérité, un frère dont la disparition s'apparente à un suicide, la construction de sa personnalité et sur sa profonde solitude dans ce désert où il a trouvé refuge. Tout au long de cette traversée du désert, ne cessent de remonter des souvenirs liés à l'enfance, à travers le dialogue (ou monologue) étrange qui s'opère (ou non) avec Sarah, s'écartant quelque peu du schéma récurrent chez l'auteur, à savoir le dialogue avec une femme étrangère.

Dans ce texte, Rachid Boudjedra traduit les questionnements d'un personnage fort pessimiste qui porte un regard très sombre sur lui-même, qui s'oublie dans la vodka et conforte ses démons intérieurs par ces traversées répétitives dans le désert, allant jusqu'à Timimoun. Mais sa plus grande désillusion reste son rapport calamiteux aux femmes, que fait rejaillir la rencontre de Sarah, qui le déstabilise et fait naître en lui une multitude de pulsions longtemps tues auparavant.

Le lieu qui relie le héros au monde est triangulaire, le monde est perçu par le biais de deux espaces principaux : La ville (Alger et Constantine) et le désert (Sahara). Le récit évolue sur trois axes : entre le passé du narrateur à Constantine et son présent dans le désert - sans doute unique alternative - avec pour toile de fond un terrorisme meurtrier qui frappe à tout instant à Alger.

3.2. Un espace de dualisme

« Fuyons les villes tentaculaires (…) je repartirai le plus vite possible, d'abord Constantine pour assouvir ma passion fraternelle ».
Maurice Bouviolle (1943)

L'espace a toujours occupé une place prépondérante dans la littérature algérienne qu'elle soit de langue arabe ou de langue française. C'est le lieu du déroulement de l'action, comme nous l'avons déjà signalé, mais aussi un élément stratégique dont l'occupation sert d'ancrage à des oppositions sociopolitiques et culturelles entre protagonistes. L'espace est généralement investi par l'auteur en fonction de son identité culturelle, de ses convictions religieuse, philosophiques et artistiques, lui conférant ainsi une dimension humaine, un effet du réel, référentiel. Chez Boudjedra il occupe une place fondamentale. La ville n'y est pas seulement thématisée, elle joue également un rôle structurant dans son texte. Elle acquiert de la sorte une configuration personnelle qui paraît intimement liée au parcours symbolique du héros. Le désert par contre, comme nous avons eu à l'observer, est un espace malléable qui ne sera jamais tout à fait identifié car il n'est pas stable : ce n'est pas un espace que l'on peut dompter, asservir et maîtriser au gré de ses errances. Cet espace doublement vierge se transforme ainsi au gré du vent

« *qui fait et qui défait* » et des états d'âme du protagoniste. Et au désert envisagé sous l'angle de la plénitude et de la spiritualité s'oppose la froideur âpre et stérile de la ville, lieu du non-sens, lieu de la violence et de l'indicible horreur des exécutions. Le narrateur est un quadragénaire névrosé dissertant de façon tantôt burlesque tantôt délirante sur l'amour, le sexe, le désert et la mort.

3.3. Recensement des espaces et des lieux dans *Timimoun*

Les espaces fondamentaux mis en jeu dans *Timimoun* sont donc la ville et le désert, deux pôles antinomiques qui, plus que de simples décors, s'inscrivent autant comme des éléments esthétiques que comme des paramètres symboliques et métaphoriques du discours boudjedrien. Dans ce roman, le récit évolue entre trois espaces correspondant à trois ancrages temporels selon la distribution suivante dégagée par Nedjma Benachour-Tebbouche dans son essai *Constantine et ses romanciers*[311] :

Alger
Le présent
Espace de la violence

Constantine	*Timimoun*
Le passé	*Le présent+ Futur-désir*
Espace refuge-vie	*d'y être enterré*
	Espace refuge-mort

Selon Nedjma Benachour-Tebbouche, Constantine qui surgit à des moments particulièrement forts dans le récit est la bouée à laquelle s'accroche le personnage afin de ne pas sombrer dans la folie. Quant à Timimoun, elle constitue un véritable abri en retrait de la grande violence meurtrière qui sévit au nord du pays, à Alger. L'auteure explique cette distribution : « *Constantine, espace de l'enfance et du passé lointain et Timimoun, espace du présent mais se situant dans une contrée lointaine ont les villes-refuges où le personnage, grâce à la mémoire et à la*

[311]BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, Constantine, Média- Plus, p.163.

distance, fuit la mort et la violence »[312], sévissant à Alger et symbolisant la négation même de la vie. Alger est *« la ville du passé et de la mémoire est tout simplement la vie qui nie la ville du présent [Alger] avec son lot de morts violentes »*[313].

4. Constantine comme un rebut[314] ou la nostalgie d'une ville au bord du précipice

Constantine est saisie à travers les méandres déroutants de la mémoire du narrateur précise Nedjma Benachour-Tebbouche : « *Le retour à la ville de l'enfance s'effectue grâce à la merveilleuse capacité de la mémoire*»[315], qui cite Rachid Boudjedra lui-même :

> « *Le roman contemporain se veut non linéaire et digressif, non pas gratuitement mais parce que tout le travail qu'a fait Freud autour de la conscience et de ses supports ont permis l'avènement d'une littérature où la mémoire va jouer un rôle essentiel* »[316] .

Dans l'œuvre de cet auteur, la mémoire a toujours pris une importance capitale car il s'applique à évoquer de manière lancinante, quasi obsessionnelle, les aspects les plus saillants et les plus marquants de son expérience personnelle. A l'instar de grands romanciers comme Proust et Aragon à titre d'exemple, la mémoire constitue le lieu privilégié, la source intarissable d'inspiration d'où émergent les plus beaux textes. Aragon désigne cette technique sous l'expression du "*mentir-vrai* ", une appellation qui sied parfaitement pour rendre compte de la relation de l'œuvre à la réalité référentielle chez Rachid Boudjedra.

Ainsi l'écriture est incontestablement la mémoire de l'écrivain sur sa vie et l'histoire de son temps. Ne dit-on pas souvent que c'est avec sa vie qu'on écrit. Pour paraphraser une fois encore Aragon, nous reprenons les propos suivants parus dans la préface d'*Aurélien* :

---

[312] Ibid., pp.166-167.
[313] Ibid., p.166.
[314] BOUDJEDRA, Rachid, *La Pluie* : « *La ville, c'est-à-dire quelque chose comme un rebut* », p 134.
[315] BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, Constantine, Média- Plus, p.162.
[316] Ibid.

« *(…) comme la vie, les événements (l'histoire) me dictaient le roman, tout fut fait pour les effacer, ne laisser que leurs reflets indirects dans la chose inventée, la péripétie imaginaire* »[317].

L'auteur introduit de la sorte cette matière qu'est la réalité en la modifiant comme le faisait Aragon qui prétendait

« *qu'il fallait non point regarder la réalité à la loupe, mais au contraire la sous écrire, se refuser à prendre argument des traits monstrueux de la réalité* »[318].

Nous relevons plusieurs exemples qui permettent de vérifier le rapport à la réalité référentielle où la fiction est enchâssée dans *Timimoun* par des détails relatifs à des événements authentiques comme la mort du frère par exemple. A travers le prisme de ses souvenirs, de ses expériences, de ses préoccupations diverses, l'auteur maquille, déguise et modifie les faits relatifs à cette mort, avant de les insérer à la narration. Le rapport aux sources biographiques renvoie directement au problème de la genèse de l'œuvre. Boudjedra affirme lui-même : « *Tous mes romans racontent une expérience personnelle, ma vie, ma façon de voir les choses* »[319].

Quant aux personnages, nous remarquons qu'ils n'échappent jamais à la fusion avec l'auteur ou avec des personnes qui ont réellement existé. Dans son invention des personnages, Boudjedra se livre là aussi à un mélange d'aveux, de portraits, de mensonges et de masques. Le héros de *Timimoun* autour duquel gravite le récit, peut paraître comme une mise en abyme de l'auteur lui-même, auquel il a concédé quelques bribes personnelles créant un effet de miroir. Le "*je* " anonyme s'apparente parfaitement à Boudjedra à cause de nombreux points communs qui les relient : comme lui, le narrateur est condamné par les intégristes et a été traumatisé par la mort prématurée de son frère jumeau. Ce qui autorise à qualifier *Timimoun* de roman personnel, lequel est, selon Philippe Lejeune, une variante de l'autobiographie car ce genre ne dévoile pas explicitement « *l'identité*

---

[317] ARAGON, Louis, Préface à *Aurélien*, op. cit., p.12.
[318] Ibid., p.13.
[319] BOUTET DE MONVEL, Marc, Boudjedra *l'insolé, L'Insolation, racines et Greffes*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.169.

de l'auteur ou du narrateur »[320].

Ce dernier nourrit à l'égard de l'espace citadin des sentiments fort ambigu : nostalgie, euphorie et répulsion. Les va-et-vient incessants entre ces sentiments, témoignent de cette confluence essentielle au devenir du héros, toujours en projet. La description de Constantine reste empreinte de la nostalgie de l'enfance perdue, tantôt on en a une vision positive tantôt négative. C'est la ville du passé qui apparaît à travers l'expérience de l'auto dépouillement. L'auteur ne la rappelle que dans une perspective analytique et offre parfois une vision apocalyptique de constantine, espace de l'enfance qui, menace de s'écrouler à tout moment dans le ravin.

Au début les souvenirs sont d'abord opaques mais petit à petit les détails finissent par revenir et l'auteur évoque plusieurs analepses qui constituent et résument les quelques événements marquants des années passées dans sa ville fétiche : l'enfance et la jeunesse à Constantine, la mort absurde du frère qui a raté la marche du tram, l'absence permanente du père, la mère soumise et passive et, pour finir, l'amitié ambiguë à trois, entre le narrateur, Kamel Raïs et Henri Cohen.

Le héros de Boudjedra tombe amoureux de cette jeune fille remarquée dans le rétroviseur et dont le prénom, Sarah, souligne Nedjma Benachour-Tebbouche, *n'est pas fortuit, il est à rattacher à la fascination du désert et à son éternel amour pour le Sahara. Les énoncés Sarah/Sahara obéissent à une construction anagrammatique* »[321]. Toujours est-il que Sarah, un double du Sahara, le replonge douloureusement dans son enfance et sa jeunesse à Constantine. L'auteure de l'ouvrage attire notre attention sur l'importance à retenir de cet amour qui se manifeste tardivement dans la vie du quadragénaire alors qu'il s'est toujours, méfié des femmes. Cet amour « *démontre son désir de "s'accrocher" à la vie, lui, le sursitaire, le condamné à mort* »[322].

4.1. Lieux clos/Lieu ouvert

Michel Ragon affirme « *Confronter l'homme et la ville, c'est s'apercevoir que l'homme n'a cessé d'etre fasciné par les villes, utopiques lieux de toutes les libertés*

---

[320] LEJEUNE, Philipe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p.14.

[321]BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, Constantine, Média- Plus, p.164.

[322] Ibid.

»[323]. En effet, nous remarquons que la ville joue un rôle important dans l'imaginaire des écrivains. Elle est le « p*roduit de l'histoire et lieu où se fait l'histoire, (…) territoire de l'aliénation et de la permissivité* »[324], elle détermine en partie le sort des hommes et de leur culture car « *par leurs formes, par leur toplogies et leurs situations, les villes*, nous dit encore Michel Ragon, *matérialisent les aspirations des populations ou renforcent les positions des despotes et pour annihiler les civilisations les conquérants ont toujours rasé les villes* »[325].

Elle est devenue, de la sorte, inséparable du destin personnel et collectif des hommes. En tant que topos ou grande figure de l'imaginaire, elle a largement été utilisée tout au long de l'histoire de la littérature. Cependant, si la présence de l'urbain dans la littérature remonte aux premiers récits mythiques, aujourd'hui plus que jamais, la cité occupe une place prépondérante dans l'imaginaire. L'homme est à l'image de la ville qui est elle-même à son image : édifiée, planifiée, bâtie, urbanisée, marquée par sa présence. Elle est donc objective et subjective, réelle et imaginaire, architecturale et mythique et ne peut que susciter des réactions.

Boudjedra a toujours été passionné par la ville qui constitue l'espace de son existence, le lieu de sa réussite et de son échec. Comme thème littéraire, elle apparaît sous diverses formes, chez lui et bien plus qu'un simple décor, elle tend à devenir un personnage à part entière. Nous relevons que les lieux constantinois convoqués par l'auteur dans *Timimoun,* sont essentiellement clos, comme s'il voulait mieux faire ressortir son caractère oppressant et écrasant :

- La maison familiale
- La fumerie
- Le cinéma Le Colisée
- Le bordel

A ces espaces confinés, il oppose un seul et unique espace ouvert : l'aéro-club. Constantine, dans *Timimoun,* est montrée principalement du dedans. Une seule fois le narrateur se risque à nous la décrire de l'intérieur de la maison familiale, depuis la fenêtre de sa chambre, afin de rendre compte du héros du récit :

---

[323] RAGON, Michel, *L'Homme et les villes,* Paris, Ed. Albin Michel, 1975, p.6.
[324] Ibid.
[325]Ibid.

> « *J'avais l'impression que la ville dégringolait sur moi. Cette ville qui est comme perchée. Constantine, donc, avec ses ponts suspendus, ses pont-levis, son ravin vertigineux, ses casbahs éparpillées sur l'ocre des falaises interminables et des rochers comme effrités* »[326].

La dissociation de tout son univers est à l'image même de Constantine, ville située sur les rebords du gouffre :

> « *Autour de moi, l'univers s'affaisse, alors, dans un coma profond. Progressivement. Sans en avoir l'air ! (…) Je me sentis perdu (…) dans cette ville avec ses labyrinthes aperçus de la fenêtre de ma chambre (…) La ville dessine un volume norme et boursouflé qui dégringole par paliers successifs et niveaux multiformes entre la Casbah et le rocher sur lequel Constantine est construite. La casbah vieille et fragile, juste en face de la maison familiale, ne cesse de se dégrader et de s'effriter. Comme si elle fanait chaque jour un peu plus. Elle se couvre de lézardes, de fissures et de trous* »[327].

Constantine est exhibée comme une ville irréelle, inquiétante et menaçante « *(…) toujours sur le point de culbuter dans le ravin* ». Opposée à l'espace du désert, Constantine est l'espace citadin animé et achevé par excellence symbolisant un passé certes, mais non révolu. Constantine reste ainsi au centre d'une introspection sans fin et se donne à lire comme un espace hermétique où le narrateur y dissèque sans merci son passé, tout comme il dissèque le désert en passant en revue le moindre détail lui permettant de mieux appréhender certains de ses comportements étranges ou ceux de ses passagers. Il fait et défait ses souvenirs à l'instar du vent qui, dans sa furie, met à nu, les civilisations passées, enterrées ici et là, comme pour y déceler les raisons de ses échecs permanents.

Constantine est malmenée comme s'il la tenait pour responsable de ses multiples déboires. Si dans son recueil *Au Soleil*, Maupassant la présente comme une « *Cité phénomène* »[328] apparaissant majestueuse « *debout sur son roc, gardée par son fleuve, comme une reine* », sa première évocation dans *Timimoun* est plutôt timide voire négative Boudjedra choisit de l'introduire par une espèce de porte de service : par son aéroclub « *poussiéreux et ridiculement petit* ». Le narrateur

---

[326] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.16.

[327] Ibid.

[328] Ainsi la désignait Guy de Maupassant.

replongeant dans ses souvenirs de jeunesse, nous livre une autre image qui ne fait que confirmer le sentiment de l'oppression :

> « *Je me souviens des étés de mon adolescence où la nuit tombe sur le plus beau mûrier du jardin familial d'une façon drue. Ses branches s'agitent et rampent dans un mouvement perpétuel et effrayant. Elles avancent vers les fenêtres fermées en une reptation très lente et faramineuse. Autour de moi l'univers s'affaisse, alors, dans un coma profond. Progressivement. Sans en avoir l'air* »[329].

Pourtant Constantine est l'espace affectif par excellence, mais les blessures semblent avoir happé tous les bons moments passés dans la maison familiale et qui ne subsistent plus que sous forme de fragments extrêmement fragiles et pénibles à la fois, des sensations oppressantes transformant l'univers du narrateur en un constant et graduel affaissement comme « *la casbah vieille et fragile (…) qui ne cesse de se dégrader et de s'effriter* ». Il décide de ne plus opposer de résistance à l'espace qui le broie car

> « *(…) les problèmes se sont imbriqués et sont devenus tellement complexes que je me suis senti perdu dans cette famille et dans cette ville avec ses labyrinthes aperçus de la fenêtre de ma chambre, (…) à travers le murier vorace et fou* »[330].

Constantine semble être une plaie immense qui ne peut se résoudre à cicatriser. Dotée comme le narrateur d'un legs malheureux, bâtie en outre au-dessus d'un gouffre effrayant pouvant entraîner sa chute, elle n'a plus aucune chance devant la prééminence du désert l'horizontalité rassurante. Ainsi les images qui vont servir à la dire, à l'évoquer, ne peuvent que la dégrader davantage. Le narrateur continue ses pérégrinations périlleuses dans les entrailles d'une ville qu'il ne peut se résoudre à oublier et qui lui donne autant envie de mourir que le désert.

4.2. Pour une métaphysique des sensations

En évoquant son enfance et sa jeunesse à Constantine dans la fameuse maison familiale, le narrateur avoue : « *Je n'ai gardé de ces jours vagues qu'une mémoire*

---

[329] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.23

[330] Ibid.

olfactive et sonore : mélancolique »[331]. Les bruits de l'espace social, le bruit des autres, de la communauté, s'opposent une fois encore au désert et à son silence assourdissant. Mais curieusement ce sont « *les parfums des jardins de Timimoun [qui] rappellent les odeurs de l'enfance* » remarque Nedjma Benachour-Tebbouche :

> « *Dans les jardins de Timimoun je sens les odeurs du soleil, de la chaleur et du froid, mêlées aux autres odeurs qui remontent de mon enfance, et de mon adolescence pourrie par la mort rocambolesque, funambulesque de ce frère aîné* »[332] .

Constantine, ville aimée/abhorrée, suscitant chez lui tour à tour l'espoir, la haine, l'amour et le dégoût, est évoquée à travers l'ensemble des bruits et des odeurs qui se rapporte à la vie en famille, en communauté, qui traduit l'existence d'un regroupement humain lui faisant défaut dans l'immensité du désert.

4.2.1. Une perception olfactive de Constantine

Boudjedra prône dans *Timimoun* une perception olfactive également présente dans *Le Séisme* de Tahar Ouettar. Dès les premières lignes de ce roman, l'auteur nous introduit dans Constantine par la voie olfactive, mettant les voies sensorielles du lecteur à rude épreuve :

> « *Les odeurs de Constantine ! Elles vous accueillent, vous accompagnent, vous poursuivent ; vous prennent à la gorge ; on les reconnait avant d'avoir fait deux pas ; elles vous portent sur les nerfs vous soulèvent le cœur* »[333].

Constantine, dans *Timimoun,* est aussi la ville aux multiples senteurs :

> « *Constantine a toujours senti l'encens, les étoffes neuves et les têtes de mouton grillées à même la braise* »[334].

Dans la fumerie par exemple, l'air est enfumé et empeste l'odeur d'huile où l'on fait frire les crevettes. Il y a une surabondance d'odeurs dans le texte de Boudjedra, Et ce trop-plein d'odeur finit par enivrer le lecteur qui passe de

---

[331] Ibid., p.48

[332] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun,* p.96.

[333] OUETTAR, Tahar, *Le Séisme,* Alger, ENAG, 2002 (rééd.), p.5. Titre en arabe *Ez-zilzel* (1974), traduit par Marcel Bois en 1977).

[334] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun,* p.69.

l'« *odeur fétide des serviettes des chiffons imbibés de sang noirâtre…* » [335] à celle de l'huile de la machine à coudre qui semblent coller au corps de sa mère :

> « *(...) qu'elle trimbalait partout avec elle. Comme si, cette odeur ne l'imprégnait pas de l'extérieur mais qu'elle était secrétée par sa propre peau, ses propres pores* »[336].

Et de la cuisine lui parvenaient une fois habitué à la rumeur sourde de la maison, « *des effluves d'encens acre, de levure fétide et d'eau de rose fade se mêlent à d'autre odeurs plus écœurantes comme celle du formol et de l'éther* »[337].

Ces odeurs, tantôt qualifiées de fades, tantôt de fortes et d'âcres provoquent chez le narrateur un certain écœurement. L'expression de la perception olfactive et de ses effets est omniprésente dans le roman de Boudjedra et a la même importance que l'évocation de la perception visuelle ou sonore. L'odeur et ses différentes occurrences apparaissent dans le récit comme des éléments de description, surtout dans des situations suggérant l'activité humaine, la pauvreté, l'univers féminin, et provoquent dans la plupart des cas un sentiment d'étouffement, de répulsion, de troubles et de déplaisir. Cette obsession des odeurs témoigne d'un mal-être et d'un devenir ankylosé. Le protagoniste est maintenu dans un état d'enivrement, d'inhibition et d'accablement permanents, immobilisant de la sorte toute tentative de libération, accentuant de la sorte l'aversion pour la ville comme le fait observer Michel Ragon :

> « *Si, finalement, la ville suscite la déception, le dégoût, voire la haine, c'est peut-être simplement parce qu'elle reste un mirage. La ville pétrifie le rêve* »[338].

Constantine, où sa mère « *était comme figée dans une perpétuelle attente* »[339], est un espace pétrifiant qui inhibe la volonté du narrateur et qui empêche par conséquent son épanouissement, sa pleine réalisation, et l'odeur y contribue largement.

---

[335] Ibid., p.23.
[336] Ibid.
[337] Ibid., p.54.
[338] RAGON, Michel, *L'Homme et les villes,* Avant-propos, Paris, Ed. Albin Michel, 1975, p.6.
[339] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun,* p.22.

4.2.2. Les bruits ou la perception auditive de la ville

Constantine est perçue également comme "*tapageuse* ». C'est un espace bruyant où il est difficile de trouver la moindre quiétude propice à un retour sur soi-même. Le jour de l'enterrement de son frère, le narrateur a préféré rester dans le jardin « … *pour éviter tout ce tintamarre et toute cette mise en scène funéraire que les familles apprécient tant* »[340]. De ce jour fatidique, il déclare n'avoir gardé qu'

> « *Un mélange d'impressions musicales et une cacophonie de bruits divers. Je me souviens d'une sorte de mélange auditif fait de lamentation, de plasmodies et de grincements émis par le vieux portrait rouillé. Il n'avait pas arrêté de grincer toute la journée sur ses deux gonds qui n'avaient plus été graissés depuis bien avant ma naissance, à cause du vent chaud qui n'avait pas cessé de souffler depuis quelques jours ; un sirocco tardif d'automne. Je garde encore dans mon souvenir les traces de cette confusion vocale faite de hurlements, de geignements, de mélopées et de multiples échos emmagasinés au cours d'une semaine de deuil* »[341].

L'espace de la ville est celui du bruit que font les autres, d'une communauté qui le harcèle et le pourchasse sans lui laisser le moindre répit. Un espace dont le bruit l'oppose une fois encore au désert car, dit le narrateur, "*c'est là qu'on entend le silence* ". Son retrait s'explique par ce besoin devenu viscéral de fuir les autres, de se retrouver avec lui-même car les bruits et la ville tapageuse broient sa liberté d'individu, le séquestrent impitoyablement comme pour lui rappeler sa proximité avec les autres. Les bruits servent de repères dans la ville. On ne peut s'y perdre, on ne peut pas échapper à l'emprise du social qui harcèle et qui agresse. La ville de Constantine apparaît comme un espace barricadé, bruyant et animé sans aucune possibilité pour le narrateur de se projeter dans le futur. Un lieu où rien ne bouge. Autrement dit une prison, un espace de séquestration propice à toutes les crises existentielles, béante sur toutes les aliénations. Reste alors pour lui une seule alternative, une échappatoire provisoire, la fumerie où il entraîne ses deux amis et complices Kamel Raïs et Henri Cohen, là

---

[340] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.47.

[341] Ibid.

« … *où la rêverie est paisible malgré les apparences* », là « *où les visages des clients sont pleins de l'absence qui donne l'extase* »[342].

La fumerie, lieu de retraite sociale, clin d'œil à Kateb Yacine, est le substitut d'un espace vide, infini et vierge où le narrateur vient afin pour se retrouver et se débarrasser de l'oppression sonore et étouffante de la ville où l'on n'entend même plus le dernier autobus qui passe sous le tunnel circulaire. Ce n'est que tard le soir que « *la ville tapageuse toute la journée s'abîme dans un silence mortel dès la tombée de la nuit* »[343].

L'épisode de la fumerie permet à l'auteur de nous présenter derrière la ville-vitrine, une ville mystérieuse, double et secrète que seuls connaissent les fumeurs d'herbes, les initiés. La fumerie est, en fait, un bouge « *tout collé à la grande muraille construite en 1848 par Salah Bey pour empêcher les Français de rentrer dans la ville* »[344] (SIC). Les activités de ce lieu étaient connues par la police coloniale qui se faisait bien discrète, comme le précise le narrateur dans le récit.

4.3. Constantine, une géographie référentielle

Un relevé des lieux constantinois dans *Timimoun* confirme la primauté accordée par Boudjedra aux lieux clos. Il nous permet de repérer les quartiers fréquentés par les populations autochtones avant l'indépendance. C'est pour faire croire à la vérité humaine, pour « *réussir ses mensonges* »[345] qu'il tient autant à mentionner avec exactitude le lieu où se déroule l'action et le décor afin de mettre de son côté toutes les chances de la crédibilité, véritable exigence romanesque indispensable pour pénétrer dans l'imaginaire : « *On ne rêve bien,* écrit Louis Aragon, *qu'à condition d'avoir pour point de départ un paysage réel, tout un entourage, même inutile d'association d'idée* »[346]. La description que donne Boudjedra de Constantine est ce qu'il y a de plus réaliste et de si poétique :

---

[342] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.67.
[343] Ibid., p.69.
[344] Ibid., p.70.
[345] Expression empruntée à Louis Aragon.
[346] Louis Aragon.

> « *Cette ville qui est comme perchée. Constantine, donc, avec ses ponts suspendus, ses pont-levis, son ravin vertigineux, ses casbahs éparpillées sur l'ocre des falaises interminables et des rochers comme effrités* »[347].

Cette exigence romanesque dans le texte de Boudjedra peut être vérifiée. En effet les différents déplacements des personnages en divers lieux de Constantine dessinent progressivement les différentes catégories de la population (musulmans et juifs) durant la période coloniale et plus précisément 1958, date précisée dans le récit : « *Constantine en cette année s'épanouit d'une façon artificielle et exhibe quelques chantiers pour faire semblant de donner du travail aux innombrables chômeurs* »[348]. Ce relevé permet de rappeler que certains lieux cités dans le texte et qui lui assurent un ancrage réaliste, ont disparu aujourd'hui comme le fameux cinéma *Le Colisée* et l'aérodrome au centre hippique de Oued H'mimim - où ont été érigés vers les années soixante-dix les bâtiments de l'ex-Sonacome.

5. Alger

Timimoun est un roman sur la violence de la ville comme nous l'avons déjà mentionné, et son auteur nous livre ses impressions en filigrane au contact de l'horrible réalité liée aux assassinats d'innocents par les hordes intégristes. Néanmoins, on ne trouve pas la violence verbale à laquelle nous a habitué Boudjedra. *Timimoun* est certes un roman sobre et sommaire, mais il a su donner à la décennie noire un relief auquel nul texte n'est parvenu jusque-là.

Si au Sud les jours coulent doucement à travers les dunes et les regs, si les touristes se pâment dans leur découverte du Sahara, il n'en est pas ainsi dans le Nord du pays, à Alger soumise au diktat intégriste qui pille, viole et assassine. Boudjedra a décidé d'intégrer à son roman la violence du Nord par le biais de flashs radiophoniques qui viennent ponctuer chaque chapitre. Ils sont rapportés en caractères majuscules et rompent avec la typologie de la narration comme pour mieux souligner les aspects sordides des assassinats sanglants visant les civils. Cette violence qui s'impose de manière sournoise et détachée à travers les ondes

---

[347] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.73.
[348] Ibid., p.69.

radiophoniques, d'une voix détachée, agit comme un catalyseur en accélérant le processus de remise en question, comme le note Charles Bonn :

> « *Cette violence qui s'impose de l'extérieur apparaît vite ainsi, sans que ce soit véritablement dit de manière explicite, comme un moteur essentiel de cette auto-remise en cause du narrateur à travers la double expérience de l'amour et du désert* »[349].

Aucun commentaire n'accompagne ces séquences. Ce qui a pour effet de rendre encore plus saisissant le tragique de l'actualité algérienne. C'est à partir de toute cette sauvagerie non commentée, devant laquelle le narrateur bien que profondément affecté ne manifeste aucune réaction extérieure, que le lecteur saisit l'horreur de la situation. Dans le récit, seule Sarah donne libre court à ses sentiments :

> « *(…) Encore un attentat barbare. Je la (Sarah) regardai dans le rétroviseur. (…) Je vis ses yeux remplis de larmes. Pour la première fois depuis quelques jours je l'ai vue subjuguée par sa propre humanité »*[350].

Sarah se met à pleurer à l'annonce de l'assassinat du professeur Ben Saïd à la radio :

> *« LE PROFESSEUR BEN SAÏD A ÉTÉ SAUVAGEMENT EGORGE CE MATIN A HUIT HEURES TRENTE (…) SOUS LES YEUX DE SA FILLE DE VINGT ANS PAR LES INTEGRISTES ISLAMISTES ».*

Pour le narrateur, Alger est invivable ; la vie y est stressante et particulièrement dangereuse, on est toujours sur ses gardes : « *Dès que je revenais à Alger, je perdais le sens de la réalité. Je changeais de domicile tous les trois jours. Je vivais sur le qui-vive, mes capsules de cyanure à portée de la main* »[351]. Fuyant dans le désert la violence latente qui règne à Alger, il préfère mourir dans le désert « *plutôt que dans une de ces villes atrophiées, surpeuplées et agressives* »[352].

6. L'espace du désert

---

[349] BONN, Charles, « *Imaginaire et discours d'idées. La littérature algérienne d'expression française à travers ses lectures* », Compte rendu dans « Etudes littéraires Maghrébines », n°9, Automne, 1974.

[350] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, op. cit., pp.24-25

[351] Ibid., p. 83

[352] Ibid., p.50

Dès les premières lignes de *Timimoun*, Rachid Boudjedra nous fait participer à l'oppression angoissante que le désert et son sable font peser sur lui. Il est vrai que *Timimoun* est un roman laconique mais la représentation du désert n'en est que plus frappante, plus pénétrante. Pour discerner dans cette immensité d'impressions infinies le trait caractéristique, celui qui synthétisera et symbolisera le désert, il faut avoir la remarquable maîtrise picturale de Boudjedra, auteur dont on a du mal à se lasser … Toutes en petites touches filiformes, étincelantes, de larges et émouvantes impressions du désert nous entraînent irrésistiblement vers des cimes insoupçonnables : seul un passionné de la vacuité de cet espace peut communiquer un tel ravissement, une telle exultation. En un seul mot : l'extase ! A ce propos Boudjedra déclare :

> « *Le désert est pour moi un éblouissement. C'est une relation intime que j'entretiens avec le désert, une relation qu'on ne peut évoquer qu'en mots, seulement à travers l'écriture* »[353].

En effet, à travers l'écriture, l'auteur va patiemment façonner, ciseler à travers son récit, tel un sculpteur dans son atelier, et nous offrir une image unique et fort insolite de cet espace:

> « *Le désert, outre son aspect positif, est aussi négatif, extrêmement dur, méchant*. (…) *C'est un lieu d'horreur, de chaos, de désordre. C'est aussi une matrice de sensations : à la fois il éblouit et angoisse*…».

L'ambivalence est nette. L'auteur « *tente de dire la beauté calme et terrifiante à la fois de ces immensités secrètes, à travers une écriture intérieure, elle-même en recherche de son souffle…* ». En effet, le désert sera tour à tour perçu tantôt sous un aspect positif, tantôt sous un aspect négatif et dur. Face au désert, c'est la confusion et le chamboulement, sentiments ambigus, emplis d'austérité. Ainsi le désert, espace paradoxal, est un lieu où l'on se perd, certes, mais aussi un lieu sacré où se joue le destin même de l'homme et du monde qui l'entoure. C'est un révélateur qui dévoile l'homme à lui-même en le reliant directement à son passé, en ranimant des souvenirs profondément enfouis, l'obligeant à se regarder. Face à cette immensité,

[353] IDJER, Yacine, *Fragments d'une vie*, Info Soir, le 21-10-2004

lieu de grande solitude, l'homme n'a pas d'autre choix que de se retrouver face à lui-même :

> « *Là, dans le pays du grand désert, le ciel est immense, l'horizon n'a pas de fin, car il n'y a rien qui arrête la vue. Le désert est comme la mer, avec les vagues du vent sur le sable dur, avec l'écume des broussailles roulantes, avec les pierres plates, les taches de lichen et les plaques de sel, et l'ombre noire qui creuse ses trous quand le soleil approche de la terre* » [354].

Le récit gravite autour d'un personnage sans doute pathétique mais attachant, qui nous livre une perception particulière de l'espace désertique où il a décidé de venir mourir. Sa vision du désert, cette "*immensité immobile*" semble a priori, - comme nous allons le voir - plutôt désastreuse car elle suscite paradoxalement des sentiments tout à fait insolites. En effet, à la vue du désert il ressent une « *confusion, chamboulement cosmique. Une accumulation. Une surcharge et une désintégration*». Des sentiments particuliers dépassent ceux que connaît généralement l'homme, c'est-à-dire la peur et l'inquiétude devant l'infinie vacuité, mais ceci n'écarte pas la profonde sérénité absolue qui lui a permis d'y vivre dix ans. Il nourrit de la sorte l'ambivalence des sentiments à l'encontre du désert partagé entre la peur et l'extase, la délectation et la crainte.

6.1. Discontinuité et Fragmentation

Le désert, dans *Timimoun,* apparaît d'abord comme l'espace de la discontinuité et de la fragmentation, un lieu privilégié de l'errance et de la traversée. Il se révèle vraiment comme l'Empire de la mort, là où « *la mort n'est jamais soudaine* »[355]. Le recours à l'évocation des vestiges du passé présente un intérêt particulier car il permet d'expliquer et d'exprimer le sentiment d'angoisse du narrateur-auteur, le sentiment d'être. Les raisons de son angoisse résident dans le fait que pour lui aussi le cas sera analogue un jour et son parcours d'homme tourmenté restera méconnu car le vent est toujours vigilant : il « *fait et défait,*

[354] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun,* op. cit., p.180.
[355] BOUDJEDRA, Rachid, *Cinq fragments du désert,* op. cit., p.23.

faisant fi des anciennes routes (…) dont les tracés restent introuvables »[356].

La poésie de l'errance, symbiose d'une individualité et d'une immensité infinie, conduit irrémédiablement à une métaphysique de l'espace, un désert aux dimensions mythiques où les regards et les pas s'attardent comme pour tenter d'en saisir ou d'en percer le secret, la cohérence et l'unité. Ce qui est loin d'être simple puisque le désert est

> « *un ensemble d'hiéroglyphes indescriptibles. Illisibles. Changeants jusqu'aux vertiges tel un palimpseste qui s'efface et se rature* »[357].

Entre la hantise et la fascination, l'ouvrage se présente aussi comme une exploration anarchique du désert, à l'image de ce qui se trame dans l'âme de ce pénitent qui roule dans son car à travers « *ce lieu où tout se chamboule et se fracasse le monde* ». Le Sahara est un vrai désastre, indescriptible, qui déroute et se dérobe. On ne peut donc l'appréhender dans sa totalité. C'est en le fragmentant qu'on espère y déceler un sens, une philosophie. *Timimoun* et *Cinq fragments du désert* sont deux textes qui ont le souci d'embrasser l'histoire du désert depuis sa création. C'est pour cela que Boudjedra retient de chaque ordre des choses un échantillon, des fragments significatifs, des éléments à partir desquels s'élaborent les civilisations successives : feu, terre, mer, ciel, soleil, corps de l'homme et son esprit, et où toutes les civilisations mortes sont inventoriées.

Le désert est le commencement du monde et sa fin. Pêle-mêle, Boudjedra introduit tous les débris et fragments de ce grand Sahara à ses différentes époques. Aussi se livre-t-il à une véritable auscultation du désert : il l'écoute, tâte son pouls, prend sa température, le questionne sur son passé, le scrute, le met à nu. Il interroge les tableaux à la fois offerts et mystérieux, éblouissants, merveilleux, effroyables et hallucinants… Il évoque le vent, les grands souffles qui ruinent, brassent et refont le monde et le désert. Il rappelle les catastrophes historiques et exhume les civilisations enfouies dans le sable. Le désert constitue un exemple de présage, le passé contient le répertoire des hautes images, un recueil de grands signes qui guident toute navigation vers l'avenir. L'auteur nous offre du désert des images qui

---

[356] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.47.
[357] Ibid., p.12.

se contredisent souvent, des images complètement opposées. Dans une poésie des plus éblouissantes, il avoue :

> *« Le Sahara c'est aussi la vie, presque. Une vie que l'on mérite. Une vie qui donne une envie poétique du monde. Surtout, justement, les nuits de pleine lune où l'astre flambant neuf donne l'impression qu'il va se poser sur l'index de la main. Droite ou gauche. Quelle importance ! »*[358] .

Il n'est pas étonnant qu'il déclare à la fin de la traversée : *« une envie maladive et obsessionnelle d'y revenir !* »[359], soit l'éternel retour.

Dès les deux incipits, le lecteur est agressé, transposé, sans ménagement dans un espace particulièrement négatif, un décor chaotique, d'apocalypse :

> « *La nuit tombe dru. Elle s'infiltre sournoisement dans le car, comme ça, mine de rien. Il est à peine dix-huit heures. Tout est noir maintenant »*[360].

Plus loin,

> *« La nuit, il n'y a pas de désert. Tout est très noir. L'espace vite happé. Vite restitué. Le sable infiltré partout. Les plis de vêtements. Les narines. La gorge. La poitrine.*
> *Maintenant : ce presque néant. Comme une inconsistance »*[361].

Les débuts de ces textes sont conçus pour saisir le lecteur et frapper son imagination dès les premières lignes. On est en effet vite " happé" par un sentiment de mal-être, de vertige et d'égarement : effet forcément recherché par le narrateur qui semble lui-même décomposé et perdu dans l'immensité du désert, semblable à une particule de sable, se confondant harmonieusement avec les éléments naturels. Ces textes sont les récits de « *l'abolition de l'être* »[362], de l'errance et de la décomposition, car :

> « *Au Sahara, ici c'est nulle part. Un nulle part labyrinthique où les formes et les volumes se dissèquent…* » [363].

A partir de ces phrases, le ton est donné aux textes. Une descente en soi qui s'assimile fort bien à une descente en enfer, enfer de soi fait de frustrations et

---

[358] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun,* op. cit., p. 60.
[359] BOUDJEDRA, Rachid, *Cinq fragments du désert,* p. 85.
[360] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun,* p.11.
[361] BOUDJEDRA, Rachid, *Cinq fragments du désert,* p. 10.
[362] EL HALLADJ, cité par l'auteur à la page 42 dans *Cinq fragments du désert.*
[363] BOUDJEDRA, Rachid, *Cinq fragments du désert,* p.74.

d'humiliations. L'aspect qui ressort de cette représentation du désert est la dimension mystique évoquée par l'auteur qui rappelle que les ascètes considèrent que la purification de l'être se fait par la traversée du désert, dans la profonde dévotion et dans la mortification. Ce héros (il n'y en a, en fait, qu'un seul à travers les deux textes) est attiré irrésistiblement par une force mystique puissante vers cet espace pur, héroïque et sous-tendu par une profonde quête spirituelle. Boudjedra n'est pas un sujet qui se contente de contempler le monde mais il appartient à ce monde qui "*l'habite en poète*", selon la formule utilisée par le philosophe allemand Martin Heidegger[364]. Boudjedra comprend l'espace non comme une objectivité constituée mais comme une indivision du sensible et du sens, du visible et de l'invisible, d'où son intérêt pour la percée qui peut s'opérer vers l'imperceptible à travers le sensible. On sera dès lors particulièrement attentif au rapport de l'écrivain - médium traversé par des intuitions uniques - à l'espace. Boudjedra tente-t-il à travers cette expérience de l'espace de l'Infini, d'accéder à une certaine sagesse ? puisqu'à partir du moment où l'on essaie de réfléchir sur le monde et les phénomènes, on fait toujours tant soit peu de la philosophie. Une philosophie qui consiste à se définir et à réfléchir de façon critique afin de comprendre et parvenir peut-être à son accomplissement, à l'extase.

6.2. Impuissance, abnégation et absurdité en ce désert là

Le désert sous la plume de Boudjedra est un espace innervé par une forme particulière d'aminisme. Cette perspective délie le sens, faisant un véritable contrepoint au non-sens de l'errance : le sable parle de philosophie et d'Histoire. Le désert, ce presque néant, déploie alors toutes les potentialités créatives des hommes qui vivent où qui y sont passés. Certes, écrit Boudjedra, il y a des escaliers mais ils ne mènent nulle part, même pas à Dieu. Les hommes sont obligés alors de ne compter que sur eux-mêmes dans ces lieux tout à fait absurdes « *tant les vents*

---

[364] "*L'homme habite en poète*" est le titre d'une conférence du philosophe allemand Martin Heidegger (1889-1976) se présentant comme une "presque" citation d'un vers de Hölderlin. Le texte original est le suivant : *Plein de mérite, mais poétiquement,*
habite l'homme sur cette terre.
« *Heidegger et l'articulation du nihilisme, de l'art, de la technique et de la politique*», article de DREYFUS, H.L., Revue *Poésie* , n°115 de l'année 2007 qui publiait un dossier sur le concept heideggérien de *dispositif.*

portent en eux l'oraison d'un non-sens et l'élégie d'un non-être »[365] et où les hommes ne cessent de se battre avec le sable, formant des chaînes ininterrompues jour et nuit pour dessabler sans répit. Éternellement. L'auteur constate alors que :

> *« Le Sahara n'est donc pas seulement le Désert, c'est aussi l'expression sisyphéenne du monde où les hommes cultivent des légumes dans des puits de lumière et d'humidité à plusieurs dizaines de mètres des profondeurs »*[366].

Devant cet état de chose, le narrateur adopte spontanément une attitude de passivité et d'attente ; il ne tente pas de s'en rendre maître. Il demeure immobile, inquiet et résigné, se contentant de contempler, « *Sidéré. Envoûté. Irrité, quand même ! »*[367], une *« halte téméraire* »[368]. L'homme se reconnaît incapable et sans pouvoir, comme tous ceux qui sont déjà passé par ces lieux maudits par quelque dieu, « *où l'on effrite sa précarité, où l'on assoit son errance et où l'on efface ses propres traces* »[369]. L'ellipse débouche souvent sur l'émerveillement, l'angoisse, réponse aux nombreux questionnements de l'Homme, qui s'imposent alors à lui et se transforment en d'authentiques convictions : des sentences, des aphorismes comme dans les exemples suivants :

> *« Le Sahara est une impasse ! (…) le Sahara, alors, est le concept même de l'immobilité. Une foudroyante immobilité… »*[370].

La contemplation dans l'immobilité en posture stable est considérée comme une première image de la quête de soi-même qui est arrêt de l'agitation de l'homme ordinaire. Le Sahara est par excellence le lieu qui permet d'accéder à cette immobilité, posture préliminaire à la réalisation de soi qui est alors le but suprême. Contrairement à ce qui se passe pour le roman colonial français où le désert est un espace pur qui permet assure le plein épanouissement du héros, nous sommes ici en face d'un désert en tant que lieu du présent historique, un présent qui n'est pas de victoire mais de défaite en rapport avec la terrible violence qui sévit dans le Nord du

---

[365] BOUDJEDRA, Rachid, *Cinq Fragments du désert*, p.62.
[366] Ibid., p.58.
[367] Ibid., p.16.
[368] Ibid., p.20.
[369] Ibid.
[370] Ibid., p.17.

pays. Boudjedra tend à faire éclater l'exotisme en optant plutôt pour une poésie de la métaphysique et déclare :

> « *Le désert est un vrai désastre. Qui génère facilement une sorte de métaphysique larmoyante. Ou efficace. Dans ce deuxième cas ; l'être subjugué s'enfonce dans une extase presque transparente. Glacée. Pure. Extrême. Tibétaine. Etc….* » [371].

Les adjectifs « *lacée, pure, extrême, tibétaine* » renvoient à ce concept de l'immobilité caractérisant également les moines du Tibet. Bouddhistes, autres "*pénitents*" qui auraient influencé le soufisme dans sa doctrine comme dans ses pratiques au même titre que le christianisme, l'hindouisme et le zoroastrisme. Mais une seule quête les réunit : la recherche de soi-même, la réalisation, la vérité suprême. Le désert de Boudjedra oblige l'homme à porter un regard attentif et sans complaisance sur soi-même :

> « *Vivre cette minéralité-là, c'est avoir l'impression qu'on est à l'intérieur de soi. Un en-soi du vide…* »[372]

et sur l'isolement comme mode de vie prémédité et médité :

> *« Le Sahara c'est aussi la vie, presque. Une vie que l'on mérite »,*

et où l'homme assume pleinement son choix d'être seul, accompagné de visions et de rêves de déserts peuplés, de :

> « *Destins émouvants des caravansérails d'antan. Juste quelques traces, quelques ruines, ça et là. Empreintes digitales d'une histoire tumultueuse. Routes du sel. Routes de l'or. Routes hasardeuses, aussi, qui ne mènent nulle part* **».**

qui rappellent douloureusement la précarité de la vie humaine.

6.3. De la Mortification à la Réalisation soufie

Le héros de *Timimoun,* à la pointe du vide, du dénuement et de la détresse absolue, se convertit étrangement et contre toute attente il parvient à la sérénité. L'épreuve de la disparition de soi, dans ses formes les plus simples ou les plus

---

[371] BOUDJEDRA, Rachid, *Cinq Fragments du désert*, p.11.

[372]Ibid., p.54.

inquiétantes (vertige du néant, exposition à la mort), est en même temps - telle est son énigme - la source d'une paix inattendue et d'une renaissance euphorique, tout à fait soufie.

Dans la mystique islamique, l'ascension vers Dieu comporte l'escalade obligatoire de sept degrés: repentir / abstinence /renoncement /pauvreté / patience/ confiance en Dieu / satisfaction ou réalisation. La mise en application de plusieurs de ces degrés à ces deux ouvrages est tout à fait concevable. D'abord le repentir au départ, et la satisfaction ou la réalisation à la fin du roman

Timimoun est porté par une véritable sublimation de la souffrance, dans un désert "*méchant* " et "*insupportable*" que

> *« Seuls les touristes de passage, [le] trouvent idyllique et envoûtant. C'est dans cette région que j'ai le plus souffert, que j'ai eu le plus froid dans toute mon imbécile de vie. C'est pour cela que j'y viens. Pour la souffrance. Seulement pour la souffrance »*[373].

Dans ces textes, Boudjedra associe de manière implicite l'appartenance de ses personnages au soufisme :

> *« J'ai détaché mon âme de ce monde veillant la nuit et assoiffé pendant le jour »*[374].

Il évoque de manière implicite l'adhésion du personnage principal au soufisme. La quête de soi passe par la quête des autres. C'est de ses échanges avec autrui, en communiquant avec l'Autre qu'on parvient à une meilleure construction identitaire, cet ensemble de représentations constantes et évolutives que nous avons de nous-mêmes et que les autres ont de nous.

L'abandon au souffle mystique porte le quadragénaire à s'élever par degré à la connaissance de soi par le biais de la rencontre avec Autrui. Boudjedra nous décrit les transfigurations de l'âme du personnage principal, cette espèce de pèlerin repentant, dans son ascension à travers la connaissance des autres :

> «*Les voyageurs se recroquevillent. Chacun à sa façon. Jamais la même position. Puisqu'il n'y a plus rien à voir, ils préfèrent dormir ou somnoler »*[375].

---

[373] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.38.

[374] Ibid., p.17.

> « *(…) ces voyageurs que je trimbale d'un bout du Sahara à l'autre. Avec lesquels j'ai déjà passé plusieurs jours. Comme si je les connaissais tous. Un à un. Pas seulement. Leurs manies, leurs projet, leurs vies, aussi. Tout en vrac* »[376] .

Connaître l'Autre constitue une étape essentielle dans sa quête car elle permet la connaissance de soi et ne se limite pas qu'à cela. Elle englobe également la connaissance des paysages tantôt paradisiaques, tantôt chaotiques, des univers invisibles, l'exploration de l'espace minéral qu'est le désert par le narrateur en quête de connaissance suprême. Car le désert est aussi un espace dangereux … ou salvateur :

> « *Les autres personnes juchées sur le toit du véhicule contemplèrent de longues heures durant ces montagnes de sable (…) Elles avaient l'air ravi mais trois heures à regarder le même aspect du désert, c'est trop long et très dangereux »*[377],

cela dépend de ce qu'on y cherche et le narrateur met en garde Sarah :

> *« Je dis à Sarah : "C'est comme cela qu'on devient fou ou, au mieux, mystique"* »[378] .

A ces propos, Sarah ne peut s'empêcher de rire « *mais d'une façon quelque peu forcée* ». Si le narrateur arrive à se réaliser à la fin du roman, il n'en sera pas de même pour Sarah qui semble succomber à quelque crise essentialiste.

Ces textes se présentent presque comme un récital visionnaire exploitant tous les registres du symbolisme merveilleux mis en relation avec les métamorphoses successives de l'âme de l'"*adepte repentant*" en quête de sa réalisation métaphysique. L'intégration de la fameuse séquence où le narrateur emmène Sarah dans une fumerie clandestine n'est pas fortuite :

> « *où on chante pendant toute la nuit le même chant le ahlellil, à la fois érotique, païen, mystique et religieux, du crépuscule à l'aube. Le même chant que l'on répète à l'occasion des fêtes religieuses, des mariages, des*

---

[375] Ibid., p.11

[376] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.14.

[377] BOUDJEDRA, Rachid, *Cinq fragments du désert*, p. 85

[378] Ibid., p.73.

circoncissions et des offrandes à la centaine de marabouts, de zaouïas et de confréries »[379].

L'évocation de ces chants - inlassablement répétés - joue un rôle fondamental, illustrant un passage initiatique qui oriente le ″pénitent″ dans sa quête inouïe. Tout comme l'épisode qui précède l'entrée de Sarah dans ce qui semble être une espèce de Confrérie, l'épisode du désensablement des roues du bus grâce, une fois de plus, au recours aux peaux de bêtes, tellement salutaires.

Le monde du désert est un monde complexe, dur, hostile, impitoyable, devant lequel le narrateur, ivre d'un vertige sans fin, est fasciné par le charme de cette nature envahissante qui entre dans son corps par tous les pores de sa peau. Il vit le désert grâce à l'intensité extrême de ses sens et de ses émotions. Le désert, lieu inconnu, lieu fascinant, l'attire avec un magnétisme qui s'apparente véritablement à de la peur. C'est dans la légende de l'homme bleu, guerrier indomptable, que le narrateur choisit de s'exiler, de se suicider en fait :

> « *Je faisais semblant d'entretenir en moi cette souffrance saharienne. Je parcourais ces espaces arides sciemment, en ressassant mes anomalies, mes échecs et mon incapacité à voir le monde tel qu'il est* »[380].

Mais c'était sans compter sur cette rencontre décisive dans sa vie, avec cette femme mystérieuse : *Sarah*, personnage évoqué sous une figure plus ou moins (androgyne?) féminine, éthérée, lointaine, inaccessible et en termes vagues.

La première étape de la quête spirituelle pour parvenir à la réalisation de soi, c'est d'abord le voyage, l'exil. Ensuite vient le détachement, le renoncement au monde : « *C'est que l'Etre divin te fasse mourir à toi-même, et qu'il te fasse vivre par Lui* ». Sarah, la femme/désert, apparaît comme l'outil que Dieu a choisi pour faire revenir le « postulant au suicide » à la vie. Après la mort symbolisée par la hantise de se regarder dans la glace, il finit par s'accomplir alors qu'il n'y croyait plus, il ressuscite et revient à la vie et s'accepte enfin dans sa différence :

> *« Maintenant mon regard de fouineur et oblique avait disparu. Dans le rétroviseur je voyais bien que j'étais subjugué par cette révélation incroyable et troublante que je venais de faire. J'étais bouleversé, comme anéanti. Mais*

---

[379] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.72.

[380] Ibid., p.115.

je me sentais un autre homme. Mon regard avait trouvé son aspect naturel. Direct. Franc. Je n'avais plus cette façon en coin de regarder le monde »[381].

Il peut enfin se regarder dans la glace, après avoir détaché son « *âme de ce monde, veillant la nuit et assoiffé pendant les jours*»[382] car il est revenu à la vie. Au terme de son périple et après une série de manœuvres initiatiques, on assiste à la dernière phase de la "*réalisation spirituelle*" qui est comme une redescente parmi les hommes, ce que les Soufis appellent "*Sahw*" ; une Révélation qui se traduit par un dégrisement de l'être. Cette lucidité lui redonne sa pleine conscience, la Certitude et la reconnaissance de ce qu'il est vraiment. C'est l'acceptation du destin. C'est la ″Rédemption″.

6.4. Le désert, un puissant révélateur

Le désert est un espace mythique qui fonctionne comme système de signes et comme créateur de fiction. Personnage à part entière, il exerce alors un contrôle quasi divin sur le personnage qui se trouve dans l'obligation d'analyser et d'interpréter ces signes. Le désert est un interlocuteur potentiel et le narrateur quadragénaire se lance dans une folle entreprise de déchiffrement de l'espace. Sa recherche traduit le désir de sémiotiser non seulement le sens perdu du "*moi* ", mais aussi celui du désert. C'est à travers ce dialogue entre l'homme et l'espace (ville/désert) que l'intrigue de *Timimoun* se déploie. La ville et le désert se donnent à lire comme des espaces difficilement déchiffrables à travers l'inquiétude insoutenable du personnage.

Le désert de Boudjedra oblige l'homme à porter un regard attentif et sans complaisance sur soi-même: « *Vivre cette minéralité-là, c'est avoir l'impression qu'on est à l'intérieur de soi. Un en-soi du vide…* » comme l'explique Marie-Madeleine Davy :

> « *Au désert, l'homme est tout d'abord invité à subir une cure de désintoxication, comme on le ferait dans certaines stations thermales pour le corps. Il va désencombrer sa mémoire, son mental et son cœur et se débarrasser ainsi de tout savoir conceptuel. Telle est au départ sa principale*

[381]Ibid., pp.125-126.
[382]Ibid., p.17.

ascèse (…). C'est ensuite qu'il pourra s'adonner à l'écoute de la parole intérieure et s'entraîner afin de s'approcher et découvrir son fond secret »[383].

Le désert est un lieu où l'on doit d'abord se perdre afin d'être révélé à soi-même. Il faut se mesurer au vide infini et se mettre à nu afin de récupérer et de reconquérir une harmonie perdue.

6.5. Des lieux de l'indescriptible horreur aux lieux de fugue et refuge

« *Rachid Boudjedra,* écrit Bernadette Ginest-Lévine, *a placé l'intrigue de Timimoun dans la convention théâtrale d'un minicar qui emporte un groupe de touristes vers le désert. L'autoradio joue le rôle du messager qui apporte sur scène les nouvelles du monde extérieur. La narration s'articule autour des communiqués qui rapportent les attentats sanglants commis par les intégristes. La transcription de la barbarie sur la page s'effectue par le biais d'une mise en évidence typographique. Cette convention spatiale/visuelle est elle-même enchâssée dans des champs lexicaux concentriques - liquides, puis désertiques - érigés en barrière, pour tenter de circonscrire l'insoutenable* ».

Dans ce résumé d'une communication intitulée « *Violence, sexe, et ruptures dans Timimoun de Rachid Boudjedra* »[384], l'universitaire a su circonscrire les éléments qui font ressortir l'horreur vécue par la population du Nord du pays. Si les touristes dans le bus se pâment devant les paysages désertiques, il n'en est pas de même pour ceux restés dans le nord du pays. A Alger c'est la mort qui guette à tout instant car les hordes criminelles sont embusquées là où on les attend le moins. A chacune des haltes effectuées par le narrateur dans l'infini du désert-refuge, on apprend par la radio des nouvelles des carnages terrifiants perpétrés au nom d'une idéologie obscurantiste sous couvert de la religion, rapportés en majuscules dans le texte, caractères bien mis en évidence tels "*des plaies visibles sur un corps*"[385]:

---

[383] DAVY, Marie-Madeleine, *Le Désert intérieur*, Paris, Albin Michel S. A., « spiritualités vivantes », 1985, p. 130.

[384] GINEST-LÉVINE, Bernadette, « *Violence, sexe, et ruptures dans Timimoun de Rachid Boudjedra* », Expressions Maghrébines, Vol.3, n°1, été, 2004. Dossier : Ruptures/dissidences, Numéro coordonné par Amina Azza Bekkat , « *Transcrire l'horreur sur l'espace de la page* ».

[385]BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.162.

«…LE PROFESSEUR BEN SAID A ETE SAUVAGEMENT EGORGE CE MATIN A HUIT HEURES TRENTE A SON DOMICILE SOUS LES YEUX DE SA FILLE AGEE DE VINGT ANS PAR LES INTEGRISTES ISLAMISTES »[386].

« LE GRAND ECRIVAIN TAHAR DJAOUT ABATTU PAR DES TERRORISTES DE DEUX BALLES DANS LA TETE AU MOMENT OU IL DEPOSAIT SES DEUX FILLETTES DEVANT LEUR ECOLE »[387].

« UN JOURNALISTE FRANÇAIS ABATTU PAR LES INTEGRISTES DANS LA CASBAH D'ALGER »[388].

Pour dire, pour exposer l'horreur, Boudjedra choisit délibérément le désert, espace de nomadisme, mode de vie des civilisations originelles. Le désert est certes vu comme hargneux, méchant, dur à vivre, granuleux, insupportable ; un espace lunaire où la végétation est quasi inexistante « *composé d'amoncellements désordonnés, de dunes interminables, de montagnes schisteuses et d'éboulis en tout genre qui saturent l'espace, le bouleversent et le rendent essentiel et concret* »[389]. Et pourtant le guide le sillonne et y vit depuis plusieurs années, loin des villes du Nord en proie à la violence et à la démence intégriste : il veut y annihiler le désarroi vécu par son pays et y apprivoiser ses angoisses, explique Nedjma Benachour-Tebbouche[390]. Il veut en outre échapper à un éventuel assassinat car il était « *menacé maintenant par les tueurs à gages qui se font passer pour les gardiens de la morale religieuse* »[391]. Alors autant mourir dans cette contrée :

> « *Tant qu'à faire ! Il valait mieux mourir dans ce désert qui m'a toujours fasciné parce que méchant, dur et invivable plutôt que dans une de ces villes atrophiées* »[392].

Le désert symbole du néant, du vide, du silence, un lieu propice à la parole divine reste au centre d'une dialectique qui fait hésiter l'homme entre aversion et admiration. Malgré sa dureté et son hostilité légendaire il est l'espace encore vierge et pur où ce dernier peut encore espérer transcender et atteindre l'harmonie et l'extase. Jean-Claude Lebrun écrit :

---

[386] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.24.
[387] Ibid., p.90.
[388] Ibid., p.62.
[389] Ibid., p. 17
[390] BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, Constantine, Média- Plus, p.164.
[391] BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, p.37.
[392] Ibid., p. 50.

> « *Timimoun* est *un livre plein, riche d'une multiplicité de sens, (…) jamais simplificateur, que Rachid Boudjedra nous propose là. Une fable terrible, qui tout ensemble, émeut, interroge et laisse admiratif* »[393].

Boudjedra y raconte comment un homme, un être à la dérive, a choisi délibérément de venir se jeter dans cette contrée hostile et lointaine, lui dont l'existence est bouleversée par son passé à Constantine, par Sarah et le Sahara, et par des morts violentes, gratuites et absurdes. La violence inhérente au terrorisme est toujours présente, pourtant loin d'Alger, tel un monstre abstrait dont les griffes surgiraient fugacement dans un cauchemar. Dans ce récit, le narrateur a une perception singulière de l'espace, tantôt il le valorise, tantôt il le hait et a envie de le fuir. Tout au long de son périple, il oscille en permanence entre trois univers qui s'affrontent, se confondent et se superposent : le désert, Constantine et Alger.
Constantine représente certes le passé affectif du narrateur, qui se révèle à travers des souvenirs pénibles bien que lointains et dont il cherche encore à récolter quelques fragments que la mémoire tente d'effacer. Le présent n'est pas moins pénible pour ce personnage étrange, insolite, asexué, frigide et alcoolique se mouvant en solitaire dans un environnement rude et hostile qui donne envie de mourir : « *Le désert est mon mode d'emploi pour mourir* » pense-t-il. En outre la radio est présente dans son bus pour rappeler l'horreur que vivent au quotidien les populations du Nord (Alger). L'horreur des assassinats le poursuit et le rattrape même dans le fin fond du désert.

L'évocation de sa ville natale devient l'objet de multiples questionnements pour le narrateur qui cherche à obtenir des réponses tangibles afin d'affronter, de comprendre et donner un sens à son présent insupportable constellé d'échecs persistants.

Constantine constitue « *un refuge à distance par le biais du souvenir et de la mémoire* »[394]. Son évocation dans *Timimoun* intervient quand le personnage est « *confronté à des situations douloureuses ou violentes* ». Qu'il soit à Paris, à Alger ou à Timimoun, il éprouve l'insoutenable besoin de faire appel à cette ville qui

---

[393] LEBRUN, Jean-Claude, « *Un homme face au sable* », *Le Web de l'Humanité*, article paru le 29 avril 1994.

[394]BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, Constantine, Média- Plus, p.153

symbolise son enfance liée directement à la famille et à l'école et, qui, écrit Nedjma Benachour, « *le transporte de l'enfance de l'espace affectif (la ville où il se trouve réellement) vers sa ville natale qui l'apaise, car il s'y sent en sécurité, ou qui l'aide à évacuer des souvenirs traumatisants obsessionnels* »[395]. Constantine est vécue et ressentie telle une protection, souligne la même auteure qui cite Bachelard :

> « *L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Il est vécu, non pas, dans sa positivité, mais avec toutes les particularités de l'imagination. (…)Il concentre l'être à l'intérieur des limites qui protègent »*[396].

Les évocations relatives à son passé à Constantine, lieu de mémoire, véritable refuge, sont exprimées dans un langage chargé de significations souvent obscures, mystérieuses, que la subjectivité rend particulièrement insaisissables. De ce passé, il ne lui reste que des fragments éparpillés en divers lieux et divers espaces de la mémoire qui ne sont pas évoqués dans l'ordre chronologique mais dans l'ordre dans lequel ils se manifestent. L'ordre des faits reliés à Constantine est bouleversé, éclaté, nous passons d'un tableau à l'autre, d'un espace à l'autre sans la moindre transition. Le narrateur évolue dans un espace et dans un temps disloqués, il est dans le présent (Timimoun et Alger) mais continue à être l'otage de son passé lointain (Constantine).

En définitive le recours à la thématique du désert permet à Boudjedra de bien réfléchir le rapport de l'homme à l'espace naturel. Sa configuration telle qu'elle est traitée dans les deux textes peut être vue comme une allégorie des rapports que l'homme entretient avec le monde, avec lui-même. La sublimation de la beauté ou de la laideur du désert est une manière de transcender ses angoisses, voire de les apprivoiser. Elle traduit une technique de composition permettant d'exprimer l'ineffable.

Quant à Constantine, elle apparaît sous un aspect plutôt dévalorisant, surtout quand le narrateur lui oppose l'image du désert. Elle symbolise ainsi dans ce texte le carrefour où s'est jouée la perte d'un homme, alors que le désert symbolise sa

---

[395] BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, Constantine et ses romanciers, Constantine, Média- Plus, p.153

[396] Ibid., Gaston Bachelard Gaston, cité par BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, p.154.

reconstruction, sa renaissance d'une certaine façon. Ce n'est qu'en investissant l'espace immense et naturel du désert qu'il a pu enfin se forger une identité. Il s'est construit dans et par le désert après avoir été défait dans et par la ville.

Les réminiscences de son enfance et de son adolescence, ce refuge dans son passé à Constantine, sont dues à la vodka, à sa longue errance à travers le désert méchant, certes, mais pas aussi impitoyable que les événements tragiques qui secouent Alger. Le refuge dans son passé, dans sa ville d'enfance, Constantine que lui rappelle tant l'ocre du ksar de Timimoun, atténue d'une certaine manière la sauvagerie, la solitude du désert et la barbarie intégriste du Nord. Le narrateur se déplace dans un espace affectif malgré les traumatismes et les afflictions qu'il a vécus dans la maison familiale (Constantine). Ainsi, comme l'a si bien souligné Sonia Zlitni-Fitouri, Boudjedra recourt au « *jeu de la mémoire multiplie les espaces et instaure entre eux un jeu d'échos qui déplace les espaces ou les superpose* »[397].

En effet, dans ce roman nous oscillons sans répit du désert à un bar suisse, de la maison familiale à la maison close, ou encore de l'aéro-club à la cour familiale et ainsi de suite. Plus qu'un décor, la ville et le désert s'inscrivent autant comme des éléments esthétiques que comme des paramètres symboliques et métaphoriques du discours boudjedrien. Constantine, espace du passé et de l'enfance, Timimoun, espace du présent situé dans le désert, sont deux espaces refuges qui nient, selon Nedjma Benachour-Tebbouche, Alger, la ville du présent qui symbolise l'émanation d'un pouvoir officieux barbare et sanguinaire. En nous inspirant de Michel Ragon, nous concluons que la ville d'Alger dans *Timimoun* est devenue « *à la fois le territoire de l'aliénation et de la permissivité* » criminelle par excellence.

[397] ZLITNI-FITOURI, Sonia, « *Topographie idéale pour une agression caractérisée* et *Timimoun de Rachid Boudjedra* : espaces replacés, paroles déplacés, in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives* (sous la direction de Ch. Bonn), Tome I , l'Harmattan, 2004, p.257.

CHAPITRE V

L'opposition ville /désert dans le roman féminin algérien des années quatre-vingt-dix dans *L'Interdite* de Malika Mokeddem

« Et l'Algérie pour moi c'est d'abord le désert ».

Malika Mokeddem

Malika Mokeddem a passé toute son enfance et son adolescence à Kenadsa (Béchar) aux confins du grand désert, où elle est née. Son imaginaire ne peut que se nourrir de cet espace, de tous ses paradoxes et de toutes ses démesures.

La notoriété rapide et fulgurante qu'a connue cette grande dame dont le nom s'est irrémédiablement lié au désert, a sans aucun doute largement contribué à son succès auprès de ses lecteurs[398], ce qui rend presque futile de la présenter.

Dans une interview, "*L'acte d'écrire est ma première liberté*", Malika Mokeddem révèle : « *Ma matière d'écriture se trouve en Algérie* »[399]. En effet, c'est dans son pays d'origine que s'est forgée sa révolte affichée dès son enfance lorsqu'elle s'évadait tantôt dans les dunes et tantôt dans les livres pour supporter les conditions auxquelles elle était soumise et auxquelles elle s'opposait farouchement de tout son être si chétif, comme elle le relate dans *Les Hommes qui marchent*. Refusant toutes les conventions sociales noyant le "*je*" dans le "*nous*" masculin qui n'a d'autre souci que de perpétuer une lignée d'hommes machistes, Mokeddem décide d'écrire, un acte revendiqué comme acte de liberté, pour briser les carcans des bien-pensants. Et afin de compléter sa réalisation, elle comprend qu'il était vital de fondre le "*je*" de sa révolte avec le "*nous*" féminin étouffé par la domination masculine qui profite lâchement de son statut social.

Malika Mokeddem appartient à la deuxième génération d'écrivains coïncidant avec la période de la décennie noire qui connaîtra paradoxalement une renommée

---

[398] « *Pour (…) Le Siècle des sauterelles, je pense que c'est moins mon origine maghrébine que le fait que je sois une fille du désert qi m'a valu l'engouement des lecteur. La fascination qu'exerce le désert sur les imaginaires ne date pas d'aujourd'hui* ».

[399] Interview publié dans un article *"L'acte d'écrire est ma première liberté"* de El Watan du 12 sep 2006.

extraordinaire dans le domaine de la littérature. En effet écrit Christiane Achour, cette

> « *période de turbulences et de violences que traverse l'Algérie a eu une incidence certaine sur les productions. Celles qui étaient dans la création ont été privées du nécessaire retrait et de la solitude que requiert l'acte d'écrire et ont été lancées dans la tourmente, par le témoignage et la dénonciation*»[400].

Malika Mokeddem dont les textes se multiplient alors rapidement parce qu'elle voulait à tout prix témoigner de la tragédie nationale, fait partie, de la sorte, déclare Benjamin Stora, de ces *« nombreuses femmes algériennes [qui] se sont lancées dans l'aventure de l'écriture, à partir du conflit qui déchire leur pays »*[401] . Parmi elles on retrouve des auteures comme Assia Djebar, Hawa Djabali, Leïla Sebbar, Maissa Bey, Latifa Ben Mansour, mais aussi une génération d'écrivaines émergentes voire conjoncturelles telles que Hafsa Zinaï-Koudil , Leïla Merouane et Ghania Hamadou, Salima Ghezali, Rachida Titah, Fériel Assima, Malika Ryane, Samia Shariff et Leïla Hamoutene. Elles sont, selon Nasser Benamara,

> *« appréhendées durant cette décennie comme une expression de conjoncture dans l'urgence de dire l'instant tragique, même si quelques auteurs tentent d'échapper au témoignage, en mettant en place un monde, certes frappé par l'horreur, mais une horreur qu'ils dépasseront par une écriture qui recourt à l'imaginaire, à l'exemple de Malika Mokeddem ou de Maïssa Bey* »[402].

À propos de cette profusion d'écritures de femmes algériennes, Nasser Benamara cite Benjamin Stora qui, chiffres à l'appui, déclare que « *de 1992 à 1999, trente-cinq femmes algériennes ont fait paraître quarante ouvrages, en langue française, à propos des années infernales* »[403].

L'universitaire remarque encore que ce chiffre paraît relativement élevé comparé au nombre total des auteurs (hommes et femmes confondus) ayant pris la

---

[400] ACHOUR, Christiane, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Atlantica, Biarritz, 1998, p.47.

[401] STORA, Benjamin, *La Guerre invisible, Algérie, années 90*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Editions Chihab, 2001, p. 99. Cité par Nasser Benamara dans sa thèse de doctorat, *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90 Cas de Malika Mokkedem*, Université Abderrahmane Mira, Bejaia, 2010.

[402] BENAMARA, Nasser, Thèse citée, p.118.

[403] Ibid., p.100.

parole durant cette période. Il précise dans son ouvrage *La Guerre invisible, Algérie, années 90,* qu'

> *« Il existe, en tout, près d'une cinquantaine d'auteurs algériens qui ont publié au moins un ouvrage sur cette séquence »*[404].

On ne peut qu'être étonné par cette profusion d'écrivaines qui produisent des textes dénonçant ouvertement l'intégrisme où « *le référentiel prend le pas sur le pas de l'élaboration littéraire*»[405] car nul n'ignore les grands risques qu'elles encourent. Les menaces qui pèsent sur les écrivains durant cette période (hommes et femmes confondus) étaient bien réelles comme le rappelle Charles Bonn :

> « *Malgré cet environnement parfois terrifiant, et peut-être en relation directe avec lui, la production littéraire continue et se renouvelle. Mais elle ne peut ignorer le contexte politique ou tout simplement la quotidienneté de l'horreur en Algérie* »[406].

Tahar Djaout sera le premier d'une longue la liste noire macabre. En effet *« la barbarie qui secoue le pays ne s'y est pas trompée, qui commença par choisir pour cibles les créateurs* »[407].

Malika Mokeddem fera elle aussi l'objet de sérieuse menaces[408], ceci ne l'empêchera nullement de continuer le combat dans lequel elle s'est engagée dès le début de son parcours ; elle « *ne peut ignorer la quotidienneté de l'horreur en Algérie »*[409] qu'elle inscrit dans des récits qui racontent des histoires de femmes qui crient à travers leur rôle féminin, la suffocation, le rejet d'une société ancestrale qui minimise gravement le statut de la femme. Ce statut de mineure devient ainsi le discours principal de l'auteure, identifié par la récupération de la mémoire personnelle et collective en s'appuyant sur son expérience autobiographique. Chez elle, l'écriture est représentative d'un parcours réel ou fictif et symbolise, d'une part la révolte, la fuite mais acquiert aussi, écrit Josifina Bueno Alonso :

---

[404] STORA, Benjamin, *La Guerre invisible, Algérie, années 90*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Editions Chihab, 2001, p. 99.Cité par Benamara Nasser dans sa thèse, p. 12.

[405] BONN, Charles, « *Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin* », Charles Bonn et Farida Boualit (s. la dir.), op. cit., p.8.

[406] Ibid.p.7.

[407] Ibid.

[408] MARCUS, Melissa, *« Malika Mokeddem : eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots », Algérie Littérature/Action, n°22-23, Juin-Septembre,4_22_19.pdf-Adobe.*

[409] Ibid.

« *un aspect vital, un territoire d'exil et d'errance, métaphore de ce nomadisme existentiel* »[410].

1. Aspects de la vie d'une fille du désert

Fille de nomades sédentarisés, elle porte en elle le désert, par sa naissance, son enfance, sa culture et sa personnalité. Il est naturellement omniprésent dans toute son œuvre depuis *Les Hommes qui marchent* et constitue une dynamique complexe, à la base même de son écriture. Elle y insuffle en maîtresse absolue, toute sa passion pour ce désert, là où « les *lumières s'effacent et brûlent les confins* », là où « *l'espace et le ciel se dévorent indéfiniment* », à travers une poésie des plus émouvantes. Pour elle, écrire consiste à se réapproprier le désert qui a contribué à sa séquestration, comme elle le souligne dans le passage suivant :

> « *Le désert est simplement mon enfance et mon adolescence. Pour moi l'écriture et une réappropriation du désert parce que toute mon adolescence, je me suis sentais tellement enfermée que je lisais des livres qui me racontaient des ailleurs. Je n'étais plus dans le désert alors que j'y vivais, et maintenant que j'en suis loin, j'ai besoin de le sillonner, et d'y revenir par l'écriture* »[411].

Dès sa naissance, Malika Mokeddem a été très vite cernée par des traditions désuètes, par le silence, la chaleur intenable et le vide minéral. Adolescente, elle avait la certitude que tout se dressait contre elle avec violence parce qu'elle n'avait pas admis, ni accepté de se soumettre comme les autres femmes de son village, comme ses sœurs, à la volonté masochiste et sexiste des hommes de son entourage. Elle avait l'impression que tout était contre elle. Ses parents illettrés considéraient les filles comme des bouches inutiles qu'il fallait à tout prix asservir, le temps de leur trouver un mari. Ils ne comprenaient pas qu'elle pouvait passer autant de temps enfermée dans des livres. Frêle, anorexique mais rebelle, elle va devoir " *seule contre tous* " se faire, se forger, exister à travers un climat extrêmement hostile. Son

---

[410] BUENO ALONSO, Josifina, « *Femmes, identité, écriture dans les textes francophones du Mahgreb* », Thélème, Revista Complutence de Estudios Franceses, 2004, 19,17-21.
(revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/viewFile/.../33311).

[411] ZIREM, Youcef, « *Le désert mon enfance* », *Le Quotidien d'Algérie*, dimanche le 28 juin 1992.

seul réconfort fut sa grand-mère une nomade condamnée à une forme insupportable de l'inertie :

> « *J'étais l'aînée, elle avait besoin que je l'aide, donc moi, je me plaçais sous la coupe de ma grand-mère qui me protégeait de ma mère et qui, elle, me disait autre chose. Et ce désert qui m'enfermait, moi, elle me l'ouvrait par ses contes et par ce qu'elle me racontait de sa vie de nomade* »[412].

Après le baccalauréat elle part poursuivre des études de médecine à Oran mais elle aura encore à souffrir non seulement de la montée de l'intégrisme en Algérie qui a commencé à activer dès les années 70 (brigades des mœurs, persécution des filles, …) mais aussi de l'hypocrisie des jeunes étudiants, ses camarades masculins :

> *« Si je pouvais comprendre que des gens qui n'avaient pas eu la chance d'aller à l'école restent sous l'emprise des mauvais côtés de la tradition, ça m'ulcérait vraiment de voir que les étudiants, eux, ne se bagarraient pas plus* »[413].

Elle réalise en effet qu'une réelle menace pèse sur le pays : l'intégrisme religieux auquel s'ajoute l'insupportable mauvaise foi des jeunes étudiants, ces hommes de l'Algérie de demain qui, malgré leur niveau intellectuel s'avèrent être de parfaits opportunistes, qui se rangent du côté des idées misogynes de la société et dont la seule préoccupation est de réussir à parvenir à de hauts postes de responsabilités. Lassée d'affronter l'obscurantisme sous toutes ses formes dans une Algérie où elle étouffe radicalement, elle choisit alors de s'exiler :

> « *Et dans cette Algérie où je suffoquais, c'est à ce moment-là que mes dernières illusions se sont envolées : ces étudiants, les élites du pays, abdiquaient toute contestation et n'étaient plus préoccupés (…) que par le souci de se tailler une part, la plus large qui soit, dans le gâteau national… Cette génération porte, nous portons, notre part de responsabilité dans ce qui arrive au pays. J'ai eu besoin d'aller finir mes études ailleurs, de respirer un air ailleurs, d'être plus libre* »[414].

Elle décroche son diplôme en néphrologie à Paris. Et pour exercer la médecine, elle jette son dévolu sur une ville du Sud-Ouest de la France, Montpellier, là où souffle le mistral qui lui rappelle tant le désert de ses origines.

---

[412]MARCUS, Melissa, *« Malika Mokeddem : eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots »,* Algérie Littérature/Action, n°22-23, Juin-Septembre, 4_22_19.pdf-Adobe.

[413]Ibid.

[414]Ibid.

1.1. Sous le signe de la dualité

Malika Mokeddem est une écrivaine qui vit tiraillée entre deux cultures, deux espaces et deux langues. Elle a toujours vécu sous le signe de cette dualité qui apparaît déjà dans la maison paternelle ainsi qu'à l'école. Une culture autochtone, celle du désert acquise parmi les siens, et celle acquise sur les bancs de l'école et dans les livres – dont elle était grande consommatrice - par le biais de la langue et de la culture françaises.

L'usage du double a toujours caractérisé l'existence de cette femme, ce qu'elle met d'ailleurs en évidence dans ces romans. La dualité ici est à prendre au niveau positif du terme c'est-dire qu'on lui associe l'idée de complémentarité, de richesse et de rencontres. Aussi :

> « *Décrire la trajectoire de Malika Mokeddem implique qu'on la relie à ses origines et en même temps qu'on les transgresse. Fille du désert et de l'oralité, petite fille d'une nomade bédouine, héritière du sang noir d'une ancêtre africaine, son identité s'est aussi nourrie de la culture occidentale transmise par les lectures et l'écriture. C'est précisément dans ce métissage, à la fois biologique et culturel, que réside toute la richesse de sa vie et de sa créativité* »[415].

A la question liée aux aspects qui influent sur son écriture, elle témoigne de l'efficacité de sa double culture qu'elle revendique car elle a contribué à la construction de sa personnalité hybride et la classe de fait dans la dualité positive. Elle écrit à ce propos :

> « *Elle me préserve des conceptions manichéennes, du nationalisme toujours réducteur. Elle aiguise mon esprit critique, ma lucidité en me forçant à envisager les deux sociétés dans leur complexité. Elle me permet une liberté de ton, exigence première de mon écriture* »[416].

Dans une interview accordée à Christiane Achour, elle affirme :

> « *Deux mots me hérissent, " nationalité" et "racine". Je sais profondément qu'il ne faut rien renier pour s'épanouir vraiment. Mais je ne veux pas qu'on m'enferme dans quelle que frontière que ce soit. Ma grand-mère me disait :" il n'y a que les palmiers qui ont des racines. Nous, nous sommes*

---

[415] HELM, Aline Yolande, *Malika Mokeddem. Envers et contre tout* (Préface), op. cit., p.7

[416] BENAOUDA, Lebdaï, "Malika Mokeddem. Romancière. *Le « je » n'est ni féminin ni masculin*," El Watan, le 01-02-2007.

nomades". Nous avons une mémoire et des jambes pour marcher. J'en ai fait ma devise »[417].

Dans *L'Interdite*, ce thème apparaît chez deux protagonistes : Sultana et Vincent. Ce dernier, fraîchement greffé du rein, est à la recherche de l'identité cellulaire de sa donneuse. Il considère son métissage comme l'incrustation chirurgicale "*de deux germes d'étrangeté et d'altérité : l'autre sexe et une autre race".* Aussi cette greffe ne sera pas sans conséquence puisqu'il remarque un attrait irrésistible pour les femmes et pour la culture d'origine de ce ″rein greffé″ :

« Et l'*enracinement dans mes pensées, des sentiments de ce double métissage de ma chair me poussait irrésistiblement vers les femmes et vers cette autre culture, jusqu'alors superbement ignoré* »[418].

Sultana est un être de l'entre-deux, un être de dualité profondément marqué :

« Sur une ligne de fracture, dans toutes les ruptures, entre la modestie et le dédain qui lamine mes rébellions entre la tension, du refus et la dispersion que procurent les libertés entre l'aliénation de l'angoisse et l'évasion par le rêve et l'imagination dans un entre-deux, ses repères dans deux cultures »[419].

1. 2. Les textes, présentation rapide

Les Hommes qui marchent (1990) est le premier roman[420] de l'auteure, un récit à forte résonnance autobiographique jalonné en effet de bout en bout, d'éléments biographiques où, souligne Armelle Crouzières-Ingenthron, « *Griotte moderne, Mokeddem trace et projette dans une écriture en mouvement (…) une voie et une voix qui fusionnent (…) vers une réappropriation du destin par la femme* »[421].

Dans ce récit, l'histoire se situe entre les années quarante et soixante-dix et fait revivre trois générations de femmes engagées dans diverses formes de combat

---

[417] CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Noûn Algériennes dans l'écriture,* Paris, Éditions Séguier,1999, p.186.

[418] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.30.

[419] Ibid.,pp.65-66

[420] Qui a obtenu le prix du Festival du premier roman de Chambéry en 1990.

[421] CROUZIÈRES-INGENTHRON, Armelle, *Histoire de l'Algérie, destins de femmes : l'écriture du nomadisme dans « les Hommes qui marchent » Malika Mokeddem : envers et contre tout »*, Yolande Aline Helm (dir), Tome I, L'Harmattan, 2001, p.142.

(Zohra l'aïeule, dernière représentante du monde nomade, Saâdia et Leila). Il s'agit donc d'un roman autobiographique au pluriel où Mokeddem s'engage à raconter à travers son histoire, celle de son pays et celle de ses femmes.

A Tahar Ben Jelloun qui demande un jour à Assia Djebar : « *comment écrire dans une société qui veut le silence* ? », elle répond : « *Une femme algérienne qui se met à écrire risque d'abord l'expulsion de sa société* »[422]. C'est pour cela qu'à l'instar de la plupart des écrivaines algériennes de langue française, Malika Mokeddem ne fait pas exception et entre en écriture par le biais d'une confession déguisée, une sorte d'autobiographie dissimulée derrière une multiplication de " *je", ce* qui inspire la réflexion suivante chez Charles Bonn :

> « *L'hésitation entre le roman ou le journal intime où l'autobiographie peut être lue comme une manifestation d'un scandale dans la civilisation arabe que constituent, à la fois le genre romanesque et le dévoilement de l'intimité de la personne* »[423].

Cette démultiplication encourage la libération de la parole car elle permet à la narratrice de ″se dire″ sans se soumettre au genre autobiographique classique, consistant à se mettre à nu d'une certaine manière : un risque inutile, puéril et vain car quand on peut user de certains artifices littéraires notamment le recours aux voix multiples dans le récit. La polyphonie n'est-elle pas la caractéristique de tout discours romanesque ? Mikhaïl Bakhtine note en effet :

> « *Le roman a pour singularité de faire éclater tout discours univoque ; non seulement l'auteur ne parle pas "en son nom propre", mais il fait jouer entre eux les différents discours. L'énonciation romanesque est donc foncièrement plurielle. Les personnages introduisent dans le texte du roman des voix multiples ; cette stratification des voix contribue de manière décisive au plurilinguisme* »[424].

Le projet autobiographique de Malika Mokeddem n'est pas intimiste puisqu'il vise une sorte de synthèse du "*je"* autobiographique, et le "*je"* identitaire se cherche à travers le dialogue établi entre passé et présent. Les "*je*" de Mokeddem, figures

---

[422] BEN JELLOUN, Tahar, Entretien avec Assia Djebar, « Nos mères n'avaient pas conscience du dehors », Le Monde, 29 mai 1987.

[423] BONN, Charles, *Le Roman algérien de langue française : Vers un espace de communication décolonisé ?*, Paris-Montréal, L'Harmattan-PMU, 1985, p.176.

[424] PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, Coll. Lettres Supérieures., p.26.

féminines, sont en fait des variantes de la même source maternelle, ancestrale voire familiale. L'autobiographie chez Mokeddem traduit surtout un désir de se raconter en tant que femme, originaire d'Algérie par le biais de l'image d'un désert au féminin qui se nourrit essentiellement de la tradition orale nomade. La thématique et la structure du récit mettent ainsi en lumière l'histoire d'une famille nomade obligée de se sédentariser et où le désert, terre des origines, est présenté « *comme allié, comme élément adhésif d'une identité culturelle que l'histoire a mise à dure épreuve, comme un symbole de liberté, surtout féminine* »[425], écrit Alina Găgeatu-Ioniscescu.

Les Hommes qui marchent suivi par *Le Siècle des sauterelles*[426] également en grande partie autobiographique, constituent une véritable saga familiale qui :

> « *(…) nous racontent, hors de la morale commune et les idées reçues, une période historique précédant l'indépendance du pays, en embrassant une partie du XIXe siècle et du XXe siècle, dans le Sud du pays et entre Maroc et Algérie* »[427].

Arrivent alors les terribles années de la violence inhérente à l'intégrisme religieux marquant à jamais les populations et Malika Mokeddem se lance évidemment sans hésitation dans la mêlée. Elle considère qu'il est de son devoir d'intervenir et de prendre position dans les événements vécus par son pays et où les femmes, une fois de plus, en sont les principales victimes. Elle réagit malgré les menaces qui pèsent sur elle, par la publication successive de deux romans qualifiés de romans de l'urgence : *L'Interdite* (1993) et *Des rêves et des assassins* (1995).

L'Interdite[428] est un drame émouvant et troublant qui s'inscrit au cœur de l'actualité sombre des années 90 caractérisées par une violence terrible et inouïe contre le peuple mais aussi contre les intellectuels, ces proies faciles dont la seule arme se réduit à un simple crayon. *Des rêves et des assassins* dénonce également ouvertement l'intégrisme à travers ses pratiques barbares.

---

[425] GÃGEATU-IONESCU, Alina, *Lectures de sable : les récits de Tahar Ben Jelloun*, op. cit., 2009 .

[426] Publié chez Ramsay, 1992.

[427] MOKEDDEM, Malika, *Métissages*, Edition du Tell, Blida (Algérie), coll. « Auteurs d'hier et d'aujourd'hui », 2007, op. cit.

[428] Et a décroché le prix Méditerranée des Jeunes et une mention spéciale du Jury Femina.

Les autres textes parus entre 1998 à 2011[429] ne gardent l'histoire immédiate et violente en Algérie qu'en arrière fond. Et si le désert hante toujours l'univers romanesque de l'auteure, la mer prend une importance non négligeable au sein de son œuvre, notamment dans *N'zid* et *La Désirante,* son dernier roman, publié en 2011. Mokeddem substitue la mer au désert comme espace romanesque

1.3. Thématique et originalité

Dans une étude consacrée aux écrits de Malika Mokeddem, Ghania Hammadou résume l'originalité de son œuvre :

> « *Débordant le cadre de la confession individuelle pour atteindre l'universel, ils racontent des histoires dont le cœur est le désert et la chair femme, des vies qui, ajoutées les unes aux autres, tissent comme une fresque mouvante et colorée ; fresque humaine où s'entrecroise une multitude de destins, où luttent, rêvent, s'aiment et meurent des femmes. Femmes sans voix ou femmes sans nom, vagabondes ou immobiles, patientes ou emportées, véhémentes ou sereines, femmes libres ou séquestrées ; témoins ou acteurs, femmes confrontées aux soubresauts de leur société.*
> *Multiples et tendres, déroulant la chronique sanglante d'un pays dont elles ne peuvent guérir, leurs voix nous guident dans un désert métaphorique et nous entraînent au cœur du tumulte de l'époque, à la rencontre d'un monde qui n'en finit plus de mourir et de naître* »[430] .

La médecine qu'elle exerce est intégrée à ses textes dans lesquels le désert constitue un matériau fondamental. Elle déclare à ce propos :

> « *Le désert reste tellement lié pour moi à ce que j'ai vécu au lycée... C'est peut-être pour ça que je n'arrête pas d'y revenir dans mes livres pour pouvoir apaiser ça ou exorciser ça et je n'y arrive pas complètement. Par exemple, on avait failli être lynchées, ma sœur et moi, dans le désert, et cette circonstance-là, j'ai mis des années avant de pouvoir en parler. Je l'avais totalement enterré en moi… Pour pouvoir continuer d'avancer comme un bolide… Mais, c'est par l'écriture que ça sort* »[431].

---

[429] *La Nuit de la lézarde* (1998), *N'zid* (2001), *La Transe des insoumis* (2003), *Mes hommes* (2005) et *Je dois tout à ton oubli* (2008).

[430] HAMMADOU, Ghania, « Réflexions d'une écrivaine » dans *Malika Mokeddem. Envers et contre tout,* sous la direction de Yolande Alice Helm, L'Harmattan, 2000, p. 236.

[431] MARCUS, Melissa, *« Malika Mokeddem : eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots »,* Algérie Littérature/Action, n°22-23, Juin-Septembre,4_22_19.pdf-Adobe.

Toutes les héroïnes de Malika Mokeddem sont médecins sauf exception pour Shamsa dans *La Désirante* qui exerce le métier de journaliste. Ce roman vient d'ailleurs rompre quelque peu avec ses textes précédents, sur le plan de l'écriture surtout. Cependant elle y confirme une fois encore son engagement pour défendre ardemment les libertés individuelles. En outre, elle entreprend de s'attaquer à un autre problème d'actualité, un problème crucial auquel sont confrontés les pays du Sud où l'on s'adonne à tous les trafics possibles, souvent sous couvert de la religion : trafic de drogue, trafic d'armes, d'êtres humains …, mais surtout l'exode massif vers les pays du Sud de l'Europe[432]. Les images affligeantes de jeunes *harraga*, ces "*brûleurs de frontières*", qui s'entassent dans de misérables rafiots de fortune, et mettent leur vie en danger dans l'espoir de connaître un avenir meilleur de l'autre côté de la Méditerranée, ne laissent pas indifférente l'auteure. A ces immigrés de fortune, elle oppose l'image d'une autre émigration, " *laborieuse et aisée*"[433] pour reprendre les termes employés par Simone et Max Vega Ritter dans un article consacré à *La Désirante*, intitulé *L'énigme du désert sous la mer.*

2. Espaces récurrents et représentation du monde

L'univers romanesque de Mokeddem est constitué essentiellement par trois espaces : le désert, la ville et enfin la mer qui fait d'abord une entrée timide dans *L'Interdite* pour s'affirmer ensuite comme son autre espace de prédilection, lieu d'action à part entière dans *N'zid* et dans *La Désirante*. La mer devient ainsi une autre " matrice " dans le processus de la création littéraire chez l'auteure, caractérisée désormais par un va-et-vient continu entre le désert et la mer, "*cet autre désert*".

Mais le désert qu'elle porte depuis son enfance, reste omniprésent dans tous ses romans, il constitue de ce fait et indubitablement une référence majeure dans son œuvre et jouit d'un statut spécifique car il s'agit pour elle, principalement, d'un lieu d'identification et englobe une forte charge cosmique et métaphysique. C'est donc

[432] Thème développé auparavant par Boualem Sansal dans *Harraga* (2004) et qui sera repris par Habib Ayyoub (2007) et Yasmina Khadra (2011).

l'espace de son enfance et de son adolescence, le lieu du nomadisme de ses aïeux, et quand il s'agit du désert vu par l'auteure, on ne peut qu'être séduite par la saisissante et authentique poésie des descriptions pour dire le réel ou le fictif, à travers un désert complexe, fuyant, dans lequel se trouvent souvent pris et enlisés les personnages.

2.1. Le désert dans les textes de Malika Mokeddem

Le désert chez Mokeddem est donc un prétexte à la construction d'un monde fictif, tantôt idéalisé, tantôt haï, témoin d'une négociation entre le passé et le présent. Thématique et espace récurrents, le désert fait partie intégrante de la vie de l'auteure car il souligne l'appartenance territoriale qu'elle a toujours revendiquée haut et fort même si sa vie dans le désert n'a pas été toujours rose :

> « *Cette vie fut pour moi, un réel enfermement et les autres mois de vacances, un calvaire. C'était plus la pauvreté et les traditions qui me séquestraient. Les températures extrêmes s'y ajoutaient. Seule la lecture me permettait d'échapper à cet univers carcéral* »[434].

Quelques soient ses sentiments pour cet espace des origines à un moment donné de sa vie, il se présente comme une partie intégrante d'une histoire personnelle et participe, avec l'arrière-plan historique de l'Algérie, à la compréhension du texte de l'auteure, comme le note Françoise Freby :« *Pour comprendre le signifié d'un récit de fiction, il faut connaître le référent du monde réel dont il s'inspire* »[435] .

Il est donc naturel que les personnages mokeddemmiens évoluent dans un espace géographique, naturel et familier qui est d'abord le sien. Le désert, espace autonome, « *constitue la condition fondamentale quant à l'identité du personnage principal. Il forme un nœud, une sorte de cordon ombilical qui noue l'être avec son passé, son enfance, ses racines, son histoire* »[436] note Belkheir Ghariri Khaldia. L'intégration de cet espace géographique dans la structure de ses romans implique

---

[434] http:// www.el.watan.com/hebdo/arts-et-lettres/la mer-mon-autre-desert-21-05-2011-125248_159.php

[435] FREBY, François, *L'Effet réel fiction ou l'impossibilité invraisemblance*. http://fabula.org/cgi-bin/imprimer.pl?doc=/effet/interventions/5.php.p.3

[436] BELKHEI- GHARIRI, Khaldia, *Le discours sur l'espace et le temps dans l'œuvre de Malika Mokeddem*, Thèse de Doctorat. - Université d'Oran, 2011-2012, p.126
www.univ-oran.dz/theses/document/42201343t.pdf

la nécessité de le mettre en accord avec les autres éléments du récit en le présentant comme une expérience perceptive et subjective de ses personnages.

L'espace du désert n'est pas une simple toile de fond accompagnant la progression de l'intrigue et aidant à dépeindre les personnages ; l'auteur s'impose la nécessité de le définir autrement qu'un espace romanesque se caractérisant essentiellement par sa subjectivité car, selon Jean Ricardou :

> « *Il n'y a pas d'écriture ou de lecture qui ne s'accomplisse selon la forme usuelle ou spéciale que prend l'espace représenté* »[437].

Ainsi cet espace de la vacuité, autant que l'espace citadin présenté ou découvert par les protagonistes, est adapté à leur vision, reflète éventuellement une réalité vécue par les personnages. En outre cet espace n'est pas présenté dans sa totalité mais l'auteure nous le donne à voir par fragments comptant pour moment donné du récit, car l'événement narré, selon Jean Ricardou, n'est pas la seule succession de mots alignés par l'écrivain sur la feuille, ni davantage l'événement dit réel ou imaginaire auquel il se réfère. Il est l'effet de l'agencement scriptural en référence à tel événement dit réel ou imaginaire, ce que nous appelons une fiction :

> « (…) *La représentation fictionnelle n'est [donc] absolument pas rapportable, de façon unilatérale, à une seule des deux dimensions (littérale/référentielle). En tant qu'"effet", une fiction se produit dans ce flottement, en rapport contradictoire, ce frottement entre tel espace matériel et tel espace représenté* »[438].

2.2. Illustration des couvertures de romans

Pour Gérard Genette, le paratexte est « *ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un seuil, ou (…) d'un vestibule qui*

[439]*offre (…) la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin. Zone indécise entre le dedans ou le dehors* »[440]. Le paratexte est parmi les éléments essentiels qui

---

[437] RICARDOU, Jean, cité par Michel Sirvent, *Jean Ricardou : de Tel Quel au nouveau roman textuel,* Amsterdam Rodopi, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, 2001, pp.73-74.

[438] SIRVENT, Michel, *Jean Ricardou : de Tel Quel au nouveau roman textuel,* Amsterdam Rodopi, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, 2001, pp.73-74.

accompagnent le texte et qui participent activement à le déchiffrer de manière efficace car il *« remplit une fonction référentielle, dans la mesure où il fournit des informations sur le texte et sur son contenu »*[441].

Pour Gérard Genette, *« Le paratexte n'a pas pour principal enjeu de « faire joli » autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur »*[442]. Il regroupe tous les éléments textuels et iconographiques qui entourent le texte et remplissent plusieurs fonctions communicatives, et qui sont : le titre, l'indication générique, la dédicace, l'épigraphe, l'épilogue, le prologue, la quatrième de couverture, ainsi que l'épitexte qui touche toutes les informations concernant le texte c'est-à-dire les interviews, les notoriétés et les critiques. Chaque élément permet de donner des informations d'ordre référentiel tels que : le titre, la dédicace, l'épigraphe, etc., alors que d'autres permettent de renforcer l'aspect fictionnel de l'œuvre, comme l'indication générique.

Le titre reste l'élément paratextuel le plus important, qui renseigne sur le contenu du texte et, selon Gérard Genette, il « *s'adresse à beaucoup de gens, qui par une voie ou par une autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation ou, si l'on préfère, un sujet de conversation»*[443]. Tous ces éléments sont autant d'indices qui s'inscrivent dans « *l'horizon d'attente* »[444] du lecteur, participent efficacement à l'assimilation intégrale du sens du texte du roman, grâce aux informations qu'ils fournissent.

Quant à l'illustration des couvertures de romans, elle soulève plusieurs questionnements, notamment sur le statut de l'image dans sa potentialité narrative et sur le rapport d'indiciabilité entre cette image et le texte qui la suit. On rappelle que la couverture relève de la seule responsabilité de l'éditeur alors que le texte appartient à l'auteur.

---

[440] GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, Collection « poétique », Paris, 1987, p.374.

[441] GASPARINI, Philippe, *Est-il je* ?, Paris, Seuil, 2004, p.62.

[442] Ibid.

[443] GENETTE, Gérard, *Seuils*, *op. cit*, p.79

[444] JAUSS HANS, Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Editions Gallimard, Coll. tel, Paris, 1990, p.16.

Si les titres de Malika Mokeddem renvoient rarement à l'espace du désert, espace romanesque concordant avec sa propre biographie, on remarque par contre qu'il est omniprésent, visible dès la couverture des romans par l'iconographie accompagnant le titre, et qui fait souvent dans l'exotisme géographique. En effet, si l'on observe quelques unes des couvertures [445] de ses romans, on remarque vite que le choix de l'illustration n'a pas dû poser, aux différentes maisons d'édition, beaucoup de problèmes, des images du désert ou de ses populations et le tour est joué, comme on peut le voir avec *Les Hommes qui marchent*, *L'Interdite* ou *Le Siècle des Sauterelles*. Ces illustrations constituent un ″incipit visuel″ avant même les mots qui ouvrent le texte car elles suggèrent l'espace du désert dans lequel est censé se dérouler l'action et peuvent être intégrées au texte. De la sorte, elles viennent renforcer davantage une certaine image de l'exotisme pour le lecteur nostalgique d'un espace qui a forcément nourri son imaginaire dès son enfance par les biais de ses lectures de jeunesse, les bandes dessinées à titre d'exemple.

Il est vrai que l'importance de cet espace dans les romans de Mokeddem explique sans difficulté la récurrence de photos du désert, de nomades ou de Touaregs sur les couvertures, car s'il constitue le motif réaliste central de son écriture, il est surtout un solide argument commercial.

C'est sans doute cela qui est (du moins en partie) à l'origine de critiques à l'encontre de Mokeddem, qui voyaient en elle une simple opportuniste à la recherche de notoriété, exploitant sans scrupules les tragédies et les problèmes algériens sur fond de paysage lunaire et désertique. La qualité de ses livres ne donnera nullement raison à ses détracteurs et viendra plutôt confirmer ses talents littéraires. D'ailleurs le nombre d'ouvrages, de travaux de recherche, d'articles consacrés à cette auteure sont vraiment impressionnants attestant du succès rencontré auprès de ses lecteurs en Algérie et à l'étranger.

[445] Voir annexes.

3. *L'Interdite,* roman de la décennie noire

Dans le cadre de ce travail, nous avons opté pour le roman *L'Interdite* d'abord parce qu'il s'inscrit dans la littérature de la décennie noire, et nous permet d'avoir une représentation féminine du désert chez une auteure qui en est originaire. En outre, l'espace de la ville y tient une place de choix et s'oppose à celui du désert.

C'est de sa vie et de son expérience une fois encore, que Malika Mokeddem a tiré ce texte d'une société déchirée entre préjugés et progrès, religion et fanatisme. Roman d'engagement et de témoignage, mais roman d'abord, d'une écriture authentique, frémissante de passion. *L'interdite* (93) est un texte plus engagé dans la condamnation des violences en Algérie que ses romans précédents. Elle y souligne sans équivoque et sans la moindre retenue les liens qui existent entre les tyrannies intégristes et masculines. L'histoire est marquée par le passage du Front Islamiste du Salut, soit les années 90 qui comptent parmi les plus sanglantes en Algérie. Malika Mokeddem y a perdu un ami, Tahar Djaout[446], dont l'horrible assassinat sous les yeux de sa fille la poussera à écrire dans l'urgence, comme cela est souligné par Aline Yolande Helm :

> « *L'irruption de la violence en Algérie, les événements qui se déroulent de l'autre côté de la Méditerranée vont fortement marquer les dernières productions de Malika Mokeddem qui amorce ce qu'on pourrait qualifier sa deuxième période. Succombant à l'urgence de dire la situation de terreur, elle s'engouffre elle aussi dans ce créneau. Et face à ce présent, à l'histoire immédiate, pas de recul possible ; il faut faire vite : écrire, écrire avant que ne sèche le sang du crime, avant que ne vienne l'oubli* »[447].

En effet dans cette autre phase de son parcours d'écrivaine, Malika Mokeddem ne peut pas ne pas intervenir sur la violence qui s'installe sournoisement dans le pays. Dans *L'Interdite* et *Des Rêves et des assassins,* « *véritables pamphlets visant à dénoncer le dogmatisme et la prétendue vison idéologique de l'intégrisme* »[448], elle s'en prend d'abord aux hommes qui freinent l'épanouissement des femmes, et à l'horreur des assassinats. Elle dénonce avec virulence les causes de cette

---

[446] A qui elle dédie *L'Interdite*.

[447] HAMMADOU, Ghania, « Réflexions d'une écrivaine », Malika *Mokeddem, Envers et contre tout,* Yolande Aline Helm, Tome 2, L'Harmattan, 2000, p.234.

[448] HELM, Aline Yoland, *Envers et contre tout,* op. cit., p.9

violence c'est-à-dire la vision idéologique de l'intégrisme. Ces deux récits figureront dans ce qui allait être nommé communément *"Littérature de l'urgence"*. Rattrapée par une actualité douloureuse, elle amorce ainsi un tournant dans sa carrière d'écrivaine, comme elle le confie à Melissa Marcus :

> « *Les deux premiers romans, "Les Hommes qui marchent " et "Le Siècle des sauterelles ", sont des romans de conteuse où j'étais très imprégnée de tradition orale, où je me suis attachée surtout à essayer de la rendre, de l'insuffler dans la langue française alors que, gagnée par l'actualité de l'Algérie, déjà, dans "L'Interdite", c'est la femme que je suis qui fait irruption, aux prises avec son histoire – quand je dis son histoire, c'est à dire l'histoire de l'Algérie, et puis ma propre histoire que j'essaie de dompter qui écrit et qui dit "je", même si elle se camoufle derrière Sultana, et derrière tous ses personnages* »[449].

Malgré les menaces qui pèsent sérieusement sur elle, Malika Mokeddem fait preuve de courage en s'attaquant sans concession dans *L'Interdite* aux responsables de la tragédie et elle dénonce l'horreur dans laquelle a sombré l'Algérie indépendante, l'intégrisme, ses pratiques barbares et moyenâgeuses qui viennent en outre rétrécir davantage l'univers peu reluisant des femmes. Le rôle de la littérature pour elle, n'est pas d'entraîner dans une douce rêverie mais c'est un moyen pour se montrer solidaire avec les femmes de son pays, exprimer son opposition et son refus de se soumettre à des êtres cruels et misogynes. Témoigner, dénoncer et transcrire la violence est un devoir relevant de la conscience morale et du domaine de l'éthique. D'ailleurs à la parution de ce roman, elle a fait l'objet d'une surveillance très rapprochée comme cela est rapporté dans de nombreuses interviews[450].

3.1. Résumé et structure de *L'Interdite*

L'Interdite est en partie autobiographique car l'histoire de Sultana, homonyme déguisé et prénom qui est du même registre que Malika ; Sultana l'héroïne, rappelle le trajet de l'auteure elle-même : originaire d'un village du Sud de l'Algérie, elle apprend le français, fait des études universitaires à Oran et s'exile en France, à Montpellier précisément. Selon Philippe Gasparini, l'identité

[449] MARCUS, Melissa, « *Malika Mokeddem : eux, ils ont des mitraillettes et nous , on a des mots* », Algérie Littérature/Action, n°22-23, Juin-Septembre 1998.www.revuesplurielles.org/_uploads/pdf/4_22_19.pdf
[450] Ibid.

« de tout un chacun ne se définit pas seulement par son état civil mais aussi par son aspect physique, ses origines, sa profession, son milieu social, sa trajectoire personnelle, ses goûts, ses croyances, son mode de vie, etc. », Malika Mokeddem a doté Sultana de traits physiques dans lesquels il n'est pas difficile de reconnaître les traits de l'auteure elle-même : Elle (…) est (…) Mince, teint de chocolat, cheveux cafés et frisés (…) , avec dans les yeux un mystère ardent »[451].

Ce récit est constitué de l'entrelacement de deux histoires personnelles qui se complètent : celle de Sultana partie vivre en France pour ensuite revenir en quête de son passé et de ses origines ; et de Vincent, ce Français greffé du rein, qui est à la recherche du passé de la "donneuse". Dans un mélange de fiction et de réalité l'auteure retrace l'itinéraire de la violence dans une région du désert, à travers le retour symbolique de l'héroïne, Sultana, porteuse d'une double culture. Née et ayant grandi en Algérie, c'est une femme écorchée par des événements qui l'ont stigmatisée à jamais durant son enfance à Aïn Nekhla. Son exil, sa fuite et sa réussite à Montpellier où elle exerçait en tant que néphrologue, n'ont nullement évacué son malheur. Elle avait cru conjurer ses peurs et ses angoisses mais en fait, elle n'est arrivée qu'à les enfouir au fond de sa mémoire jusqu'au jour où elle apprend la mort de son ami Yacine, médecin lui aussi, resté exercer en Algérie dans le ksar où elle avait elle-même grandi. Elle décide de revenir dans son village.
Malgré l'hostilité qu'on lui témoigne ouvertement à son arrivée, elle va occuper le poste vacant de médecin au dispensaire d'Aïn Nekhla, le temps de trouver un remplaçant. C'est l'occasion pour elle de replonger dans les entrailles de la société algérienne sous le joug de l'intégrisme aveugle, ce qui est en soi une épreuve particulièrement pénible comme nous pouvons l'observer dans ce court passage :

« *Je vois. Je pique. Je couds. Je vois. Je pique. Je plâtre. Je vois. Je pique. J'incise. Quand ils sont tous partis, le dard de leur mal est en moi, lancinant. Les relents de leur détresse étouffent l'atmosphère. Le cabinet me fait l'effet d'une fosse commune, surpeuplée. J'ouvre la fenêtre. Des âmes mortes s'échappent en fumée. L'éclat du ciel est un rire démoniaque qui balaie les derniers gémissements* »[452].

Dans ce même village, un homme, Vincent, porteur d'un métissage de la chair par le biais de ce rein qu'on lui a greffé, est en train de se construire lui aussi à travers

[452] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.127.

une double culture, un double métissage culturel. Il est venu dans le désert à la recherche d'une identité. Entre Vincent et Sultana commence une histoire d'amour mais, au pays des intégristes, une femme libre de ses gestes et de ses sentiments mérite la mort. Soutenue par les uns, attaquée par les autres, Sultana devra se battre dans cette contrée perdue, Aïn Nekhla, happée par l'idéologie intégriste aveugle et barbare, et se positionner comme une violeuse de lois surannées en s'opposant fermement à tous ceux qui veulent obstruer son horizon. Elle persévère malgré les menaces de mort et son passage à Aïn Nekhla prendra la tournure d'une véritable épreuve dans le désert.

L'Interdite est construit sur l'alternance de chapitres constitués tantôt par le récit de Sultana, tantôt par celui de Vincent, et sur l'alternance de chapitres intitulés "ici" et "là-bas". Le récit oscille donc entre les deux rives de la Méditerranée, entre l'Algérie et la France, entre Aïn Nekhla, Temmar et Montpellier. Le récit principal est celui de Sultana, une femme de l'entre-deux comme elle l'avoue à Salah :

> « *Je suis plutôt dans l'entre-deux, sur une ligne de fracture, dans toutes les ruptures. Entrela modestie et le dédain qui lamine mes rebellions. Entre la tension du refus et la dispersion que procurent les libertés. Entre l'aliénation de l'angoisse et l'évasion par le rêve et l'imagination. Dans un entre-deux qui cherche ses jonction entre le Sud et le Nord, ses repères dans deux cultures* »[453].

L'interdite se caractérise par un aspect pendulaire qui consiste à faire des va-et-vient incessants entre changements d'époque, passé et présent, entre deux cultures, deux pays , l'Algérie (Aïn Nekhla, Temmar et Oran) et la France (Montpellier) et enfin un changement de narrateurs qui, d' un chapitre à l'autre, et loin de constituer un handicap pour le lecteur, finissent toujours par s'emboîter subtilement. Néanmoins, ce continuel va-et-vient démontre clairement le déchirement et puis l'acceptation de soi dans la dualité. L'histoire personnelle de cette femme se mêle à l'histoire du pays, et ses ressentiments reviennent à la surface en relation avec l'histoire douloureuse de l'Algérie de la décennie noire.

Quant à la perspective narrative à laquelle nous nous intéressons essentiellement, c'est l'histoire de Sultana, racontée du point de vue de l'héroïne dont nous

[453]MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.47.

découvrons et partageons les souvenirs du passé, les émotions, les douleurs, les joies, les sentiments, et Malika Mokeddem y mêle subtilement deux types de focalisation : focalisation interne et focalisation zéro.

3.2. Espace du désert et ambiguïté des sentiments

Sultana entretient avec le désert une relation ambiguë. Exilée dans une ville française, le désert continue d'exercer sur elle son pouvoir d'attraction en tant qu'espace des origines et espace identitaire. Cet éloignement de la terre natale provoque un réel malaise que l'on décèle dans plusieurs passages du roman. Dans cette partie, notre propos est faire ressortir la dimension mythique et la fonction symbolique du désert dans *L'Interdite* car l'auteure nous livre une vision poétique originale de cet espace sur lequel règne le souffle divin. La symbolique du désert apparaît en tant que lieu mystique et mythique, lieu de naissance, de mort et de renaissance. Le désert constitue ainsi la ligne directrice de cette étude, qui souligne le caractère antithétique de l'espace de la ville et du désert.

Le roman s'ouvre en présentant le désert comme le lieu de naissance et lieu des origines identitaires de Sultana. L''incipit, séquence d'ouverture du roman constitue le type même du texte dit descriptif et réaliste, puisque la narratrice y évoque avec beaucoup de précision et de minutie l'oasis où va se dérouler l'action. Le récit commence à sa descente d'avion à l'aéroport de Tammar, une ville du désert. Elle prend un taxi qui l'emmène à Aïn Nekhla, commune de Tammar.

Dans *L'Interdite*, l'espace de la dualité est présent : l'espace d'ancrage de Sultana, son espace identitaire avec lequel elle a tissé dans le passé des rapports d'harmonie ; mais qui va vite prendre dans le récit un aspect particulièrement autre et devenir alors celui de l'hostilité, du rejet car il va s'ériger en obstacle devant l'intégration de Sultana et l'épanouissement des autres femmes. Et à défaut de s'en prendre aux hommes responsables de cet état de fait, la narratrice s'en prend au désert :

> « *Collé à la vitre [de sa voiture], le désert me darde, me nargue, son néant. Désert intégriste, macabre, qui fait le mort et attend l'orgasme rouge du vent; la dune lascive. Ses mamelons gorgés de soleil. La dune catin offerte et*

dont l'immobilité aspire le vent. D'une fleur d'un désert aride. Les pierres, larmes des regs, désespoirs solides qui s'incrustent dans le moindre empan de terres. Les pierres roulent et coulent sur le morne déploiement de l'éternité »[454].

Le désert se transforme en espace funeste, non pas à cause de ses éléments naturels mais à cause du comportement des hommes. Ainsi les paysages du désert décrit par la narratrice, reflètent son espace interne, son état d'âme conséquence de l'intensité du drame qu'elle vit, où s'y projette ses angoisses, sa peur et ses appréhensions. Le séjour de Sultana à Aïn Nakhla est une pénible traversée du désert, une mise à l'épreuve car elle est obligée d'affronter et de surmonter plusieurs obstacles tenant en haleine le lecteur.

3.3. Aïn Nekhla, bourgade insignifiante du Sud à connotation dysphorique

Troublée par ce retour inespéré, croyant être partie pour toujours - « *Je n'aurai jamais cru pouvoir revenir dans cette région* »[455] -, Sultana est émue de retrouver son désert après de longues années d'exil montpelliérain et dévoile ses premières impressions dès sa descente même de l'avion : « *Je suis née dans la seule impasse du Ksar. Une impasse sans nom* »[456].

L'image drainée par l'expression *"impasse sans nom"* est annonciatrice d'événements pénibles et malheureux auxquels Sultana ne tardera pas à être confrontée. Dans le taxi conduit par un personnage curieux et antipathique, les propos malveillants disent l'hostilité et le rejet qui l'attendent dans son oasis, Aïn Nekhla. Elle ne peut, par contre, s'empêcher d'évoquer, non sans tendresse et émotion, le Ksar de son enfance : « *un Ksar de terre, cœur labyrinthique, ourlé de dunes, frangé de palmiers* »[11], et elle réalise que malgré la distance, elle porte toujours en elle ce lieu des origines: « … *je n'en suis jamais vraiment partie* ». Le Ksar est un lieu où elle a connu le bonheur, sa description tend à être euphorique. Mais très vite se dérobe la poésie de la douce nostalgie, dès que lui reviennent à

[454] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.134.
[455] Ibid. , p.11
[456] Ibid.

l'esprit de sombres souvenirs du passé. Elle se revoit adolescente, quittant la contrée dans un contexte particulièrement dur, marquant le début d'une errance sans fin.

En débarquant à Aïn Nekhla, Sultana découvre un espace figé où rien ne semble avoir changé. Pour souligner cet aspect de l'immobilité et de l'invariabilité, l'auteure utilise des mots, des phrases qui se répètent comme des litanies douloureuses : « *Je n'ai rien oublié…* »[15]. Même la violence à l'encontre des femmes n'a pas changé en ces années 90. En effet, à peine arrivée, Sultana se voit agressée gratuitement : "*Putain !*"[16], lui crie un des enfants aux "*yeux séraphiques*". L'auteure recourt à des métaphores très fortes pour bien mettre en évidence cette violence injustifiée qui vaut néanmoins au gamin un clin d'œil complice du chauffeur de taxi :

> « (...) *Plus que l'image navrante de la rue, plus que la vue du désert, ce mot plante en moi l'Algérie comme un couteau* » [16].

"*Aïn Nekhla*" littéralement signifie la source du palmier-dattier, apparaît ici sous-tendu par une forte connotation euphorique : il désigne un espace où le lecteur est frappé par l'évocation et l'omniprésence d'un élément aquatique (source) dans un espace connu par la rareté de l'eau, un espace sec, hostile et stérile doté généralement d'une forte connotation dysphorique et qui se trouve plus ou moins assimilé à la malédiction et à la mort. On notera en outre que la description de l'oasis est truffée d'éléments lexicaux et stylistiques religieux en rapport notamment avec les funérailles de Yacine et avec le FIS[457] : la *Chahada*, *La ill'Allah*, *Mohamed rassoul Allah*, *blasphème*, *Talebs*, *Sadakka*, *unicité de Dieu*, *athée*, etc. C'est l'intervention des intégristes du FIS dans la gestion d'Aïn Nekhla, qui a mené à sa perte cette bourgade antipathique, présentée comme un espace déshumanisé, comparable à quelque lieu maléfique où la mort rode de bout en bout dans le récit. Mokeddem ne résiste pas à évoquer quelques aspects de la vie dans le désert, tout particulièrement celle des femmes. Elle dévoile en fine anthropologue, leur vie, le combat au quotidien qu'elles mènent bien timidement afin de ne pas sombrer dans la folie. Elles subissent, remarque Sultana, une double contrainte : celle de

[457] Front Islamiste du Salut.

l'hostilité d'hommes bêtes et bornés et celle du désert, espace aride et hostile, ce qui est méconnu en général de ceux qui vivent dans le Nord.

3.4. Le Ksar, un lieu de mémoire dans un désert démoniaque

Sur le chemin qui mène au cimetière, Sultana réalise qu'elle ne reconnaît plus Aïn Nekhla qui s'est transformée en une énorme bourgade, Elle ne reconnaît pas « *ces rues qui s'offrent, nues, au sadisme du soleil* »[458], une sorte de plaie qui « *a poussé comme une tumeur dans les flancs du Ksar* ».

Le Ksar, *"cœur labyrinthique"*, jouit d'un statut particulier auprès de la narratrice. C'est dans le ksar qu'elle est née et qu'elle a vécu heureuse auprès de ses parents avant de quitter brusquement cette région. Aujourd'hui, quinze ans après, ce lieu est totalement déserté et tombe en ruine. Sultana se remémore, nostalgique :

> *« Les sinuosités de ses venelles capturaient des songes, abritaient les fuites et les mélancolies. Les entrelacs de lumière et d'ombre des passerelles et des terrasses, emboitées, et les ocres des murs de terre, tressaient une harmonie ».*

Aujourdhui le Ksar est réduit à un bien triste sort. Abandonné par ses habitants il n'est plus que ruines, un sacrilège :

> *« Maintenant ces constructions, en ruine avant même d'être achevées, étalent leurs fissures, leur chaos et leur ordures, symboles de la laideur et de la stupidité des temps* »[459].

Malika Mokeddem finit tout de même sur une note optimiste en rapportant par le biais du personnage de Salah, l'ami intime de Yacine venu d'Alger assister à ses funérailles, que

> « *Des amoureux des Ksour de la Saoura ont alerté l'UNESCO. Je ne sais s'il obtiendront quelque chose* »[460].

Le désert, paysage de tous les contrastes, « *espace de tous les paradoxes* » , monde clos et ouvert à la fois, un monde de mystère constitué d'un riche patrimoine

---

[458] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.25.
[459] Ibid.
[460] Ibid., p.26.

légendaire à travers les ruines des Ksour, témoins d'un âge révolu, témoins silencieux d'un pan heureux mais sans doute trop bref de l'enfance de Sultana qui a décidé d'échapper à son histoire dans une ville du sud de la France. Le désert s'affiche néanmoins, comme le support d'une grande nostalgie affective d'une femme absolument déchirée. Elle est revenue espérant secrètement se reconstruire car ce lieu représente pour elle non seulement celui d'un attachement affectif mais aussi celui d'un attachement mystique. Elle est revenue en quête d'elle-même de son histoire, en quête d'une renaissance et d'un apaisement.

Mais pour Vincent, cet être hybride venant de France, les choses sont différentes. Il découvre le désert qu'il ne connaît pas. Sa quête est moins compliquée et moins problématique que celle de Sultana. Sa perception de l'espace de l'infinitude reste sereine. Il est dans la position du touriste qui découvre pour la première fois le désert et se retrouve vite sous son charme. Il est presque reconnaissant au muezzin de l'avoir tiré de son sommeil, ce qui lui donne l'opportunité de voir se réveiller la palmeraie. En effet le paysage qui s'offre à ses yeux est extraordinaire dans le clair-obscur de l'aube :

> « *Fichtre ! Je me crois prêt à affronter le désert alors que le timbre d'une voix inhabituelle suffit à me coller le bourdon ! (…) Je vais à la fenêtre. A ma gauche, le village puis le Ksar, assoupis. En face, la première larme, debout, de l'erg occidental et la palmeraie. Dans le clair obscur, les palmeraies se dressent, les sables ondulent. Courbes et rectitudes entre lesquelles s'attarde un reste de nuit. Ce tableau, tout en demi-teintes songeuses, chasse mon appréhension. Durant un moment je me perds dans sa contemplation* »[461].

Le désert est un espace unique qui a de tout temps séduit, terrorisé ceux qui voulaient l'apprivoiser, comme nous l'avons constaté chez quelques férus occidentaux, et Vincent n'échappe pas non plus à son envoûtement.

Malika Mokeddem s'applique dans *L'Interdite* à exprimer l'émotion que l'on peut ressentir dans cet espace des "*immensités isolées*" où le temps n'a plus de prise. Certes, le désert attire à plus d'un titre et pour plus d'une raison. Mais pour mieux le dompter il faut aller à sa découverte afin de l'apprivoiser, sans pour autant chercher à le modifier. Il s'agit d'un concentré authentique qu'il faut garder comme tel, sans s'empêcher de donner en partage sa mémoire collective. Mais elle y livre aussi

[461] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p. 28.

l'image d'un désert démoniaque possédant les mêmes caractéristiques que l'enfer coranique. Dans les séquences en rapport avec les islamistes qui gèrent cette misérable localité, le lecteur constate que le désert, lieu paradisiaque que Vincent a pu décrouvrir de son balcon, disparaît pour laisser place, chaque fois qu'ils sont évoqués dans le récit, à un espace transformé, déshumanisé, assimilé à un lieu vraiment dangereux et maléfique.

L'image d'un désert perfide et maudit est lié essentiellement au présent et à des hommes fourbes et hypocrites s'inscrivant dans le présent. Le désert de la quiétude auprès d'une famille unie se rattache directement au passé de la narratrice, à son enfance. Le rapport de l'homme à l'espace est grandement déterminé par les événements qui s'y déroulent.

4. L'espace citadin dans *L'Interdite*

Les villes dans *L'Interdite* sont Tammar (sud-ouest algérien) et Montpellier (sud-ouest français), Alger et Oran, sont évoquées à travers les souvenirs de Sultana. Ces villes apparaissent comme une espèce de toile de fond dont la fonction est de bien mettre en relief la particularité de la vie dans les bourgades isolées du désert dont le FIS assure la gestion. L'auteure veut rappeler la difficulté de vivre dans ces régions misérables, torrides, hostiles et qui ne bénéficient en outre d'aucun programme politique afin d'y améliorer le quotidien de ses habitants.

4.1. Tammar, ville du sud-ouest algérien

Tammar symbolise l'espace de la séquestration sous ses multiples formes, un espace dangereux en particulier pour les femmes. Vincent s'étonne de voir les quelques rares cafés fermés dès neuf heures : « *j'ai l'impression de marcher dans une ville fantôme* ». L'auteure met en évidence l'atmosphère sinistre qui règne à Tammar, bourgade sans attrait, illuminée par quelques halos de lampadaires sous lesquels viennent s'agglutiner les enfants et adolescents abandonnés à eux-mêmes

autant que les adultes qui « *palabrent et s'envasent dans l'ennui* »[462]. Vincent décide de retourner à l'hôtel où il a la surprise de découvrir une femme (Sultana) installée au salon avec un homme (Salah) et qui consomment une bière à petites gorgées, sous les yeux effarés d'hommes hésitant entre l'admiration, la condamnation et la convoitise.

"*L'hôtel de la Sonatour*" est décrit comme étant le seul lieu où il est possible de consommer de l'alcool, fréquenté essentiellement par des cadres et des commerçants. La présence d'une femme buvant une bière dans un lieu aussi masculin au fin fond du désert n'a rien d'anodin. Il s'agit là d'un véritable événement. Un acte de haute trahison en cette période critique de l'histoire du pays.

4.2. Oran en filigrane

Quant à Oran, rappelons qu'elle jouit d'un statut particulier auprès de l'auteure, c'est là qu'elle effectua ses premières années d'études de médecine. Oran est d'abord la ville où elle découvre pour la première fois cette immense étendue bleue dont elle a tellement rêvée là-bas, au fin fond de son désert à cinquante degrés à l'ombre, comme elle le rapporte dans *La Transe des insoumis* :

> « *C'était le début de l'été. Mon dernier au désert. Je suis déjà allée m'inscrire à la faculté de médecine d'Oran (…) J'ai vu la mer* »[463].

Oran sera pour elle véritablement la ville de l'enchantement, la vue de la mer lui permettait d'oublier l'enfer de la séquestration, de l'enfermement, des balises sociales qui lui barraient l'horizon ainsi que la chaleur torride et infernale du désert. Elle ne s'en lassait pas :

> « *J'aimais aller la regarder. Juste ça. La contempler, longtemps. M'en rassasier. J'observai ses mouvements, ses humeurs. Puis je fermais les yeux, respirais ses bouffées d'iode, sa fraîcheur. Bercé par son chant, j'oubliais l'enfer du désert* »[464].

---

[462]MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.65.

[463] MOKEDDEM, Malika, *La Transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003, p.131.

[464] MOKEDDEM, Malika, *Mes hommes*, Alger, Sédia, 226, p.156.

C'est avec beaucoup d'émotion qu'elle évoque Oran. Les deux premières années qu'elle y a passées furent, écrit-elle

> « *Un moment de bonheur, parce que j'habitais à la cité universitaire de la Sénia, c'était une cité mixte, c'était un lieu privilégié. Là d'un seul coup, je me retrouvais au milieu de beaucoup d'autres filles ; l'anonymat me donnait une certaine liberté aussi. Les années de la Sénia restent les beaux moments de mon Algérie* »[465].

C'est là aussi qu'elle a appris à se défendre et à hurler *: «A Oran, je me tenais toujours cabrée pour parer aux attaques* » et qu'elle réalise qu'elle ne pouvait pas y vivre indéfiniment puisque les étudiants, une fois terminées leurs études, jetaient aux mites leurs "*vêtements Mao*" et leurs "*gargarismes révolutionnaires*", endossaient alors hypocritement le burnous de la tradition et entraient dans le Système. La gangrène des mentalités était bien installée dans la société. Il ne fallait pas trop rêver.

Oran est perçue comme un espace privilégié, euphorique, par le gargotier chez qui se restaure Vincent. Il lui explique qu'il a deux grandes filles bien studieuses à l'université d'Oran : « *Je leurs dis mes filles, restez dans une grande ville même si c'est aussi difficile, au moins, personne n'y vous connaît* ». L'anonymat dans l'espace des grandes agglomérations est considéré comme une réelle bénédiction.

Si c'est à Oran qu'elle a appris à hurler, Sultana relève que c'est l'anonymat des grandes villes étrangères qui a émoussé ses colères et modéré ses ripostes[466].

Alger est cette autre ville évoquée où vit et travaille Salah. L'image qu'il en donne à Sultana n'est pas des plus rassurantes, notamment la dégradation progressive des conditions de travail à l'hôpital, surtout ce qui est relatif à la violence terrifiante au quotiden, œuvre des groupuscules du FIS qu'il compare aux crimes commis à l'époque par l'OAS. Alger au présent symbolise l'incertitude des lendemains.

---

[465] Cité par Christiane Chaulet Achour, *Noûn. Algériennes dans l'écriture,* op. cit., p. 175.

[466] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite,* p.17.

4.3. Montpellier, ville du Sud français

Montpellier, ville de l'autre, est très peu évoquée dans le texte. Elle est présentée comme celle où Sultana est installée mais qu'elle n'est pas pressée de rejoindre. C'est par un jour de grand vent, où « *une violente tramontane chevillait les premières aigreurs automnales dans la tiédeur d'un Montpellier pris au dépourvu* »[467], qu'elle s'est mise à entendre, curieusement, souffler le vent de sable du désert, qui suscite en elle le désir furieux de revoir le Sud de ses origines et également Yacine :

> « *J'entendais le vent de sable. Et soudain, le besoin d'entendre Yacine, (…) Quelque chose d'insoumis a brutalement surgi d'une longue léthargie. Mes pensées, en partance, ont submergé ma nausée, attisé le mal du pays. Tramontane dehors, vent de sable à l'intérieur, mes résistances ont lâché* »[468].

Le lecteur qui s'attend à de belles images de la ville française, rimant avec confort, harmonie et bonheur, risque d'être déçu car il n'en est rien. Quand Sultana évoque Montpellier, c'est par le regard blasé d'une femme disjointe et disloquée. Il lui fallait revenir dans son désert afin de se reconstruire C'est pour cela qu'elle prolonge son séjour à Aïn Nekhla malgré l'animosité dont elle est victime :

> « *Le feu de la nostalgie ne s'éprouve que dans l'éloignement. Revenir, c'est tuer la nostalgie pour ne laisser que l'exil, nu. C'est devenir, soi-même, cet exil-là, déshérité de toute attache.*
> *Du reste, l'Algérie ou la France, qu'importe ! (…)*
> *Partir encore ? Quitter alors et la France et l'Algérie ?(…) Essayer de trouver un ailleurs sans racines, sans racisme, ni xénophobie, sans va-t-en-guerre ? Cette contrée fantasmagorique n'existe sans doute que dans les espoirs des utopistes* ? » [469].

Pour Sultana, l'espace citadin de Montpellier ou de toute autre ville française n'est que refuge précaire *« dès que l'on est partie une première fois* »[470]. Dans la trame de la fiction mokeddemienne s'érigent des espaces citadins accueillant le tumulte des sentiments, des passions, des espoirs, des échecs et des émotions des

[467] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.13.
[468] Ibid.,p.12
[469] Ibid., pp.81-82.
[470] Ibid., p.82

personnages. L'auteure dessine pour chaque ville évoquée, la trame de ses rêves et de ses hallucinations. Elle conquiert ces monuments de papier par le flot de son imaginaire, les remodèle, les investit de ses sentiments personnels. Et au total, la ville se donne à lire essentiellement comme le reflet de sa propre image et de sa propre pensée à un moment précis de sa vie.

Ainsi Oran est la ville du Nord la plus évoquée dans *L'Interdite*, en rapport avec les tranches de la vie passée de Sultana qui rappelle son amour de la mer, ses études de médecine et sa relation avec Yacine. Autrement dit des souvenirs relevant du simple quotidien. Sultana déplore d'ailleurs que Yacine - connaissant l'amour qu'il avait pour cette ville - n'y ait pas été enterré : « *On aurait pu l'enterrer à Oran. Il aimait tant Oran* »[471]. A quoi leur ami commun Salah rétorque : «*Depuis ton départ, il n'a cessé de sillonner le désert. Il en était tombé amoureux* »[472].

5. Espace des origines et décomposition de l'être

Sultana a été très tôt condamnée à la fuite et aux déchirures sans fin. Son errance a commencé dès sa rupture avec son désert d'origine, et le reste, alors, ne fut que simples escales dans sa vie. Ce qui la conduit inéluctablement à une véritable décomposition de l'être, comme elle tente en vain de l'expliquer à Vincent et à Salah :

> « *Le désert. Oran. Paris. Montpellier. Morcellement des terres et morcellement du paysage intérieur. Les terres qui vous sont chères, et que vous êtes contraint de quitter, vous gardent à jamais. A force de partir, vous vous déshabituez de vous-mêmes, vous vous déshabitez. Vous n'êtes plus qu'un étranger partout. Impossible arrêt et encore plus* impossible retour »[473].

Cet arrachement à l'enfance n'allait pas être sans conséquence pour Sultana dont l'identité n'était pas encore parachevée et se fera dans le déchirement de l'exil. Elle est fort émue par les lieux de sa naissance, des premières années de son enfance et par les vagues souvenirs amarrés faiblement à son esprit. Elle est triste

---

[471] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.45
[472] Ibid.
[473] Ibid., p.105

de revoir ces lieux mais elle est également euphorique par rapport aux doux sentiments qu'ils éveillent en elle, elle la femme déchirée, contrainte, enfant de quitter le Ksar, sa maison en terre, ce lieu de mémoire. Ce pan de sa vie si proche et si lointaine en même temps est celle évoquée par Gaston Bachelard :

> « *C'est qu'en nous, parmi toute nos enfances, il y a celle-là : l'enfance mélancolique, une enfance qui avait déjà le sérieux et la noblesse de l'humain* »[474].

L'espace des origines est fondamental pour elle et revenir sur les lieux de sa naissance et de son enfance est très symbolique. Avoir été contrainte de s'en éloigner n'a fait qu'accentuer son drame. La mort de Yacine n'était qu'un prétexte. Il lui fallait revenir afin d'essayer de ramasser ces fragments épars de sa personne complètement décomposée entre ces éternels entre-deux. La conséquence de l'éloignement de sa terre natale provoque un terrible déracinement, une perte de repère.

Seul cet espace de l'infinitude est en mesure de la réconcilier avec son être, à travers ces lieux de mémoire qui portent des événements liés à son enfance dont elle ne peut se rappeler et qui sont certainement à l'origine de sa disgrâce et de sa descente dans l'incertitude. Cependant cet espace est fortement revendiqué par Sultana qui ne renie pas ses origines, à l'image de l'auteure qui affirme à ce propos :

> *« Je pense que c'est moins mon origine maghrébine que le fait que je sois une fille du désert qui m'a valu l'engouement des lecteurs. La fascination qu'exerce le désert sur les imaginations ne date pas d'aujourd'hui. Cependant, mes lecteurs me disent que dans mes livre, le désert est différent ("vrai", "vu d'en dedans") de la façon dont le décrivent les auteurs occidentaux; ce qui me rassure* »[475].

5.1. Le désert, un espace de nomadisme et d'errance

Il n'est pas aisé de cerner l'espace du désert dans *L'Interdite* car il y apparaît avec pudeur, effacé, presque refoulé. On constate d'emblée l'évocation fréquente des dunes, des ergs, des ksour, des oasis, des palmeraies ainsi que celle

---

[474] BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1999. Téléchargeable sur classiques.uqac.ca/.../bachelard.../poetique_de_la_reverie/au fomat PDF.

[475] CHAULET- ACHOUR, Christiane, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, op. cit., p181.

des forces et des phénomènes naturels caractérisant habituellement le désert et sur lesquels l'homme n'a aucune prise : la lumière et surtout le vent. Le vent terrible qui fait et défait inlassablement, selon l'expression de Rachid Boudjedra, permet à l'auteure de révéler métaphoriquement les états et les transports de l'âme et du corps de Sultana. C'est en effet avec une certaine réserve que l'auteure évoque le désert, préférant recourir au riche champ lexical dont jouit le mot. Mais loin d'être le produit de l'indifférence ou du détachement, ce "*refoulement"* apparent marque, en fait, une imprégnation totale du désert sur l'imaginaire de l'auteure. C'est à travers tout un réseau de relations qu'on arrive à reconstruire cet espace, paradoxal par définition. Le désert dans ce récit est "perçu" à travers les sentiments ambigus que nourrissent les personnages à son égard.

5.2. Le désert, un espace de création

Yacine était un grand amoureux du désert qu'il ne cessait de peindre et de sillonner. Sans attaches, il s'est installé à Aïn Nekhla pour tenter de se guérir de son amour pour Sultana ou dans l'hypothétique espoir de la faire revenir un jour. Yacine était également *"un être de rupture*"[50]. Les habitants d'Aïn Nekhla, très sceptiques, n'avaient jamais très bien compris son attrait pour cette contrée "maudite" selon eux, un lieu de désolation assimilé à un véritable purgatoire. Ce qui le rendait très suspect aux yeux de Bakkar, le chauffeur de taxi :

> « *Pourquoi, il est venu ici ce kabyle ? Même les enfants du Sahara, quand ils deviennent médecins ou ingénieurs, ils vont dans le Nord ou à l'étranger. Les gens ne viennent ici que dans les prisons ou par mesure disciplinaire. Nous du Sud, on est une punition, un cachot ou une poubelle pour tous les nababs du Tell. Ils ne nous envoient que la racaille du pays !* »[476].

Un autre personnage est concerné par la création plastique, c'est la petite Dalila qui a appris à peindre sur les dunes. Yacine lui promet de lui offrir un de ses tableaux ainsi que des fournitures de travail, qui lui seront remis après son décès.

---

[476]MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.18

5.3. « *Sans mysticisme et sans exotisme* »

Vincent affirme vouloir découvrir le désert « *sans mysticisme et sans exotisme* », là où le ciel est unique et si grand, « *si enveloppant que partout on est dedans et qu'on croit voler simplement en marchant. On se croit grain de poussière dans une mousse de lumière, poussière de soleil ivre de miroitements* »[477]. Il est venu dans l'espoir de retrouver la paix, d'apprendre à vivre avec cette double étrangeté, de reconstruire en soi l'Autre, cette Algérienne inconue qui lui a légué son rein afin qu'il vive dans la sérénité de son corps.

Sa découverte du désert est euphorique, car il y trouve ce qu'il est venu chercher : vivre le miracle de la rencontre par-delà la mort, des races et des cultures. Car le désert, au milieu du vide minéral, du silence absolu et de l'infini , lui a permis de mieux concevoir son statut d'être humain. Il y prend conscience de sa "petitesse", de sa fragilité et de l'aspect éphémère de son existence.

Mais ce n'est qu'une simple illusion, un mirage du désert qui lui fait croire à une possible et réelle fusion des contraires car, selon Sultana cette « *contrée fantasmagorique n'existe sans doute que dans les espoirs des utopistes* »[478].

Contrairement à Yacine et à Vincent, Sultana a du mal à s'ouvrir aux charmes immuables du désert, elle ne peut clamer son attrait en ces temps de doute et d'incertitude car « *les hommes et les maux du village abîment le paysage* ».

Ce n'est d'ailleurs que dans le dernier chapitre qu'elle nous livre le pourquoi de la présence " discrète " du désert dans son récit : c'est le désert en soi qui constitue le but dans ce voyage, c'est ce qu'il représente dans son passé. Tel qu'elle le voit aujourd'hui sous l'emprise des islamistes, il a pris une coloration cruelle et menaçante à l'image des obscurantistes qui pullulent dans son village :

> « *L'éclat du ciel est un rire démoniaque qui balaie les derniers gémissements. Ciel négation, lamentations et misères concentrées, il s'en fout. Les hystéries du vent, les orgies du silence, il s'en fout. Le soleil qui fanfaronne, qui s'incinère lui-même parce qu'il n'a plus rien d'autre à brûler, il s'en fout. Le tourbillon de sable qui bruit et minaude, la nuit qui encre des étoiles en maraude, il s'en fout. La nuit théâtrale, qui se croit*

---

[477] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.61.

[478] Ibid.

fatales, qui sombre ou se fait la belle derrière une au sourire de maquarelle. Le jour tanné, le jour damné, ses hallucinations, ses mirages, le jour écartelé entre abîme et fournaise, il s'en fout. Il couvre l'éboulement de l'humain, d'une arrogance immuable »[479].

5.4. De « l'errance sans arrivée » ou le récit d'une quête

Le retour à la mémoire et la quête d'identité sont des constantes dans l'œuvre de Mokeddem. *L'Interdite* est le récit d'une quête, quête d'une mémoire qui interroge un double passé, celui de l'histoire collective et celui de l'histoire individuelle. Ce qui se traduit dans ce roman par une certaine forme de l'errance : physique, intérieure, réelle, imaginée... Une errance nécessaire pour que la protagoniste puisse faire ressurgir cette mémoire longtemps enfouie dans son exil à Montpellier où elle a tant de mal à se fixer. Son retour à Aïn Nekhla est en réalité une quête de son identité qui se doit de passer par ces lieux renfermant toute son histoire, toute sa souffrance. Sultana est un personnage « *multiple et écartelée depuis l'enfance* », qui fuit en permanence dans la dispersion et constate sans complaisance : « *Mes Sultana, antagonistes, s'en trouvent disjointes, disloquées* »[480]. C'est une nomade qui n'est nulle part chez elle et semble de passage partout où elle se trouve, et qui avoue être incapable de s'établir depuis cette date fatidique où elle a quitté son Ksar natal. Son unique certitude réside dans le sentiment d'être retenue dans un entre-deux, n'arrivant pas à concilier passé et présent, comme elle le souligne dans ses propos :

> « *Ici, je ne suis pas plus algérienne. Ni française, je porte un masque. Un masque d'occidentale? Un masque d'émigrée? Pour comble du paradoxe, ceux-ci se confondent souvent. A force d'être toujours d'ailleurs, on devient forcément différent*»[481.]

Personnage extrêmement lucide qui constate avec réalisme l'unité désordonnée et compromise de son *moi* privé de l'espoir de retrouver l'unité. C'est avec froideur que Sultana abolit la nostalgie et l'illusion de l'intégration.

---

[479] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, pp.127-128
[480] Ibid., p.82
[481] Ibid., p.131

6. La fonction symbolique de l'espace du désert

Par la représentation de ce lieu physique, par la description qu'elle livre des personnages et des éléments naturels, la fonction de l'espace dans *L'Interdite* de Malika Mokeddem ne consiste pas à donner une dimension plus réaliste à son récit. Les éléments descriptifs constituent des indices à caractère fortement symbolique qui dénoncent la mal vie de la population ″sous domination intégriste″ et celle de la narratrice.

La fonction essentielle de l'espace est principalement, comme l'observe Michael Issacharoff, « *(…) celle d'éclairer le comportement des personnages romanesques »*[482]. En effet, le désert tel que représenté dans ce récit est à l'image même des personnages extrêmement complexes, disloqués, déchirés entre le passé et le présent, mais aussi des femmes dont la vie se réduit à une souffrance continuelle par la faute d'une catégorie d'hommes ignorants, hypocrites et misogynes. Cetespace est modifié par le comportement des personnages. Ce sont eux qui lui ont donné forme. Dans la narration ambivalente de Malika Mokeddem, le désert est habité par les personnages, et les personnages sont habités par le désert. Le désert à Aïn Nekhla est à l'image de ceux qui y vivent. Quand il s'agit de Bakkar le chef du FIS et ses acolytes, il est le symbole du vide, du néant, du dépouillement et surtout de l'immobilité :

> « *Au pied des murs, les hommes se lézardent et tombent en décrépitude. Les hommes ne sont plus ici, que restes de nomades, en vrac dans l'immobilité sédentaire, privés de mémoire* »[483].

Mokeddem insiste beaucoup sur cet aspect sinistre et figé, où des êtres humains, n'attendant plus rien, se sont laissés enliser dans les sables du sédentarisme. Ils perdent ainsi toute leur humanité. Ils finissent par ressembler à de vulgaires bestioles du désert, ils semblent jouir, béats, en prolongeant à l'infini leur agonie, le désert devenu un « *des lieux où la vie n'est jamais qu'une mort vicieuse qui se détecte et prend son temps*»[484], qui a fini par les dévorer. Le

---

[482] ISSACHAROFF, Michael, L'Espace *et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976, p.14.
[483] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.83
[484] Ibid., p.127

problème de l'immobilité est évident dans la représentation du désert dans ce roman où rien n'a changé « *où les archaïsmes semblent immuables* »[485]. C'est la négation de l'espace et du temps !

Dans ce récit, ce désert est un lieu sur lequel Sultana a catalysé toutes ses interrogations et ses incertitudes. Cet « *l'espace est la dimension du vécu, c'est l'appréhension où se déploie une expérience* »[486]. Malika Mokeddem le présente comme un lieu de tourments, de soumission, un espace de cauchemar, de désolation.... Comment peut-il en être autrement quand le fait de déambuler librement, d'errer sans but, constitue une forme de délit à Aïn Nekhla ? Sultana a sans doute oublié que les mauvaises habitudes ont la vie dure. Aller librement dans cette bourgade maudite équivaut pour une femme à fendre « *une masse d'yeux* », « *Foule d'yeux, vent noir, éclairs et tonnerres* ».[487]

Comment vivre la plénitude et l'extase du désert dans pareil contexte barbare et cauchemardesque ? Aussi sont bien rares les séquences où le désert, espace extérieur aimé, est révélé à Sultana à travers de belles évocations romantiques, contrairement à Vincent et à Yacine :

> *« La lumière du crépuscule pose ses roses sur la rumeur du village. Saumon, lilas dans un ciel enfin las de se consumer. La palmeraie est un nœud de verdure sur la blessure sèche de l'oued. Tout autour des dômes des sables, le siège de l'aride, l'œil démoniaque de l'éternité qui guette. Ici, le vert a la fragilité de l'humain, le tremblé, le pointillé de l'incertain dans les dogmes écrasants de la lumière* ».[488]

Ces évocations poétiques surviennent généralement quand Sultana s'éloigne des habitants de Aïn Nekhla et regarde du côté des Ksour en ruines « *éboulis de mémoire* »[489]. C'est là dans la solitude et dans le silence que le désert se révèle enfin comme une « *aire d'amour* »[490] vers laquelle Sultana est propulsée par ses pas malgré sa léthargie.

---

[485] Ibid., p.148
[486] GUIRAUD, Jean, *Encyclopédia Universalis*, éd. de 1995, Tome 8.
[487] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.83.
[488] Ibid ., p.85
[489] Ibid.
[490] Ibid., p.84

6.1. Un lieu de parcours initiatique, un lieu de ressourcement

Pourquoi Sultana est-elle revenue dans le désert ? Qu'est-elle venue y chercher ? Elle-même semble l'ignorer. A Vincent qui lui pose la question sur la ou les raisons exactes de son retour à Aïn Nekhla, elle répond qu'elle l'ignore : « *Tout est si imbriqué, confus dans ma tête* »[491].

L'envie d'y revenir lui trottait depuis longtemps dans la tête ... bien avant la mort de Yacine. Elle y vient parce que le désert continue d'être au fond d'elle un lieu de ressourcement sûr, un lieu de parcours initiatique et de sublimation. Un lieu où elle espère, sans doute inconsciemment, réunir ses ″moi″ disséminés, disloqués, même si elle n'y croit pas beaucoup : « *Et puis tu sais,* dit-elle à Vincent, *le désert liberté, évasion, retrouvailles avec soi- même… ce sont là des bagages de touriste* »[492]. Mais malgré tous ses doutes, Sultana reste convaincue au fond d'elle-même qu'en dehors du désert rien n'est possible, car elle sait bien qu'il est un passage essentiel si elle doit un jour retrouver l'harmonie perdue :

> « *(...) Sinon comment échapper à l'angoisse des départs sans délivrance, des errances sans arrivée, (…) comment guérir de l'angoisse, de son hypnose et de son aphasie ? Je ne peux pas ne garder de ce retour que des éboulis renouvelés dans ma tête. Je ne peux plus endurer l'invivable, la nostalgie sans issue ».*

Le désert dans *L'Interdite* apparaît comme un carrefour où se rencontrent des personnages fragmentés ; un carrefour qui prend le sens d'un véritable parcours initiatique. C'est le sentiment d'exil et d'étrangeté qui a fini par générer chez Sultana le développement d'un espace tout à fait imaginaire qui lui a donné la possibilité de réintégrer son être, son essence. L'exploration de son enfance, de son espace intérieur, l'exploration de son être actuel dé

chiré entre deux pays, l'obligent à se réfugier, à s'exiler dans un désert imaginaire pour pouvoir se réaliser. Pour fuir sa condition de femme écartelée, pour résister et ne pas sombrer dans la folie, Sultana substitue au désert réel un désert imaginaire, de rêve et de chimère … Une fuite teintée parfois de remords, qui n'est pas sans conséquence sur sa vie mentale. Cette sorte d'exil intérieur finit

[491] MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite*, p.85.
[492] Ibid., p.123.

par provoquer des hallucinations auditives et visuelles. Ainsi elle est persuadée que Yacine est toujours dans la maison, qu'il vient juste de se raser dans la salle de bain ... Elle le voit assis au salon... Il l'invite à s'asseoir sur ses genoux. Elle est persuadée d'avoir été suivie par une voiture sans conducteur. Elle est également persuadée d'avoir été prise dans une tempête de sable. Ses hallucinations sont des barrières qu'elle a dressées autour d'elle, car elle a peur que la vérité sur sa famille ne soit trop dure à entendre, trop dure à accepter.

Ce processus symbolise une réelle quête de soi, la quête d'un sentiment d'appartenance, ou alors un simple besoin de restaurer et de rassembler les morceaux d'un être fragmenté. Mokeddem choisit de le faire à travers Sultana, dont le parcours est si semblable au sien et qui commence d'abord par revenir sur les ruptures à l'origine même de son exil à travers différents espaces réels, intérieurs ou imaginaires. Cette errance s'avère tellement insupportable qu'elle finit par se réfugier dans un autre type d'errance, dans un désert imaginaire où elle est en proie à de pénibles hallucinations qui lui évitent néanmoins de sombrer dans la folie. Et c'est curieusement après cette confrontation avec sa trajectoire de vie, depuis son enfance dans le désert, Oran, Alger, Montpellier et de nouveau le désert, lieu de l'effacement et de l'éphémère, que Sultana réalise la nécessité de ce retour dans ces lieux de ses origines.

C'est dans un village gangrené par des lois surannées auquel s'ajoute la violence inhérente aux intégristes en ces années 90, qu'elle Sultana aboutit paradoxalement à une certaine harmonie, à une forme de réconciliation avec son être. Elle arrive enfin à se reconstruire et à rassembler toutes ces Sultana révoltées et dispersées.

CHAPITRE VI

Dualités des valeurs spatiales dans le roman algérien du 3ème millénaire ou la déshumanisation du désert

Si le Sahara tient lieu d'espace narratif dans un nombre important de romans algériens, il est fort rare de voir l'Afrique subsaharienne introduit dans la trame romanesque. Habib Ayyoub et Yasmina Khadra sont sans doute les seuls à s'être risqués dans leurs textes à donner leur vision d'un désert autre qu'algérien où ils mettent principalement l'accent sur les graves problèmes auxquels sont confrontés à l'heure actuelle, les pays situés au Sud du Sahara. L'image du désert s'en trouve alors complètement modifiée et on s'éloigne plus que jamais des récits des grands explorateurs occidentaux, que nous avons évoqués dans la deuxième partie de ce travail, qui lui conféraient une image fort idyllique, paradisiaque, parée de toutes les valeurs faisant défaut dans le Nord à cause d' une civilisation urbaine corruptrice. Ce désert était alors décrit comme un lieu de liberté, de méditation, de spiritualité et d'harmonie au sein d'une nature sereine et généreuse. L'accumulation des conflits et des fléaux naturels et sociaux qui touchent aujourd'hui au quotidien les populations, ont fini par engendrer de nouvelles donnes inattendues et forts dangereuses pour la stabilité de ces régions, allant jusqu'à modifier la topographie même du désert qui acquiert de la sorte une réalité matérielle toute nouvelle.

Le désert spolié par le passé de ses richesses, se trouve confronté à tous les maux, ouvert à toutes les plaies : maladies, sécheresse, misère, corruption, prostitution, guerre, migrations auxquelles ne sont nullement préparées les populations déjà trop fragilisées par la rudesse du climat et la rareté voire l'absence d'eau et de nourriture.

Le désert ne représente plus cette image idyllique du monde d'avant la Chute, un monde vierge, sauvage encore intact de tout contact humain. Il est plutôt perçu comme un monde infernal, un monde à fuir absolument. En effet que reste-t-il encore dans le désert africain sinon des groupuscules d'hommes qui profitent de

ceux qui n'ont pas eu les moyens de partir ou de ceux qui sont encore assez fous pour s'y aventurer ?

Sous couvert de fiction romanesque, Habib Ayyoub et Yasmina Khadra se sont attelés à dénoncer une sinistre actualité en nous entraînant profondément dans des régions subsahariennes fort reculées, tellement pauvres et où la rumeur des villes du Nord paraît tellement lointaine. Jamais l'image du désert n'a été aussi cauchemardesque.

1. *Le Désert et après ?* de Habib Ayyoub

Habib Ayyoub est sans doute le moins connu des écrivains retenus dans le corpus. Cependant nous avons décidé de le retenir car il fait partie de ceux qui ont fait du désert un espace de prédilection au sein de la littérature algérienne notamment celle des années deux mille, et il nous en offre une image singulière : un espace du désastre par excellence où les populations vivent dans le dénuement le plus total. Le désert dans la conjoncture mondiale actuelle devient l'espace redoutable qu'il faut absolument éviter car il comporte des dangers qui ne se limitent plus au simple fait de s'y perdre. Aujourd'hui le Sahara se trouve infesté par une nouvelle catégorie de population qui, pour survivre, n'hésite plus à commettre de terribles actes à l'encontre d'individus innocents, faibles et démunis. Bien qu'originaire d'une ville du littoral algérien, Habib Ayyoub trouve dans cet espace éloigné l'opportunité de dénoncer les problèmes auxquels sont confrontées quotidiennement ces populations afin de survivre, alors que paradoxalement elles vivent dans des pays jouissant souvent de grandes richesses.

Habib Ayyoub est certes un écrivain inclassable mais il témoigne à travers son écriture, d'une volonté de résistance qui ne recule pas devant l'affrontement de la réalité souvent décevante, à laquelle est confrontée la société à laquelle lui-même appartient. Écrivain déçu, désabusé, il laisse paraître dans ses textes un pessimisme noir qui le rapproche de Mouloud Mammeri et de Rachid Mimouni. Il tâche néanmoins de préserver un certain humour afin de ne pas sombrer totalement dans le tragique morbide, ce qui confère à son écriture une originalité indéniable.

1.1. L'auteur et son œuvre

De son vrai nom Abdelaziz Benmahdjoub, né le 15 octobre 1947 à Takdempt (Dellys), Habib Ayyoub est journaliste, cinéaste, dramaturge et auteur dont la carrière littéraire a commencé en 2001. Après des études de sociologie et de cinéma à l'Institut national supérieur des arts du spectacle de Bruxelles, il est correspondant de presse du quotidien *Le Jeune Indépendant* puis journaliste économique au journal *Liberté.* Il réalise également quelques courts métrages avant de publier en 2001 aux Editions Barzakh, son premier texte intitulé *Le Gardien*, qu'il signe de son pseudonyme Habib Ayyoub, un choix influencé par ses éditeurs :

> « *C'est sur le conseil de mes éditeurs, Selma et Sofiane que j'ai pris ce pseudonyme qui est plus simple à retenir et sonne mieux mais c'est moi qui l'ai choisi. Ayyoub est le nom du prophète le plus misérable et le plus patient, Job en français ; Habib en arabe, c'est l'ami. L'ami du pauvre, c'est ce que je veux être* »[493].

1.1.1. Ses textes

Le Gardien, son premier texte, est un récit de fiction qui, sous la forme d'un conte philosophique satirique, raconte l'histoire étrange d'un militaire, chef suprême, réfugié dans un fort au fin fond du désert, un ksar du Sud algérien qui, sans doute par un revers du sort, devient le vigile, la sentinelle du néant. Sur la quatrième de couverture nous pouvons lire que *Le Gardien* est une "*parabole subtile aux accents buzzatiens sur la vanité, la solitude et la mort au cœur du désert* ". En effet en lisant cette histoire, on ne peut manquer de remarquer sa similitude avec *Le Désert des Tartares* de l'écrivain italien Dino Buzzati.

Le Gardien est une fiction qui se déroule quelque part dans un Ksar du Sud algérien, dans une petite bourgade comme il y en a tant dans le pays. C'est-à-dire anonyme, misérable, ressemblant beaucoup plus à un mouroir qu'à un espace de vie. Le récit s'ouvre d'ailleurs sur une pièce nue où un enfant fiévreux dort seul. Sa mère, comme tous les habitants de la bourgade, est sortie à la rencontre des

[493] BEKKAT, Amina, *Algérie Littérature / Action* .Cet entretien a été réalisé avec Habib Ayyoub en février 2002 lors de la présentation du (Le) *Gardien* dans une librairie de Blida.

émissaires du gouvernement « *qui jetaient parfois des regards méprisants aux villageois* »[494]. Souffrant d'un terrible manque d'eau, ils avaient demandé aux autorités locales de leur construire un puits afin de mettre fin à leur calvaire. Crédules et naïfs à souhait, les habitants du Ksar étaient persuadés qu'on allait vite, en "*Haut Lieu*" être sensible, attentif à leurs doléances et vite exaucer leur souhait. Mais un jour, ils voient ahuris, débarquer une garnison de soldats et, à la place du puits tant espéré, ils érigent dans leur Ksar déjà en ruine un étrange monument, une mer intérieure à la place de la sebkha et un fort dirigé par un militaire, le chef suprême. En "*Haut Lieu*", on leur fait sèchement comprendre que : « *Chaque chose en son temps. D'abord l'inauguration de la stèle commémorative, ensuite on verra* »[495].

Mais au fil du temps, le chef suprême est oublié par sa hiérarchie de même que que ses hommes d'élite et finit par perdre tous que ses acquis. La revanche de la sebkha est irréversible car elle reprend ses droits sur les desseins des hommes. Comme douée de vie, elle laissera le sel envahir et figer tout ce qui est à sa portée. C'est l'anéantissement des vies et des choses, et le narrateur de conclure :

> « *Tout repère semblait condamné à se fondre dans l'immense page blanche qu'une volonté surhumaine avait décidé d'établir en cette contrée* »[496].

Seul, abandonné par tous même par le destin, le chef suprême reste avec ses souvenirs. Des réminiscences corrosives comme le sel n'hésiteront pas à l'engloutir jusqu'à ce qu'il meure en solitaire :

> « *Il s'enfonça dans le sirop salé, sous le bruit du tonnerre, frôlant au passage les cadavres momifiés de ses anciennes victimes* »[497].

Mais à l'autre bout de la forteresse, seule note optimiste de la part de l'auteur, dans le ksar délabré et silencieux, déserté par ses habitants, le petit enfant n'avait plus de fièvre et revient enfin à la vie et :

---

[494] AYYOUB, Habib, *Le Désert, et après* ? suivi de *Le Gardien* (réédition), Barzakh, « L'œil du désert, 2007, p. 49.
[495] Ibid.
[496] Ibid., p.132.
[497] Ibid.

« ses rêves ne se brisaient plus (…). Et dans Son Immense Miséricorde, le Seigneur des Mondes en avait pris soin»[498].

Message clair de l'auteur, l'avenir appartient à ces jeunes enfants qui prendront un jour le relais dans ce pays s'ils arrivent toutefois à le débarrasser de la gangrène dont il est victime. *Le Gardien* fonctionne comme une espèce de conte philosophique, le pamphlet d'un homme désabusé dont les allégories nous renseignent sur une réalité familière que l'auteur a décidé d'inscrire au cœur du désert, espace paradoxal, afin sans doute de mieux en faire ressortir l'absurdité. On ne peut d'ailleurs manquer de relever dans ce récit une autre similitude avec *La traversée* de Mouloud Mammeri car Habib Ayyoub démontre que l'absurde et le grotesque font si bon ménage avec l'incapacité et la platitude, pour reprendre les termes de Jean-Claude Vatin à propos de *La traversée*[499].

Le Gardien sera suivi par un recueil de nouvelles *C'était la guerre*, paru en 2002 (qui a, par ailleurs, obtenu le prix Mohammed Dib) et par (*Le) Palestinien*[500] et *Vie et Mort d'un citoyen provisoire*[501]. En 2009, Habib Ayyoub fait paraître *L'Homme qui n'existait pas*[502], un recueil de nouvelles qui évoquent le même univers absurde, en mettant en scène des sans-grades et d'obscurs citoyens ordinaires malmenés par la vie et la réalité sordide du pays[503]. Il a également à son actif *Le Diable m'en est témoin*, pièce de théâtre inédite à laquelle s'est intéressée Mireille Losco-Lena dans un article au titre tellement éloquent *« Un théâtre de l'irréelle réalité : quelques écritures dramatiques contemporaines algériennes »*[504].

---

[498] AYYOUB, Habib, *Le Désert, et après ?* , op. cit., p.133.

[499] VATIN, Jean-Claude, *Pour une sociologie politique des nouveaux désenchantements- A propos d'une lecture de La Traversée de Mouloud Mammeri* – : AAN-1982-21_51.pdf- Adobe Reader

[500] *Le Palestinien* est un roman publié aux Editions du Barzakh en 2003.

[501] Roman, Alger, Barzakh, 2005.

[502] AYYOUB, Habib, *L'Homme qui n'existait pas* (Recueil de nouvelles), Éditions Barzakh, Alger 2009, 165 pages.

[503] Le dernier texte qu'il fait paraître date de 2012 *Le remonteur d'horloge* qui obtient le prix « Escales » en 2013.

[504] LOSCO-LENA, Mirelle, «*Un théâtre de l'irréelle réalité : quelques écritures dramatique contemporaines algériennes », Synergies Algérie* n°10, 2010, p. 83.

1.1.2. Caractéristiques d'une œuvre en construction

A la limite du pamphlet, la littérature pour Habib Ayyoub est d'abord un lieu où l'on peut s'exprimer, se libérer de toute frustration. Il déclare en effet : « *La littérature pour moi est une espèce d'exutoire* ». Fort exigeant, il entretient un rapport très particulier avec la langue qu'il veut très soignée mais aussi très recherchée. L'univers qu'il donne à voir dans ses textes, baigne constamment dans l'absurde au sens kafkaïen du terme, dans l'absence de sens rationnel de nombreuses situations. C'est sans doute la seule forme pouvant rendre compte du contexte dans lequel se trouve profondément enlisée la société. Ses textes durs et attachants ont la particularité de laisser, après leur lecture, un réel sentiment d'inquiétude et de dépaysement littéraire car ils reposent essentiellement sur l'exagération, la dérision féroce, rageuse et la caricature afin de traduire l'horreur et l'insoutenable.

L'exploitation de la folie des hommes et de leur impuissance devant les situations absurdes conduit irrémédiablement sur « *les voies d'une écriture extrêmement libre, fragmentée et métissée* »[505] qui, de la sorte, n'obéit plus au principe d'une composition formelle : elle s'exhibe elle-même dans un mouvement d'errance, de jaillissement des trouvailles au gré de la création. Mireille Losco-Lena qui classe Habib Ayyoub parmi les écritures dramatiques contemporaines algériennes, note qu'il « *aime à dire que son écriture se fait sous le signe d'une impulsion "déconnante"* »[506]. Ce terme inédit renvoie à la fois à la posture de la raillerie et au déraillement des sens et de la raison. C'est pourquoi explique-t-elle que « *son texte, railleur et dérailleur, ne cesse de déconstruire tout ce qu'il a construit, de dénoncer toutes les vérités qu'il a posées, nous entraînant dans une parfaite et jubilatoire déroute* »[507]. Le passage suivant extrait de sa pièce inédite *Le Diable m'en est témoin,* donne un petit aperçu de son originalité :

---

[505] LOSCO-LENA, Mirelle, «Un théâtre de l'irréelle réalité : quelques écritures dramatique contemporaines algériennes », Synergies Algérie n°10, 2010, p. 83.
[506] Ibid.
[507] Ibid.

« Bref, voici les faits : Afin donc d'inaugurer les vitrages antimissiles, [le Président] a subrepticement, par un kumikata impitoyable, empoigné le gras ministre qu'il a immédiatement envoyé valdinguer à travers la pièce, grâce à une vulgaire, quoique vigoureuse première de hanche qu'il maîtrisait depuis son stage à Kobé du temps où il était ambassadeur au Japon à 19 ans et demi »[508].

Quant aux personnages de Habib Ayyoub, ils sont généralement graves, nobles, rêveurs sans doute à son image ; et d'autres par contre sont dérisoires, rabelaisiens, grotesques, ridicules, notamment les représentants d'un pouvoir quelconque qui constituent une assemblée politique parodique caricaturée à l'extrême, qui n'est pas sans nous rappeler ses aînés Rachid Boudjedra[509] et Rachid Mimouni. Habib Ayyoub a choisi la dérision, le pamphlet et la satire afin de traverser cette période sombre que connaît le pays en quête de sens et "*d'apaisement cathartique*", dans le douloureux contexte de l'Algérie contemporaine bien qu'il s'autorise quelques envolées poétiques lyriques insolites.

L'humour est souvent présent chez les écrivains algériens quelle que soit la situation dans laquelle se trouve enlisé le personnage et Habib Ayyoub ne fait pas l'exception. Il n'ignore pas, à propos de l'humour[510], "*quel sens du tragique il camoufle et tout à la fois dévoile*"[511]. Il opère, explique Mireille Losco-Lena, un double traitement : « *il traite avec distance les réalités improbables, ubuesques, du pays ; en ce sens il est une forme de mimésis paradoxale, permettant de capter la réalité à travers son irréalité même ; mais il traite aussi, au sens quasiment médical du terme, la blessure permanente que constitue ce réel* »[512]. En effet, quand l'irrationnel s'érige en norme il est difficile de sauvegarder le sérieux de sa pensée, au risque de perdre la folie. C'est dans ce sens que l'humour peut être salvateur.

---

[508] Cité par Mireille Losco-Lena, « *Un théâtre de l'irréelle réalité : quelques écritures dramatiques contemporaines algériennes* », op. cit., p.83.
[509] Le choix des prénoms des personnages : le personnage SLE (sait lire et écrire) dans sa pièce de théâtre *inédite Le Diable m'en est témoin,* rappelle le SNP (sans nom patronymique) de Boudjedra à titre d'exemple.
[510] Pour reprendre l'idée de Mirelle Losco-Lena.
[511] LOSCO-LENA, Mireille, « *Un théâtre de l'irréelle réalité : quelques écritures dramatiques contemporaines algériennes* », op. cit., p.83.
[512] Ibid.

2. Représentation de l'infinitude dans l'œuvre de Habib Ayyoub

On peut s'étonner de voir un auteur écrivain originaire d'une ville du littoral, opter dès son premier texte pour un espace aride et sec tel que le désert , à l'opposé même de cet autre désert qu'est la mer. Dans *Le Gardien*, le désert est le lieu essentiel du déroulement de l'action. L'auteur ne s'arrête pas là et récidive avec un autre texte où cet espace est proprement nommé dès le titre : Le *désert est après ?* Le lecteur réalise très vite sa familiarité avec cet espace erratique, ses étendues de sables, ses routes, sa rigueur, ses habitants, ses coutumes mais aussi son hostilité et sa dangerosité extrêmes.

2.1. Une "*inquiétante étrangeté*"[513]

Au même titre que les écrivains algériens contemporains comme Boualem Sansal[514], Mustapha Benfodil[515] ou Hamid Skif[516], Habib Ayyoub est interpellé par l'émigration clandestine de jeunes et de moins jeunes, hommes et femmes qui, au péril de leur vie " *brûlent* " la Méditerranée dans l'espoir de connaître une vie meilleure de l'autre côté de la rive. Ainsi après les affres liées à la colonisation française et ceux du terrorisme ravageur des années quatre-vingt-dix, c'est aux *harraga*[517] d'être introduits de plain-pied dans la littérature algérienne de langue française et d'investir le champ littéraire qui se renouvelle en permanence en

---

[513] L'expression est de Sigmud Freud, « *L'inquiétante étrangeté* », *L'Inquiétante étrangeté et autres essais,* Paris, Gallimard, 2000. Dans cet essai rédigé en 1919, Freud explore un concept très particulier exprimé par un mot allemand littéralement intraduisible (Das Unheimliche), et qualifiant l'impression suscitée par des situations ou des phénomènes qu'il nous arrive à tous de rencontrer, tant dans la vie réelle que dans les œuvres d'art - coïncidences étranges, rencontres improbables, pressentiments inexplicables... C'est un texte consacré au malaise ou au contraire à l'enchantement, provoqué par certaines ambiguïtés de la réalité qui nous troublent et nous font brusquement perdre nos certitudes et nos repères.

[514] Sansal Boualem, *Harraga,* Gallimard, 2005. *Harraga* est un roman politique difficile à lire où l'auteur s'attaque à des sujets forts s sensibles. D'abord la fuite des jeunes Algériens vers des contrées occidentales jugées plus clémentes. Ensuite il traite sans ménagement de la situation qui prévaut dans le pays au bord de l'explosion où « on *manque de tout mais pas de sermonneurs* », un pays en rupture où les Algériens, hommes et femmes sont pris en otage entre différentes fractions rivales.

[515] Mustapha Benfodil, né en 1968 à Relizane est un écrivain, poète, dramaturge et journaliste algérien.

[516]Hamid Skif (1951-2011), poète, journaliste-écrivain évoque dans Sa *Géographie du danger* (Editions Naïves, France 2005), le monde des expatriés des frontières étatiques.

[517] La traduction littérale de *"al harga"* signifie la brûlure. Le terme *harraga* désigne les candidats à l'émigration clandestine, les brûleurs de frontières, ceux qui, pour partir sans laisser de traces, brûlent leurs papiers, se débarrassent de tout ce qui permettrait aux contrôles répressifs de les identifier.

fonction des événements que connaît la société. Pour Habib Ayyoub il ne s'agit pas cette fois de *Harraga* algériens. Il met en scène dans *Le Désert et après ?* une autre frange de désespérés subsahariens qui, à l'instar de leur frères de misère maghrébins décident de quitter leur pays au péril de leur vie pour rejoindre un utopique Eden occidental. Ils seront, de par leur position géographique, confrontés à une double traversée : d'abord celle du désert afin de rejoindre le Nord (notamment l'Algérie), ensuite la traversée de la mer aussi dangereuse que celle du désert. Dans *Le Désert, et après ?* l'auteur nous montre comment il conçoit cette émigration clandestine qui prend de nos jours des proportions de plus en plus dramatiques sur le continent africain.

2.2. Espace réel et espace représenté dans *Le Désert, et après* ?

L'espace romanesque, c'est d'abord l'espace représenté (espace de la diegèse), espace fictif que le texte donne à voir, avec ses lieux, ses décors, ses paysages, ses objets, ses formes et ses personnages en mouvement. Qu'ils soient réalistes ou non, tous les romans s'inscrivent dans une topographie particulière, c'est-à-dire un espace concret où se déploie l'activité du corps qui se contente d'enregistrer des perceptions exerçant une action sur le monde. Dans *Le regard et le signe*[518] Henri Mitterand souligne que le lieu se détermine par une situation topographique. Quant à l'espace, il constitue deux dimensions, topographique et fonctionnelle. Il est instrumentalisé dans la mesure où il organise et découpe le territoire suivant le rôle affecté aux personnages, ordonnant leurs "places", leurs "mouvements" et leurs "actes".

2.2.1. Analyse titrologique

Le désert dans ce court récit se profile et s'annonce dès la première partie du titre : *Le Désert, et après ? Le titre* composé d'un déterminant "*le*" et d'un substantif "*désert*", donne un bref aperçu sur le contenu du texte et indique probablement

[518] MITTERAND, Henri, *Le regard et le signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

l'espace où se déroule l'action. Il désigne donc un lieu géographiquement localisable auquel s'ajoutent forcément les sèmes de sécheresse et d'aridité qui présupposent irrémédiablement d'autres négations telles que l'absence de végétation, d'eau et de nourriture entraînant la misère, la mal vie, la maladie voire la mort.

La deuxième partie du titre est composée, après la virgule marquant la séparation entre les éléments qui le constituent, d'une conjonction de coordination indiquant généralement une addition, une simultanéité, une opposition ou une comparaison, et d'un adverbe *après* marquant la postérité dans le temps, suivi d'un point d'interrogation. *Le Désert, et après ?* est un titre accrocheur avec un emballage particulier, insolite et curieux qui donne d'abord un bref aperçu de l'espace de l'action mais aussi, par déduction, un aspect du contenu du récit, qui laisse déjà entrevoir un certain sarcasme, une insolence ironique où l'on décèle toutefois la révolte de l'auteur. Il est de la sorte, écrit Claude Duchet :

> « *un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérarité et socialité : il parle l'œuvre en termes de discours social mais le discours social en termes de roman* »[519].

Autrement dit, le titre, le roman ou le récit sont en étroite complémentarité puisque dès le titre, "ce *signe par lequel le livre s'ouvre*"[520] se trouve posée la question romanesque, annonce ce que le texte explique et développe. Ainsi, comme le souligne Charles Grivel :

> « *Dès le titre l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès l'abord comme comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancée* »[521].

Le Désert, et après ? est un titre qui se présente comme "*incipit romanesque*"[522], « *présent au début et au cours du récit qu'il inaugure, fonctionne comme*

---

[519] DUCHET, Claude, cité par Christiane Achour et Christine Rezzoug, *Convergences Critiques Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 2005, p.28.

[520] GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, La Haye, Mouton, 1973, p.173

[521] Ibid.

[522] ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone, *Convergences Critiques*, op. cit. pp.29.30.

embrayeur et modulateur de lecture »[523], marque la dérision, comme d'ailleurs tous les titres des textes de Habib Ayyoub. Mais dans ce titre précis, *Le désert et après ?* on perçoit nettement une sorte d'invitation à l'autodestruction, un défi absurde et ironique. L'intention est explicite et le lecteur ne peut que s'attendre à trouver dans le texte du cynisme, de l'ironie, d'où sans doute cette écriture décousue, fragmentée, métaphorique et en constant débordement.

2.2.2. Un périple dans le désert

Nous référant à Henry Mitterand, rappelons que c'est le lieu qui fonde le récit et qui permet à l'auteur de lui donner une certaine crédibilité

> « *parce que l'événement a besoin d'un ubi autant que d'un quid ou d'un quando ; c'est le lieu qui donne l'apparence de la vérité* »[524] .

Henri Mitterand souligne le caractère fondamental de l'espace dans l'élaboration de l'œuvre romanesque. Dans *Le Désert, et après ?,* l'auteur raconte le périple entrepris dans le désert par un groupe composé d'hommes et de femmes et rapporte avec une sensibilité accrue leur inertie physique dans un camion poussiéreux et déglingué, leur dépérissement, leurs angoisses, leur peurs et leurs rêves. Des événements tragiques surviennent au cours du voyage, que l'incipit n'a guère laissé entrevoir, qui le transforment en véritable cauchemar. En effet les premières lignes de *Le Désert, et après ?* nous transportent dans l'atmosphère d'un conte s'annonçant riche d'enseignements et plein de sagesse qui s'incarnent dans le personnage de la vieille dame targuie décrite comme une femme bleue, noire d'ébène, un peu folle et qui se dit princesse. Elle adopte Ahmadou le petit orphelin abandonné par le reste de la famille après la mort de ses parents, emportés par une mauvaise fièvre, alors qu'il venait à peine d'avoir sept ans et se révèle être un « *descendant du grand Almany Samoury Touré* »[525] par son père et « *d'un saint homme, chef spirituel d'une confrérie respectable* »[526] par sa mère. Cette vieille

---

[523] DUCHET, Claude, « *Eléments de titrologie romanesque* », *LITTERATURE n° 12*, 1973, cité par Achour Christiane et Rezzoug Simone, op. cit., p30.

[524]MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, PUF, Paris, 1980, p.194

[525] AYYOUB, Habib, *Le Désert, et après ?*, p. 11.

[526]Ibid.

dame à « *l'extraordinaire longévité* », véritable griotte, lui transmet par le biais de mythes et de fables, les vraies valeurs de la vie, lui racontera les rois, les princesses, les combats épiques ainsi que

> « *d'étranges et souvent terribles légendes venues des temps anciens, aussi antiques que son peuple (…)* »[527].

Et si, sceptique, le petit Ahmadou Touré émet quelques doutes :

> « *Allons mère, où auraient-ils vécu ces gens dont tu me parles si souvent ? Moi, je ne vois que le désert* »[528],

elle le gronde alors gentiment en lui disant :

> «*Tu apprendras un jour à regarder avec les yeux du cœur. En écoutant attentivement, tu pourras déceler leurs chants et leurs danses au cours de fêtes qui duraient jadis des jours et des nuits entières, après leurs victoires, dans le son triomphal des tambours…* »[529]

Bien que rentré tard à l'école, il accède à un enseignement universel, lit Rimbaud et Mallarmé et apprend *Les Fleurs du mal* et *Les Chants du Maldoror*, devient instituteur, fonde une famille. Mais il reste pauvre, extrêmement pauvre dans cette Afrique aux richesses multiples et immenses. Il réalise qu'il n'arrive pas à pourvoir aux besoins de sa famille. Son petit dernier meurt à dix mois, terrassé par le paludisme. Il décide alors, la mort dans l'âme, de rejoindre « *le pays des cruels anciens maîtres* » :

> «*Voilà que la jeunesse écœurée par les turpitudes de ses soi-disant gouvernants – les tyrans qui l'écrasent – aspire dans sa totalité à foutre le camp, à rejoindre le pays des cruels anciens maîtres pour y devenir putains ou gigolos… alors que moi… moi, l'indigne descendant de tant de rois, je me vois contraint de me rendre en ces terres afin de quémander ma pitance dans des banlieues sans âme…* » [530].

Ahmadou Touré vend le peu qu'il possède, laisse femme et enfants dans la tribu de l'épouse, s'apprête - avec son fidèle chien - au long voyage supposé faire de lui un homme riche. Avec ses compagnons d'infortune chassés comme lui par la misère, il entreprend l'aventure dans en camion déglingué qui le mène au cœur de

---

[527] AYYOUB, Habib, *Le Désert, et après ?*, p.11.
[528] Ibid., p.10.
[529]Ibid.
[530] Ibid., *p.p.33-34.*

l'enfer du désert. Et au bout d'un périple jalonné de terribles embuches inattendues, Ahmadou Touré meurt avant de réaliser son rêve.

2.2.3. De la violence dans le désert

Le Désert, et après ? est un texte paru en 2009 qui ne peut manquer de frapper par la violence de l'écriture qui se dégage de sa fiction. Ce court récit est traversé par des images d'une rare cruauté et de situations narratives à peine supportables. L'auteur nous conduit avec brio dans un espace invivable et rude qu'on devine être le désert africain par les noms des personnages. L'image qui se dégage de ce désert est celle d'un espace sinistre, hostile, au climat insalubre et meurtrier[531], un espace maudit rejeté même par Dieu. Il est le théâtre et le témoin d'événements où les personnages apparaissent sous un terrifiant éclairage, une jungle humaine qui pousse les plus forts à dévorer les plus faibles. Habib Ayyoub fait appel à tous les aspects négatifs afin que se dessine chez le lecteur l'image de l'espace infernal de la déchéance humaine avec le soleil brûlant pour évoquer le feu éternel. Et quand la nuit arrive et que les hommes espèrent un quelconque repos, c'est le moment propice que choisissent les démons pour reprendre leurs droits sur ce lieu maléfique comme si le désert n'était pas suffisamment dur et cruel, « *pour lui adjoindre de sataniques assistants* ? »[532] pense le narrateur. *Le Désert, et après ?* nous projette dans un lieu en profonde rupture avec celui que nous ont donné à lire les auteurs occidentaux en mal d'exotisme et de sensations fortes au XIXème et début du XXème siècle ; ici le désert est inhumain et broie l'homme impuissant.

Lors d'une rencontre[533] avec Habib Ayyoub organisée en 2007 au Centre culturel français d'Alger à l'occasion de la sortie de son livre, Rachid Mokhtari, critique littéraire, précise que *Le désert, et après ?* tire sa force de son immédiateté événementielle, et décrit l'« *espace d'une traversée tragique de jeunes africains*

---

[531] DEVISSE, Jean, *Image du noir dans la littérature occidentale du Moyen âge à la conquête coloniale*, notre libraire n°90,1987, Saint-Etienne, p.51.

[532] AYYOUB, Habib, *Le Désert et après* ?, op. cit., p. 40.

[533] «*Un auteur, un livre*», un rendez-vous littéraire initié par le Centre culturel français d'Alger.

vers un Eldorado au-delà des frontières de leur continent »[534]. Il qualifie le texte de « *récit [est], brut, brutal, plus que nerveux, horrible* » où « *il n'y a point de poésie, il n'y a point de métaphores, il n'y a point de fiction* »[535]. En effet cette traversée vire au drame indescriptible étant donné que les passeurs vont abandonner sans aucun scrupule, sans état d'âme, Ahmadou Touré et ses compagnons d'infortune dans un désert cruel et terrifiant. D'après Rachid Mokhtari, ce récit plonge ses racines dans les événements qui ont secoué les barrières de Ceuta et Melilla[536].

*Le Désert et après ? e*st une invitation à réfléchir sur le drame humain des *harragas*, ces "*brûleurs de frontières*", hommes désespérés qui, consciemment décident de traverser le désert, faisant fi du danger, avec des moyens de transport dérisoires, dans l'espoir de changer en mieux leur existence. Ce récit invite à reconsidérer le drame du déracinement au seuil de ce troisième millénaire, touchant un nombre effarant d'êtres humains sur toute la planète

Ahmadou Touré fait donc partie de ces hommes qui n'ont plus rien à perdre et qui se sont résolus à tenter l'aventure de l'émigration malgré la difficulté d'une traversée suicidaire : un véritable et trop souvent ultime défi dans lequel se jettent des hommes déshérités, orphelins d'un pays qui ne veut plus d'eux.

Le Désert, et après ?, récit poignant de vérité, rappelle un drame similaire évoqué par l'écrivain palestinien Ghassan Kanafani[537] dans *Les hommes dans le soleil.* C'est l'histoire de trois Palestiniens qui décident de partir en Irak en clandestins afin de travailler et d'offrir une vie décente à leur famille. Le chauffeur qui les aide à traverser les frontières irakiennes les cache dans la citerne en métal dans laquelle il transporte habituellement de l'eau. La traversée du désert se révèle ardue et plus compliquée que prévue, et les trois voyageurs meurent sans avoir appelé à l'aide, ni même frappé dans les murs de la citerne ne serait-ce qu'une seule fois, pour qu'on vienne les secourir.

---

[534] Les propos de Rachid Mokhtari sont repris par Semmar Abderrahmane dans son article « *Habib Ayyoub, l'art de l'allégorie* », *Midi Libre*, Quotidien national d'information, 02 août 2007.

[535] Les propos de Rachid Mokhtari sont repris par Semmar Abderrahmane dans son article « Habib Ayyoub, l'art de l'allégorie », Midi Libre, Quotidien national d'information, 02 août 2007.

[536] Ibid.

[537] KANAFANI, Ghassan, « *Des hommes dans le soleil* », *Des hommes dans le soleil, Paris*, Sindbad, 1977.

Le Désert, et après ?, récit tout aussi dérangeant, met en scène un peuple en détresse à la recherche d'une quelconque issue de secours, et confronte le lecteur à un aspect des nouvelles réalités socio-économiques et politique du continent africain dont ont fini par pousser « *ses enfants à s'en aller vers les pays de l'or et du travail facile* » écrivait déjà Jean Amrouche dans *Etoile Filante* en 1937.

2.2.4. Le choix du désert comme espace romanesque

Dans son parcours de lecture de *Désert* de J.M.G Le Clézio, Madeleine Borgomano définit l'espace comme « *un système de relations : tous les éléments qui le constituent sont interdépendants et leur fonction crée du sens* »[538]. Pour Habib Ayyoub, l'espace choisi, en l'occurrence le désert, n'est pas un aspect isolé dépourvu de sens. Il est au contraire l'élément le plus important du monde imaginaire qu'il a créé car c'est autour de cet espace que nous pouvons analyser et interpréter la pensée et les actions des personnages dans le récit. Il est de la sorte le reflet extérieur de ce que les personnages renferment en eux et la concrétisation de leurs actions, de leurs motivations et de leurs pensées.

L'image d'un désert aussi défavorable, ne laisse point de place à la poésie, et il y apparaît comme complètement déshumanisé, en rupture avec les déserts qu'il nous a été donné de voir dans les textes littéraires. Il s'agit en outre, d'un espace dépourvu d'identité. Il n'y en effet aucun élément dans l'incipit permettant d'identifier les lieux où se déroule l'action, si ce n'est le titre comportant le mot *désert*. Ensuite c'est le mot *chamelle* à la deuxième page, animal évoquant l'univers saharien par excellence, qui laisse deviner l'espace de la narration. Il s'agit là d'un désert hostile touché par la sécheresse dans lequel où il faut parcourir de longues distances afin de trouver un semblant de pâturage. A part ce petit indice, le narrateur ne livre aucun nom, aucune référence vérifiable. En effet, on ne sait pas exactement dans quel désert se déroule ce récit. C'est au fur et à mesure que l'auteur nous fournit au compte goutte les éléments permettant de mieux nous familiariser avec le désert mis en texte en mentionnant que Ahmadou est instituteur dans :

---

[538] BORGANO, Madeleine, *Désert* de J.M Le Clézio *Parcours de lecture*, op. cit.

> « *un village perdu au milieu d'un paysage lunaire, jadis luxuriant, au bord d'un fleuve quasi asséché du Sahel* »[539].

Sa femme, quant à elle, vient d'une autre tribu à vocation pastorale. Au moment où Ahmadou Touré commence à émettre des doutes sur son incertaine traversée du désert, devant le feu allumé par les clandestins pour se protéger du froid, il regrette d'être parti et d'avoir laissé sa femme et ses enfants dans la tribu de cette dernière, les Peuls[540]. Les lueurs du feu

> « *le firent penser au village, à sa famille condamnée après son départ par quelle injuste malédiction à rester orpheline, quoiqu'elle ne risquât rien dans leur tribu. Les Peuls, peuple fier et brave ayant toujours refusé la sujétion et l'esclavage, n'auraient jamais l'idée d'abandonner l'un des leurs* »[541].

L'évocation de ce peuple[542] est une indication sur l'identification approximative du lieu où se déroule une petite partie du récit, étant donné que le peuple Peul se trouve généralement en Mauritanie, au Sénégal, au Burkina Faso, au Niger, au Tchad et au Soudan. Ce n'est qu'à la fin du texte que nous sommes enfin fixés sur l'endroit précis où est censée se dérouler l'action, au moment où Ahmadou Touré connaît ses derniers moments, perdus dans ses hallucinations. Il se voit en effet au guichet d'un bureau de poste d'un village perdu du Queensland, parlant en anglais à un préposé :

---

[539] Ibid.p.12

[540]CESSOU, Sabine, « Diallo, Ba, Ka... Qui sont les Peuls? », article cité. Selon cette chercheure, les Peuls représentent l'un des plus grands peuples d'Afrique: ils sont plus de 20 millions, anciens éleveurs nomades islamisés qui parlent la même langue, partagent la même culture, avec des accents et des expressions différentes en fonction des régions. Ces nomades ou semi-nomades se trouvent essentiellement en Mauritanie, au Sénégal, au Burkina Faso, au Niger, au Tchad et au Soudan. On les trouve également au Togo et au Cameroun. Voir annexes.

[541] AYYOUB, Habib, *Le Désert et après*?, p28.

[542]CESSOU, Sabine, « Diallo, Ba, Ka... Qui sont les Peuls? », *Selon les recherches de Cheikh Anta Diop, célèbre scientifique sénégalais, les Peuls seraient originaires de la vallée du Nil, en Egypte. Ou plus précisément du Sinaï, explique l'écrivain « guinéen Tierno Monénembo (Diallo de son vrai nom), auteur d'un roman, Peuls (Seuil, 2004), qui retrace l'épopée de son ethnie. «Les Peuls disent que leur origine remonte à "l'homme de Thor", une ville du Sinaï d'où ils sont ensuite partis vers l'Egypte. A l'origine, il n'y avait que deux clans chez les Peuls, les Ba et les Ka. Les Ka ont donné les Kane, les Dia les Diallo, un surnom de guerre qui veut dire "le résistant, l'indomptable". De la même manière, chez les Malinkés le nom Keita est en fait un surnom de guerre, pour dire que "c'est un homme"».*

> « Yes, *I want just want to send money to my family in Africa, yes sir…Five thousand dollars, yes! … Touré Ahmadou Junior, Gaoul Village, N'djamena, Tchad, Africa »*[543].

Dans ce court récit, il s'agit d'un désert où la végétation est presque inexistante puisqu'il faut marcher de longues heures avant de trouver de maigres pâturages et où l'on meurt de fièvre et de paludisme. Ce qui permet de déduire que c'est une région extrême pauvre où les hommes, les femmes, les enfants et mêmes les animaux ont du mal à survivre. Ceci en ce qui concerne l'espace sur lequel s'ouvre le récit. Commence alors le périple d'Ahmadou et ses compagnons d'infortune, et nous pénétrons dans l'infinitude du désert, un désert où le soleil est encore brûlant malgré l'arrivée de l'automne. Habib Ayyoub décrit cet univers comme une « *immensité apparemment dépeuplée* »[544], où les fleuves sont taris car le soleil calcine tout ce qui ce qui s'aventure à sa surface. Rares sont les plantes qui arrivent à y survivre. L'auteur cite les bosquets épineux à l'ombre chiche, l'arak qui sera débité en brindilles de *siwak* destinés à la vente devant les mosquées dans les grandes villes du Maghreb ou du sahel, labélisés : « *produit en provenance des Lieux saints de l'islam* ». Il y a aussi les acacias en fleurs, arbrisseaux souvent épineux à feuilles réduites des régions tropicales dont le bois mort et les racines servent de combustible, comme cela est indiqué dans le texte, et qui protègent à peine du soleil brûlant.

2.2.5. Les personnages

C'est au fil du récit que les sentiments et les pensées des personnages établis sur un seul et unique territoire périlleux, ouvert à toutes les incertitudes, témoins essentiels de tout ce qui se passe dans le récit, exprimés par l'auteur qui définit également leurs caractéristiques physiques et psychologiques[545]. L'espace a de la sorte un caractère symbolique étroitement lié aux personnages et à leurs actions et qui sont déterminés par un certain nombre de motifs censés « *attirer les sympathies*

---

[543] AYYOUB, Habib, *Le Désert et après* ?, p.45

[544] Ibid., 21

[545] FISCHER, Gustave-Nicolas, La *psychosociologie de l'espace*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je ?",1981.

du lecteur pour certains d'entre eux et sa répulsion pour certains autres », et qui entraînent « *immanquablement sa participation émotionnelle aux événements exposés et son intérêt pour le sort du héros* »[546].

S'intéressant aux relations qui s'établissent entre les hommes et les espaces, Gustave-Nicolas Fischer qui a fait de la psychosociologie de l'espace son objet d'étude, a mis en évidence un ordre spécifique de la réalité sociale, qui appréhende tout rapport de l'homme à l'espace comme le produit d'une intervention sociale. Elle contribue ainsi à définir l'être humain au travers de son existence concrète insérée dans un environnement matériel donné. Selon lui, on ne peut donc plus envisager séparément l'individu et l'espace sans préciser les mécanismes d'un rapport signifiant entre l'homme et le monde : celui-ci peut être abordé dans la façon dont l'individu est formé, transformé par sa relation avec l'espace. Habib Ayyoub montre dans son récit, que les groupes humains sont lentement formés et transformés dans et par l'espace dans lequel ils vivent et finissent par en prendre la même coloration c'est-à-dire devenir cruels et impitoyables, à l'image même de l'environnement naturel.

Les personnages concernés par la traversée du désert dans *Le Désert, et après ?* peuvent être divisés en deux groupes. D'un côté les passeurs au nombre de deux, décrits comme des personnages sans scrupules, pour lesquels le lecteur ne peut avoir que de l'aversion. De l'autre, hommes, femmes et enfants de tous âges, qui s'entassent dans la poussière et la saleté d'un vieux tacot supposé les rapprocher du paradis, parmi lesquels se trouvent Ahmadou Touré et son fidèle chien, un personnage à part entière. Pour les désigner, l'auteur recourt aux mots "*clandestins*" et "*migrants*". Si nous ne connaissons pas le lieu de provenance de ce groupe de désespérés, nous connaissons par contre celui de leur destination révélée à la page 34 : *Tamanrasset*, chef-lieu de wilaya dans le Hoggar, première étape avant d'atteindre L'Eldorado rêvé, via Tamanrasset et Alger.

---

[546] ACHOUR, Christiane et REZZOUG, Simone, *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 2005, p.200.

2.2.6. La perception de la mort dans le désert

Tout au long de ce récit la mort revient de manière lancinante ; omniprésente, elle ponctue le texte de bout en bout. Elle semble obnubilée l'auteur. Thème largement amplifié au sein de la littérature algérienne, notamment depuis les années quatre-vingt dix, il suffit de passer en revue rapidement quelques romans parus durant la décennie noire pour s'en convaincre : *Timimoun* et *Les Funérailles* de Boudjedra, *Le Blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar, *Puisque mon cœur est mort* de Maïssa Bey, *A quoi rêvent les loups ?* de Yasmina Khadra ainsi que dans *l'Équation africaine*. Habib Ayyoub n'y échappe pas et accorde à ce sujet une place de choix dans la narration, sauf qu'il a une manière particulière de le développer dans son récit. La mort, même violente, y apparaît comme une évidence inéluctable. Il n'y a ni colère ni questionnement, ni remise en question. L'auteur souligne à travers une absence évidente d'émotion, une espèce de pétrification devant la perte de la vie donnant au lecteur le sentiment que les populations du désert sont insensibles, indifférentes mais surtout extrêmement fatalistes devant leur fin ineluctable. Comment ne pas l'être quand la mort est leur quotidien, dans un environnement aussi cauchemardesque où le mot espoir perd tout son sens :

> « *Il n'y a pas plus terrible destin que celui d'un homme qui a perdu l'espoir, comme un rêveur qui n'arrive pas à s'accomplir dans son rêve, ni même à en rapporter quelques fragments dans sa vie éveillée de tous les jours »*[547],

disait la vieille nourrice targuie pleine de sagesse.

Nous répertorions dans le récit pas moins de dix évocations de la mort : celle des parents de Ahmadou Touré, celle de son bébé, celle de la chamelle, celle du passager tué par le passeur, celle d'Isabelle qui a choisi de finir sa vie dans cette contrée désertique, celle de Ahmadou et enfin celle de son chien, le jeune sloughi.

La mort des parents d'Ahmadou Touré, emportés par la fièvre, est considérée comme quasi naturelle dans cette partie du monde. De même la chamelle mourra vu la rareté voire l'absence de végétation car il n'y a point de pâturage dans cette région très touchée par la sécheresse. Par contre la mort du bébé d'Ahmadou, âgé

[547]AYYOUB, Habib, *Le Désert, et après ?*, pp.26-27.

de dix mois, provoqué par le paludisme, aura comme conséquence la colère suivie de la prise de conscience d'Ahmadou qui finit par comprendre que les choses ne peuvent qu'empirer dans ce désert maudit. Il prend alors la décision de partir.

La séquence relative à la mort du passager tué par le passeur, confère au texte une sinistre ambiance :

> « *Dans la lueur rougeâtres des braises encore vives, la scène ressemblait à un mauvais rêve* »[548].

Les passagers sont consternés et stupéfaits par la scène qui se déroule sous leurs yeux. Le passeur tire une courte rafale sur les jambes du malheureux targui qui s'écroule malgré ses supplications. La femme, responsable, malgré elle de l'altercation ayant provoqué la bagarre essaye malgré tout de s'interposer en protestant : « *et que peut-il faire maintenant sans ses jambes dans le désert ?* »[549]. Bien qu'animé par un attachement viscéral à la vie et devant le refus du passeur de l'amener dans cet état, personne ne s'oppose à la proposition de la femme : « *Mieux vaut alors l'achever* »[550], car il serait inhumain de laisser un homme dans cet état dans un espace pareil.

La suite sera encore plus terrible car au moment où il voulait l'abattre avec un grand sabre, le migrant tire de sa poche des billets de dix dollars espérant encore sauver sa peau. Mais le sabre passe au même moment et il a la main et la gorge tranchées laissant "*gicler un bref torrent de sang noir* ", happé très vite par le sable complice. Sans le moindre état d'âme, le tueur s'empare de l'avant-bras du mort, car il ne peut retirer les billets que les doigts serrent toujours et l'enfouit alors tout entier dans le fagot d'arak en attendant de les récupérer plus tard car il ne veut nullement les abîmer. Les autres passagers, horrifiés par la scène dont ils ont été les tristes témoins, encore sous le choc, creusent néanmoins la tombe où devra reposer à jamais cet homme, au terme de son court et ultime voyage. Le passeur les exhorte à faire vite :

---

[548] Ibid., p.29.
[549] AYYOUB, Habib, *Le Désert, et après ?*, p.29.
[550] Ibid.

> « *Je vous donne dix minutes, c'est facile dans le sable. Ensuite, il faudra couvrir la tombe de grosses pierres à cause des chacals et des hyènes* ! ».

L'auteur rappelle par-là que la dangerosité du désert ne se limite pas à celle de l'homme et de la nature, car il est également infesté par des animaux tout aussi dangereux. Et au moment de mettre le corps dans la fosse, le passeur finit par avoir un soubresaut de conscience, retrouve un pan perdu de son humanité broyé dans les sables brûlants du désert et accepte de se séparer de l'avant-bras du mort dont les doigts serrent à jamais les billets :

> « *Mettez-le avec le corps. Il ne sera pas dit que j'ai tué quelqu'un en empêchant qu'on réunisse des morceaux de son cadavre rien que pour l'empêcher de franchir sans heurt son barzakh* »[551].

2.2.6.1. Un effroyable réalisme

Le récit nous inflige des scènes cruelles, percutantes de réalisme et nous confronte aux maux et aux véritables problèmes que vit l'Afrique aujourd'hui. L'auteur étale froidement sous nos yeux une scène d'un assassinat insoutenable. En effet une querelle éclate entre l'un des passeurs et un passager à propos des conditions déplorables de leur voyage, ce qui entraîne une violence insoupçonnée chez des individus connus jadis pour leur pacifisme. Le climat, la famine, la sécheresse, l'hostilité du désert, la misère, la corruption et l'injustice qui règnent dans un grand nombre de pays africains, ont finalement eu raison de leur humanité et de leur joie de vivre, confirmant par-là la justesse des travaux de Gustave Fischer qui plaide en faveur de l'importance du rapport dialectique entre le milieu où vit l'homme et l'activité humaine qui s'y manifeste. Le désert apparaît ici comme lieu où la relation de l'homme à l'espace justifie les comportements et les conduites des hommes dans un contexte dans lequel ils sont perdus. Si les passagers ne réagissent pas, c'est sans doute parce qu'ils ont peur ou parce que la mort de cet homme, aussi violente soit-elle, a réveillé en eux la conscience de la chance qu'ils ont d'être encore en vie. Nous sommes là en présence d'une vision plutôt surprenante, une

[551]AYYOUB, Habib, *Le Désert, et après* ?, .p. 32.

« *attitude insensée de l'homme devant la mort* »[552]. S'agit-il là de la manifestation de la faiblesse humaine, de l'instinct de défense et de survie de pauvres diables, misérables auquel veut-nous sensibiliser l'auteur ?

2.2.6.2. Isabelle ou le choix de mourir dans le désert

Le soleil dans cette région du monde est décrit par la brûlure insupportable qu'il inflige aux hommes. Il sera d'ailleurs fatale à Isabelle, cette jeune fille qui venait d'Europe, d' « *une grande ville opulente et pleine d'une foule bruyante* », et qui

> « *prétendait qu'elle se sentait comme une chienne sans maître qui errait de misère en renoncement, jusqu'à ce que, lasse de ses angoisses et des pénibles lendemains attendus, appréhendés, elle finisse par se coucher avec la volonté farouche de ne plus se relever, et de mourir exactement, là, à l'endroit même qu'elle aurait choisi* »[553].

Isabelle qui se démarque du « *lot habituel de touristes tapageurs et curieux* » rappelle curieusement à Ahmadou Touré l'autre Isabelle, Isabelle Eberhardt qui ne comprenait pas ce qu'elle venait faire dans ces contrées inhospitalières et maudites. Elle finit une nuit par lui confier la véritable raison qui l'a conduite dans ce désert : elle est venue d'Europe afin d' « *accomplir son destin* ». Elle disparaît en effet un beau jour et sera retrouvée sans vie, le corps desséché, vers le mois de décembre,

> « *les os brûlés par le soleil, momifiée presque, couverte de quelques lambeaux de vêtements, qui permirent de la reconnaître* »[554].

Le désert, pour Isabelle, apparaissait comme un espace de purification, un lieu idéal méritant de recueillir sa mort et son cadavre.

Nous sommes ici en présence d'une intertextualité visible au niveau du personnage d'Isabelle et que nous avons déjà rencontrée auparavant chez Malika Mokeddem dans *Le Siècle des Sauterelles.*

---

[552] MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Points, Essais, Éditions du Seuil, 1970, p.268.

[553] AYYOUB, Habib, *Le Désert, et après ?*, p.37.

[554] Ibid., p.38.

2.2.6.3. La mort d'Ahmadou Touré et de son chien

Ahmadou Touré qui rêvait d'offrir une vie meilleure à sa famille, mourra de soif, errant avec son fidèle chien dans le désert, abandonné par Mina récupérée de toute évidence par des chameliers de passage. Elle lui avait néanmoins laissé une gourde à demi pleine et quelques billets. Mais à quoi donc pouvait servir l'argent dans le désert ? Il meurt de dépit et de désespoir et ne comprend pas pourquoi Mina n'est pas revenue le secourir. Les dernières images sur lesquelles il quittera ce monde absurde et insensé seront celles du bureau de poste d'un village perdu du Queensland, où il se voit envoyer un chèque à sa famille. Son cadavre sera découvert plus tard par les Touareg qui veilleront à son inhumation. Ils auront du mal à éloigner son chien demeuré allongé sur sa tombe et pleurant sans répit la perte inconsolable de son maître (ce qui nous rappelle tant *Galé*, la chienne qui pleurait sur la tombe de sa jeune maîtresse *Tanit-Zerga* dans *L'Atlantide*, grattant furieusement le sable afin de la déterrer[555]) et finit lui-même par en mourir. Les Touareg, pris de pitié décident alors de l'enterrer non loin de lui dans l'espoir de les voir facilement réunis loin de ce désert maudit :

> « *Qui sait*, conclut l'auteur, peut *être pourraient-ils, de cette manière, plus facilement se retrouver, dans un monde meilleur, très loin, au-delà du nord ?* »[556].

Le désert reflète la mort, la misère, la faim, le manque de nourriture, de médicaments, un endroit où aucun espoir n'est permis. Il est l'espace de la désolation, l'antithèse même de la vie.

2 .2.7. De l'évocation de la ville

Si le désert paraît comme un adversaire impitoyable et dangereux, la ville n'apparaît pas non plus sous de meilleurs auspices. Dans ce récit, elle est décrite en filigrane le plus souvent sous un aspect négatif, dépréciatif. Ahmadou Touré ne supporte pas l'idée qu'aujourd'hui on ne pense plus qu'à fuir l'Afrique pour trouver

---

[555]BENOÎT, Pierre, *L'Atlantid*e, op. cit., pp. 270-271.
[556]AYYOUB, Habib, *Le Désert, et après* ?, p.46.

refuge dans les villes de ceux qui l'ont jadis ruinée. Il y voit une forme de trahison envers ses ancêtres :

> « *Qu'avons-nous fait ?... Qu'ont fait nos ancêtres pour mériter tant de malheur, et devoir léguer, en guise d'héritage, leur seule infortune à leur descendance ?... Les envahisseurs venus du Nord ont violé, pillé, massacré, volé nos richesses, pour enfin abandonner nos pays totalement exsangues, en cendres… »*[557].

Il lui est insupportable de penser qu'aujourd'hui les jeunes des pays africains se croient contraints d'aller chez ceux qui les ont spoliés dans le passé :

> « *Voilà que la jeunesse écœurée par les turpitudes de ses soi-disants gouvernants - les tyrans qui l'écrasent - aspire dans sa totalité à foutre le camp, à rejoindrez le pays des cruels anciens maîtres pour y devenirs putains ou gigolos…*»

Le narrateur se livre à une peinture, loin d'être emphatique, de la ville occidentale, présentée comme un lieu dysphorique, lieu du non-sens, insalubre et malsain. Elle est l'aveu de l'échec d'un continent. Pour Ahmadou Touré, la ville n'est en rien alléchante, il n'y voit que des banlieues sans âme au milieu de la grisaille et la froideur du béton :

> « *Alors que moi … moi, l'indigne descendant devant de tant de rois, je me vois contraint de me rendre en ces terres afin de quémander ma pitance dans des banlieues sans âme, comme eux-mêmes le reconnaissent, au milieu du béton gris, dans la baise et le frimas* »[558].

Quant aux villes africaines, elles sont là aussi évoquées sous le prisme de la débauche, de la perversion, de la perdition et de l'immoralité. Plus on s'éloigne des villages, plus grandit la déchéance de l'homme. La ville de Bamako est citée dans le récit pour rappeler que Mina s'y est déjà prostituée auparavant et c'est là qu'elle y a connu le passeur, responsable de la tournure catastrophique qu'a pris ce voyage. De cette ville, Mina n'a retenu qu'un soi-disant club appelé pompeusement *Le Sémaphore*, qui était en fait une maison de passe. Se faisant voler en permanence par son souteneur, en plus de la violence et des humiliations qu'elle subissait auprès de ses clients, elle a décidé de partir s'installer dans d'autres villes, sous d'autres cieux plus cléments, à Montréal ou à Sydney, là où les métisses sont appréciées.

---

[557]AYYOUB, Habib, *Le Désert, et après* ?, p.46.

[558] Ibid., p.34.

Pour Mina, la ville occidentale, représente l'espoir d'une vie meilleure, la fin une fois pour toutes du monde de misère et de désolation de l'Afrique. Si pour elle la ville occidentale se profile comme un espace prometteur et salvateur, le désert est l'espace à fuir à n'importe quel prix.

La ville sera également évoquée quand le passeur et son chauffeur reviennent avec des fagots d'arak qui seront ensuite débités en brindilles de *siwak* destinées à être vendues devant les mosquées des grandes villes du Maghreb ou du Sahel après avoir été « *labélisés* » comme « *produits en provenance des Lieux Saints de l'Islam* »[559]. La grande ville est un espace corrompu et corrupteur où on peut duper et escroquer autrui sans état d'âme. *Le Désert et après ?* met une fois de plus en évidence, dans une atmosphère pesante l'univers tragique et tellement subversif de Habib Ayyoub où l'on retrouve malgré tout le tragique et les traces indélébiles de son humour noir.

Au terme de cette partie consacrée au texte de Habib Ayyoub, rappelons que l'espace du désert, son hostilité, son aridité, sa dureté influent grandement sur les comportements des personnages et interviennent dans leurs comportements affectifs, émotionnels, mentaux et sociaux, comme le souligne G.N. Fischer :

> « *L'idée d'espace est devenue un cadre de pensée non seulement pour l'étude de comportement mais aussi pour l'analyse des phénomènes sociaux. Dans cette approche, l'espace est considéré comme un système : socio-émotionnel qui sert de support à l'expression d'un certain nombre d'attitudes sociales* »[560].

Ses travaux montrent en effet, que les personnages ne peuvent pas être éloignés d'une topographie ou d'un espace imaginaire, au contraire, l'un et l'autre s'imbriquent, créent des liens et s'attribuent une valeur symbolique. Ainsi le désert, dans le récit de Habib Ayyoub, détermine le comportement des personnages qui ne sont en mesure ni de le modifier ni de le maîtriser, et subissent alors son influence. Ils deviennent à son image : cruels, impitoyables et méchants. L'espace du désert, lieu où se déroule l'action, apparaît comme un modificateur de conduite car il

---

[559] AYYOUB, Habib, *Le Désert, et après ?*, p.22.

[560] Cité par Mauricio M. Méndez Véga, « *Le rapport sujet-espace dans un monde symbolique de deux personnage principaux du roman Désert de Jean-Marie Gustave Le Clézio* », Revista de Linguas Modernas, n°19, 2013, 185-206 (revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/viewFile/13822/13127).

contribue à définir le comportement des êtres qui interviennent dans la narration. C'est ce que nous allons pouvoir relever avec Yasmina Khadra dans *L'Équation africaine*.

3. Ville et désert dans *L'Équation africaine* de Yasmina Khadra

Durant les années 90, l'Algérie a vécu une période des plus terrifiantes et des plus terribles de son histoire qui, paradoxalement et contre toute attente, a favorisé l'émergence de nombreuses œuvres littéraires. Ainsi de nombreux écrivains de langue française décident-ils de mettre bien en évidence les terribles événements que les Algériens vont devoir traverser, prédisant de la sorte le retour à une littérature réaliste caractérisée, selon Charles Bonn, par le *"retour au référent"*. Face à l'émergence du terrorisme islamiste, de nouveaux auteurs se sentent interpelés par la tragédie algérienne et se font un devoir de témoigner sur ce drame reflétant la terreur, l'horreur et le chaos dans lesquels s'est trouvé propulsée sans aucun ménagement la société. Pour affronter cette situation, ils écrivent car il y a réelle urgence à dénoncer le diktat imposé par des criminels fanatiques qui pillent, tuent, volent et violent au nom de la religion.

Parmi les auteurs émergents, citons Boualem Sansal, Aziz Chouakri, Salim Bachi, Maissa Bey, Malika Mokeddem, et Mohamed Moulessehoul qui signera plus tard du nom de Yasmina Khadra. Ils suivront la voie toute tracée par leurs aînés depuis Mouloud Feraoun jusqu'à Rachid Boudjdra qui publie un pamphlet brûlant *Le FIS de la haine* suivi de *Timimoun* et *Les Funérailles*, sans oublier Rachid Mimouni qui écrit un essai intitulé justement *De la Barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*[561], puis, une année plus tard, un roman, *La Malédiction*[562].

Yasmina Khadra, auteur prolifique au pseudonyme féminin[563], par le biais d'une écriture réaliste, dénonce violemment le phénomène du terrorisme, notamment dans

---

[561] MIMOUNI, Rachid, *De la Barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Paris, Le pré aux Clercs, 1992.

[562] MIMOUNI, Rachid, *La Malédiction*, Paris, Stock, 1992.

[563] Yasmina Khadra va entretenir le mystère autour de sa véritable identité jusqu'en 2001, année de la publication de son récit autobiographique *L'Ecrivain* et dans lequel il révèle être Mohammed Moulessehoul, un ex-officier supérieur de l'Armée algérienne.

Les Agneaux du seigneur et *A quoi rêvent les loups ?*, qui ont donné une image vraiment représentative de ce qu'a enduré la population pendant les sombres années de violence qui ont frappé l'Algérie. Il déclare d'ailleurs dans une interview :

> « *Tout ce que je dis est vrai, romancé peut être. Mais c'est un plagiat de la réalité algérienne, une analyse chirurgicale de l'intégrisme. Je suis un connaisseur de ce phénomène. Mon inspiration principale, c'est l'itinéraire type de l'endoctrinement. Comment on fait d'un jeune homme la pire des bêtes* »[564].

3.1. L'écrivain et son parcours

Yasmina Khadra, de son vrai nom Mohammed Moulessehoul est né le 10 janvier 1955 à Kenadsa (à l'Ouest de Béchar) dans le désert algérien. Il appartient à une famille de la tribu des Doui Menia, connue pour être « *une race de poètes gnomiques cavaliers émérites et amants fabuleux qui maniaient le verbe et le sabre comme on fait des enfants* »[565].

Sa mère est une nomade et son père un infirmier officier de l'ALN durant la Guerre de Libération qui s'est mis en tête de faire de son fils un officier. Après l'indépendance, toute la famille quitte Kenadsa et s'installe à Oran et, dès ses neuf ans, Mohammed est envoyé à l'école militaire des Cadets de la Révolution d'*El Mechouar* de Tlemcen. Il écrit à ce propos avec une pointe d'ironie dans son roman autobiographique :

> « *Il [son père] m'emmenait à l'école des cadets, un prestigieux collège où l'on dispensait la meilleure formation où l'on allait faire de moi un futur officier ; un grand meneur de troupe et pourquoi pas un seigneur de guerre et un héros* »[566].

Entre temps son père se remaria à plusieurs reprises avant de divorcer de sa mère en 1966, lui laissant la charge de ses sept frères et sœurs dans un petit appartement, comme le rapporte l'auteur dans un témoignage poignant dans son roman autobiographique, *L'Ecrivain*.

---

[564] DOUIN, Jean-Luc, « *Yasmina Khadra lève une part de son mystère* », *Le Monde*, 10 Septembre 1999.
[565]MOULESSEHOUL, Mohammed, *L'Ecrivain*, Paris, Pocket, p. 197.
[566]Ibid., p.12.

Dans les bibliothèques des écoles militaires, il est connu pour être un lecteur assidu et il se familiarise très vite avec les grands classiques de la littérature. Il découvre sa vocation littéraire en sentant naître en lui, précocement, le don d'écrire :

> « *Je devinais que je portais en moi un don du ciel (…) l'école des cadets contribua largement à me familiariser avec ce don* »[567].

Il servira ensuite de longues années dans l'armée algérienne et sera l'un des principaux responsables de la lutte contre les groupes de l'AIS et du GIA.

Mohammed Moulessehoul a publié six romans[568] sous son nom de 1984 à 1989 et obtenu plusieurs prix littéraires. Longtemps il écrira sous différents noms afin d'échapper au Comité de censure militaire. Il collabore à plusieurs journaux nationaux et étrangers pour défendre les écrivains algériens et en 1997 paraît en France, chez l'éditeur parisien Baleine, *Morituri* qui le révèle au grand public. Il opte définitivement pour le pseudonyme *Yasmina Khadra*, constitué par les deux prénoms de son épouse[569] à laquelle il doit beaucoup « *c'est ma façon de lui rester redevable* », un choix qui implique également un engagement indéfectible pour l'émancipation de la femme algérienne.

En 2000, il fait valoir ses droits à la retraite et quitte l'armée avec le grade de commandant après trente-six ans de service, afin de se consacrer entièrement à l'écriture. Il part pour le Mexique et rejoint ensuite la France où il finit par révéler sa réelle identité avec la parution de son roman autobiographique *L'Écrivain* (2001) suivi de *L'Imposture des mots* (2002). Yasmina Khadra est mondialement connu et contribue largement à modifier les points de vue des Occidentaux sur le monde arabo-musulman en proie à toutes les violences, grâce à des ouvrages phares tels que *Les Hirondelles de Kaboul* (2004), *Les Sirènes de Bagdad*, *L'Attentat* qui sera

---

[567] Ibid., p.101.

[568] Son premier roman, *La Petite fille du pont*, ENAL, 1985, qu'il signe de son véritable nom.

[569] Il explique ce choix : « *Mon épouse m'a soutenu et m'a permis de surmonter toutes les épreuves qui ont jalonné ma vie. En portant ses prénoms comme des lauriers, c'est ma façon de lui rester redevable. Sans elle, j'aurais abandonné. C'est elle qui m'a donné le courage de transgresser les interdits. Lorsque je lui ai parlé de la censure militaire, elle s'est portée volontaire pour signer à ma place mes contrats d'édition et m'a dit cette phrase qui restera biblique pour moi* : "Tu m'as donné ton nom pour la vie. Je te donne le mien pour la postérité " . Cité par Beïda Chikhi (dir.), *L'Écrivain masqué*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2008, p. 77.

vendu à plus de 750 000 exemplaires en France et qui inspirera en 2013 un film à Zied Douéri[570].

En 2010, il est nommé directeur du Centre culturel algérien à Paris mais ses réserves sur le quatrième mandat du président Abdelaziz Bouteflika lui valent de quitter ce poste le 29 mai 2014 après avoir, en outre, annoncé sa candidature aux élections présidentielles en novembre 2013.

Yasmina Khadra a touché des millions de lecteurs dans le monde. Adaptés au cinéma, au théâtre, en bande dessinée, en chorégraphie, ses romans sont traduits dans plus de quarante langues et édités dans plusieurs pays. Les derniers publiés par l'auteur sont *Ce que le jour doit à la nuit,* 2008 ; *L'Équation africaine, 2012* ; *Les Anges meurent de nos blessures*, 2013 et enfin *Qu'attendent les singes ?,* 2014. Publiant un livre chaque année, il confirme son statut d'écrivain prolifique de renommée mondiale, qui n'a pas fini de briller sous les feux de la rampe en raflant de prestigieux prix à travers le monde.

Après avoir exploité l'actualité de différents pays, l'Afghanistan, l'Irak, la Palestine et Israël, Yasmina Khadra, connu pour son engagement indélébile en tant qu'intellectuel, élargit dans *L'Équation africaine*, sa zone géographique d'intérêt à la Corne de l'Afrique notamment la Somalie et le Soudan, théâtre de graves problèmes et de crises intestines qui ont conduit irrémédiablement aux terribles piratages maritimes somaliens.

3.2. Du confort d'une ville européenne à l'enfer africain

L'Équation africaine est le récit captivant d'un voyage initiatique et cauchemardesque d'un Européen dans une Afrique misérable, affamée en en pleine ébullition qui crie son ras le bol. Dans ce texte, Yasmina Khadra donne au motif de la mort, vérité absolue et issue irrémédiablement fatale, une dimension incomparable. Ce thème est mis en exergue grâce à un autre, tout aussi important, celui de l'amour de la vie et du désir de survie dans des conditions extrêmes voire effroyables et en plein cœur d'un désert déshumanisé. L'action débute à Frankfurt

[570] Une production américano-européenne.

lorsque le docteur Kurt Krausman bascule du jour au lendemain dans l'horreur en découvrant le corps de sa femme gisant dans une baignoire, après s'être suicidée. Son ami Hans Makkenroth le voyant sombrer dans la morbidité, lui suggère un voyage censé être thérapeutique aux Comores : « *Le large est une formidable thérapie* »[571], lui promet-il.

Mais au cours de leur périple, ils sont attaqués et kidnappés par des pirates décrits comme des bandes hétéroclites sans aucune filiation, des *électrons libres*, qui écument les régions de la Somalie et du Soudan.

3.2.1. L'Afrique dévoilée aux Occidentaux

Yasmina Khadra a confié à Nadia Agsous :

> « *Je ne suis pas un écrivain spécialisé. Je suis fasciné par mon époque. Je veux comprendre ce qui se passe autour de moi. (…). En écrivant sur des sujets divers, je propose une approche différente de celle des Occidentaux pour écarter un peu plus nos œillères* »[572].

Ces propos résument à peu près l'objectif que s'est fixé l'auteur en écrivant *L'Équation africaine*[573] où l'image du désert paraît profondément altérée déshumanisée, analogue à celle que livre Habib Ayyoub dans *Le Désert, et après ?* En effet, Yasmina Khadra, préoccupé[574] par les problèmes liés au phénomène de la mondialisation, exploite dans ce récit des fait réels largement amplifiés par les médias, relatifs aux enlèvements de journalistes, de touristes et d'agents d'organisations humanitaires internationales par des pirates. Il propose de reconsidérer l'effarante misère africaine qui vient corrompre dangereusement l'humanité de certains hommes exclus qui ne supportent plus cette situation. Le texte de Yasmina Khadra fait de la sorte

---

[571] KHADRA, Yasmina, *L'Équation africaine*, Ed. Julliard, 2011, Réédition Média-Plus, Constantine, 2011, p.39.

[572] AGSOUS, Nadia, Entretien avec Yasmina Khadra à propos de *L'Équation Africaine* ,09.03.12 dans La Une CED, En Vitrine, Entretiens, Les Dossiers « La cause littéraire »

[573] KHADRA, Yasmina, *L'Équation africaine*, Ed. Julliard, 20011, Réédition Média-Plus, Constantine, 2011.

[574] Il déclare à ce propos dans un entretien avec Nadia Agsous « *Le sujet des prises d'otages aux larges de la Somalie me touche et me fait réagir. J'ai écrit plus de vingt romans à travers lesquels j'ai traité de sujets qui représentent pour moi un intérêt particulier.* », Entretien avec Yasmina Khadra à propos de l'Équation Africaine ,09.03.12 dans La Une CED, En Vitrine, Entretiens, Les Dossiers « La cause littéraire »

> « *écho aux pratiques de rançonnement des siècles précédents et engendre une nouvelle cartographie du Sahara qui surdétermine le facteur d'insécurité au détriment de tous les autres pour donner de la région saharo-sahélienne l'image d'un espace fondamentalement hostile et dangereux* »[575] .

Il confirme ainsi que sa stratégie repose essentiellement sur des thèmes brûlants d'actualité afin de s'assurer d'une large diffusion. Ce qui explique sans doute le choix du titre tellement accrocheur en rapport avec une attente évidente du public comme le souligne Henri Mitterand dans la citation suivante :

> « *Le titre est souvent choisi en fonction d'une attente supposée du public, pour les raison de « marketing » (…) il se produit un feed-back idéologique entre le titre et le public* »[576] .

3.2.2. *L'Équation africaine* ou le désert démystifié

Le motif du désert revient de manière lancinante dans le récit par un déploiement de symboles offrant de cet espace un aspect hostile et malveillant, à l'image même de ces personnages transformés en criminels, en bandes de canailles déshumanisées, tuant de sang-froid leurs otages.

Ce motif dans le récit de Yasmina Khadra a, selon les termes employés par Jean-Pierre Richard, une valeur de repère, de jalon spatio-temporel. Il organise en effet la mise en écho de la matière romanesque et permet au texte de disposer autour de certaines attaches fixes, le volume articulé d'un sens.

Les descriptions relatives au désert ont pour fonction essentielle, en plus de mettre le lecteur en situation, de lui faire imaginer les lieux de séquestration des otages, lui permettre de saisir l'univers mental des brigands qui se sont érigés en maîtres absolus dans le désert. Ainsi, personnages et milieu désertique sont indissociablement liés. De plus, cet espace s'affirme comme un lieu dangereux qui séquestre et menace, comme en témoignent les termes auxquels recourt Yasmina Khadra :

---

[575] HENRY, Jean-Robert, MARÇOT, Jean-Louis et MOISSERON, Jean-Yves, « Développer le désert : anciennes et nouvelles utopies », VII | 2011. Dossier : Sahara en mouvement,
http://anneemaghreb.revues.org/1090

[576] MITTERAND, Henri, « *Les titres de romans de Guy des Cars* », Claude Duchet *Sociocritique*, Nathan, 1979, p.92.

> « *Hormis les rapaces et de rares fauves (…) le territoire évoque une planète dépeuplée, mortelle de monotonie, livrée à la fournaise et aux érosions* »[577].

C'est un espace examiné sous l'angle de sa cruauté, qui offre des motivations aux comportements des personnages qui y circulent et qui y vivent. Comment l'instinct humain devient d'une férocité sans pareille quand il s'agit de survie dans un univers transformé en champ de bataille ? Comment l'effroyable misère humaine peut transformer un homme, l'Africain connu pour sa non-violence, en bête humaine exécutant froidement des otages tombés par le plus malencontreux des hasards sur cette terre damnée que même les dieux ont désertée ? Telles sont les questions lancinantes que pose en filigrane *L'Équation africaine* de Yasmina Khadra qui s'inscrit en droite ligne dans la trilogie du Grand Malentendu[578] avec notamment *Les hirondelles de Kaboul, L'attentat* et *Les sirènes de Bagdad,* une suite de romans dont la variété des thèmes se penchent sur une époque, celle du troisième millénaire dont le visage devient indescriptible dans la violence des guerres et des conflits ethniques de toutes sortes, ravagé par le choc des cultures et des mentalités. Yasmina Khadra nous présente une Afrique aux multiples facettes mais s'écarte de l'image idyllique que donne à voir une certaine littérature des deux derniers siècles. Il souligne :

> « *A travers ce roman, j'avais souhaité m'attarder sur ce naufrage humain, convoquer des problèmes afin de les vulgariser, leur donner une visibilité plus large et plus instructive »*[579].

On constate avec J.-R. Henry, J.-L. Marçot et J.Y. Moisseron, qu'on est

> « *passé brutalement en quelques années d'une évocation essentiellement exotique et touristique du Sahara à la réinvention d'un espace d'insécurité et de terrorisme – labélisé AQMI – qui réactive toute une panoplie de représentations plus anciennes du désert »*[580].

---

[577] KHADRA, Yasmina, *L'Équation africaine,* p.96.

[578] PAWLICKI, Jedrzej, « *La trilogie du grand malentendu de Yasmina Khadra : implication plurielle des héros khadraiens* », *Planet Literatur*. Journal of Global Literary Studies 1/2014, Universite Adam Mickiewicz, Poznań.pl_1_2014_103_121.pdf – Adobe Reader, p.103.

[579] AGSOUS, Nadia, *Entretien avec Yasmina Khadra à propos de l'Équation Africaine* ,09.03.12 dans La Une CED, En Vitrine, Entretiens, Les Dossiers « La cause littéraire ».

[580] HENRY, Jean-Robert, MARÇOT, Jean-Louis et MOISSERON, Jean-Yves, « Développer le désert : anciennes et nouvelles utopies », VII | 2011. Dossier : Sahara en mouvement, http://anneemaghreb.revues.org/1090.

Yasmina Khadra tient néanmoins à rappeler l'image exotique et idyllique du désert véhiculée dans la littérature occidentale par le biais du personnage de Bruno le Bordelais.

3.2.2.1. Sur les traces d'Eric Millet, de Théodore Monod et de Roger Frison-Roche

Bruno, ethnologue et archéologue installé en Afrique depuis presque quarante ans, est tombé amoureux à dix-neuf ans de ce continent après la lecture de *La Piste oubliée* de Roger Frison-Roche, livre consacré au désert et à ses fabuleux hommes bleus. Captivé par l'image du Sahara et de ses populations, Bruno[581] décide, avec un groupe d'étudiants de suivre les traces de cette piste oubliée évoquée par Frison-Roche. L'histoire de Bruno, confiée à Kurt lors de leur captivité, reprend en fait l'authentique histoire d'Eric Millet, un autre amoureux et spécialiste du désert, qui part avec ses compagnons sur les traces de Frison-Roche. Il en rapporte d'ailleurs un récit intitulé à juste titre, *Sahara, sur les traces de Frison-Roche*[582]. Le narrateur évoque encore un autre fou du désert fort célèbre, Théodore Monod[583] dont Bruno suivra également les traces et auquel, dit-il à Kurt, il vouait une admiration sans borne dans sa jeunesse. Mais le désert n'est plus celui qu'ont connu avant lui Monod et Millet. Bruno que tout le monde semble avoir oublié en France, persiste encore à vouloir concilier sa passion pour cet espace désolé, avec son angoisse d'otage au destin tellement incertain :

> « *J'ai voulu être des leurs et, consentant et sans regrets, j'ai partagé équitablement leurs turpitudes. J'ai, pour l'Afrique, une vénération quasi religieuse. J'aime ses hauts et ses bas, ses calvaires inutiles et ses rêves déphasés, ses misères splendides comme des tragédies grecques et sa frugalité qui est toute une doctrine, ses épanchements exagérés et son fatalisme. J'aime tout de l'Afrique des déconvenues qui ont jalonné mes*

---

[581] La similitude avec Eric Millet est évidente. Ce dernier a permis la "fabrication" du personnage de Bruno, qui, à l'instar de Millet, va se lancer à dix-neuf ans, avec un groupe d'étudiants, sur les traces de son mentor Frison-Roche.

[582] MILLET, Eric, *Sahara, sur les traces de Frison-Roche,* ponctué d'extraits d'œuvres de l'écrivain Frison-Roche, notamment Carnets Sahariens, *La Piste oubliée* ou encore *La Montagne aux écritures.*

[583] Comme nous avons pu le remarquer dans la petite partie qui lui est consacrée dans ce travail.

pérégrinations jusqu'aux mirages qui se jouent des naufragés. L'Afrique, c'est une certaine philosophie de la rédemption »[584].

Cette mésaventure lui aura permis de le vérifier.

3.2.2.2. Le désert des abysses

Le choix du désert, région hostile et dénudée comme espace romanesque, permet de mettre en relief les problèmes vécus par les populations africaines, dans un souci d'éveiller et de sensibiliser les hautes instances de la conscience humaine, tellement indifférentes au sort d'un continent de plus en plus instable, de plus en plus menacé, comme en témoignent les événements qui frappent actuellement différentes régions d'Afrique. Le désert apparaît comme un espace maudit où il n'y a plus de contact privilégié avec Dieu. On s'éloigne ainsi de plus en plus de l'image consistant à l'appréhender comme un espace purificateur. Le désert est représenté comme un monde abyssal où le morbide est érigé comme unique alternative, la mort y rode en effet en permanence : « *J'ai cru que j'allais mourir* », les rapaces, les vautours « *l'air quiet de fêtards* » tournoient joyeusement dans le ciel, savourant d'avance un repas bien mérité[585]. Ce désert se trouve

> « *Au milieu de nulle part, entourés de collines écrasées par un soleil outrageusement souverain qui, après avoir mis à genoux la terre, cherche à soumettre le ciel et ses olympes* »

où

> « *Le sol est étagé sur une interminable succession de dalles naturelles chauffées à blanc* » [586]

C'est un espace sur « *lequel les rayons ricochent comme sur un miroir, éclaboussent les alentours d'oasis factices. C'est un territoire pierreux, anthracite, que la déserfication ronge à satiété* »[587]. Il est décrit comme un paysage lunaire, voire une immensité après une quelconque catastrophe :

---

[584] KHADRA, Yasmina, *L'Équation africaine*, p.192.
[585] Ibid.
[586] Ibid.
[587] Ibid., p.86

> « *Nous débouchons sur un plateau d'une virginité cosmique, sans un bout de verdure, sans une goutte d'eau, sans une tache d'ombre; une étendue de rocaille ardente, aux réverbérations aussi tranchantes qu'un rasoir ; une terre d'après le big-bang, encore engorgée d'enfer, qui aurait gardé sa teinte originelle, ocre comme la première pellicule sédimentaire d'avant les premières pluies, les premières herbes, les premières pulsations de la vie* »[588].

Ce récit est poignant de vérité sur une Afrique dénaturée par la misère dont le désert ne fait plus rêver car il n'est plus celui de la quiétude, de la méditation, du dépaysement, de la fraternité et de la générosité entre les hommes. Il est devenu l'espace de « *razzias, d'échauffourées, de traquenard et de mort* ». L'auteur tente vainement de comprendre :

> « *Comment l'instinct humain devient d'une férocité sans pareille quand il s'agit de survie dans un univers transformé en champ de bataille? Comment l'effroyable misère humaine peut transformer un africain dont le rire est une seconde nature,* nous dit l'auteur, *en bête humaine exécutant froidement des otages européens tombés par le plus malencontreux des hasards sur cette terre damnée que même les dieux ont déserté*? »[589].

3.3. *L'Équation africaine* et *Le désert et après ?*

L'image d'un désert inhospitalier et dangereux dans *L'Équation africaine* n'est pas sans nous rappeler celui de *Le désert, et après ?* dans lequel Habib Ayyoub évoque l'histoire d'un instituteur Ahmadou Touré qui a décidé de tenter l'aventure de l'émigration afin d'échapper à la misère, malgré la rudesse d'une traversée d'un désert impitoyable.

Compte tenu du fait que l'espace narratif est le même, les sujets abordés dans les deux textes s'entrecroisent, notamment l'évocation de thèmes dont l'actualité aujourd'hui est indéniable et qui secouent plus que jamais les populations du Sud, à savoir la sécheresse, les maladies, la misère, la famine ainsi que la criminalité qui s'y installe de plus en plus confortablement consistant à enlever des individus pour obtenir des rançons de leurs pays respectifs. Les positions de ces deux écrivains

---

[588] KHADRA, Yasmina, *L'Équation africaine*, p.89

appartenant à la même génération ne peuvent que coïncider. Le choix de cet espace romanesque permet de mesurer le drame de ceux qui n'ont plus rien, d'hommes anéantis, déconsidérés qui ont perdu leur repères, leurs richesses et même leur dignité d'êtres humains. L'univers que nous offrent les deux auteurs nous plonge dans l'univers instable, dangereux et chaotique d'un continent inconstant qui dérape davantage chaque jour. La citation suivante extraite de *L'Équation africaine* semble à elle seule résumer les deux textes. Yasmina Khadra a en effet confié à Nadia Agsous :

> « *Ce n'est pas l'Afrique qui m'a conduit à écrire ce roman (…) l'Afrique nous montre combien la vie est précieuse (…) L'Équation africaine est la confrontation de deux notions de la mort, celle des gens qui sont fragilisés par la chance d'évoluer dans des pays stables, et celle de ceux qui ont la déveine de végéter dans des pays en souffrance. L'Afrique est une philosophie de la vie, une rédemption suggérée. Berceau de l'humanité, elle demeure le réceptacle de nos survivances* »[590].

3.4. Ethnocentrisme et disparités Nord/Sud

C'est dans un désert dangeureux et hostile que Kurt s'éveille aux douleurs et à la misère de l'Afrique et découvre un monde dont il n'a jamais soupçonné l'existence. Kurt, médecin européen, mène une vie paisible, confortable et bien rangée dans l'opulence des villes du Nord. Après le drame du suicide de sa femme, il se voit propulsé dans une dimension tout à fait surréaliste et découvre par la même la disparité profonde entre les deux univers : le Nord et le Sud. L'Afrique, loin des clichés drainés par les médias, apparaît comme un ensemble de villages décimés dans un désert hostile par des conflits inter ethniques entre bandes composées de canailles sans scrupule, ni foi ni loi. Il y trouve aussi des poètes désabusés qui ont fini par basculer dans l'horreur et l'inhumanité, persuadés de n'avoir plus d'autres choix que le crime et la violence des armes pour survivre. Aussi *L'Équation africaine* est une invitation à reconsidérer les rapports Nord/Sud, à

[590]AGSOUS, Nadia, « *Ecrire c'est un projet de partage* », 25/02/2012, 09/05/2012, htt^://www .elwtan.com/ hebdo/arts-et-lettres/yasmina-kadra-ecrivain-ecrire-est-un-projet-de-partage-25-02-2012-160363_159.php

sortir de l'ethnocentrisme[591] et à découvrir l'autre dans son altérité. En effet, c'est en découvrant l'autre que Kurt finit par se découvrir lui-même. Son voyage initiatique africain, dans le désert précisément, le renvoie à soi et lui révèle son malaise intérieur, à l'instar de Mourad (*La traversée*), du chauffeur de bus (*Timimoun*) et de Sultana (*L'Interdite*). Kurt Krausmann ne sort pas indemne de ce voyage et voit sa vision de l'Afrique complètement transformée. N'est ce pas là l'objectif que s'est assigné l'auteur dans ce texte : « *(…) lutter contre les raccourcis et les stéréotypes* » ?

Il exhorte de la sorte les lecteurs à réfléchir aux inégalités dans le monde, qui broient les hommes en faisant abstraction de leur humanité. Un des otages déclare amèrement :

> « *– Y avait rien, chez moi. J'étais comme un vieux rafiot dans un port désaffecté. Je prenais l'eau en attendant un acquéreur. Sauf que tout le monde crevait la dalle, dans les parages. On n'avait même pas de quoi s'offrir une corde pour se pendre. J'en ai eu marre de prendre l'eau. Au bout d'un moment, je me suis dit, couler pour couler, autant couler au large. Au moins, personne ne le verrait. Alors, j'ai levé l'ancre et mis les voiles* »[592].

Avec *L'Équation africaine*, Yasmina Khadra boucle son *"cycle sur les régions incendiaires du monde contemporain*", vu par Jedrzej Pawlicki comme une étape importante dans la carrière littéraire de l'auteur, où « *il s'agit d'une tentative de s'accommoder aux principes politiques du milieu littéraire français tout en dénonçant les failles dans le dispositif idéologique de l'Occident* »[593].

Le désert n'est plus liberté, méditation spiritualité et harmonie au sein d'une nature opulente et généreuse. Le désert africain est englouti par des problèmes d'un nouvel ordre, ouvert à tous les dépassements, donne le coup de grâce à des populations qui tentent difficilement de survivre. Le désert africain est aujourd'hui l'enfer d'ici-bas, impitoyable, effroyable et indescriptible.

---

[591] Terme créé Claude Levi-Strauss et défini comme la tendance consistant à regarder le monde avec sa propre culture et à considérer son groupe social comme unique modèle de référence.

[592] KHADRA, Yasmina, *L'Équation africaine*, op. cit., p.140.

[593] Jedrzej Pawlicki, « *La trilogie du grand malentendu de Yasmina Khadra : implication plurielle des heros khadraiens* », *Planet Literatur*. Journal of Global Literary Studies 1/2014, Universite Adam Mickiewicz, Poznań.pl_1_2014_103_121.pdf – Adobe Reader, p.121.

Lieu de l'invention, de l'imaginaire, de la création et du renouveau perpétuel, le désert reste un sujet particulièrement fécond à explorer ainsi que le montrent les nombreux colloques, séminaires et publications qui lui sont consacrés chaque année. Il constitue un objet d'étude formidable que les universitaires sont loin d'avoir épuisé.

Le corpus que nous avons réuni dans ce travail, large mais non exhaustif, a été inspiré par la récurrence du thème du désert dans les textes d'auteurs appartenant à des périodes et à des cultures différentes souvent fort éloignées. Cependant ceci ne les empêche nullement de s'entrecroiser, faisant apparaître un certain nombre de différences mais aussi de convergences aussi bien dans le traitement de l'espace que dans les fonctions que les auteurs lui ont attribuées. Plutôt élément symbolique que paysage naturel, le désert configure une constellation d'images témoignant d'un état d'âme, d'une vision du monde, d'une sensibilité et d'une quête permanente de sens.

Gabriel Audisio a noté avec pertinence à propos de la littérature coloniale (de 1870 à 1950) la différence entre une littérature sur l'Algérie faite par des écrivains du "dehors" et une littérature faite par des écrivains natifs d'Algérie ou qui y vivent. Il en est de même pour la littérature saharienne. On peut distinguer, partant des textes abordés dans ce travail, une littérature sur le désert, faite par des écrivains du dehors (français et autres[594]) et une littérature sur le désert produite par des écrivains "du dedans", c'est-à-dire des écrivains originaires d'Algérie, pays au désert le plus vaste au monde, parmi lesquels nous comptons des écrivains originaires même du désert (Malika Mokeddem et Yasmina Khadra) ou qui y ont juste séjourné à un moment donné de leur vie (Malek Haddad et Mouloud Mammeri).

Quant aux textes littéraires autres qu'algériens retenus, on peut également les regrouper en deux catégories où se côtoient des écrivains qui ont vraiment bien connu le désert pour y avoir séjourné de longues périodes (Guy de Maupassant, Eugène Fromentin, Ernest Psichari, Antoine de Saint Exupéry, Paul Bowles, Roger Frison-Roche, Angèle Marval-Berthoin et J.M.G. Le Clézio) et ceux qui n'ont

[594] Tels que Paul Bowles, auteur américain qui a fait de la ville de Tanger, sa patrie d'élection et a consacré au désert du Sahara algérien, l'un des romans les plus emblématiques du XXe siècle.

jamais quitté leur fauteuil pour écrire sur le désert (Honoré de Balzac, Pierre Peyré et Pierre Benoît).

Avant d'analyser les textes du corpus principal, nous avons estimé important de faire des détours qui nous ont amenée à bifurquer et à explorer des pistes inopinées car étudier la représentation de cet espace en littérature implique de prendre en considération un certain nombre de données historiques, politiques, religieuses, métaphysiques et culturelles[595]. Ainsi nous avons eu à nous immerger dans une pluralité de déserts, nous donnant par là l'occasion de vérifier l'importance acquise par cet espace dans l'histoire des hommes, toutes disciplines confondues. Nous avons ainsi pu approcher cet espace par le biais des religions monothéistes, des autochtones (touareg et nomades), des explorateurs, des scientifiques, des mystiques, des historiens, des voyageurs et enfin des écrivains. Il est vrai que le développement d'une production littéraire sur le désert reste sans précédent, en particulier depuis l'époque coloniale. La découverte des gisements pétroliers ne fera qu'accroitre cet intérêt. Quant au domaine artistique, nous relevons que le désert n'a pas été le seul apanage d'écrivains voyageurs[596], il a largement hanté l'imaginaire collectif à travers la peinture, le cinéma, la photographie et même la musique. Par sa vastitude, son infinitude, sa vacuité, ses richesses, le désert ne peut qu'ouvrir le champ de tous les possibles. J.R. Henry écrit à ce propos :

> « *Le désert a inspiré toute une littérature, ou scientifique ou romanesque. Les explorateurs l'ont enrichie. Enfin, depuis que le coq gaulois, à force de gratter les sables, en a fait jaillir le pétrole, les reportages se sont multipliés. Ce que les littérateurs ont demandé au désert, c'est le pittoresque ou l'information. Mais il existe une autre catégorie d'écrivains du désert. Pour ceux-là, le Sahara n'est pas une coïncidence géographique, il est un état d'esprit* »[597].

---

[595] GRAVE, Jaël, *Introduction, L'Imaginaire du désert au XXe siècle* (Etudes réunies par Jaël Grave), Paris, L'Harmattan, 2009.

[596] Ibid.

[597] HENRY, Jean-Robert, « *Romans sahariens et imaginaires français* », Enjeux sahariens (table ronde du CRESM, nov. 1981), Ed.du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984, p.13

Loin d'être une simple étendue de sable et de roches, parsemée ici et là de quelques oasis, cette immensité désertique se présente donc comme "*un état d'esprit* " ayant depuis toujours nourri généreusement l'imaginaire des hommes et donne naissance à des sentiments ambigus qui se sont solidement incrustés dans et autour de cet espace. Aussi les images ambivalentes qui y sont liées connaissent les sentiments les plus contradictoires. Le désert est certes un lieu d'isolement mais il est aussi un lieu de rencontre ; un lieu de mort qui toutefois, porte en lui l'image de la persévérance même de la vie. Il est perçu comme le lieu de l'errance, de l'instabilité et de l'effacement mais paradoxalement il reste celui de la sérénité et de la reconstruction de soi. En outre il s'oppose au monde dit ″civilisé″ et rationnel tout en offrant à l'homme qui en fait l'expérience, la connaissance de la nature originelle, pure et infinie s'étendant au-delà du visible. C'est ce qui fait son paradoxe et devient de la sorte évidemment un lieu redouté mais ardemment désiré.

Si l'imaginaire du désert tourne généralement autour des mêmes invariants que sont le sable, les dunes, le vent, le dromadaire, les Touareg, la soif, la solitude, le silence, il reste déterminé par de puissantes connotations affectives, idéologiques et symboliques dont la résonance est génératrice de divergences parfois surprenantes, mettant en exergue l'aspect protéiforme du désert expliquant en partie la fascination exercée sur l'homme. Cet espace exploité dans la littérature n'est donc pas vécu réellement, il est un espace recréé, un lieu signifié transformant et intégrant avec force l'espace réel grâce à un processus inévitable de projection complexe de pulsions individuelles ou collectives.

Ce que nous retenons essentiellement de ce travail, c'est que cet espace aride possède une puissante imagibilité favorisant l'écriture. Contrairement à la ville, il apparaît comme l'espace source des origines de l'homme, l'espace de tous les possibles, par les rencontres (soi-même et les autres) qu'il suscite et par les métamorphoses qu'il provoque. « *Le désert ne serait-il pas avant tout déclencheur d'écriture et vecteur d'esthétisme* ? »[598]. Lieu de l'imaginaire, d'invention, de

[598] GRAVE, Jaël, *L'Imaginaire du désert au XXe siècle* , Introduction, (Etudes réunies par Jaël Grave), Paris, L'Harmattan, 2009.

renouveau perpétuel, il renvoie à l'activité créatrice de l'écrivain qui permet sûrement de cheminer vers soi.

Les textes des XXe et XXIe siècles que nous avons retenus reflètent, dans leur majorité, les mêmes préoccupations et transforment cet espace en un lieu symbolique au service d'une prise de conscience individuelle ou collective s'expliquant par la complexité de la relation à leur histoire personnelle et à l'Histoire dont ils témoignent. Il est espace de l'altérité, à la fois propice à la révélation et à la méditation, comme le veut la tradition religieuse qu'elle soit judaïque, chrétienne ou musulmane, et offre en cela l'image, sans doute héritée de l'Antiquité, d'un lieu, d'un passage d'épreuves auquel est soumis l'homme afin de connaître l'extase, la transcendance voire la Révélation. La deuxième image que nous pouvons retenir est celle d'un espace vierge, naturel, authentique symbolisant d'une certaine manière le monde d'avant la Chute, un monde en rupture avec l'espace citadin perçu comme un espace de déperdition. La ville apparaît alors comme un arrière-fond mettant bien en relief l'impossibilité pour l'homme de prendre un nouveau départ dans la vie, l'impossibilité de se refaire, de se reconstruire faisant fi du passé, comme dans le roman de Paul Bowles ou de Le Clézio.

Aussi pour les écrivains occidentaux, généralement anti-conformistes, le désert est souvent l'expression d'un refus de la civilisation européenne et d'un vide spirituel qui ne demande qu'à être comblé par une évasion et une expérience mystiques. Il est alors le lieu où l'on espère se reconstruire, se récréer et se reconstituer une existence faisant table rase de ses erreurs passées car seul « *le désert lavait tout dans son vent, effaçait tout* »[599].

Ce qui saute aux yeux à la lecture des textes des auteurs algériens et occidentaux du XXe siècle, c'est qu'ils convergent tous vers un même constat : le désert est l'espace réparateur par excellence quand la folie des hommes devient étouffante et accablante. Quand l'angoisse de l'homme est insupportable, quand elle atteint son paroxysme, c'est vers les étendues vierges que se tournent immanquablement les hommes quelles que soient leurs cultures, leurs origines et

[599] LE CLÉZIO, J.M-G., *Désert*, op. cit., p.12

leurs croyances : la montagne, la mer, la campagne et enfin le désert qui jouit d'un statut unique fort particulier faisant fi de sa réelle dangerosité. Il est de la sorte, révélateur d'une aventure personnelle ou spirituelle tourmentée, d'une crise existentielle qui demande à être apaisée. Il demeure l'espace du possible par excellence, n'est-ce-pas là que Dieu s'est révélé à ses prophètes ? Pour chaque auteur le désert constitue une expérience unique, une renaissance à un *soi* réellement en crise.

Nous remarquons également que la question de l'errance et de la mobilité reste centrale dans cet échantillon de littérature dite saharienne. Que cela soit à dos de chameau, à pied, à bord d'un avion, d'un car ou de tout autre moyen de transport, le thème de l'errance, du mouvement et du déplacement des hommes reste majeur dans tous les textes - de fiction ou récit de voyage - où les héros s'aventurent dans le désert, effectuent des traversées périlleuses à travers des étendues dangereuses, hostiles et infinies. Les paysages y sont toujours vus en mouvement perpétuel et pour les décrire, les auteurs se réfèrent d'abord à l'espace référentiel qui s'offre à la perception visuelle et auditive, ensuite se met en branle un processus complexe trouvant son origine dans l'inconscient collectif et l'imaginaire de chacun. Il est vrai, comme le souligne à juste titre Khaled Elmahdjoub, que « *Peu de notions ont vu, au fil des siècles, se métamorphoser leur contenu autant que le désert* »[600].

Les textes d'auteurs algériens sont dotés d'une forte charge symbolique pour exprimer les conflits graves qui minent profondément le pays de l'intérieur. Ces textes, depuis *Je t'offrirai une gazelle* à *L'Équation africaine*, s'entrecroisent, livrent les mêmes préoccupations, les mêmes incertitudes, les mêmes malaises qui déterminent une posture individuelle similaire sur les plans historique et socio-politique et on ne peut donc qu'en souligner l'homogénéité quelle que soit l'assignation littéraire de leur auteur.

Le désert dans les textes algériens n'est pas, comme on pourrait le croire à première vue, un simple espace de liberté et d'accomplissement personnel comme c'est souvent le cas pour des auteurs occidentaux tels que Charles de Foucault,

[600] ELMAHDJOUB, Khaled, thèse citée, Introduction.

Ernest Psichari ou Angèle Maraval-Berthoin, il est essentiellement une image du dedans individuel et collectif, qui en fait aussi un espace de la remise en question et de la révélation par excellence. En outre se dégage communément de ces textes une attitude anti-urbaine diffuse et critique envers la ville qui est décrite négativement. Sa construction par l'écriture s'articule essentiellement autour d'éléments tels que la perversion, la laideur, la misère, l'arbitraire, la solitude, l'exploitation et enfin la violence et les assassinats. La ville paraît profondément corrompue et rime alors avec effroi, insécurité et danger là, où les hommes perdent l'espoir de parvenir à une quelconque harmonie ; c'est un lieu de non-sens qui enregistre la défaite de l'homme dans un contexte social et historique insoutenable, comme dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra qui représente le point de vue sans doute le plus critique à l'encontre d'une ville comme Alger durant la décennie noire, à laquelle il oppose deux espaces antagonistes : Constantine et surtout le désert où l'homme est en mesure de se réaliser , de se reconstruire . Mouloud Mammeri, quant à lui, s'en prend avec virulence à la mainmise du pouvoir corrompu dans tous les domaines de la vie et à la montée du discours religieux illustré par le personnage d'un Boualem hostile au changement et qui déverse tout au long du roman son indignation envers les mœurs corrompues des citadins et des citadines ayant dévié du chemin tel qu'il le conçoit.

Mouloud Mammeri, lui aussi, oppose à l'espace de violence d'Alger deux espaces : le désert et le village de Tasga où Mourad, personnage principal, espérait annihiler ses doutes, ses incertitudes et ses angoisses dus à la situation dans laquelle s'enlise davantage son pays chaque jour ; mais le désert n'est plus celui qu'il a connu, ce périple l'enfonce davantage dans son désarroi et accentue dangereusement sa crise existentielle, d'autant plus qu'il est fragilisé par une mauvaise fièvre. Et c'est à Tasga, lieu refuge, espace du passé, de l'enfance et de la mémoire, qui conserve une forte charge symbolique, qu'il décide de mourir.

L'image de la ville espace "dévasté", représente le règne de la défaite du sens et des sens, teintée d'un pessimisme absolu. Les écrivains se tournent alors vers le désert « *étendue superficielle, stérile, sous laquelle peut être cherchée la*

Réalité »[601], qui se pose comme le pôle opposé, le lieu du sens, de l'ordre, du possible et du retour, que l'on trouve résumé dans ce passage, extrait de *Cinq Fragments du désert* de Rachid Boudjedra :

> « *Ici, dans ce Sahara, se fixe la sauvagerie du monde et sa prodigieuse capacité à donner aux hommes de l'exaltation, de la dérision et le sens de la mort. De la folie. Du sens. Du divin. Aussi. (…) Fragments de Sahara (…). Avec, dès qu'on l'a quitté, cette envie maladive et obsessionnelle d'y revenir.*
> *Rien que pour y revenir…* »[602].

Mouloud Mammeri va jusqu'à se référer à un épisode religieux pour exprimer l'idée de la "chute" imminente d'Alger comparée à Gog et Magog dont l'heure aurait sonné, condamnée à tout moment à la destruction. Par l'entremise de ce type d'allusions récurrentes dans la littérature algérienne[603], Alger prend l'aspect d'une ville damnée à laquelle le narrateur oppose un désert infini et un village perché en haut des montagnes kabyles, vus comme des refuges potentiels.

En définitive, le désert symbolise dans les textes algériens un réservoir de vie, de ressourcement, une zone de repli, un havre où les personnages trouvent un réconfort, un substitut de la sécurité familiale ou désarroi des villes en proie à des dangers divers. Loin de la ville, les héros arrivent à satisfaire d'une certaine manière leur besoin de revigoration en se concédant un moment d'oubli dans le désert.

La vacuité et l'infinitude invitent aussi à explorer les profondeurs de l'âme car le désert se révèle dans tous les textes algériens comme un puissant révélateur, propice au recueillement, à la recherche de la vérité et à la reconstruction d'un *moi* harmonieux. Malgré son hostilité apparente due en partie à son climat, il se profile alors comme un abri bienfaisant qui apaise en leur restituant le monde de l'insouciance et des certitudes enfantines, dans le giron d'une nature encore pure (Sultana dans les Ksour). Le sentiment de délivrance qu'ils y ressentent permet aux personnages de renouer avec leur personne car l'espace de la vacuité offre la

---

[602] BOUDJEDRA, Rachid, *Cinq Fragments du désert*, op. cit., pp.46-47.
[603] OUETTAR, Tahar, *Le Séisme*, op. cit.

possibilité de prendre ses distances avec un environnement étouffant, oppressant et dangereux (le guide touristique qui avait toujours à portée les comprimés de cyanure pour le lui rappeler et pallier à toute éventualité malheureuse). Les personnages mis en scène dans ces textes sont plus ou moins aliénés, ont du mal à supporter le contexte dans lequel ils se trouvent enlisés : isolés, fragilisés, incompris, insatisfaits et impuissants, ils sont incapables de s'adapter à leur entourage ou de surmonter leurs difficultés. Cette aliénation, profonde rupture avec soi, semble être une étape nécessaire et inévitable à l'appréhension de leur ego. Le philosophe français Paul Ricoeur écrit à ce propos :

> « *Soi-même comme autre, signale d'entrée le jeu que l'ipséité de soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'un ne se laisse pas penser sans l'autre* »[604].

Aussi l'aliénation, ici, est envisagée sous son aspect positif car elle repose principalement sur le phénomène de l'altérité de soi, une dépossession de soi que seul un espace infini comme le désert est en mesure de provoquer. Cette mise à nu conduit à une vue pénétrante sur soi, sur l'autre et sur les événements vécus, entraîne irrémédiablement une métamorphose, aboutit à la réalisation ou à la destruction de l'être à travers une quête de sens. Le désert produit un espace en forme de page blanche sur laquelle il est possible de se reconstituer ou de se (re)construire.

L'analyse nous a permis de mettre le doigt sur une évidence : Le désert est le lieu par excellence de la coexistence des contraires, tantôt froid, tantôt chaud, tantôt rassurant tantôt terrifiant, caressant et effrayant à la fois, qui cache et découvre en permanence des traces d'hommes, de civilisations ou de fossiles d'animaux car c'est un espace en mouvement continuel à la frontière du fluide et du solide, représenté dans sa dureté et dans sa beauté, à travers la souffrance mais aussi le bonheur, voire l'extase qu'il procure paradoxalement à l'homme. Certes c'est une terre aride mais si riche à la fois, et la littérature relative à cet espace est aussi diversifiée que le sont ses paysages désertiques, que fait et défait à volonté le vent. Plusieurs auteurs se sont exprimés sur cet espace mais chacun a sa perception

[604] RICOEUR, Paul, *Soi-même comme autre*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1996, p.1.

particulière du désert selon le temps, le contexte social et historique, son expérience, sa sensibilité, ses attentes… En effet, le désert du XIXe n'est pas celui de la première moitié du XXe siècle et le nouveau visage qu'il offre dans les textes littéraires du XXe siècle se démarque davantage sous l'impact des événements nouveaux touchant la région. D'un auteur à l'autre, les sensibilités divergent et chacun a sa manière de dire et de faire parler cet espace de la vacuité infinie, un milieu hostile et tellement accueillant à la fois.

Les textes sur lesquels nous nous sommes essentiellement appuyée dans cette étude sont construits selon le modèle d'un parcours initiatique semé d'embuches et d'épreuves censées permettre aux héros de retrouver l'harmonie perdue (ce qui leur confère une dimension parfaitement épique). Ces épreuves comprennent l'affrontement avec des obstacles redoutables, qui sont en fait à intérieures à l'homme lui-même, ou des obstacles sociaux en ce qui concerne Mokeddem dans *L'Interdite*. Les obstacles dont il est habituellement question dans le désert, la perte de repère, la soif, sont pratiquement occultés sauf dans le second récit de *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad. Ce qui importe pour les héros ce n'est pas la traversée du désert en tant qu'espace géographique, qui n'a rien d'un exploit malgré les difficultés rencontrées. L'important est d'avoir réussi à comprendre, à saisir le sens caché des événements et des êtres, est de se ressourcer quand cela est possible, en retrouvant la paix et la clarté

La littérature algérienne, difficilement séparable de l'actualité politique, se veut lucide, expression scripturale d'un malaise individuel existentiel mais aussi expression du malaise de toute une société engagée dans un processus qui a fini par la dépasser en lui faisant perdre ses repères et ses valeurs. Les personnages que nous avons rencontrés lors de cette brève étude, et quelle que soit la période à laquelle ils appartiennent et dans laquelle ils se meuvent, sont tous engagés dans une vaste entreprise d'élucidation : pourquoi ? Parce que l'introspection, le raisonnement, la déconstruction, la reconstitution/reconstruction en sont les principaux vecteurs, véritables fils conducteurs à travers un espace qui apparaît comme un puissant révélateur.

La littérature algérienne s'interroge énormément sur cet espace et on ne peut manquer de noter son intense résurgence depuis les années quatre-vingt. Le recours à la thématique du désert, symbole du vide, de la privation et de la dépossession, ce « *lieu où il n'y a lieu que de soulever des questions* »[605], et « *où se chamboule et se fracasse le monde* », s'explique par le besoin de se rassurer d'abord. Et en ces moments troubles de l'histoire du pays où écrire devient l'une des pratiques les plus dangereuses pour les écrivains algériens fortement ébranlés par l'actualité sociopolitique des années quatre-vingt et surtout quatre-vingt-dix, trouvent dans l'écriture une échappatoire, un refuge pour se ressaisir autant sur le plan physique que sur le plan existentiel. Une fuite, en quelque sorte, en réaction à la violence qui ne cesse de se propager dans les villes du Nord. Le désert, lieu de l'origine et de l'achèvement absolu, possède en lui l'apaisement qui résiste encore au temps, lui conférant une fonction réparatrice évidente. C'est ce qui explique qu'il constitue, ces dernières années, une destination de plus en plus prisée en littérature car la quête identitaire trouve sa place au cœur même de ce désert, lieu fondamental où la personne s'invente au fur et à mesure de son cheminement intérieur. S'inscrire dans le vide ou faire résonner son nom contre le silence du désert, c'est prendre possession de l'espace et y laisser sa trace absolue. Le désert est un passage obligé pour celui qui veut se réapproprier une fusion, une harmonie perdue. Il est le lieu de la refonte de l'unité individuelle et collective.

[605] DIB, Mohammed, *Le Désert sans détour*, op. cit., p. 116.

I) CORPUS :

a) Corpus principal

HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle* (1959), 10/18, Alger, SNED, 1978.
MAMMERI, Mouloud, *La traversée* (1982); 3ème Edition, Alger, Editions El Othmania, 2005.
MOKEDDEM, Malika, *L'Interdite, Paris*, Grasset, 1993.
BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994; rééd., Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.
—, *Cinq fragments du désert*, Alger, Barzakh, 2001.
AYYOUB, Habib, *Le Désert, et après* ? suivi de *Le Gardien* (réédition), Alger, Barzakh, Coll. " L'œil du désert", 2007.
KHADRA, Yasmina, *L'Équation Africaine*, Ed. Julliard, 2011, Réédition Média-Plus, Constantine, 2011.

b) Corpus secondaire

BALZAC, Honoré (de), *Une Passion dans le désert* (1830), www.bibliotheca.be/.../une-passion-dans-le-desert-honore-de-balzac-1830. html.
BENOÎT, Pierre, *L'Atlantide* (1919), Alger, ENAG /Editions, 1988.
BOWLES, Paul, *Un thé au Sahara*, Paris, Editions Gallimard, 1952. Traduit par H.Robillot et S.Martin-Chauffier.Titre original : *The Sheltering sky*.
CAMUS, Albert, *L'Exil et le Royaume*, Paris, Gallimard, 1957.
FROMENTIN, Eugène, *Un Eté dans le Sahara* (1854), Alger, ENAG /Editions, 2001.
LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, Folio, 1980.
MAUPASSANT, Guy (de), *La Peur* (1882), www.bmlisieux.com/litterature/maupassant/lapeur.htm.
SAINT-EXUPERY, Antoine (de), *Courrier Sud*, Paris, Gallimard, Folio, 1929.
SAINT-EXUPERY, Antoine (de), *Terre des hommes*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1959.

II. ŒUVRES LITTERAIRES CITEES OU CONSULTEES

ARAGON, Louis, *Aurélien* (1944), Paris, Gallimard, 1995.

AYYOUB, Habib, *Le Palestinien*, Alger, Editions du Barzakh, 2003.

—, *L'Homme qui n'existait pas*, Recueil de nouvelles, Alger, Éditions Barzakh, 2009.

BEN JELLOUN, Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985.

—, *La Prière de l'absent*, Paris, Seuil, 1981.

BOUDJEDRA, Rachid, *Pour ne plus rêver*, (poème), Alger, S.N.E.D, 1965.

—, *La Répudiation*, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1969 ; rééd. Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.

—, *L'Insolation*, Paris, Denoël, 1972.

—, *La Pluie*, Paris, Denoël, 1985.

—, *FIS de la haine*, Paris, Denoël, 1992.

—, Rachid, *Printemps*, Alger, Barzakh, 2014.

—, *Cinq fragments du désert*, illustré par Rachid KORAÏCHI, traduit du français vers l'arabe par Hakim Miloud, Actes Sud (Arles, France) / Éditions Barzakh (Alger, Algérie), 2007.

CAMUS, Albert, *Noces*, (1936) suivi de *L'Eté* (1937), Paris, Gallimard, 1959.

DAUDET, Alphonse, *Tartarin de Tarascon*, Tartarin de Tarascon – La Bibliothèque électronique du Québec, beq.ebooksgratuits.com/vents/ daudet-tartarin.pdf.

DIB, Mohammed, *Le désert sans détour*, Paris, Sindbad, 1992.

—, *L'Infante Maure*, Paris, Albin Michel, 1994.

—, L'aube *Ismaël*, Ed. Tassili, Paris, 1997.

—, *L'Arbre à dires*, Paris, Albin Michel, 1998.

DJAOUT, Tahar, *L'Invention du désert*, Paris, Seuil, 1987.

DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991.

DJEMAÏ, Abdelkader, *Sable Rouge*, Paris, Michalon, 1996.

EBERHARDT, Isabelle, *Écrits sur le sable*, Paris, Grasset, 1990.

—, *Yasmina et autres nouvelles algériennes*, Paris, Liana Levi, 2e éd., 2002.

FRISON-ROCHE, Roger, *La Piste oubliée*, Paris, J'ai lu, 2001.

FROMENTIN, Eugène, *Une Année dans le Sahel*, archive.org >ebooks and Texts> American Librairies.

HADDAD, Malek, *Ecoute et je t'appelle* précédé par *Les zéros tournent en Rond*, essai, Paris, Maspero, 1961.

—, *La Dernière Impression*, Paris, Editions Julliard, 1958.

—, *L'Elève et la Leçon*, Paris, Editions Julliard, 1960.

—, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, Paris, Editions Julliard, 1961.

KANAFANI, Ghassan, *Des hommes dans le soleil*, Paris, Sindbad, 1977.

KHADRA, Yasmina, *L'Ecrivain*, Paris, Julliard, 2001.

LA ROCHELLE, Drieu, *Gilles* (1939), Paris, Gallimard, 1984.

LOTI, Pierre, *Le Désert*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1987 (1ère édition, 1923), préface de Jacques Lacarrière.

MAMMERI, Mouloud, *La Colline Oubliée*, Plon, Paris, 1955, réédité par Gallimard, Paris, 1992.

—, *Le Sommeil du juste*, Paris, Plon, 1955.

—, *L'Opium et le bâton*, Paris, Plon, 1965.

—, *Le Banquet* précédé de *La Mort absurde des aztèques*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1973.

—, *Escales*, Paris, La Découverte, 1992.

MAUPASSANT (de), Guy, *Au Soleil*, *Écrits sur le Maghreb*, Paris, Minerve, 1988.

—, Bel *Ami*, Paris, Editions Gallimard, Folio, 1999.

—, *Marroca*, Texte publié sous le titre Marauca dans Gil Blas du 2 mars 1882 sous la signature de Maufrigneuse, puis dans la première édition du recueil Mademoiselle Fifi, 1882, Édition Kistemaeckers.Intégrale de l'œuvre - maupassant.free.fr/cadre.php?page=œuvre.

MARVAL-BERTHOIN, Angèle, *Les Voix du Hoggar*, Paris, L'Edition d'Art H.Piazza, 1954.

MEMMI, Albert, *Le Désert ou la vie et les aventures de Jubaïr Ouali El-Memmi*, Paris, Gallimard, 1977.

MIMOUNI, Rachid, *De la Barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Paris, Le pré aux Clercs, 1992.

—, *La Malédiction*, Paris, Stock, 1992.

MOKEDDEM, Malika, *La Transe des insoumis*, Paris, Grasset, 2003.

—, *Des rêves et des assassins*, Paris, Le livre de poche, 2004.

—, *Le Siècle des sauterelles*, Paris, Le livre de poche, 2004.
—, *Les Hommes qui marchent*, Paris, Le livre de poche, 1999.
—, *N'zid*, Paris, Seuil, 2001.

MONOD, Théodore, (dir.), *Désert libyque*, Paris, Arthaud, coll. «Classiques Arth », 2008.

—, *Méharées*, Paris, J'ai lu, 1998.

PSICHARI, Ernest, *Le Voyage du Centurion*. Version électronique : La Bibliothèque électronique du Québec Collection À tous les vents, Volume 290 : version 1.01 - beq.ebooksgratuits.com/.../Psichari_Le_voyage_du_centurion.pdf

—, *Les Voix qui crient dans le désert*,https://archive.org/... /lesvoixquicrien00psic/lesvoixquicrien00psic_djvu.t

ONDAATJE, Michael, *L'homme flambé* (1992), trad. de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek, Paris, Seuil/Points, 1995.

RABHI, Pierre, *Le Gardien du Feu*, Lavilledieu, Editions de Candide, 1985.

—, *Du Sahara aux Cévennes ou la reconquête du songe*, Lavilledieu, Editions de Candide, 1983.

SAINT-EXUPERY, Antoine (de),"*Lettre à un otage*", essai, Paris, Gallimard, 1943.

—, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1943.

—, Lettre de juin 1943 au général X, *Écrits de guerre, Œuvres de Saint-Exupéry* dans la " Pléiade", Paris, Gallimard, 1959.

SANSAL, Boualem, *Harraga*, Paris, Gallimard, 2005.

SERHANE, Abdelhak, *Les Dunes paradoxales*, Paris-Méditerranée, 2001.

VERHAEREN, Emile, *Les Villes tentaculaires* (1895), Paris, Gallimard, 1982

VIEUCHANGE, Michel, *Smara*, Paris, Phébus, 1990.

VIOUX, Marcelle, *Le désert victorieux*, Paris, Editions Charpentier-Fasquelle, 1930.

WILFRED, Thesiger, *La vie que j'ai choisie*, Autobiographie, Paris, Plon, 1987.

III. OUVRAGES ET ARTICLES DE CRITIQUE LITTERAIRE

ANDRIOT-SAILLANT, Claude et Marie-Claire, ROPARS WUILLEUMIER, *Ecrire l'espace*, Saint-Denis, P.U.Vincennes, Coll. « Esthétiques hors cadre *», 2002.*

ABDELKEFI, Hédia (dir.), La *Représentation du désert*, Actes du colloque organisé par l'équipe de Recherche en Civilisation et Littérature de Sfax (ERCILIS) de l'Université de Sfax pour le Sud (22-24 novembre 2000-Tozeur)], Association Joussour Ettawassol, 2002.

AMMAY, Idir, « *Malika Mokeddem : "L'acte d'écrire est ma première liberté*" », le quotidien *El Watan* du 12 sep 2006.

ARNALDEZ, Roger, « *Déserts-métaphores de la mystique musulmane*», dans

Edwige Lambert, dir., *Désert : nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Paris, *Autrement*, coll.«Hors Série», n° 5,1983.

AZZA-BEKKAT, Amina, *Regards sur les littératures d'Afrique*, OPU, Alger, 2006.

—, « *Le désert, un immense révélateur »*, le quotidien *El Watan* du 27-09-2007.

—, *Entretien avec Habib Ayyoub*, Algérie *Littérature / Action* .www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_57_12.pdf

BARTH, Heinrich et DUVEYRIER, Henri et DOULS, Camille, *Fous du désert*, Paris, Phébus, coll. « D'ailleurs. Le Tour du Monde », 1991.

BASCH, Sophie, *Les Sublimes portes, D'Alexandrie à Venise, parcours dans l'Orient romanesque*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2004.

BEKRI, Tahar, *Malek Haddad, L'œuvre romanesque. Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1986.

BENACHOUR-TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine et ses romanciers*, Constantine, Éditions Média-Plus, 2008.

BENAOUDA, Lebdaï, « *Malika Mokeddem. Romancière. Le "je" n'est ni féminin ni masculin* », le quotidien *El Watan*, le 01-02-2007.

BENCHEIKH, Djamel-Eddine et LEVI-VALENSI Jacqueline, *Diwan algérien, La poésie algérienne d'expression française de 1945 à 1965*, Étude critique et choix de textes, Alger, SNED, 1967.

BEN JELLOUN, Tahar, Entretien avec Assia Djebar, « *Nos mères n'avaient pas conscience du dehors », Le Monde*, 29 mai 1987.

BERERHI, Afifa et CHIKHI, Beida (Textes réunis par), Algérie *ses discours, ses lettres, ses histoires*, Alger, Editions du Tell, 2002.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, Françoise LE BORGNE, Daniel MADELENAT, *Jardins et intimité dans la littérature européenne : 1750-1920*, Actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 22-24 mars 2006

BERRICHI, Boussad, *Mouloud Mammeri. Ecrits et paroles, Alger*, Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques (CNRPAH) ; T.1 et 2, 2008.

BOISSY, Eva, « Maupassant l'Africain », *Acta fabula*, vol. 9, n° 5, Mai 2008, URL : http://www.fabula.org/revue/document4153.php.

BONN, Charles, *La littérature algérienne de langue française et ses lectures, Imaginaire et discours d'idées*, Sherbrooke, Naâman, 1973.

—, Le *roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.

—, *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, Paris, L'Harmattan, 1999.

—, *Problématiques spatiales du roman algérien*, Alger, ENAL, 1986.

— (dir.), *Le Roman algérien de langue française : Vers un espace de communication littéraire décolonisé?*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1985

— (dir.), *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études transnationales », 2004.

—, « *Entre Paris et Constantine, Le dialogue des villes identitaires chez quelques "classiques" du roman algérien », Écarts d'identité*, n°82, Septembre 1997.

BONN, Charles, KHADDA Naget et MDARHI-ALAOUI Abdallah (dir.), *La littérature maghrébine de langue française*, Ouvrage collectif, Paris, EDICEF-AUPELF, 1996.

BOUTET DE MONVEL, Marc, *Boudjedra l'insolé, L'Insolation, racines et Greffes*, Paris, L'Harmattan, 1994.

BORGOMANO, Madeleine, *Désert, J.M.G. Le Clézio, Parcours de lecture*, Paris, Bertrand Lacoste, 1992.

BOUZAR, Wadi, *Lectures Maghrébines*, Alger, OPU, 1984.

BOUVET, Rachel, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2006.

CAILLOIS, Roger, Préface à la première édition des *Œuvres de Saint-Exupéry* dans la "Pléiade", Gallimard, 1959.

CARMIGNANI, Paul, Jean-Yves Laurichesse et Joël Thomas (dir.), *Saveurs, Senteurs : le goût de la Méditerranée*, Actes du colloque Universités de Perpignan, 13-14-15 novembre 97, Collection, Etudes, P.U de Perpignan, 1998.

CHARLES- ROUX, Edmonde, *Un désir d'Orient - Jeunesse d'Isabelle Eberhardt*, 1877-1899, Paris, Grasset, 1988.

CHAULET-ACHOUR, Christiane, *Noûn Algériennes dans l'écriture*, Paris, Éditions Séguier, 1999.

—, *Anthologie de la littérature algérienne de langue française*, Paris, ENAP-BORDAS, 1990.

—, *Malika Mokeddem – Métissages*, Edition du Tell, Blida (Algérie), coll. « Auteurs d'hier et d'aujourd'hui », 2007.

CHEBBAH-BAKHOUCHE, Chérifa, « *De la réalisation spirituelle dans Timimoun et Cinq fragments du désert de Rachid Boudjedra* », *Rachid Boudjedra et la productivité du texte*, Daoud Mohamed (dir.), Oran, CRASC, 2006, Actes du colloque des 9 et 10 avril 2005 à Oran.

—, « *Pour une représentation féminine du désert dans l'Interdite de Malika Mokeddem », Ecriture féminine: réception, discours et représentations*, Daoud Mohamed, Bendjellid Faouzia et Detrez Christine (dir.), Oran, CRASC, 2010, Actes de colloque.

CHIKHI, Beïda (dir.), *L'Écrivain masqué*, Paris, PU Paris-Sorbonne, 2008.

CHIKHI, Beïda et DOUAIRE-BANNY, Anne, *Villes, vies, visions : Les villes, propriétés de l'écrivain*, Paris, L'Harmattan, 2012.

DANINOS, Guy, *Les Nouvelles Tendances du roman algérien de langue française*, Sherbrooke, Ed. Naâman, 2ème édition, 1983.

DEJEUX, Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke, Naâman, 1973.

—, *Mammeri Mouloud (1917 -1989) : l'écrivain*. Inalco-Centre de Recherche Berbère 1 - [Reprend en partie une notice parue dans l'*Encyclopédie berbère* (édition provisoire ; LAPMO/Aix-en-Provence), fasc. 36, 1984.]

—, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Karthala, 1984.

—, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, coll. "*Que Sais-je*? ", 1992.

DIB, Mohammed, « *Écrire, lire, comprendre* », *La Nouvelle Revue française*, juin 1996, n°521, Paris, Gallimard.

DJAOUT, Tahar, *Mouloud Mammeri*, entretien, Laphomic, 1987.

DJEGHLOUL, Abdelkader, « *Le courage lucide d'un intellectuel marginalisé.* », *Awal*, n° spécial, Paris, Editions de la maison des sciences de l'homme, 1990.

DOUCEY, Bruno (dir.), *Le Livre des Déserts, Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, Paris, Editions Robert Laffont, 2006,

DOUIN, Jean-Luc, « *Yasmina Khadra lève une part de son mystère* », *Le Monde*, 10 Septembre 1999.

DREWERMANN, Eugene, *L'Essentiel est invisible, Une lecture psychanalytique du «Petit Prince »*, Paris, Editions du Cerf, 1993

DURAND, Jean-François (dir.), *Poétique et imaginaire du désert*, Colloque international, Montpellier, 19 - 22 mars 2002 / Centre d'Étude du Vingtième Siècle, Axe Francophone et Méditerranéen, Université Paul-Valéry Montpellier III, 2005.

GAFAÏTI, Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité : Entretiens*. Paris, Denoël, 1987.

GAVE, Jaël (dir.), *L'imaginaire du désert au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2009,

GINTZBURGER, Georges, Préface au *Catalogue des plantes spontanées du Sahara septentrional algérien*, Abdelmadjid Chehma, Université Kasdi Merbah, Ouargla, Juin 2006.

GINEST-LEVINE, Bernadette, « *Violence, sexe, et ruptures dans Timimoun de Rachid Boudjedra*», *Expressions maghrébines*, vol.3, n°1 (Eté 2004).

HAEDENS, Kleber, Histoire de la Littérature française, Paris, Grasset, 2007.

HELM, Yolande Aline (dir), *Malika Mokeddem: Envers et contre tout*, Paris, L'Harmattan, 2000

HUGUET, Jean, *Saint Exupéry ou l'enseignement du désert*, Paris la Colombe, 1956.

IBRAHIM-OUALI, Lila, *Rachid Boudjedra : Écriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, coll. "Littératures " 1998. IDJER, Yacine, *Fragments d'une vie*, *Info Soir*, le 21-10-2004.

IDJER, Yacine, *Fragments d'une vie*, *Info Soir*, le 21-10-2004.

KHADDA, Nadjet, « *Un témoin du siècle* », Actes du colloque sur Mouloud Mammeri, AWAL (sous la direction de Tassadit Yacine), Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1998, p.16.

LAOUYEN, Mounir, *Perceptions et réalisations du moi*, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal : Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, 2010.

LACARRIERE, Jacques, *Chemins d'écriture*, Paris, Plon, coll. "Terre Humaine – Courants de pensée ", 2ème édit, 1991.

LAJARTE, Isabelle (de), « *Lectures du désert* », *Le Saharien*, Revue trimestrielle éditée par *La Rahla* – Amicale des Sahariens, n°1766, Mars 2006.

LAMBERT, Edwige, « Du Sahara au désert », in *Désert : nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Revue *Autrement*, Paris, Novembre 1983, hors-série n°5.

LAREDJ, Waciny, *Parcours, l'écriture et le désert, Les territoires mythiques de Brahim El Kouni*, le quotidien *El Watan*, 08 décembre 2005.

LE BACCON, Jany, « *Fonctions des intertextualités dans l'oeuvre de Rachid Boudjedra*», *Itinéraires : littérature et contacts de culture*, Paris, vol. 14, 1991.

LOSCO-LENA, Mireille, « *Un théâtre de l'irréelle réalité : quelques écritures dramatiques contemporaines algériennes* », Synergies *Algérie* n° 10 – 2010.

MADELAIN, Jacques, *L'errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, coll. " La bibliothèque arabe ", 1999.

MAHFOUDI, Ahmed, « *Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans Timimoun de Rachid Boudjedra* », *IBLA, Revue de l'Institut des Belles Lettres Arabes*, Tunis, tome 59, n° 178, 1996.

MARCEAU, Gast, « *Le Sahara dans 1'œuvre de M. Mammeri* », *AWAL* (Revue sous la direction de Tassadit Yacine), *Actes du colloque sur Mouloud Mammeri*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1998.

—, « *Mutations sahariennes* », *Autrement*, N° spécial, "Désert. Nomades, guerriers, chercheurs d'absolu", Paris, N° 5 Novembre 1983.

MATIGNON, Renaud, « *Antoine de Saint-Exupéry : c'était à lire… en* 1931, Paris, *Le Figaro*, 13 aout 1986.

MEDIENE, Mohamed, *Peintres voyageurs-Communauté : Partir pour l'orient* (juillet 2007).

MERDACI, Djamel-Eddine, « *Antinéa ou le fantasme de la femme interdite Pierre Benoît, Une mythologie de carte postale* », le quotidien *El-Watan*, du 09-03-2006.

MARX, Jacques, « *Au service de la plus grande France : Littérature et mystique sahariennes* », *Le Désert, un espace paradoxal*. Actes du Colloque de l'Université de Metz, 13-15 septembre 2001, Berne, Peter Lang, 2003.

MEMMI, Albert, *Écrivains francophones du Maghreb* (Anthologie), Paris, Seghers, 1985.

NAUROY, Gérard, HALEN, Pierre et SPICA, Anne (dir.), *Le Désert, un espace paradoxal*, Berne, Peter Lang, 2003.

NGUYEN, Vinh-De, *Le Problème de L'Homme Chez Jean-Jacques Rousseau*, Presses de l'Université du Québec, 1991.

REGIS, Antoine, *Etudes Littéraires françaises*, Tübingen, Narr, 1993.

ROUX, Michel, *Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des français (1900-1994)*, préface de Théodore Monod, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire et Perspectives Méditerranéennes », 1996.

SOUKEHAL, Rabah, *Le Roman Algérien de langue français (1950-1990*), Paris, Publisud, 2003.

THERNOND, Emmanuel, « *Tradition et modernité dans Miette de Pierre Bergounioux et Timimoun de Rachid Boudjedra* », Algérie : Littérature/Action, Paris, n° 49-50, 2001.

VATIN, Jean-Claude, « *Désert construit et inventé, Sahara perdu ou retrouvé : le jeu des imaginaires*», *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, Aix-en Provence, n° 37, 1984.

WUNENBURGER, Jean Jacques, « *Surface et profondeur du paysage : pour une écologie symbolique* », *Espaces en représentation*, CIEREC (Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine), Université de Saint Étienne, 1982.

ZAHI, Farid, « *La réinvention du désert, Imaginaire de la poésie pré-islamique* », *Poétique et imaginaire du désert*, Durand, Jean-François (dir.), Université Paul-Valéry Montpellier III, 2005.

ZIREM, Youcef, « *Le désert mon enfance* », *Le Quotidien d'Algérie*, dimanche le 28 juin 1992.

IV.OUVRAGES ET ARTICLES DE THEORIE LITTERAIRE

CHAULET-ACHOUR Christiane et Simone REZZOUG, *Convergences Critiques, Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 2005.

BOURNEUF, Roland et Ouellet Réal, *L'Univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

BUTOR, Michel, *Répertoire II*, Paris, Éditions de Minuit, 1964.

DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

FISCHER, Gustave-Nicholas, *La psychosociologie de l'espace*, Paris, PUF, coll. "Que sais-je ?" 1981.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je* ?, Paris, Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.

—, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.

—, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. " Poétique ", 1982.

—, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GOLDENSTEIN, Jean-Paul, *Pour lire le roman*, Bruxelles, de Boeck et Duculot, 1989.

GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque*, Paris, La Haye, Mouton, 1973.

HAMON, Philipe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993

ISSACHAROFF, Michael, *L'Espace et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976.

JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Editions Gallimard, Coll. Tel, 1990.

LEJEUNE, Philipe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981

MITTERAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

—, *Le regard et le signe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

—, « *Le lieu et le sens : l'espace parisien dans Ferragus de Balzac* », *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

MOLES, Abraham et ROHMER, Élisabeth, *Labyrinthes du vécu*, Paris, Klincksieck, 1982.

MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Essai, Paris, Éditions du Seuil, Points, 1970

MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains, Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris, Éditions Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2000.

PIEGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, Coll. "Lettres Supérieures", 1996.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, coll. " L'espace critique», 2000.

RAGON, Michel, *L'Homme et les villes*, Paris, Ed. Albin Michel, 1975

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1996

SIRVENT, Michel, *Jean Ricardou : de Tel Quel au nouveau roman textuel*, Amsterdam Rodopi, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine, 2001.

SOUBEYROUX, Jacques (dir.), « *Le discours du roman sur l'espace approche méthodologique* », *Lieux-dits*, Les Cahiers du *G.R.I.A.S*, n°1, Publications de l'Université de Saint Etienne, 1998.
TADIE, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.
TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
—, « *Les catégories du récit littéraire* », *Communication* N°8, Paris, Seuil, 1966.
WEISGERBER, Jean, L'Espace *romanesque*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.
WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La vie des Images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002.
WHITE, Kenneth et BASSERODE, *Déambulations dans l'espace nomade*, Paris, Crestet Centre d'art / Actes Sud, coll. « Art et nature », 1995.

V.THESES DE DOCTORAT ET TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Sont répertoriées ici les thèses de doctorat et de magister que nous avons eu à consulter dans ce travail :

Mémoires de Magister

BENMEBAREK, Nesrine, *Écriture et symbolique du Désert dans Le petit prince et Terre des hommes d'Antoine de Saint-Exupéry*, Université Mentouri, Constantine, 2007.
BENZIANE, Sabrina, Orient et occident dans les nouvelles d'Isabelle Eberhardt : Le Major, Yasmina, Pleurs d'amandiers et La Rivale, Université de Batna, 2009.
BOURICHA, Amira, *Écriture romanesque et intratextualite, Le cas de La traversée comme réécriture de La colline oubliée de Mouloud Mammeri*, Université Kasdi Merbah, Ouargla, 2008.
CHEBBAH, Chérifa, « *Pour une évaluation de l'influence du roman français sur le roman algérien de langue française : des formes de l'écriture narrative à la syntaxe, Cas de Louis Aragon et de Malek Haddad* », Université Mentouri, Constantine, 1999.
MEBARKI, Belkacem, *Les Paradoxes dans « Désert » de J.M.G. Le Clézio*, Université d'Oran, 2013.
SOUALAH, Keltoum, *L'écriture autofictionnelle au secours d'une identité éclatée dans l'Interdite de Malika Mokeddem*, Université de Msila, 2009.

THESES DE DOCTORAT

ALI KHODJA, Jamel, *L'Itinéraire de Malek Haddad Témoignage et Proposition*, Université de Provence (Aix-Marseille), Thèse de doctorat de troisième cycle, 1981.
ALSHEIBANI, Jamel, « *Réécrire l'histoire au féminin : les enjeux idéologiques et poétiques de la narration dans Loin de Médine* », thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2009, biblioweb.ucergy.fr/theses/09CERG0412.pdf.

BELKEIR -GHARIRI, Khaldia, *Le discours sur l'espace et le temps dans l'œuvre de Malika Mokeddem*, Thèse de doctorat - Université d'Oran, 2011-2012, p.126,www.univ-oran.dz/theses/document/42201343t.pdf.

BENACHOUR–TEBBOUCHE, Nedjma, *Constantine: une ville en écritures, dans le récit de voyage, le témoignage, le roman*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Constantine, 2002.

BENAMAR, Nasser, *Pratiques d'écritures de femmes algériennes des années 90 Cas de Malika Mokeddem*, Thèse de doctorat, Université Abderrahmane Mira, Bejaia, 2010.

BEN MEFTAH, Tahar Ben Ali, *L'Univers mythique dans l'œuvre d'Ibrahim Al Kouni. Pour une poétique du "roman du désert "*, Université Lumière Lyon 2, 2010.
http://theses.univ lyon2.fr/documents/lyon2/2010/ben_meftah

BLANCHAUD, Corine, *Texte, Désert et Nomadisme, Une étude comparée des romans français et algériens*, thèse de Doctorat Nouveau régime,biblioweb.u-cergy.fr/theses/06CERG0294.pdf

BONN, Charles, Le *Roman algérien contemporain de langue française : espaces de l'énonciation et productivité des récits*, Thèse de doctorat d'Etat, Université de Bordeaux 3, 1982.
(www.limag.refer.org/Theses/Bonn/ThesEtat2ePartie.htm)

CHOUDAR, Lakhdar, *Poétique du désert : parcours narratifs dans l'œuvre de Le Clézio et Malika Mokeddem*, Thesis presented to graduate school of the University of Florida, 2006. choudar_I.pdf- Adobe Acrobat Document.

ELMAHDJOUB, Khaled, *A la recherche de l'espace perdu, Approche comparative des récits du désert chez Jean-Marie Le Clézio, Rachid Boudjedra, Ibrahim Al Koni*, Thèse de doctorat de Lettres et Arts, Université Lyon 2 ,2013.

GAGEATU-IONICESCU, Alina, *Lectures de sables, Les récits de Tahar Ben Jelloun*, Thèse de doctorat, Université Rennes 2- Université de Craiova, 2009. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00421948

MEÏTE, Méké, *L'Espace romanesque chez Barbey d'Auberevily*, Paris III, 1993, Thèse de doctorat dirigée par le professeur Philippe Berthier.

SAIDA, Ilhem, *Mysticisme et désert à partir d'exemples dans la littérature française et la littérature maghrébine de langue française*. Thèse de doctorat en Recherches sur l'imaginaire, Université Grenoble III, 1994.

SLIMANI-AÏT SAADA, El Djouhouria, *Géographie, Imaginaire, fiction : la plaine du Chélif à travers les textes*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université de Cergy-Pontoise, Tome 1 et 2, 2007.

MOHAMMEDI-TABTI, Bouba, Thèse de Doctorat d'État en Langue Étrangère, option : littérature algérienne d'expression française : Espace *algérien et réalisme romanesque des années 80*, Université d'Alger, 2001, Thèse en ligne : www.limag.refer.org/Theses/Tabti/Tabti.PDF · Fichier PDF

VI. OUVRAGES GENERAUX ET ARTICLES : RELIGION, PHILOSOPHIE, ANTROPOLOGIE ET HISTOIRE

La Bible et le Coran.

AGERON, Charles-Robert, *Histoire de l'Algérie contemporaine : 1830-1988*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990 .

AUGE, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Évreux, Éditions du Seuil, 1992, coll. « La librairie du XXe siècle », p. 101.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, Coll. « Quadrige » 9e édition, 2008.

—, *La Poétique de la rêverie* [1960], Paris, PUF, 1999.

—, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination en mouvement* [1938], Paris, José Corti, « Rien de commun », 1994.

—, *La terre et les rêveries de la volonté* [1947], Paris, José Corti, 2004.

BAUDIQUEY, Paul, *Pleins signes*, Paris, Editions du Cerf, 2001.

CASTILLON DU PERRON, Marguerite, *Charles de Foucauld*, Paris, Grasset, 1982.

CARROUGES, Michel, *Charles de Foucauld, explorateur mystique*, 10/18, n° 70/71, 1963.

CHAKER, Salem," *Hommes et Femmes de Kabylie*, Dictionnaire Biographique de la Kabylie (DBK), Tome 1, 2001

CLAUDOT-HAWAD, Hélène (dir.), *La politique dans l'histoire touarègue*, CNRS-Université d'Aix- Marseille, Institut de recherches sur le monde arabe et musulman, « Les Cahiers de l'IREMAM, 4 »,1993.

DAVY, Marie-Madeleine, *Le Désert intérieur*, Paris, Albin Michel S.A., « spiritualités vivantes », 1985.

ELIADE, Mircéa, L'épreuve *du Labyrinthe*, (Entretiens avec Claude-Henri Rocquet,) Paris, 1978, Bellefond.

FOUCAULT, Michel, « *Des espaces autres* », *Dits et écrits* (1984), T IV, n° 360, Gallimard, Nrf, Paris, 1994.

IBN BATÛTTA, Voyages *d'Ibn Batûtta*, Texte arabe accompagné d'une traduction par C.Defreymey et B.R. Sanguinetti, préface et notes de Vincent Monteil, T.IV, Edit. Anthropos, Paris, 1979.

LACAN, André, *Vocabulaire de Théologie biblique*. Paris, Editions du Cerf, 1988.

LACARRIERE, Jacques, *Les hommes ivres de Dieu*, Paris, Arthaud, 1961.

LEON-DUFOUR, Xavier, DULACY,Jean , GEORGE ,Augustin, GRELOT,Pierre, GUILLET, Jacques et LACAN,Marc-François , *Vocabulaire de Théologie biblique*, CERF, Paris, 1988

MAMMERI, Mouloud, « *Culture Savante, Culture vécue* », *Aguedal*, n°5; 1938-1939. Sous la direction de Tassadit Yacine, Paris, Éditions Groupement pour les droits des minorités, 1992.

—, *Mythes, rêves, mystères*, Paris, Gallimard, Collection "Idées ",1972.

MIQUEL, André, *L'Islam et sa civilisation*, Paris, Armand Colin, 1977

MONOD, Théodore (dir.), *Désert libyque*, Paris, Arthaud, coll. « Classiques Arth », 2008.
—, *Pèlerin du Désert*, Paris, Editions La Table ronde, 1999.
—, *Déserts*, Marseille, AGEP, 1988.
MOUSSAOUI, Abderrahmane, *Espace et sacré au Sahara*, Paris, CNRS Editions, 2002.
RICOEUR, Paul, *Soi-même comme autre*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1996.
SELLES LE FRANC, Michèle, *«Transmission de savoirs autochtones en Algérie et littérature à l'épreuve du regard colonial »*, De la colonie à l'Etat-nation : construction identitaires au Maghreb, NOUREDDINE, Amara , CAPRESSI,Vittoria et JELIDI, Charlotte (dir.), Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporain, Paris, L'Harmattan , 2012.
ONFRAY, Michel, Traité *d'athéologie*, Paris, Editions Grasset, 2005.
ROBERT, Claude- Maurice, *Algérie et Afrique du nord illustrée*, revue mensuelle, Noël 1955, n°34, Edition de l'Office Algérien d'Acton Economique et touristique (OFALC), 26 Boulevard Carnot ou 42- 44 rue d'Isly, Alger. Sur site depuis le 18-09-2005
STORA, Benjamin, La *Guerre invisible, Algérie, années 90*, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, Alger, Editions Chihab, 2001.
TODOROV, Tzvetan, *Nous et les autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.
VIDAL-NAQUET, Pierre, *La Démocratie grecque vue d'ailleurs, Essais d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, Champs-Flammarion, 1990.

DOCUMENTS EN LIGNE

AGSOUS, Nadia, *Entretien avec Yasmina Khadra à propos de l'Équation Africaine*, 09.03.12 dans La Une CED, En Vitrine, Entretiens, Les Dossiers « La cause littéraire », www.lacauselitteraire.fr › Livres ›.
—, « *Ecrire c'est un projet de partage* », 25/02/2012, 09/05/2012, htt://www ; elwtan.com/hebdo/arts-et-lettres/yasmina-kadra-ecrivain-ecrire-est-un-projet-de-partage-25-02-2012-160363_159.php
ANDRIOT-SAILLANT, Claude, *Un cas d'espèce : l'espace*-Fabula, www.fabula.org/cr/261.php
AMAR, Ruth (University of Haifa) , *Le désert ou la dissémination du récit benjellounien,* www.westminster.ac.uk/__data/assets/text_file/0007/.../4-AMAR.TXT
AREZKI, Djamal, « *L'errance spatiale et l'éternel goût de l'amertume dans le roman La traversée de Mouloud Mammeri, Le seuil, 1982* », *Taseklа*Revue en ligne *ayamun*CyberRevue de littérature berbère,www.ayamun.com/Mai2010.

ARLIN, Joël, « *Du désert géographique ay désert spirituel*», - Une expérience pédagogique en seconde : étude du roman *Désert* de J.M.G. Le Clézio, www.enseignement-et-religions.org – 2008 2/4

AUDISIO, Gabriel, *Les écrivains algériens*, Alger, Algérie : documents algériens. Série culturelle : lettres, décembre 1952, n°97.

DIDA, Badi, « *Tin-Hinan : un modèle structurale de la société touarègue* », Etudes et Documents berbères, 12, 1994, pp.1999-205. Badi_EDB12_1994 [1] Tin-Hinan .pdf.

BARDIAU, Georges, Le *Sahara dans l'œuvre de Joseph PEYRE*, Conférence donnée à Pau 27 et 28 mars 1992in " *l'Algérianiste* " n° 60, décembre 1992.

BENACHOUR, Nedjma, *Imaginaire et lisibilité de la ville dans l'écriture littéraire* . *Penser la ville – approches comparatives*, Oct 2008, Khenchela, Algeria. pp.81. <halshs-00380554>

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Ouvrage téléchargé au format RTF,http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.beh.evo Henri Bergson.

BEKKAT, Amina, *L'Image du désert dans les romans de Mohammed Dib*:http://www.planet.tn/ercilis/Arg_co.htm

BIANCIOTTO, Gabriel, *Le Bestiaire dans la litt*,http://ir.lib.hiroshima-u.ac.jp/metadb/up/kiyo/AN00000085/ELLF_15_1.pdf

BIVONA, Rosalia, *"Le Sahara par ouï-dire: inspiration et vocation coloniale chez Mario Tobino et Marcelle Vioux" :* http://www.limag.com/Textes/Bivona/Aix2.htm

—, *Tahar Djaout ou le désert des espaces croisés*, www.limag.com/Textes/Bivona/Barcell.htm

BOUABDALLAH, Hassan, (Entretien avec*) Algérie littérature/Action*, ,www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/4_18_17.pdf

BOULANGER, Alison, "Paradoxes spatio-temporels dans la représentation littéraire de la grande ville", *La Ville au pluriel*, URL : http://www.fabula.org/colloques/document513.php

BOUVET, Rachel, *Le Sahara dans la littérature de l'ère coloniale* **,** Le Courrier de la SIELEC, Université du Québec, Montréal, Société Internationale d'Études des Littératures de l'Ère Coloniale, www.SIELNEC.NET

BOUVET, Rachel, TURCOTTE, Virginie et GAUDREAU, Jean-François (dir.). 2000. *Désert, nomadisme, altérité.* Cahier Figura. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. http://oic.uqam.ca/fr/publications/desert-nomadisme-alterite. Consulté le 11 novembre 2013. Publication originale : (2000. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Figura, vol. 1, 225p.).

BORN, Jan, « *Wilfred Thesiger au désert des déserts : écriture et réception de Arabian Sands (1959)* », E-rea, 3.1/2005, mis en ligne le 15 juin 2005. URL : http://erea.revues.org/index605.html.

BRUGNATELLI, Vermondo, « "*Les Chants du Hoggar" de Mohamed Belaïd et Angèle Maraval-Berthoin*», *Etudes Berbère et chamito-sémitiques*, réunies par Salem Chaker et Andrzej Zaborski, Editées par Salem Chaker, Ed. Peeters, Paris, Louvain, 2000. Texte en ligne : www.academia.edu/.../Les_Chants_du_Hoggar_de_Mohamed_Belaïd_et de _Maraval-Berthoin.

CASAJUS, Dominique, « Sahara en mouvement », *L'Année du Maghreb*,VII | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 04 juin 2013.http://anneemaghreb.revues.org/1096 ;DOI :10.4000/anneemaghreb. 1096

CESSOU, Sabine, « *Diallo, Ba, Ka... Qui sont les Peuls ?* », www.slateafrique.com/2381/diallo-qui-sont-les-peuls.

CHAKER, Salem, « *Mouloud Mammeri, le berbérisant* », *Tamazgha*, revue en ligne 1987. Texte extrait de "Hommes et Femmes de Kabylie", Tome 1, sous la direction de Salem Chaker, Edisud, Aix-en-Provence, 2001 et publié avec l'aimable autorisation des éditions Edisud ainsi que de Salem Chaker.www.tamazgha.fr/Mouloud-Mammeri-le-berberisant,523.html.

CHEBBAH, Chérifa, *Constantine : abîmes et infiltrations exotiques*. *Penser la ville – approches comparatives*, Oct 2008, Khenchela, Algeria. pp.209. <halshs-00381997>

CHIBANI, Ali, « *Mouloud Mammeri les mots exhumés* », *la-plume-francophone.com/category/dossiers.../mouloud-mammeri/*

DJAOUT, Tahar, *Entretien avec Mouloud Mammeri* L'ivrEscQwww.livrescq.com/livrescq/?p=154

DUPUY, Aimé, Alger, Algérie : documents algériens Série culturelle : lettres, « *L'Algérie dans l'œuvre de Maupassant* », n°51 - 26 décembre 1950.

ETIENNE, Bruno, Ecritures *saintes, désert, monothéisme et imaginaire*. Revue de l'Occident musulman et Méditerranée, N °37 ,1984. pp.133 -149, p.135 http://www.persee.fr:web/revues/home/prescrpt/article/remmm_0035 - 1474 1984 num_ 37_1_2026

EYDOUX, Henri-Paul, *Esquisse d'une géographie littéraire du Sahara*, Alger, Algérie : documents algériens. Série culturelle : lettres, n°53

FUMEY, Gilles, Le *désert comme de l'horizon Fumey*, *http*://www.cafegeo.net/article.php3?id_article=83.

GAST, Marceau, *Le désert saharien comme concept dynamique, cadre culturel et politique, Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, 32, 1981-1, p.77-92. Persée, http://www.persee.fr

GUICHARD Jeannine et BARON, Anne-Marie, *Balzac, ou les hiéroglyphes de l'imaginaire, Romantisme, 2004, vol. 34, n° 123, pp. 123-125. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2004_num_34_123_1250.*

HAMON, Philippe, « *Pour un statut sémiologique du personnage* » : /web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957.

HENRY, Jean-Robert, MARCOT, Jean-Louis et MOISSERON Jean-Yves, « *Développer le désert : anciennes et nouvelles utopies* », L'Année du Maghreb [En ligne], VII | 2011, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 25 février 2013. URL: http://anneemaghreb.revues.org/1167;DOI : 10.4000/anneemaghreb.1167.

HOUT, Syrine C., Grains of. Utopia: The Desert as Literary. Oasis in Paul Bowles's The Sheltering Sky and Wilfred Thesiger's Arabian Sands, www.jstor.org/stable/20718178 (Date de l'article: 22 mars 2000).

BOUDRICHE DERRAIS, Soraya, *Rencontre avec Yasmina Khadra*, www.livrescq.com/livrescq/?p=203 LivreESCQ. Version papier Editions de Minuit, n°13 Sep/Oct 2011.

KOCK, Marie, *Les déserts*, Enquête, http://www.ushuaimagazine.com/

KRÖPELIN, Stefan, *Sciences*, (Revue américaine), 9 mai 2008. http://www.eurekalert.org/jrnls/sci/

LALAOUI, Fatima Zohra, « *Écriture de l'oralité et contre-discours féminin dans Loin de Médine d'Assia Djebar* », SEMEN (Revue de sémio-linguistiques des textes et discours, semen.revues.org/2289.

LESELEUC (de), Eric, MESTREM, Michel et TAILLAND, Michel (sous la direction de), *Hommes et Montagnes, Babel. Revue de littérature française, générale et comparée* », *Corps et culture* [En ligne], Numéro 6/7 | 2004, mis en ligne le 29 mai 2007, Consulté le 25 avril 2013. URL : ttp://corpsetculture.revues.org/984

LITTLE, Roger, *« "Tiens Forestier ! " : Maupassant et la colonisation »* : texte en ligne, G:\« Tiens, Forestier ! » Maupassant et la colonisation.mht (SIELEC - Société Internationale d'Étude des Littératures de l'Ère Coloniale).

MAINIELLO, Sivestra, *Devenir et opacité dans Un thé au Sahara de Bernardo Bertolucci*, http//id.erudit.org/iderudit/0188551 ar.

MAKI, Endo, *Les figures de l'exil chez Camus : L'immobilité et le flottement dans « La Femme adultère* », Osaka Universityknoledge Archive : Ouka – http : // ir. Library.Osaka .u.ac. jp/dspace/

MAMMERI, Mouloud, *Extraits de la revue Lybica, Ahellillybica.pdf-Adobe Reader*

MARCUS, Melissa, « *Malika Mokeddem : eux, ils ont des mitraillettes et nous, on a des mots* », Algérie Littérature/Action, n°22-23, Juin-Septembre, 1998.www.revuesplurielles.org/_uploads/pdf/4_22_19.pdf

MENDEZ VEGA, Mauricio, « Le rapport sujet-espace dans un monde symbolique de deux personnage principaux du roman Désert de Jean-Marie Gustave Le Clézio », Revista de Linguas Modernas, n°19, 2013, 185-206 (revistas.ucr.ac.cr/index.php/rlm/article/viewFile/13822/13127).

PANDOLFI, Paul, « *La construction du mythe touarègue/ Quelques remarques et hypothèses », Ethnologies Comparées : http /www. Ethno- comp.net.*

—, « *L'imagerie touarègue entre littérature savante et littérature populaire* » : http : //anneemaghreb. revues.org/1090, VII | 2011. Dossier de recherche : Sahara en mouvement - L'invention du Sahara : découvertes et utopies.

—, N°7, Printemps 2004, Figures Sahariennes, « *La construction du mythe touarègue. Quelques remarques et hypothèses* », recherche.univ-montp3.fr/cerce/r7/pl.p.htm.

PAWLICKI, Jedrzej, « *La trilogie du grand malentendu de Yasmina Khadra : implication plurielle des héros khadraiens* », *Planet Literatur*. Journal of Global Literary Studies 1/2014, University Adam Mickiewicz, Poznań. pl_1_2014_103_121.

PEYRE, Joseph, SIELEC: http://www.bdsphere.fr/2012/06/16/joseph-peyre-maitre-du-roman-saharien/www.sielec.net.

MOKEDDEM, Malika (Entretien avec la romancière), http:// www.el.watan.com/hebdo/arts-et-lettres/lamer-mon-autre-desert-21-05-2011-25248_159.php.

RACHID, Sami, « *Hymne au désert Une ode romancée La consécration Saison prometteuse* », article publié dans *Maroc Hebdo* le 09 - 11 – 200, http://www.maghress.com/fr/marochebdo.

VACHER, Marc, « *Le discours de Je* », www-ohp.univ-paris1.fr/Textes/Vacher_Last.pdf, p.4.

VATIN, Jean-Claude, *Pour une sociologie politique des nouveaux désenchantements. A propos d'une lecture de La traversée de Mouloud Mammeri* : AAN-1982-21_51.pdf- Adobe Reader.

VEGA-RITTER, Simone et Max, *L'énigme du désert sous la mer, Malika Mokeddem, La Désirante,* Art dz .Info Le Portail des Arts et des Artistes Algériens, 2011

X.W., « *Psichari, Tempête du désert »,La Revue Liberté Politique,* www.libertepolitique.com/La.../Psichari-tempete-du-desert.(24 Septembre 2008)

Zighcult, « *Foucauld Charles (de)* » Canalblogzighcult.canalblog.com/archives/2005/07/20/770051.html.

VIII. ENCYCLOPEDIES, DICTIONNAIRES ET AUTRES

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Ed. R. Laffont, coll. "Bouquins", Paris, 1982, p. 349.

(Le) Dictionnaire : http/www. LE-DICTIONNAIRE.COM

Dictionnaire français-touareg ; Dictionnaire touareg-français et Poésies Touaregs.

DURAND, Gilbert, « *Les fondements de la création littéraire* », Encyclopædia Universalis, Enjeux, Tome1, 1990.

ENCARTA Microsoft, 2007.

(L') ENCYCLOPEDIE Electronique Wikipédia.

Encyclopædia Universalis, URL:http://www.universalis.fr/encyclopedie/

Le Grand Larousse Encyclopédique, Larousse, V.1/A – Kinsley, 2007.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, - PUF, 1951, rééd. (12e) de 1994.

LITTRE, Émile, http : //littre.reverso.net/dictionnaire-français/définition/désert,

—, http:/www.larousse.fr/dictionnaires/français/

(Le) Nouveau Petit Robert, Dictionnaire de la langue française, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Dictionnaire Le Robert*, Paris. 2002.

(Le) Petit Larousse, grand format, Paris, Larousse, 2005.

ROMEY, Georges, *Dictionnaire de la symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves*, Paris, Éditions Albin Michel, S.A, Tome 1, 1995.

VAN GORP, Hendrik, Dirk DELABASTITA, Lieven D'HUFSA, Rita GHESQUIERE, Rainier GRUTMAN et Georges LEGROS, *Dictionnaire des Termes Littéraires*, Paris, Champion Classiques, 2005.

VIDAL-BUE, Marion, *L'Algérie du Sud et ses peintres*, 1830-1900, Editions Paris-Méditerranée / EDIF 2000, Paris - Alger 2003.

Akawel le Touareg, le berbère, le coureur du vent

(Fils de Ba Salem, personnage cité dans *La traversée* de Mouloud Mammeri)

« Et les points, tu vois, il y a beaucoup de points. Ce sont les étoiles pour nous conduire la nuit, parce que nous, les Sahariens, nous ne connaissons que la route, la route qui a pour guide, tour à tour, le soleil et puis les étoiles. Et nous partons de notre cœur et nous tournons autour de lui en cercles de plus en plus grands, pour enlacer les autres cœurs dans un cercle de vie, comme l'horizon autour de ton troupeau et de toi même. »…

- C'est un beau poème, dis-je à Akawel.
- Ce n'est pas de moi, c'est le poème des caravaniers touaregs.
- Moi aussi, je connais la chanson, dit à son tour Adhughmas, le fils de d'Akawel.
- Oh! Il ne faut pas croire, j'ai juste essayé de mettre le poème populaire dans un air.
- Une belle chanson, s'enhardit Adhughmas.
- Tu peux nous la chanter? m'enthousiasmai-je.
- L'Aoud, Adhughmas! indiqua Akawel à son fils.

Comme tous les Aouds, celui-là était dans une position orante. Comme pour indiquer aux regards que l'instrument à fils n'accouchait que douloureusement de la mélodie. Tant et si bien que quand il lui arrivait de le faire, il lui fallait, semblait-il énoncer, une panoplie d'ingrédients dont le silence mystique pour qu'il sculpte mieux les mots de la musique, l'écoute et un respect qui frise la sanctification.

Dans son chèche ou turban, son boubou bleu indigo, Akawel [1] puisait déjà ses notes dans une jarre céleste. Il y avait dans l'eau de ses yeux, quand il lui arrivait rarement de les entrouvrir, une chandelle qui ondoyait au rythme du serpent vaniteux de ces larmes de notes. Il chevrotait en berbère Targui un air qui languissait dans les fils onctueux de son Aoud. Un air qu'on eût dit transporté par une brise nuptiale qui avait dans sa besace un peu de siroco du Sahara et de l'ocre des dunes aux pieds desquels l'espace est résistance, un zeste de brun des montagnes rudes et effeuillées. C'était une mélodie hypnotique que j'aurais dit venir en échos indistincts de derrière la colline des chameliers. L'espace de quelques instants, je pouvais voir une poudre d'étoiles au dessus de ma tête, une lune pleine et un vent sablé qui me caressait le visage.

- Elle est magnifique ta chanson, ne pouvais-je m'empêcher de dire.
- Papa tu peux lui chanter une autre? insista Adhughmas, c'est grâce à Maman.
- Que Dieu ait son âme, crus-je bien dire.
- Que Dieu ait son âme, bougonne Akawel.

Je le surnommais *le coureur des vents.* Dès la première fois où je l'avais vu, je savais qu'Akawel avait tant de choses à raconter. Il y avait dans son œil luisant un peu caverneux un sourire énigmatique qui penchait tantôt à la joie tantôt à la tristesse. Mais le sourire qui arquait ses lèvres était toujours sur sa bouche et allumait toujours sa peau glabre.

Akawel avait visité une vingtaine de pays avant de décider de rester une bonne fois pour toutes au Canada. C'était pour ça, après qu'il m'a raconté, que je décidai qu'il était un coureur des vents. Non seulement parce qu'il était un Touareg mais il l'était poétiquement pour ainsi dire. Le monde lui était un lopin et pour mieux se matérialiser sa définition de la continentalité ou de l'universalité, alors enfant, me dit-il, il rêvait de devenir un oiseau. Un rossignol pour être au dessus du tohu-bohu avec en plus le gazouillement détaché. Tout bien pensé, il l'était déjà dans une certaine mesure : il avait arpenté une bonne partie de ce monde.

Akawel est Touareg d'origine. Juste Touareg, un berbère du désert. Il ne se sent d'aucun état-nation. Avant qu'il ne se décide pour l'occident, il vivait entre le Niger et l'Algérie. Il ne se sentait ni de l'un ni de l'autre, pas plus qu'il ne se sentait ni arabe ni musulman. Il était lui et doublement, aimait-il me dire, un touareg, un autochtone du pays et fier de l'être.

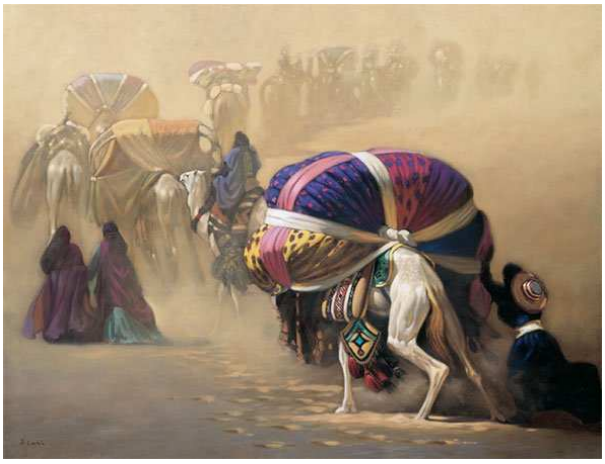
- Mais pour ton départ, il te fallait une pièce d'identité!
- Non, je suis arrivé en Europe sans le moindre papier.
- Pourquoi?
- Je n'en avais pas, je n'y avais pas le droit.
- T'aurais pu être à Tamanrasset en Algérie ou à Agadez au Niger.
- Justement c'était ce qu'ils disaient aux gens : une école, un hôpital, un marché en contre partie de notre dignité.
- Oh! raillai-je bien que j'aie vent du piège tendu à sa civilisation, tu aurais pu être à Tamanrasset pour juste les papiers.

Son regard creusa dans le mien. L'air de me dire que mon propos était grave, qu'il était des choses sur lesquelles il ne fallait pas badiner, comme la liberté, comme être soi et pleinement, comme éduquer ses enfants dans la culture qui lui seyait.

- Nous sommes des Amazighs, des hommes libres. As-tu déjà entendu de celui qui disait qu'il ne concevait pays qu'à la limite de la terre.
- Oui, un philosophe berbère avais-je lu quelque part.
- Eh bien, cher ami, la liberté nous est organique, une pratique journalière. Nous ne reconnaissons pas l'État -Nation, cette tombe dorée de notre culture.
- As-tu jamais été à l'école?
- J'ai été enseigné par un père blanc.
- Es-tu chrétien?
- Non, je suis animiste, panthéiste pour tout dire, je crois que dieu est trop grand pour qu'il soit celui des religions.

- As-tu lutté pour ta culture?
- Oui, j'ai fait de la prison à seize ans pour avoir manifesté pour un peu de dignité.

C'était, me dit-il, dans une marche qui avait réuni les Touaregs encerclés par les cinq états-nations, l'Algérie, la Lybie, le Mali, le Niger



Les Touaregs ou la tragédie programmée de la mort des civilisations et la Mauritanie, un jour qu'ils étaient descendus dans les rues d'Agadez pour réclamer leur ration des richesses du pays. Oh! Ils avaient été canardés comme des lapins. Bilan : des dizaines de morts, des centaines de blessés et d'emprisonnés. Akawel était de ceux-là. Trois jours de tortures qui, me dit-il, feraient réveiller ceux d'outre tombe. Du reste, il me dit qu'il en gardait toujours des blessures bien que les psychologiques d'entre elles devaient être les plus douloureuses.

Mais, il n'aimait pas trop en parler. Il aimait, me dit-il, continuer à faire vivre son peuple dans la mémoire. Car, il disparaissait et était fié inexorablement à l'amnésie. Naguère, on disait que la ville tuerait leur mode de vie. Un hôpital, une école, un travail, bref, l'urbanité, la nasse infaillible. La colonisation s'était attaquée à leur système pastoral, à leur hiérarchie sociale qui avait alors des formes d'esclavagisme, avait tenté de christianiser des populations. Puis, au tour de l'Algérie post-indépendante de tenter ses manœuvres aliénatrices. Une Algérie belliciste, celles des constantes dogmatiques indéboulonnables, le pays qui pensait sa pérennité dans l'uniformité, sa richesse dans la biffure de l'autre, s'était arrogé le droit de les effacer, de les masser dans des villes-gravats pour mieux leur inoculer le venin indolore. Un peuple que l'on s'était vite empressé à réduire à sa plus banale expression et pour le faire, la muette algérienne inique et unique allait nous les donner en pâture chaque soir comme un peuple quasi-saoul qui ne faisait que danser, s'ébattre comme des aliénés et s'exorciser à la pleine étoile. Si bien que l'on pensait désormais leur civilisation via l'éducation civique, politique et islamique une bénédiction des cieux. Pourvu qu'ils la prennent, qu'ils s'en humanisent, les

hommes bizarres qui n'avaient pas honte à ainsi accepter que leur descendance soit matrimoniale! Il fallait faire vite, pensait-on, avant que les touaregs nous contaminent de leur égalité, de leurs femmes autonomes et indociles!

Akawel était un indécrottable lecteur. Il lisait surtout les livres qu'il disait être ensoleillés. Le genre que l'on lit en suant. Je le questionnai sur les auteurs algériens, sur Malika Mokkedem en particulier. Parce qu'elle écrivait beaucoup sur le désert. Il me dit qu'elle écrivait bien mais qu'elle faisait des détours faciles, voire ridicules, sur *Les hommes qui marchent!* À croire que le désert ne pouvait être qu'arabe, me dit-il.

- Est-ce que tu as déjà lu Mammeri?

Il me regarda d'un regard étonné. Comme si je lui racontai une blague. Il ne voulut même pas me répondre.

- Mais tu te rends compte de ta question! Tu demandes à un arrière petit enfant de la princesse Tin-Hinan!
- Da-Lmulud! Je l'ai connu personnellement, j'ai même dansé avec lui.

Je fouinai dans le feu de ses yeux. Disait-il vrai? Ça en avait tout l'air, il ne cillait aucunement.

- Il a passé plusieurs jours dans ma maison. Mon père était le plus grand chanteur de l'Ahellil dans le Gourara. Tu as lu *La traversée*?

Je n'en revenais pas, c'était lui qui me questionnait maintenant. Mais, j'étais heureux, j'étais sur les traces de Mammeri, cet homme, ce poète qui avait redonné à un peuple son espoir, son orgueil, sa singularité. Je savais qu'Akawel ne mentait pas, ne parlait pas légèrement sur ce qui relevait de lui, de son appartenance. Je savais aussi que c'était vrai que Mammeri avait écrit *L'Ahellil du Gourara*, le livre dans lequel il avait dit vouloir sauvé n'était-ce qu'une miette de ce chef d'œuvre de l'humanité. Il avait effectivement voyagé jusque dans les confins du désert; il y avait découvert un peuple et une grande civilisation que l'on prédestinait à la disparition.

- Oui, c'est un grand roman d'anticipation.
- L'un des meilleurs que j'ai lus de ma vie. Te rappelles-tu des personnages?
- Mourad, le Grand Obscur, Kamalia, Kamel, Boualem, Souad…
- Et Ahitaghel, continua Adhughmas, le fils d'Akawel.
- Oui, Ahitaghel!
- Il veut être chauffeur de camions… *parce qu'on va là où on veut!*

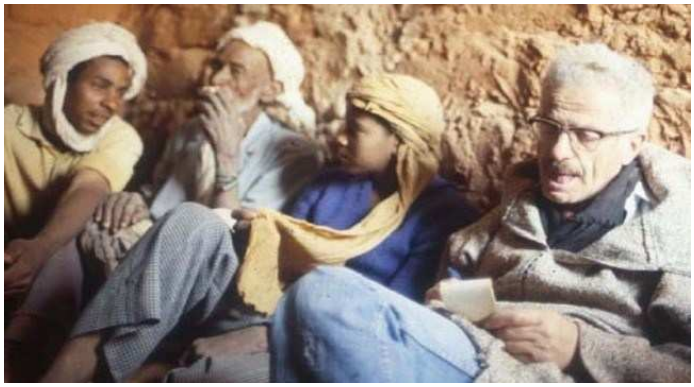
Son fils aussi récitait par cœur cette phrase. Il n'avait pourtant que onze ans. Je voulais lui en poser la question, mais son père s'empressa de clarifier :

- J'aime tellement le livre qu'il m'arrive souvent d'en réciter des extraits.
- Moi aussi, je l'ai lu au moins cinq six fois.
- Il y a un personnage que tu as oublié dans le livre…
- Ah oui, le chanteur de l'Ahellil…

- Ba Salem… C’était mon père!
- Pour de vrai!
- Avec son vrai nom en plus.
- Et Ouda, sa femme dans le roman?
- Ma mère mais elle ne s’appelait pas Ouda.
- Alors là, je suis en train de découvrir la genèse et l’un des plus beaux romans algériens.

Akawel cita à vive voix :

Une nuit Ba Salem s’était mis à parler à Ouda avec sa voix tranquille. Il lui racontait le jardin, les enfants, la maison et les tournesols. Il posait des questions, attendait la réponse et continuait. Alors Meryem avait pris peur. Elle avait ouvert les yeux dans l’obscurité pour regarder partout, elle scrutait tous les coins, pour voir où le fantôme de Ouda était dissimulé…



Mouloud Mammeri: le creuseur infatigable des racines

- C’est dans le roman, tu t’en rappelles à ce point!
- C’était exactement comme cela après la mort de ma mère. Mon frère aîné m’a raconté; lui aussi il a connu Mammeri et a lu son livre. D’ailleurs Mammeri a demandé autorisation pour écrire certains passages.

Devais-je le croire ou non? Mon ami ne mentait pas, pour sûr, mais ce que je découvrais, oui il était plausible, ressemblait beaucoup plus à la suite du roman qu’aurait peut-être pu écrire Mammeri qu’à une histoire qui puisait dans le vécu des hommes.

Je me dis pour sortir du dilemme que peut-être romançait-il un tantinet ses émotions. Un peu comme la femme que l’on aime et que l’on dit être la plus belle femme du monde. Il s’agissait de son père et de sa mère tout de même.

- Mais, tu avais quel âge?
- Douze treize ans. Je sais, tu ne me crois pas!
- Non, non…
- Mammeri a fait un enregistrement avec un ethnomusicologue des chants de Gourara, dont mon père, le Ba Salem du livre, a chanté, qui a été édité par l’Unesco

en 1974. Des chercheurs ont dit que c'était le premier pas dans un long parcours pour la reconnaissance de l'Ahellil du Gourara en tant que patrimoine immatériel de l'humanité à la fin de l'année 2005[2].

Je découvris qu'il m'en mettait plein la caboche et il le faisait avec une fine dextérité. Il me dit qu'il se souvenait que Mammeri venait souvent à la maison qui était, aussi loin qu'il pouvait aller dans sa mémoire, le lieu de la rencontre où l'on venait de loin, de très loin, pour écouter Ba Salem, son père, chanter l'Ahellil.

Il se souvenait d'un homme affable, gentil, courtois et beau. Il devait avoir selon lui entre cinquante et soixante ans. Ses cheveux étaient déjà, me disait-il, plutôt sel que poivre et sel. Ce qui n'était pas sans me mettre davantage de O majuscules à la bouche. En effet, il devait avoir à peu près cet âge. J'avais lu entièrement le numéro d'Awal[3] en hommage au chantre de la berbérité, Mammeri avait effectué un travail anthropologique considérable sur la culture orale dans le Gourara en général à partir de 1969.

Mais ce Ba Salem était-il vraiment le père d'Akawel ? J'essayai d'emblée de lire dans les sinuosités de son visage le fils de celui dans le roman. Comment Mammeri l'avait-il romancé ? Était-il vraiment le même personnage dans la réalité ce chanteur des temps révolus ? Je n'étais pas fasciné par le roman, enfin je l'étais autant qu'on le serait pour un grand livre, mais pas plus. Je l'étais surtout pour le Mammeri de la mémoire collective, le bonhomme poète que nous avions hissé un peu à notre insu dans la légende, à qui, à tort peut-être, nous avions attribué des choses dont il n'avait même pas eu vent peut-être. J'étais plus fasciné par cette culture de l'Ahellil que je lisais dans maints livres, y compris dans des livres d'anthropologues ou auteurs occidentaux, qu'il était de ces chants et fêtes touaregs qui encensaient en l'homme et en la femme la bête païenne, l'envie illicite. On raconte, et Mammeri y a fait tant bien que mal référence, qu'écouter ce chant ferait perdre aux plus abstinents leur chasteté.

La nuit, quand la voûte est poudre d'étoiles et que la brise fraîche des grands espaces sablonneux musarde de ses tentations nuptiales, autour d'un feu, femmes et hommes s'adonnent à des danses érotiques et à des chants sensuels où l'on demande à la vie d'arborer ses meilleurs atours. Ici, à l'épicentre du silence, loin de tout, la civilisation a juste besoin que les hommes et les femmes soient conciliants, égaux et amoureux. Depuis des millénaires que la vie allait ainsi son train, sans que l'on crie gare. Nomades, libres et heureux avec seulement la saison pour les guider dans les lieux que l'on dit être sans mémoire, les Touaregs ont toujours fait dire aux éléments leur empreinte indélébile sur le temps qui passe.

- Qu'est-ce veut dire le nom de ton fils ?
- Tu changes de sujet… Adhughmas veut dire le souriant en Targui.
- Je n'ai pas douté une seconde ! décidai-je de revenir au sujet.

Akawel caressait tendrement les fils de son Aoud. Il en résultait que Mammeri et Ba Salem étaient presque à notre portée, tant il ne fredonnait pas son instrument mais il le fécondait, le faisait sangloter et gémir d'orgasmes mélodiques.

- Veux-tu que je te rajoute un détail ?…

J'ai erré sur la terre
De l'aube jusqu'au soir
Et j'ai cherché l'ami
Du soir jusqu'à l'aube

- C'est dans le roman, c'est une chanson de mon père.

Je n'eus même pas le temps de dire un mot. Adhughmas insistait pour que je regarde sa collection de photos d'avions. Un cahier où il collait des photos d'avions de tous genres : des avions de voyage, d'affaires, de tourisme, des fusées et des navettes. Il manquait juste des avions de chasse.

- Je veux devenir pilote d'avions !
- Il te manque les avions de chasse…
- Je veux devenir un pilote qui rêve, pas un pilote qui tue.

Pardi ! Il était la copie de son père. Il avait onze ans et il ne me laissait même pas le temps de lui en poser la question qui me turlupinait.

- Pilote d'avions pourquoi ?
- Aller où je veux!

Lui aussi aurait pu être un personnage dans le tome 2 de *La traversé*, s'il y avait eu suite. Naguère, me dis-je, quand les touaregs étaient loin du monde, les hommes bleus rêvaient de liberté à pied, plus tard, lorsque la modernité et l'urbanité avaient violé leur intimité, Ahitaghel rêvait de sa liberté à reconquérir en chauffeur de camions : plus de vitesse, plus d'espaces pour redéfinir des vastitudes à arpenter pour sentir le vent dans les poumons et s'en ébattre. Et maintenant qu'Adhughmas, un jeune targui immigrant, expérimentait un autre continent, il rêvait d'être pilote d'avions, voire cosmonaute, pour explorer de nouvelles, d'inédites libertés, afin qu'il puisse vivre pleinement et à l'ère du temps son statut de coureur des vents. Mieux, il savait qu'il était des pilotes qui assassinaient la liberté des autres. Il n'aimait pas les avions de chasses comme les autres enfants.

La nuit mystique du désert

Je le regardai. Il était moins rembruni que son père et ses yeux noir olive suggéraient une fine intelligence. Ses traits étaient fins et mis en valeurs comme par un crayon. Je remarquai un cadre accroché au mur. Je compris. Ils se ressemblaient comme deux gouttes d'eau.

- Oui, c'est sa mère, me murmura Akawel, je sais ta question!
- Que dieu ait son âme, dis-je encore.

Akawel plongeait déjà dans sa chanson.
Ô nuit étoilée
J'ai besoin de ta pénombre
Pour traverser tes dunes
Ô nuit étoilée
Laisse la musique du désert m'envahir
Pour que mon âme soit saoule
Jusqu'à ce qu'elle traverse
Les lieux sans mémoire
Adhughmas écoutait en regardant son père. Il me héla d'un geste puéril, me fit d'approcher mon oreille. Il me murmura :
- C'est la chanson de mon père pour ma mère. Mon père est triste chaque fois qu'il la chante.

H. Lounes

[1]- Le noir en Targui.
[2]- http://www.algerie-dz.com/article4294.html
[3]- Awal, cahiers d'études berbères, est une revue fondée par Mouloud Mammeri et dirigée par Tassadith Yacine en 1985. Elle se consacre en général à la sociologie et à l'anthropologie des sociétés berbères. C'était par ailleurs une revue soutenu par le célèbre sociologue français Pierre Bourdieu.

Guy de Maupassant , Afrique

(Texte publié dans Le Gaulois , 3 décembre 1888)

Alger, le 25 novembre 1888

Nous approchons. Alger semble une tache blanche aperçue à l'horizon. On dirait un gros tas de linge étendu qui sèche là-bas sur la côte. Puis il grandit, ce tas, et devient peu à peu, sous le regard, un amas, une colline de maisons grimpant les unes sur les autres. On distingue d'abord la ville française avec ses arcades, ses hautes constructions percées de grandes fenêtres ; puis, au-dessus, s'étage la ville arabe, une agglomération de murs, d'un blanc de lait, luisant ou bleuâtre, invraisemblablement clair sous la lumière aveuglante du jour. Dans ce monceau de petites demeures, carrées, emmêlées, empilées, comme une pyramide de gros dés à jouer, on ne voit pas d'ouvertures, pas de fenêtres, rien que d'imperceptibles trous par où les anciens corsaires guettaient la mer. Sur le quai où l'on débarque, une fourmilière d'hommes, de toutes les races, remue, charge, décharge, entasse sur des voitures, sur des bateaux, roule, empile, traîne, porte dans tous les sens toutes les marchandises imaginables, en caisses, en barriques, en sacs, en ballots, en

bourriches, en paquets, avec des cris dans toutes les langues, des disputes, des explications, des gestes frénétiques.

Tous ces hommes, vêtus de toile grise ou blanche, nu-jambes, nu-pieds, nu-bras, maigres, souples et braillards, présentent aux regards toutes les teintes que peut prendre la chair humaine depuis le noir du cirage jusqu'au café au lait jaunâtre.

Ils ont dans les veines un mélange de tous les sangs connus ; métis de nègres, d'Arabes, de Turcs, de Maltais, d'Italiens, de Français, d'Espagnols, ils représentent, dès les premiers pas sur cette terre, la population mêlée, remuante, agitée et travailleuse, de cette belle et curieuse côte qui ne ressemble et ne peut ressembler à rien autre chose au monde.

Bien des gens croient qu'Alger, Oran ou Constantine sont des villes d'Orient ; que le rivage algérien est un rivage oriental. Ils se trompent. L'Orient commence à Tunis, la première ville africaine qui ait le caractère si particulier des cités orientales. Ici nous sommes en Afrique, dans l'ancienne Afrique romaine, où se rencontrent, se frôlent et se mêlent les espèces d'hommes les plus différentes.

A côté des anciens Berbères, de l'Arabe nomade des tribus, de l'Arabe travailleur des oasis, des portefaix de Biskra (Biskris), des marchands de toute sorte du Mzab (Mozabites), du Kabyle agriculteur, vêtus de flanelle de laine ou de soie blanche et coiffés du turban, on rencontre le Maure (Arabe des villes) promenant à petits pas son gros ventre et ses gros mollets dans la veste de drap, le gilet de couleur et le large pantalon de toile qui tombe en poche, par-derrière, l'Espagnol noir, poilu, actif et malpropre, le Maltais lourd et querelleur, le juif à la barbe frisée, et le colon français qui garde l'allure, la démarche et le vêtement de la patrie.

Ce qui frappe le plus en entrant dans Alger, c'est le bruit et le mouvement des rues. On ne parle pas, on crie ; on ne circule pas, on se heurte ; les chevaux ne trottent pas, ils s'emportent, sans aller plus vite que s'ils trottaient. Cela est gai, remuant, amusant, distrayant, étourdissant. La ville est vivante au possible, colorée et charmante. Elle serait délicieuse si elle était propre. Mais je ne sais pas s'il en est beaucoup de par le monde où traînent autant de saletés. On ne sait où mettre le pied sur le trottoir ou sur la chaussée. Le ruisseau peut-être semble préférable, attendu qu'on n'y jette jamais rien ; toutes les odeurs possibles vous suivent et vous asphyxient. N'importe, on est content tout de même, tant les rues sont jolies à voir. S'il pleut, par exemple, ne sortez pas, car elles deviennent des cloaques absolument infranchissables.

Que de fois n'a-t-on point décrit la ville arabe, ce labyrinthe de ruelles, d'escaliers, d'impasses, de couloirs tortueux au milieu de ces petites maisons impénétrables, serrées les unes contre les autres, se touchant presque à leur sommet,

bizarres, irrégulières, dont le premier étage, un peu saillant, est soutenu par une multitude de bâtons peints à la chaux et scellés dans le mur inférieur, et dont les terrasses, comme les marches isolées d'un escalier disloqué par un tremblement de terre, s'étagent les unes sur les autres, en regardant au loin la grande baie et le cap Matifou.

La partie française d'Alger, depuis sept ans, n'a guère changé. On a, cependant, l'impression que la ville est plus riche, plus sûre d'elle-même, plus laborieuse, plus capitale. Les produits algériens ont un nom ; les vins d'Algérie vont dans le monde entier ; les terres algériennes se couvrent de vignes qui fourniront bientôt des boissons, un peu lourdes, mais saines, à l'Europe phylloxérée et on dirait qu'Alger sent son importance grandissante. Elle a raison.

En cette ville, d'une physionomie si spéciale, on ne se croit pas dans une grande cité départementale, dans un chef-lieu de province, mais dans une capitale d'État. Elle est bien, avec son activité et la confusion des types, des langues, des costumes, des usages, des religions, qui lui donne un caractère unique, la capitale bigarrée de cette *Africa* cosmopolite, aujourd'hui colonie française.

Mais elle devient insensiblement, ou plutôt sensiblement, un sol français. Le progrès de la colonisation, depuis sept ans que je ne l'avais vue, est indubitable, indiscutable. Des colons sont arrivés qui n'étaient plus les déclassés, les fugitifs des premiers jours, mais des travailleurs sachant qu'on peut, sur cette terre neuve, gagner sa vie mieux qu'ailleurs. A côté de leurs fermes, on rencontre partout, maintenant, les propriétés des riches agriculteurs français, qui ont placé des fonds en ce pays et y tentent les grandes cultures.

Beaucoup de choses cependant s'opposent encore au développement rapide de cette belle colonie ou, plutôt, de ce morceau de la France. On y manque de ce qu'on pourrait appeler l'outillage de la civilisation. Il n'y a pas de routes, pas de chemins de fer, pas de barrage et, par conséquent, pas d'eau. Si on donnait suite au projet ingénieux de M. Tirman, qui demande l'abandon, par la France, à l'Algérie, de son excédent de recettes, afin de pouvoir s'assurer ainsi la possibilité de faire un gros emprunt, cette terre, en peu d'années, pourrait arriver presque à son maximum de production, qu'elle n'atteindrait, avec les ressources actuelles, que dans un temps fort éloigné.

Espérons qu'on ne refusera point au gouverneur général le moyen de rendre ainsi tout à fait salutaire l'influence bienfaisante qu'il a exercée sur l'Algérie.

Alger est un centre où bat une vie indépendante, où coule un sang français nouveau, où une société intelligente et une élite intellectuelle se sont formées, qui en font un des grands foyers humains du vieux monde.

Et la preuve que cette ville rivalise presque en tout avec Paris, c'est qu'au vieux Prado, romantique de la Seine, elle a opposé le Chambige, complexe et décadent, pour qui on a été d'ailleurs plus sévère ici que là-bas ; car, ici, on a vu de plus près ce vilain crime, dont les petits, les menus détails révoltants ont inspiré une universelle répulsion pour ce raté de la vie et de la mort, qui afin d'expliquer l'écart de la troisième balle, après la justesse des deux premières, n'a rien trouvé de mieux que de communiquer au public palpitant les lettres d'amour de celle qu'il avait suicidée héroïquement.

On nous a dit, pour expliquer cette attitude peu conforme aux traditions de la galanterie française, que la sensibilité de son âme était d'une espèce si rare, que les gens d'une droiture vulgaire n'y pouvaient rien comprendre.

N'aurait-il pas mieux valu, pour la pauvre femme victime de sa supériorité sentimentale, qu'il eût montré moins de sensibilité et de délicatesse ?

Le désir ne m'est pas venu de demander l'autorisation de visiter ce criminel illustre dans son cachot ; mais j'ai pu voir, le jour même où deux des leurs allaient repartir pour l'immense désert inconnu qui va de nos possessions à l'Afrique centrale, les sept Touaregs faits prisonniers l'an dernier par les Chaamba.

Il est bien rarement donné à des yeux européens de pouvoir contempler des Touaregs, ces mystérieux et terribles cavaliers qui rôdent sur nos frontières. Deux hommes seulement jusqu'ici ont donné sur eux, sur leurs immenses confédérations qui vont du Soudan et de l'Égypte à l'océan Atlantique, quelques détails un peu précis : ce sont les voyageurs Barth et Duveyrier.

Le dernier Européen qui ait pénétré sur leurs territoires est le malheureux colonel Flatters, qui fut massacré par eux avec toute la colonne qu'il commandait. On se rappelle comment il fut surpris auprès d'un puits, avec son état-major et toutes les bêtes de somme qu'on chargeait d'eau, entouré et mis à mort. On se rappelle aussi l'épouvantable fuite, la retraite horrible des survivants restés à garder le camp, qui, sans eau, sans chameaux, partirent à travers le sable, et, après quelques jours de marche, sentant qu'il fallait s'entre-tuer et s'entre-manger, se mirent à marcher isolément, à portée de fusil l'un de l'autre, et se cachant, se rasant comme des gibiers derrière toutes les saillies du sol. Un soir enfin, le premier duel eut lieu ; le premier mort, frappé d'une balle, roula sur le sol, et tous accoururent à cette curée humaine. Un Arabe, armé d'un couteau, s'improvisa boucher, dépeça et distribua la victime aux camarades, qui se sauvèrent avec leurs parts, et reprirent, loin [l'un] de l'autre, leur marche terrible.

Et, durant plus d'une semaine, le monstrueux combat recommença chaque jour et chaque jour les misérables dévoraient un des leurs. Le dernier tué et mangé ainsi fut le maréchal des logis Pobéguin. Le lendemain, les secours envoyés d'Ouargla

rencontraient les débris de la colonne. Depuis ce moment, aucun contact n'avait eu lieu entre les Touaregs et nous.

Or, l'an dernier, une troupe de ces enragés pillards se mit en route pour venir razzier les chameaux de nos tribus de l'extrême Sud, les Chaamba. Ce détachement, fort de quarante hommes, monté sur des méhara coureurs, surprit en effet les troupeaux de leurs ennemis et les enleva.

Mais, dans le désert, comme ailleurs, tout se sait, et les Chaamba, prévenus, partirent au nombre de trois cents pour couper la route au convoi, et ils allèrent l'attendre au puits, où ne pouvaient manquer de venir boire les Touaregs. Ceux-ci, qui peuvent rester six jours sans manger et trois jours sans boire, arrivèrent avec leurs bêtes volées et aperçurent les Chaamba prêts à combattre. Les Touaregs, malheureusement pour eux, s'étaient divisés en deux troupes, et cette bande, forte de vingt hommes seulement, exténués de faim et de fatigue, ne pouvait guère livrer bataille à trois cents Chaamba. S'ils eussent été réunis, ils auraient pu attaquer et vaincre, car ce sont d'intrépides soldats.

Les Chaamba, de leur côté, en gens prudents, parlementèrent, reprirent leurs chameaux et laissèrent passer leurs ennemis. Mais ils avaient remarqué leur petit nombre et, au lieu de repartir immédiatement, comme les autres (avaient espéré, ils demeurèrent au puits, pour attendre. La seconde troupe de Touaregs y arriva, en effet, parlementa également, fut désarmée après promesse de la vie sauve. Mais les promesses arabes sont peu sûres et, le lendemain, le massacre commença. Cependant, un Chaamba, homme d'honneur, étendit son burnous sur un Touaregs qu'il connaissait. Ceux qui vivaient encore, profitant de ce geste protecteur, se jetèrent sur le burnous, et furent ainsi épargnés.

Les Chaamba nous les livrèrent.

Donc, grâce à la complaisance de M. le capitaine Bissuel — qui publie, ces jours-ci, un volume de tous les renseignements recueillis de leur bouche, et qui a pu, en leur faisant exécuter avec du sable la carte en relief de leur pays, la reconstituer, si concordante avec les données existantes qu'elle semble scrupuleusement exacte — j'ai vu, assis dans un petit bâtiment peint à la chaux, ouvert sur les terrasses du fort d'Alger, qui ferme la ville à l'est et qui domine la rade et le port, ces grands guerriers qui sont, en réalité, des guerriers d'Homère, maigres, vêtus d'étoffes noires, la face cachée comme celle des femmes, à cause des sables brûlants, ne montrant, sous le double voile, noir aussi, qui couvre le bas et le haut du visage, que des yeux sincères et luisants.

Ils ont avec eux un nègre qui porte six doigts à chaque main. J'ai dit que ce sont des guerriers d'Homère. Ils ne vivent que pour la guerre, ne respectent et ne comprennent que cela. Les nobles, car c'est un pays de féodalité absolue, toujours à cheval, ou plutôt à méhari, toujours en éveil, toujours sur leurs gardes, protègent et

défendent leurs serfs et, sans cesse, attaquent le voisin. Car, faire la guerre, pour eux, c'est piller.

Quand on leur demande pourquoi ils combattent ainsi des gens qui ne leur ont rien fait, ils répondent avec étonnement : « Je comprends qu'on n'attaque pas un vieillard, un infirme ou une femme ; mais un homme comme moi, pourquoi ne l'attaquerais-je pas ? »

Profitant de leur captivité, l'éminent directeur de l'École supérieure des lettres d'Alger, M. Masqueray, a pu apprendre leur langue, refaire la grammaire touareg, traduire leurs récits et se renseigner sur leurs mœurs et leurs usages.

Il a fini, d'ailleurs, par les aimer pour leur bravoure, leurs sentiments héroïques, leur prodigieux mépris du danger et de la mort. Une seule chose chez nous les a effrayés : les grands navires qui marchent sur l'eau ; car ils n'avaient jamais vu la mer.

Ils combattent avec des lances de fer, se mettent en selle d'un seul bond, sur le dos du chameau, dont ils ont abaissé la tête pour prendre un point d'appui, et ils le dirigent par des pressions sur le cou, avec leurs pieds, qu'ils ont fins et délicats, car ils ne marchent presque jamais.

Le gouverneur général vient de renvoyer deux de ces prisonniers dans leurs tribus, afin d'engager des relations avec ces peuples et de les décider à venir réclamer ceux que nous avons gardés.

Quand arriveront-ils chez eux ? Dans deux mois au plus tôt !

Fascination
Yacine Idjer , article publié dans Info Soir le 20 - 05 – 2004
A propos d'Eugène Fromentin et Paul Bowles

Chacun des écrivains, Eugène Fromentin ou Paul Bowles perçoit le désert, selon son expérience.

En 1853, Eugène Fromentin effectue un périple au Sahara, il fait un voyage durant lequel il décrit, dans *Un Eté dans le Sahara*, les murs et les paysages. Le récit est une peinture de l'ailleurs, de ces contrées lointaines, sauvages et mystérieuses.

A son arrivée au Sahara, Eugène Fromentin s'émerveille devant la splendeur du paysage qui s'offre à lui : «Tout le désert, écrit-il, m'apparaissait ainsi sous toutes ses formes, dans toutes ses beautés et dans tous ses emblèmes ; c'était, pour la première fois, une étonnante vision ».

Il écrit aussi : « Le désert m'a laissé pour toujours un souvenir qui tient du merveilleux », « le désert me fait rêver », « le Sahara met l'âme en mouvement et l'esprit s'élève et se complaît comme en des visions d'un autre âge ». S'agissant de la population, Eugène Fromentin écrit : « Les Arabes ont conservé les habitudes des premiers peuples et ont gardé la ressemblance, non seulement dans leurs m?urs,

mais encore dans leur costume.» Il écrit également : « Le peuple arabe [algérien] faisait penser à la Bible », « Il [le peuple arabe] conserve en héritage ce quelque chose qu'on appelle biblique, comme un parfum des anciens jours ».
Toutefois, le mythe du Sahara tend à perdre de sa beauté et de sa féerie ainsi que de ses saveurs exotiques
Effectivement, Paul Bowles, à la suite d'un voyage dans le Sud algérien et marocain, détruit dans son livre, *Un thé au Sahara*, le mythe du désert. Il renverse la vision de l'Orient, vision gaie, élégante et délectable.
Un thé au Sahara est l'histoire d'un couple américain, Port et Kit Moresly qui, en compagnie de leur ami Tuner, parcourt l'Afrique du Nord, de la côte au Sahara.
Kit, Port et Tuner, tous profondément nourris du mythe de l'Orient (le Sahara) se sont mis en quête du bonheur qui a cessé d'exister en Occident, qui est détruit par l'artifice et la duplicité des Occidentaux ainsi que par les vices du progrès et les conflits armés : « L'Europe a détruit le monde », « elle s'est détruite elle-même », dit Kit.
Mais en arrivant dans cet espace grandiose, donc mythique, Kit se heurte violemment à la réalité : Port succombe à la fièvre typhoïde, alors que Kit, soudainement saisie d'une espèce de délire, perd le contrôle de soi. Elle sombre dans la folie. Quant à Tunner, il finit par haïr le Sahara, alors qu'il l'aimait avant.
Le Sahara, ce décor tant mystifié, perd donc de sa magnificence, il devient un simple espace semblable aux autres espaces naturels. Dès lors, il passe du mythe à la réalité. Et le texte donne ainsi un autre regard de l'Orient. Ce n'est plus une représentation mythique ou orientaliste du Sahara que l'écrivain fait, mais ce dernier le décrit dans l'état où il est vu. Loin de donner une image fantaisiste du Sahara mais plutôt une image réaliste, il abolit la conception orientaliste du Sahara.

Le roman peut paraître comme un contre-discours, puisqu'il donne une image vraie et réaliste du Sahara. Ici, dans le livre, l'Afrique sous-entend le Sahara, elle est mise en spectacle « dans sa prodigalité et son pourrissement, dans sa vitalité et sa décadence.» Le texte de Paul Bowles, *Un thé au Sahara*, tourne en dérision le texte d'Eugène Fromentin (*Un Eté dans le Sahara*), il le parodie. Effectivement, l'écrivain américain a eu recours, lorsqu'il a écrit son livre, à un travail de transformation ludique du discours tenu par l'écrivain français. *Un thé au Sahara* est un engendrement de *Un Eté dans le Sahara* ; le premier se réfère au second, le deuxième est exhibé dans le premier. Le second est une charge du premier.

Entretien avec Yasmina Khadra à propos de l'Équation Africaine Ecrit par Nadia Agsous 09.03.12 dans La Une CED, Entretiens, Les Dossiers

-Après l'Algérie, Kaboul, Bagdad et bien d'autres espaces géographiques, vous centrez l'action de votre dernier roman dans le continent africain. Quelles sont les raisons qui ont présidé au choix de cette contrée du monde ?

─ Je m'intéresse beaucoup à l'Afrique. La Corne de l'Afrique est une région menacée. Des événements atroces considérés par les médias comme des faits divers y ont lieu dans l'indifférence totale. Le problème n'est pas vraiment cerné par ceux qui se présentent comme les hautes instances de la conscience humaine. A travers ce roman, j'avais souhaité m'attarder sur ce naufrage humain, convoquer des problèmes afin de les vulgariser, leur donner une visibilité plus large et plus instructive. Notre époque connaît des métabolismes inquiétants, et des atavismes qui nous ramènent à des pratiques que l'on croyait dépassées. Et dans le chahut planétaire, nous ne savons plus où donner de la tête. C'est là que devraient intervenir les écrivains et les philosophes, pour aller plus loin que les reportages médiatiques afin d'assainir les esprits des traumatismes subis et de leur faire recouvrer un minimum de lucidité. Ma double culture, occidentale et arabo-berbère, mon expérience d'homme de terrain, mes voyages et mes rencontres pluridisciplinaires m'autorisent à croire que je pourrais apporter ma pierre à l'édifice du monde et à donner ma vision des choses qui, conjuguée à celles des autres, pourrait faire avancer ces mêmes choses pour le salut de nous tous.

-L'Afrique émerge à travers ce roman comme un personnage à part entière. Les lecteurs/trices découvrent ce continent dans ses multiples facettes : violent, fragile, riche, pauvre, abandonné, corrompu, attachant et humain. Comment avez-vous construit cette Afrique que vous décrivez tout au long de votre histoire ?

─ Je connais cette Afrique. J'ai été au Mali, au Niger, au Tchad. Je rencontre beaucoup d'écrivains africains dont certains sont des amis avec lesquels nous débattons de ces problématiques. Il y a une véritable démission de la part des intellectuels africains lorsqu'il s'agit de se pencher sur les problèmes de leur continent. C'est une démission forcée car en Occident, on ne s'intéresse pas à ce genre d'écrits. Or, tout doit nous interpeller. Les frontières ne sont plus que dans les mentalités. Sur le terrain, chaque danger qui se déclare quelque part devient un péril commun, et chaque richesse devrait nous profiter à tous. Malheureusement, les gens préfèrent se retrancher derrière les remparts de leurs propres cultures et tournent le dos à ce qui vient d'ailleurs, rendant plus complexes les rapports humains. L'Afrique, pour beaucoup, est un territoire sans intérêt, une épave de l'histoire, une

ruine hantée par les réflexes d'antan et livrée à l'érosion de la méconnaissance ou de l'indifférence.

-N'est ce pas plutôt le regard d'un écrivain qui a la force des mots que vous proposez aux lecteurs/trices ?

─ Ecrire est une conviction forgée dans une vocation éclairée. C'est un projet de partage, une générosité. Beaucoup de lecteurs/trices aiment découvrir le monde à travers mon regard. Ils aiment ma façon de camper les personnages, de les faire parler, le rythme que j'impose à mes textes. Mais à aucun moment je ne cherche à imposer mes idées. Je me contente de donner à voir et à réfléchir en laissant aux lecteurs/trices la liberté de se faire leur propre idée.

-Vous abordez l'Afrique par le biais d'un sujet d'une brûlante actualité …

─ Le sujet des prises d'otages aux larges de la Somalie me touche et me fait réagir. J'ai écrit plus de vingt romans à travers lesquels j'ai traité de sujets qui représentent pour moi un intérêt particulier. Je ne suis pas un écrivain spécialisé. Je suis fasciné par mon époque. Je veux comprendre ce qui se passe autour de moi. J'ai écrit sur l'Algérie, Kaboul, Bagdad, le problème palestinien…Je tente de proposer le regard d'un écrivain qui a la chance d'avoir une double culture. Cette chance me permet de mieux déceler les failles de ce système global que l'on appelle l'Humanité. En écrivant sur des sujets divers, je propose une approche différente de celle des occidentaux pour écarter un peu plus nos œillères.

- « L'Équation africaine » se présente comme une invitation à sortir de l'ethnocentrisme et à découvrir l'autre dans son altérité. Comment cette idée s'inscrit-elle tout au long de l'histoire de Kurt et des personnages qui gravitent autour de lui ?

─ Mon objectif s'escrime à lutter contre les raccourcis et les stéréotypes. Certains êtres humains sont un peu comme des poissons rouges. Ils sont enfermés dans leur bulle et pensent que le monde s'arrête aux frontières de leur pays, persuadés que leur culture leur suffit. Pour moi, il s'agit d'une mutilation intellectuelle, une effarante incomplétude. D'où leur étonnement devant les phénomènes qui se déclarent ailleurs et qui, en les dépassant, les rendent méfiants et hostiles au lieu de les armer de perspicacité. Le monde est un village, désormais. Quand il y a le feu dans une pièce, les autres pièces sont aussitôt menacées. On ne résout pas les problèmes en leur tournant le dos. Kurt se croyait à l'abri parce qu'il était convaincu que ce qui ne le concernait pas directement ne pourrait pas l'atteindre un jour. Résultat, il se retrouve là où à aucun moment il n'a pensé échouer, au cœur d'un univers aux antipodes de ses préoccupations quotidiennes. Son aventure est aussi celle de nous tous. Elle doit nous éveiller à l'inconsistance de nos certitudes.

L’Afrique fait partie de notre monde. Un jour ou l’autre, elle finit par nous rejoindre. Comme l’Asie, l’Amérique latine, et les contrées lointaines. Rien n’est tout à fait endémique. Et nul n’est immunisé contre l’imprévu.

-En découvrant l’autre, Kurt se découvre lui-même. Son expérience en Afrique le renvoie à soi et lui révèle son malaise intérieur... ?

─ Ce qui m'a conduit à écrire ce roman, ce n'est pas l'Afrique. C'est plutôt ce phénomène de suicide qui a tendance à se vulgariser en Occident. J'ai été complètement désarçonné par cette série de suicides qui s'est déclarée au niveau de France Télécom. Les gens font de leur échec une fin en soi. Pour un emploi perdu, on perd ses repères avant de perde la face définitivement. Pour un ratage scolaire, on se donne la mort. Or, la vocation de l’être humain est aussi de se relever quand il tombe, ne pas abdiquer devant l’adversité, se réinventer là où il a failli. Et l’Afrique nous montre combien la vie est précieuse. Les gens n’ont rien et ils s’accrochent à tout pour ne pas disparaître. Frappés par tous les malheurs : famine, guerre, exode, catastrophes naturelles, ils refusent de renoncer à une miette de leur misérable existence. «L’Équation africaine» est la confrontation de deux notions de la mort, celle des gens qui sont fragilisés par la chance d’évoluer dans des pays stables, et celle de ceux qui ont la déveine de végéter dans des pays en souffrance. L’Afrique est une philosophie de la vie, une rédemption suggérée. Berceau de l'humanité, elle demeure le réceptacle de nos survivances.

-Vos romans proposent un constat sur notre monde et ses facettes inconnues. Vos thèmes mettent en évidence un écrivain qui s'intéresse à l'actualité et aux événements qui bouleversent le monde. Pensez-vous que la littérature a pour rôle d'inciter le lectorat à prendre conscience de la nécessité d'avoir un regard critique sur soi et sur le monde ?

─ L’Homme a inventé la littérature pour élargir son espace vital, repousser les frontières de son quotidien, esthétiser la banalité des choses et des êtres et se découvrir des talents insoupçonnés. C’est par le Verbe qu’il a traversé les âges et les civilisations. C'est par le Verbe qu'il érige ses stèles et ses gibets. La mémoire ne serait qu’oubli sur oubli si l’écriture n’était pas là pour rendre le souvenir impérissable. Mais la littérature n’est pas forcément l’éveil. Elle est belle d’esprit, sans être obligatoirement une belle conscience. Le livre est une arme à double tranchant. Il est la face du monde et son revers. J’entends par revers, le malheur et l’insuccès. Aussi devient-il tributaire de la nature de son auteur. Il y a des livres qui nous émerveillent, et des livres qui nous affligent, des écrivains qui nous éclairent et d’autres qui nous enténèbrent. Par voie de conséquence, le livre devient un rapport aux autres. Certains écrivains s’évertuent à rapprocher les peuples, d’autres s’appliquent à les diviser. Le livre est le plus dangereux outil de propagande,

capable de vicier les esprits et de préparer le terrain aux guerres et aux haines farouches. Il suffit d'interroger les horreurs de l'Histoire et les règnes des tyrans pour mesurer le degré de dangerosité de certains ouvrages. Et il est aussi le meilleur ami de l'homme, plus fidèle que le chien, plus utile que le cheval et plus sécurisant que le fusil. Tout dépend de celui qui l'écrit, sage ou suppôt de Satan.

-Les thèmes de vos romans laissent transparaître le souci de placer l'humanité au centre de vos fictions. En partant de ce constant, nous serions tentés de vous définir comme le passeur d'une vision optimiste qui œuvre au rapprochement des êtres humains. Qu'est ce qui motive cette volonté ?

─ J'ai la chance et le privilège d'être lu un peu partout dans le monde, ce qui prouve que nous sommes capables de nous entendre. La confiance, ou plus précisément l'intérêt que me portent mes lecteurs m'encourage à penser que le besoin de comprendre est toujours vivace, que la curiosité saine pourrait nous rapprocher et nous rendre plus attentifs les uns aux autres. J'ai écrit quelque part ceci : pour vivre pleinement sa vie, il faut savoir aimer de chaque religion un saint et de chaque folklore une danse. J'aimé de chaque littérature plusieurs romanciers, et de chaque continent un talent qui m'a enrichi. Et je me porte à merveille grâce à l'apport des autres. De Tolstoï à Taha Hossein, de Mozart à El Anka, de Steven Spielberg à Youcef Chahine, de Charlie Chaplin à Sid Ali Kouiret, je n'ai fait que prendre et me gaver de leur générosité. J'espère avoir quelque chose à offrir à mon tour, être utile à quelque chose.

Malika Mokeddem : Algérie Littérature /Action, Extrait interview menée par Christiane Achour (Algérie Littérature/Action, n°22-23 juin1998, Marsa).

Algérie Littérature /Action **— Tu termines ton roman en 1989 et tu trouves assez rapidement un éditeur. Comment cela s'est-il passé pour toi?**

Malika Mokeddem — J'ai tout de même dû attendre deux ans avant de trouver un éditeur qui me convienne. Car, si je ne connaissais rien du monde de l'édition, j'étais décidée à ne pas me laisser "enfermer" dans un ghetto tiers-mondiste ou féministe. Au début, j'ai fait comme tout le monde. J'ai envoyé le manuscrit à la plupart des grands éditeurs. Puis aux autres. J'ai essuyé beaucoup de refus. Et, évidemment, la première acceptation m'est venue d'un des éditeurs chez qui je ne voulais pas être publiée. Quelqu'un de ma région lui a adressé un exemplaire de mon manuscrit.

Cependant un avis décisif m'a permis de tenir : Maurice Nadeau m'a dit au téléphone : "C'est une histoire fabuleuse. Mais vous avez le défaut de tous ceux qui ont beaucoup de choses à dire et qui écrivent pour la première fois.

Comme des bouteilles de champagne trop secouées, le bouchon saute et tout vient". Il m'a conseillé de reprendre mon texte, de n'en garder que l'histoire de ma famille, la trame du roman, et de sabrer tout ce qui était socio-ethno etc... " Faites ça et je vous publierai. Pas cette année, je publie très peu de livres et mon programme est déjà prêt. Mais, dans quelques mois, je devrais être en mesure de le faire. Je vais vous écrire". Et il l'a fait! C'était la première voix d'éditeur que j'entendais. Des autres, je n'ai eu que des lettres de refus stéréotypées. Ces lettres déjà prêtes sur ordinateur... Et puis par chance, je savais qui était Maurice Nadeau. Et ce qu'il représentait dans l'édition. Forte de cet engagement, j'ai attendu jusqu'au jour où Régine Desforges, alors à la tête des éditions Ramsay, m'a téléphoné. A ce moment-là, j'ai foncé.

A L/A — **Le succès est venu relativement vite pour toi puisqu'aujourd'hui, avec quatre romans et une réédition en sept ans, tu es une romancière connue ? Ton origine a-t-elle joué ? Dans quel sens ?**

M. M. — Oui, c'est une chance inespérée. Mes lecteurs me suivent, attendent mes livres, depuis la parution des Hommes qui marchent. Pour ce roman-là, comme pour le second, Le siècle des sauterelles, je pense que c'est moins mon origine maghrébine que le fait que je sois une fille du désert qui m'a valu l'engouement des lecteurs. La fascination qu'exerce le désert sur les imaginaires ne date pas d'aujourd'hui. Cependant mes lecteurs me disent que dans mes livres, le désert est différent ("vrai", "vu d'en dedans") de la façon dont le décrivent les auteurs occidentaux. Ce qui me rassure !

Si, à partir de *L'Interdite*, j'ai touché un plus large public, c'est avant tout en raison de mon arrivée chez un grand éditeur, Grasset. En second lieu seulement, parce que ce livre traitait d'une actualité qui monopolisait les attentions. Tout à coup, être femme, Algérienne et romancière devenait emblématique. J'y vois plutôt un danger qu'un sujet de satisfaction. Il y a là un risque de jugement caricatural, donc réducteur. De la même façon que je n'ai pas voulu qu'on m'enferme dans un ghetto pour ce qui concerne le monde de l'édition, je n'aime pas, non plus, qu'on mette mes livres dans un fourre-tout. Or certains critiques, — et parfois non des moindres hélas! — , se donnent bonne conscience en évoquant l'Algérie dans un lamento au cours duquel ils égrènent des titres de livres "algériens" — au demeurant fort différents — ce qui les dispense de les lire! Mais ne soyons pas paranoïaques... La larmette en moins, les auteurs "français de sang" essuient régulièrement les mêmes amalgames ou jugements lapidaires... Ce n'est certes pas une consolation mais cela permet de relativiser. Et puis les lecteurs ne se laissent pas berner et leur jugement est plus perspicace.

A L/A — **Penses-tu que la littérature d'origine maghrébine est mal intégrée parce que mal diffusée?**

M. M. — Ce n'est pas la diffusion qui est en cause mais l'édition. A quelques exceptions près, il y a eu pendant longtemps, un cruel manque d'intérêt des éditeurs français pour les écrits des auteurs de la rive Sud de la Méditerranée. Pour être plus nuancée, il faudrait peut-être reconnaître, à la décharge de ceux ci, que cette production était moins importante (en quantité, j'entends). Les crises identitaires, les menaces du fanatisme, les régimes despotiques... ont brisé les espoirs attendus de la décolonisation et meurtri tant d'individus! Les périodes dramatiques procèdent toujours à l'émergence de foisons de talents. Les lecteurs — encore eux! — éprouvent le besoin de lire, d'entendre ces voix authentiques pour comprendre la complexité de situations, la plupart du temps traitées de manière caricaturale ou tronquée par les médias. Peu à peu, le monde littéraire français a dû se rendre à l'évidence : tous ces gens de frontière impulsent un souffle nouveau à la langue de Voltaire et l'enrichissent des particularités de leurs ailleurs. Ce changement s'est illustré, ces dernières années, par l'attribution du Goncourt successivement à un Marocain, un Martiniquais, un Libanais. Maintenant, il y a une réelle attente. A nous de combattre les clichés!

A L/A — **As-tu conscience de faire "passer" quelque chose de ta culture dans tes romans**?

M. M — Chacun écrit avec ce qu'il est, ce qu'il sait. Moi, je suis une fille de nomade. Mon enfance et mon adolescence ont baigné dans cette culture, donc dans l'oralité. Ma première sensibilité aux mots m'est d'abord venue par l'ouïe, avant l'accès aux livres. Ma grand-mère, devenue sédentaire à un âge tardif de sa vie, se sentait exilée dans "l'immobilité" des sédentaires et ne cessait de me conter son monde. D'autres nomades venaient lui rendre visite et, pour quelques jours, établissaient leur camp autour de notre maison... Et puis, on dit que l'enfance est le véritable pays de l'individu... Mon enfance, c'est ce monde là, le désert, l'accès à l'école, le métissage par le biais de cette langue devenue mienne, le français. Pour faire rire mes lecteurs, je leur dis souvent : la langue française est venue me coloniser. Maintenant, c'està mon tour, de la coloniser! Pas pour dire "mes ancêtres, les Gaulois"...comme lorsque j'étais enfant, mais pour y être nomade et, au gré de mes envies, lui imprimer la lenteur, la flamboyance des contes de l'oralité, l'incruster de mots arabes dont je ne peux me passer.

A L/A — **Et les réactions du public algérien?**

M. M. — J'envoyais mes livres "en recommandé" à toute la presse algérienne. Mes deux premiers livres, Les Hommes qui marchent et Le siècle des sauterelles, parus en temps de paix, ont eu un grand retentissement là-bas. Ce qui m'a comblée de bonheur. Avec Tahar Djaout, nous avons reçu les premiers prix, de la fondation "Nourredine Aba", décernés en Algérie. Cette consécration est d'un tel

symbolique pour moi! La disparition de Tahar Djaout et de Nourredine Aba la rend encore plus chère à mamémoire. Je reçois des lettres de lectrices algériennes. Qu'elles vivent en Algérie ou en exil, elles me disent qu'elles se reconnaissent complètement en Leïla, Sultana, Kenza, héroïnes de mes romans. Toutes celles qui ont eu à lutter contre l'enfermement de nos traditions, pour faire des études, pour pouvoir travailler, ont arraché leur liberté au prix fort. Nous avons toutes des parcours similaires, à quelques variantes près. Cet été, mon premier livre, Les Hommes qui marchent a été réédité en France; il a été le feuilleton de l'été du quotidien algérien Le Matin, pendant trois mois ! J'en suis très heureuse.

A L/A — Peut-on "abandonner" le pays d'où l'on vient quand on s'installe ailleurs, du moins en ce qui concerne l'écriture?

M. M. — J'ai quitté l'Algérie en automne 1977, donc bien longtemps avant les exodes massifs. Les études de médecine étant longues, à partir de la quatrième année, on assiste au départ de nombreux étudiants (Droit, Economie, Lettres...), arrivés en fin de cursus universitaire. Et dans cette Algérie où je suffoquais, c'est à ce moment-là que mes dernières illusions se sont envolées : ces étudiants, les élites du pays, abdiquaient toute contestation et n'étaient plus préoccupés que par le souci de se tailler une part, la plus large qui soit, dans le gâteau national. De même qu'ils abandonnaient leurs petites amies pour aller se faire marier par leurs mères avec tous les rites de la tradition... On a la politique qu'on mérite. Cette génération porte, nous portons, notre part de responsabilité dans ce qui arrive au pays. J'ai eu besoin d'aller finir mes études ailleurs, de respirer un air ailleurs, d'être plus libre. Face à ce constat et sous le coup d'un sentiment d'échec, j'ai refusé une bourse pour ne rien devoir à cet Etat-là et me débrouiller par mes propres moyens. Choisit-on toujours ses thèmes en écriture? Quand l'enfance et l'adolescence ont été marquées par des

souffrances, quand l'école t'arrache à une société moyenâgeuse pour te précipiter, seule et sans défense, en plein milieu du vingtième siècle, quand la liberté se paie par une si grande solitude, on écrit d'abord ça! Ce retour sur le on écrit d'abord ça! Ce retour sur le passé qu'on fouille fébrilement pour y retrouver aussi les petits instants de bonheur afin de le pacifier et d'aller vers un apaisement. Et puis, ce qui est extraordinaire dans l'écriture, c'est que se confronter quotidiennement aux mots finit par devenir une jubilation. L'écriture est une force salvatrice!

Après un long travail sur les mots dans Les Hommes qui marchent, m'atteler au Siècle des sauterelles a été un pur plaisir. J'avais choisi une fiction qui se déroulait au début du siècle, donc loin de moi, pour m'offrir le prétexte de cheminer un bout de temps — trois ans — avec des nomades. Ces deux premiers romans sont ceux d'une conteuse. Mais, à partir du moment où les assassinats

ont commencé en Algérie, je n'ai plus pu écrire de cette façon-là. Mes deux derniers livres, L'Interdite et Des rêves et des assassins, sont des livres d'urgence, ceux de la femme d'aujourd'hui rattrapée par les drames de l'histoire... Maintenant, après mûre réflexion, je me dis que je ne laisserai pas cette tragédie m'aliéner non plus! Que continuer à n'écrire que sur ce thème-là, ce serait apporter de l'eau au moulin des médias occidentaux qui ne disent plus de ce pays que la barbarie. Ce serait une injustice supplémentaire infligée à un peuple qui résiste malgré tout et, malgré tout, retrouvera un jour sa joie de vivre. Cela ne veut pas dire que nous devons passer sous silence cette tragédie, non! Du reste, comment le pourrions-nous? Mais trouver d'autres formes que l'écriture de l'urgence et... retrouver l'écriture plaisir aussi. C'est notre liberté.

A L/A — **Et aujourd'hui, comment te perçois-tu, après tout ce parcours?**
M. M. — Je suis plutôt fière de ce parcours. J'ai pu mener à terme une spécialité, puis l'exercer et assouvir mon besoin d'écriture. Et surtout, jusqu'à présent, j'ai toujours su me préserver une totale liberté vis-à-vis des mondes de l'édition, médical, politique... J'ai bien conscience de faire partie, maintenant, des privilégiés. Je ne me sens pas une exilée; je suis une expatriée! Il y a là une différence qu'il serait peut-être long d'explorer ici... Franchir des frontières a été pour moi une délivrance. Est-ce du fait de mon ascendance nomade? L'exil, je le définis par rapport à une famille, une tribu, pas par rapport à un territoire. Et les gens qui geignent sur l'exil à longueur d'année m'ennuient terriblement. Même si mes premières années en France n'ont pas été de tout repos, je suis arrivée à mes fins. Car il n'y a pas, ici, cette volonté systématique de casser les individus, de brimer les rebelles, dessaper les ténacités. Quand il n'y a pas d'impossibilité totale, on sait qu'on a, au moins, une chance et on fonce. Deux mots me hérissent, "nationalité" et "racines"...Je sais profondément qu'il ne faut rien renier pour s'épanouir vraiment. Mais je ne veux pas qu'on m'enferme dans quelque frontière que ce soit. Ma grand-mère me disait : "Il n'y a que les palmiers qui ont des racines. Nous, nous sommes nomades. Nous avons une mémoire et des jambes pour marcher". J'enai fait ma devise.

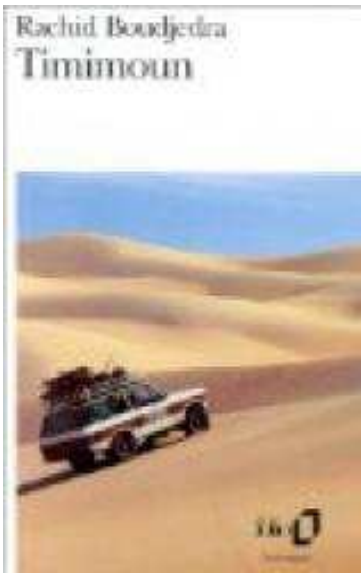
A L/A **- Ecrire, soigner : comment équilibrer ces activités ?**
M. M.— Une chose est claire, j'ai sacrifié une carrière de néphrologue à l'écriture. Cependant, même en pointillé, l'exercice de la médecine m'est nécessaire. Peut-être même salvateur. Faire le toubib m'arrache à la solitude de l'écriture pour me plonger dans un travail d'équipe, dans des préoccupations autres que celles qui sous-tendent mes écrits. La confrontation avec la douleur des maladies chroniques, avec la mort, m'apprend à relativiser les tracas du quotidien. J'aime les exigences de dévouement, de don de soi, de vigilance

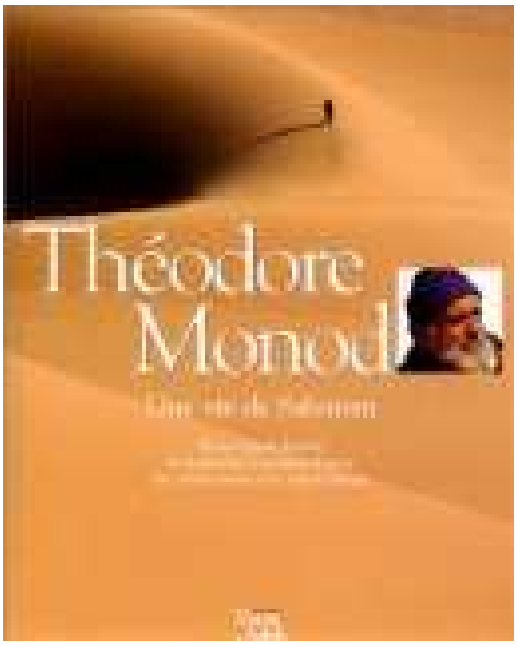
quant à l'erreur, de cette profession. La médecine s'est subordonnée à l'écriture et ces deux activités, ainsi échelonnées, concourent à me structurer. Le médecin essaie de soigner les autres. La romancière s'empoigne avec des mots et des maux — pour tenter de se soigner elle-même, dans tous les sens du terme !

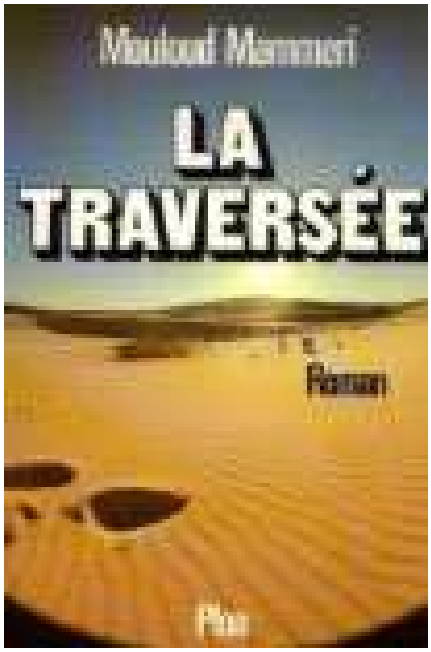
A L/A — **Tu as de nombreuses activités culturelles dans ta région, et tu as invité, en particulier, en avril 1996, aux "Rencontres Méditerranéennes" de Montpellier, quatre femmes de la Méditerranée, justement. Peux-tu nous en parler?**

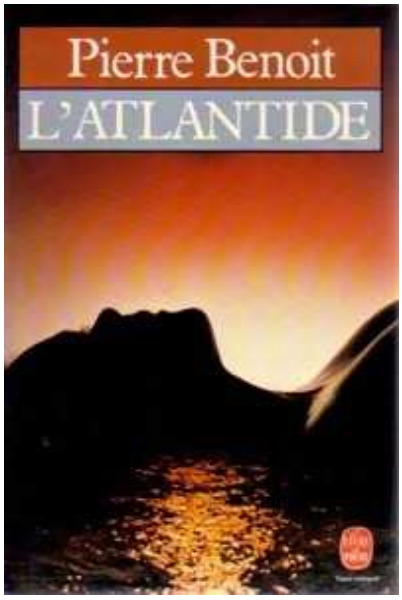
M. M. — Faute de temps, j'ai limité ce choix à quatre femmes méditerranéennes. Des femmes emblématiques, différentes à bien des égards mais ayant toutes en commun un tempérament exceptionnel, un esprit libre et la création. Cheikha Rimitti, elle, je connaissais ses chansons depuis mon enfance, sans l'avoir jamais rencontrée auparavant. Quand on songe que cette femme osait déjà, dans les années 30, chanter le désir avec les termes les plus crus! Elle est la pionnière du Raï. Baya, j'ai découvert ses tableaux chez des amis en Algérie. Ses couleurs féeriques, ses motifs— femme-fleur, femme papillon... — m'ont enchantée. C'est là aussi, un parcours de femme hors du commun. Elle se jette dans la peinture dès l'enfance et continuera en autodidacte. Elle a seize ans quand elle expose pour la première fois, à Paris. André Breton la célèbre. Picasso l'admire... Ses tableaux sont inspirés par un jardin d'Eden luxuriant et raffiné, avec des femmes heureuses. Une autre façon d'être rebelle puisque l'Islam interdit la représentation des êtres vivants. Baya vit toujours en Algérie et continue à opposer, à l'horreur des jours, sa peinture radieuse au sein même de cette région tristement nommée "le triangle de la mort". Paula Jacques est ma contemporaine. Nous avons beaucoup de points communs. Elle est née dans une famille juive du Caire. Comme moi, elle a grandi dans un milieu pluriethnique. Après avoir enjambé la Méditerranée, nous nous sommes consacrées à l'écriture. Ce qui m'intéressait dans notre rencontre, c'était un regard croisé sur nos parcours et nos écrits. Ma quatrième invitée, Edmonde Charles-Roux est, elle, une femme de la rive Nord de la Méditerranée, une femme de lettres aux prises avec le monde politique. Une citoyenne active dans la ville de Marseille, ville de tous les mélanges ethniques, ouverte sur le Sud. Et, à travers Edmonde Charles-Roux, je me donnais l'occasion d'évoquer longuement une cinquième femme, Isabelle Eberhardt. Tu sais l'intérêt que je porte à cette "féministe" précoce qui était venue se perdre du côté cœur de mes dunes et de mon désert…

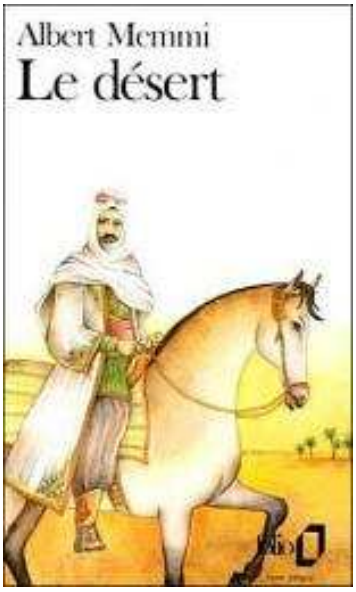
Quelques premières de couvertures des textes cités dans le travail

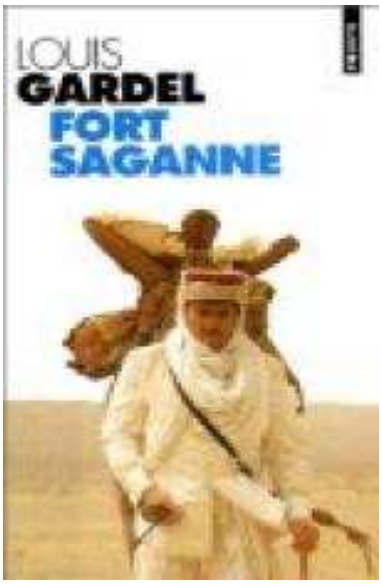


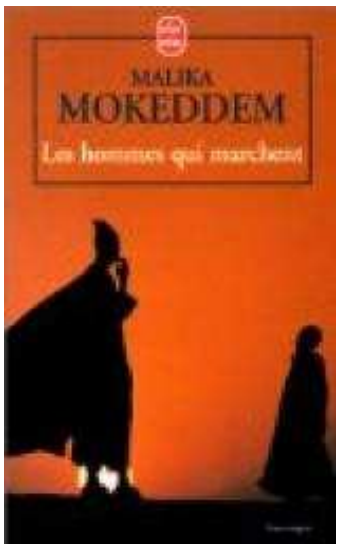


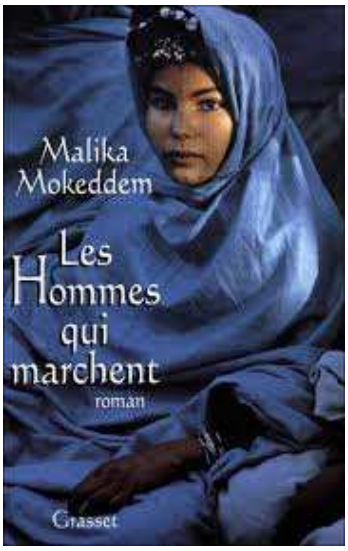


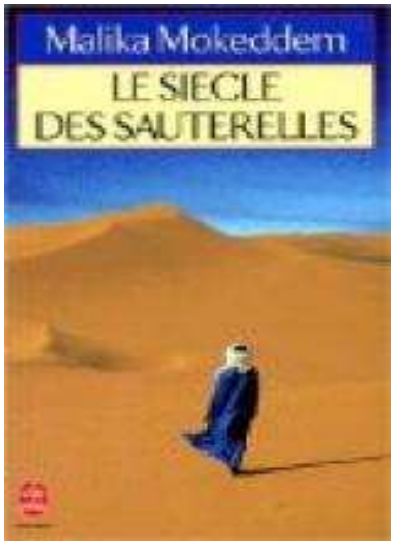

Pierre Benoit
L'ATLANTIDE

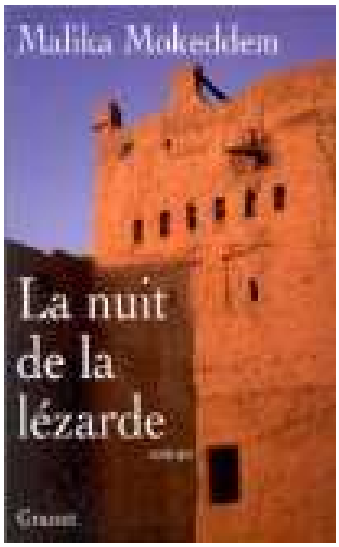

Albert Memmi
Le désert


LOUIS
GARDEL
FORT
SAGANNE

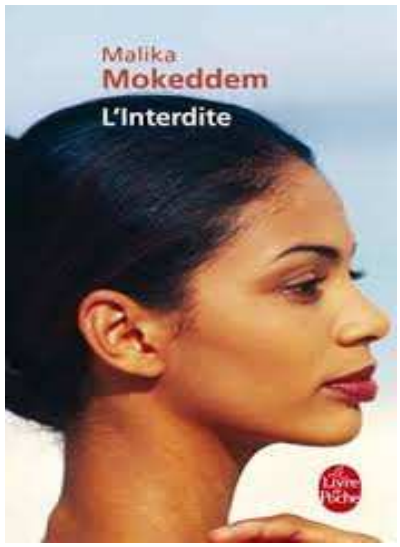

MALIKA
MOKEDDEM
Les hommes qui marchent

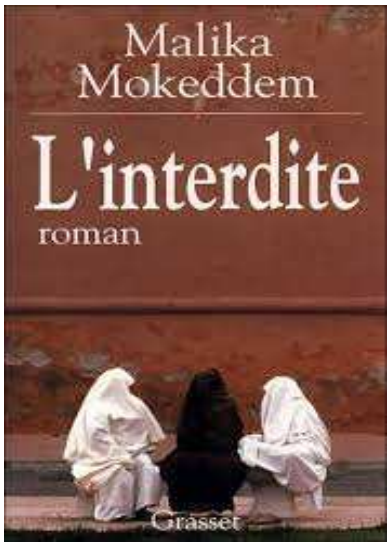

Malika
Mokeddem
Les
Hommes
qui
marchent
roman
Grasset


Malika Mokeddem
LE SIECLE
DES SAUTERELLES

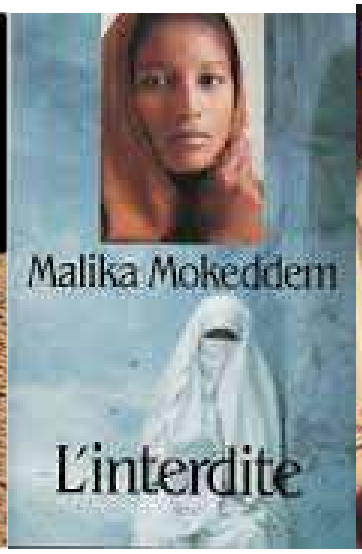

Malika Mokeddem
La nuit
de la
lézarde

Malika
Mokeddem
Des
rêves
et des
assassins

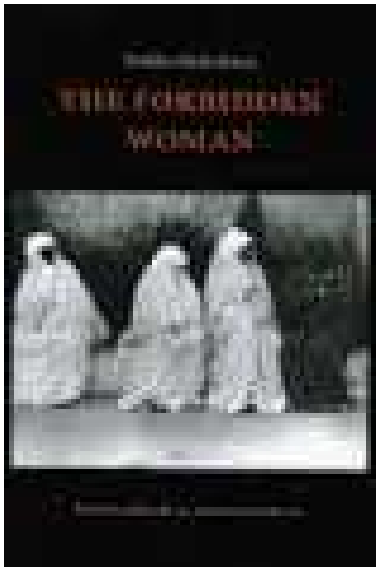

Malika
Mokeddem
L'Interdite


Malika
Mokeddem
L'interdite
roman
Grasset

Malika Mokeddem
Des rêves et des assassins

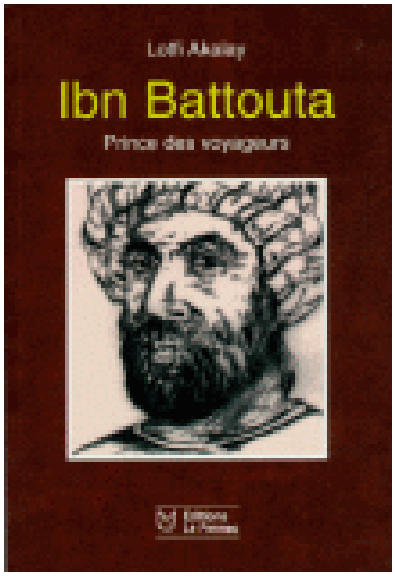

Malika Mokeddem
L'interdite

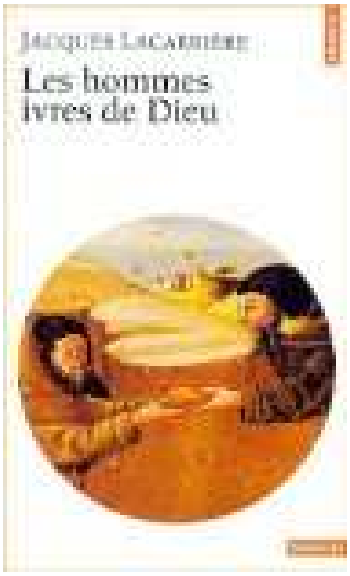
Malika Mokeddem
DES RÊVES
ET DES ASSASSINS

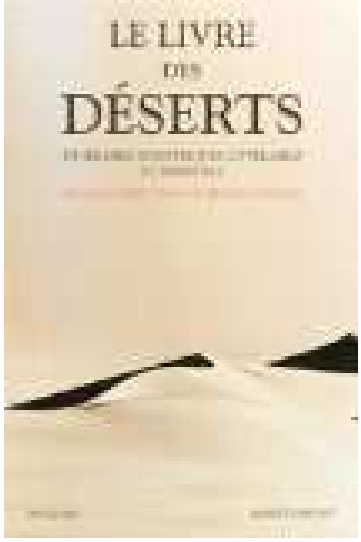


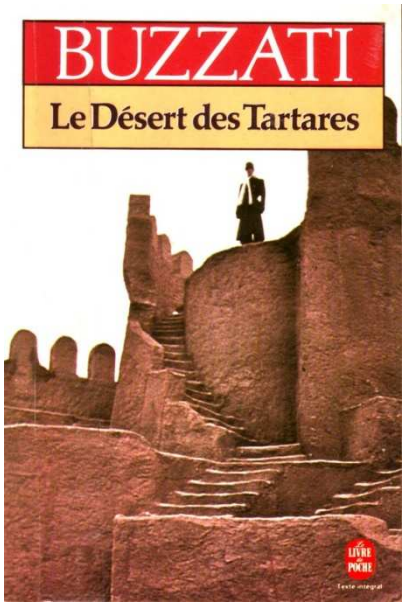
Malika
Mokeddem
Debo todo
a tu olvido
Alianza Literaria

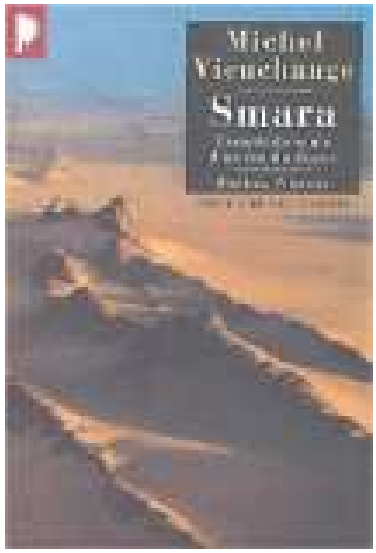
Malika
Mokeddem
Je dois tout
à ton oubli
Le Livre de Poche


Lofti Akaïep
Ibn Battouta
Prince des voyageurs


JACQUES LACARRIÈRE
Les hommes ivres de Dieu


LE LIVRE DES DÉSERTS


BUZZATI
Le Désert des Tartares


Michel Vieuchange
Smara

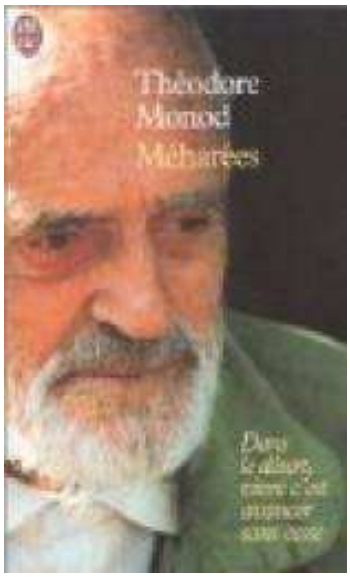

Théodore Monod
Méharées

Figure 1 :Eugène Girardet, Prière dans le désert, Bayonne, Musée Léon Bonnat.

(Etienne Dinet , **Terrasses de Laghouat** en 1885 huile sur toile H. 0.27 ; L. 0.39 ville d'Alger, Alger, Algérie ©droit réservé - photo musée d'Orsay / rmn)

Figure 2: Terrasses de Laghouat, 1885. Etienne Dinet

Figure 3: peinture de Paul Elie Dubois

Figure 4: L'arrivée de Moussa ag Amastan à Paris en 1910 dans une revue « Le Petit Journal ».

Figure 5 : Les Peuls

Figure 6: Les Peuls, des hommes libres.

USHUAIA MAGAZINE – Les Peuls, des hommes libres. par Florence Gaty

Figure 7 : Tombe de Charles de Foucault à El Menia Algérie

Figure 8: Ahellil, (Mawlid el Nabawi)Sbou3 à Timimoun

Figure 9: La Sbiba de Djanet

Figure 10 :l'Ahellil de Timimoun

Figure 11: L'Ahellil du Gourara

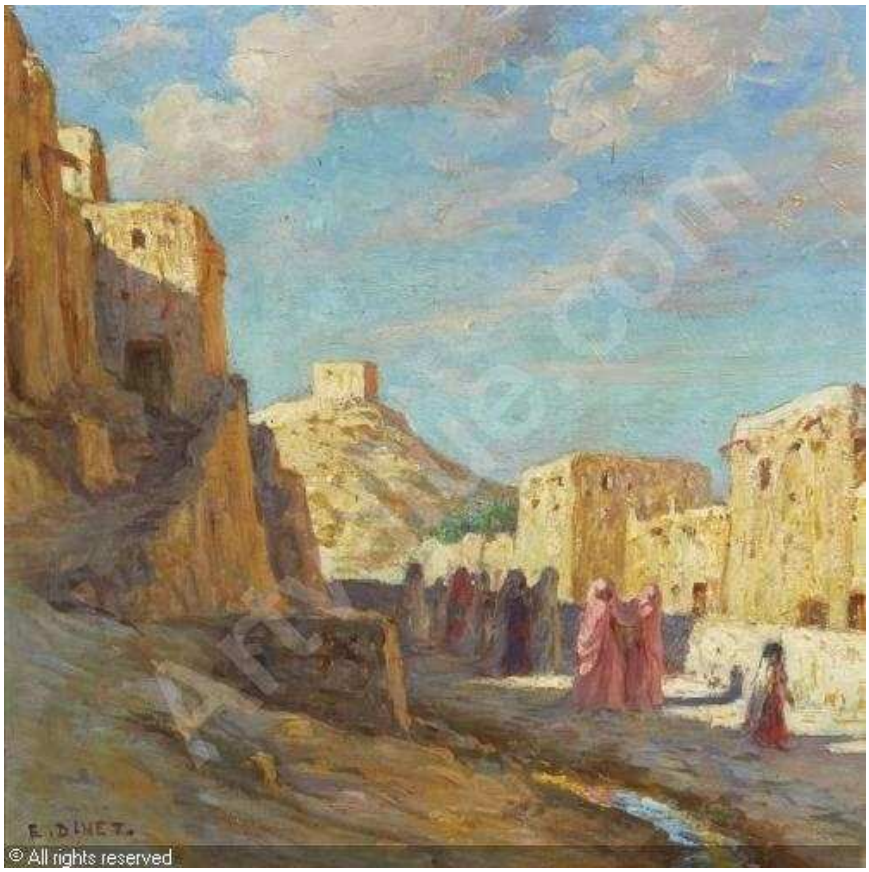


Figure 12 : Promenade de femmes dans les rues de Bou-Saâda, Etienne Dinet

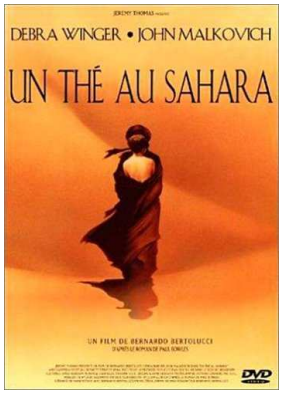
Figure 13: Angèle Maraval-Berthoin
Oran 1875- Sainte-Eugénie 1961

Angèle Maraval-Berthoin, auteure de *Les Voix du Hoggar*

A une époque où bien rares étaient les voyageurs qui osaient se rendre dans le grand sud, elle a séjourné par trois fois à Tamanrasset. Elle disait : "*J'ai pu pénétrer plus avant dans l'âme de ce Hoggar fier et distant qui, suivant sa propre expression, barricade la porte de sa demeure, comme celle du coffre de sa pensée et de tous ses autres coffres par une serrure à trois clefs (...) J'ai écouté les vieilles mamans fredonner leurs berceuses à leurs tout petits enfants, et les jeunes vierges, les jeunes femmes échanger leurs confidences avec le jour, avec la nuit, et rire au soleil et à la lune*" .

Figure 14: Carte d'Algerie

Le Sahara au cinéma

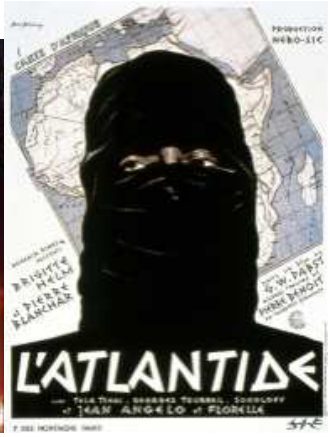


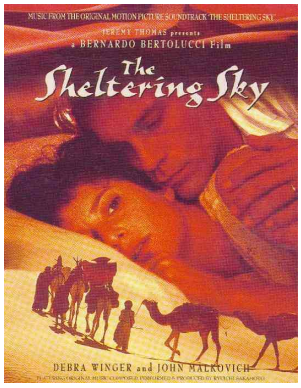
Un thé au Sahara
(The Sheltering Sky)
A Tanger, au lendemain de la guerre, en 1947, Port et Kit Moresby, un couple d'américains, grands voyageurs au long cours, ont décidé de traverser le Sahara. Ils entreprennent un périple dans les sables d'Afrique du Nord où sensualité, érotisme et danger sont à la croisée des chemins. Réalisation : Bernado Bertolucci, 1990 - Durée : 132'

L'appel du silence
Une biographie en noir et blanc de Charles de Foucauld. Le Père de Foucauld est l'auteur de nombreux recueils de textes et de poésies récoltés parmi les Touaregs Kel Ahaggar et Kel Ajjer. Ils sont aussi un témoignage sur la vie des Touaregs du sud algérien de l'époque.

Réalisation : Léon Poirier - Durée : 99' -

L'arche du désert
Dans l'immensité du Sahara l'image caresse le désert pour arriver à l'oasis.Un village et une palmeraie où différentes communautés cohabitent ettravaillent,harmonieusement semble-t-il. Mais soudain tout bascule.Un poème sombre, cruel et sanglant traversé par le regard triste d'un enfant à qui on promet des lendemains difficiles. VO AR sous titrée AN - Réalisation : Mohamed Chouikh - Durée : 90'





L'Atlantide
D'après le roman de Pierre Benoît. Saint-Avit retrouve son bataillon et raconte son aventure : avec son compagnon Morange, ils se sont retrouvés prisonniers de la belle Antinéa, reine de l'Atlantide, qui lui a ordonné de tuer son camarade…
Réalisation : Gregg G. Tallas, 1947 - Durée : 75'

L'Atlantide
Après la tempête de sable, un légionnaire et son ami se retrouvent au beau milieu de l'Atlantide, une cité légendaire autrefois disparue mais à présent gouvernée par Antinéa, splendide et cruelle déesse.
Réalisation : G.W. Pabst, 1932 - Durée : 90'

Les baliseurs du désert
Le désert attire irrésistiblement la population d'un village ainsi que son instituteur fraîchement nommé. Cordoue, le paradis perdu, est évoqué au cours de ce voyage imaginaire dans les « Mille et une nuits » ainsi que les traditions auxquelles se rattachent les déracinés d'aujourd'hui.
Réalisation : Nacer Khémir, 1986 - Durée : 95'

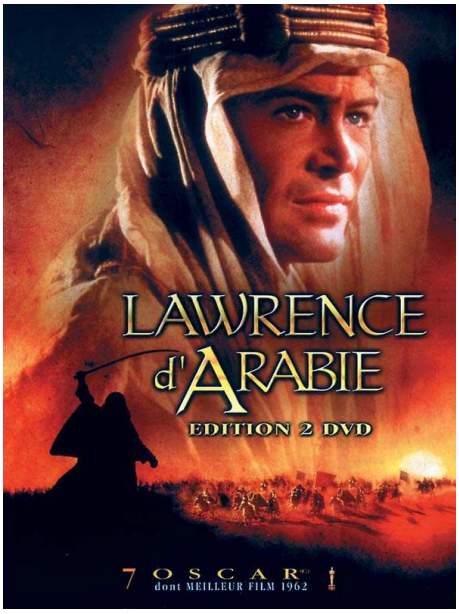
L'ombre de la terre
Un film célébré, au moment de sa sortie, par l'écrivain Tahar Ben Jelloun. Quatre tentes dans le désert, occupées l'une par un patriarche, l'autre par ses fils et ses neveux, sont installées sur la frontière d'un pays arabe. Chronique de la communauté nomade : l'isolement, les gestes quotidiens maintes et maintes fois recommencés, les tracasseries du pouvoir central, les maladies sont le lot de cette société en marge.
VO AR sous-titres FR - Réalisation : Taïeb Louhichi, 1982 - Durée : 90'

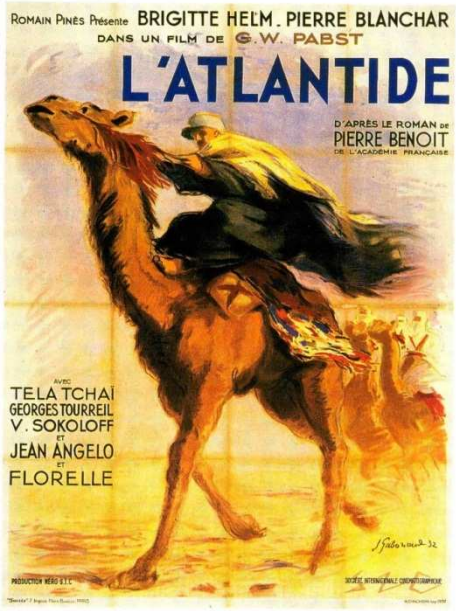
La rose des sables
Une société fonctionnant encore sur des rituels séculaires. Le seul lien avec la ville est un autobus qui passe une fois par jour. La vie s'écoule, rythmée par les mêmes gestes, Zineb prend le taxi pour aller travailler à l'usine de conditionnement de dattes. Mousa, son frère, va voir le maître d'école, dessine ou rêve à Miriam. Dans le sable pousse une rose que Moussa arrose tous les jours.
VO AR, sous-titres FR - Réalisation : Mohamed Rachid Benhadj, 1988 - Durée : 110'

Fort Saganne
En 1911, l'armée française a reçu pour mission de pacifier le désert et de se rallier les tribus nomades. Le lieutenant Charles Saganne quitte sa garnison pour s'engager dans la grande aventure du Sahara. Il y vivra une guerre tumultueuse face au farouche Sultan Omar, et un amour passionné avec la jeune Madeleine de Saint Ilette.
Réalisation : Alain Corneau, 1984 - Durée : 180' -

Le Petit Prince
Un dessin animé d'après le roman d'Antoine de Saint Exupéry.
Réalisation : Jean-Louis Guillermou - Durée : 80'

Un grand nombre de films de guerre ont pour théâtre les déserts d'Afrique du Nord et du Moyen-Orient. Le plus célèbre d'entre eux est sans aucun doute le célèbre **Lawrence d'Arabie**


LAWRENCE
d'ARABIE
EDITION 2 DVD
7 OSCAR
dont MEILLEUR FILM 1962


ROMAIN PINÈS Présente BRIGITTE HELM . PIERRE BLANCHAR
DANS UN FILM DE G.W. PABST
L'ATLANTIDE
D'APRÈS LE ROMAN DE
PIERRE BENOIT
DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE
AVEC
TELA TCHAÏ
GEORGES TOURREIL
V. SOKOLOFF
ET
JEAN ANGELO
ET
FLORELLE

Le Petit Prince
LA SYMPHONIE
COMPOSÉE, ORCHESTRÉE ET DIRIGÉE PAR
FRÉDÉRIC TALGORN

Résumés

Résumé

Le désert est un lieu étrange, lieu de projections affectives, mentales, mythiques et magiques. Loin d'être une simple étendue de sable, il a toujours nourri l'imaginaire individuel et collectif, communiquant aussi bien avec la conscience de l'homme qu'avec son inconscient et donnant naissance à une dualité de sentiments solidement ancrés autour de cet espace. Aussi les images qui, y sont liées connaissent chez l'homme, les sentiments les plus contradictoires : il est certes perçu comme un lieu de l'isolement, de l'errance, de l'instabilité, de l'effacement et de la mort mais paradoxalement, il est aussi un lieu de rencontre, de quiétude, de réconfort, de reconstruction de soi et porte en lui l'image même de la persévérance de la vie. Le désert est un lieu immaculé qui aurait gardé sa pureté originelle malgré une civilisation corruptrice. Il s'oppose en effet au monde dit "civilisé" et rationnel, tout en offrant à l'homme la connaissance de la nature originelle et pure s'étendant au-delà de l'infini. C'est ce qui fait son paradoxe et devient de la sorte évidement un lieu redouté mais ardemment désiré.

Si l'imaginaire du désert tourne généralement autour des mêmes invariants, il reste déterminé par de puissantes connotations symboliques dont la résonnance est génératrice de divergences parfois surprenantes. Aussi cet espace exploité dans la littérature n'est pas toujours vécu réellement. C'est un lieu récrée, transformé et intégrant avec force l'espace réel grâce à un processus inévitable de projection complexe de pulsions individuelles ou collectives en rapport avec les "filtres perceptifs" de la culture. Cette étude se propose de tracer à travers l'analyse de quelques textes littéraires (algériens et autres), - construits selon le modèle d'un parcours initiatique et engagés dans un vaste processus d'élucidation - la représentation du désert et de comprendre, la modalité de sa perception d'abord d'un point de vue pluridisciplinaire et son actualisation dans le texte lui-même mais aussi dans son rapport à d'autres espaces en présence, transformant la réalité géographique en fonction du contexte socio-historique dans lesquels il est immergé.

Mots-clés :

Désert, espace, imaginaire, ville, dualité, immensité, Histoire, colonialisme, exotisme, Sahara, violence, Touareg.

Abstract :

Multiple Expression of the Desert or Duality of the Spatial Values in the Literary Texts

The desert is a strange place, a place of affective, mental and mythical projections. Far from being a mere sand area, it has always given rise to the individual and collective realm of fancy, communicatingwith the human consciousness as well as unconsciousness and giving rise to a duality of feelings solidly grounded in this space. Furthermore, the images which are linked to it create the most contradictory feelings: it is of course perceived as a place of isolation, of wandering, of instability, of the negation of death, but also, paradoxically, as a place of comfort, of self-reconstruction and carries in it the idea of perseverance of life. The desert is an immaculate place which has kept its original purity in spite of the corruptive civilization. It is, in fact, opposed to the "civilized" and rational world, offering the knowledge of the original purity spreading endlessly. That is what makes its paradox and consequently what makes it become a feared and strongly attractive place.

If the realm of fancy of the desert generally revolves around the same parameters, it is mainly linked to the strong symbolic connotations which generate sometimes surprising divergences. So, this space dealt with in the Literature is not always perceived realistically. It is a recreated place, transformed and strongly integrating the real space due to an inevitable process of complex projection of individual or collective unconscious motives related to the conscious filters of culture. This study aims at investigating, through some literary texts (Algerian and others), the representation of the desert. It also aims at understanding how the desert is perceived from a multidisciplinary view, analyzing its place in the text and its relationship with other spaces, transforming the geographical reality according to the socio-historical context to which it belongs.

Key Words:

Desert, space, realm of fancy, city, duality, immensity, History, colonization, exotics, Sahara, violence, Touareg.

ملخص الرسالة

الصحراء فضاء غريب ، فضاء للأحلام العاطفية و العقلية و الاسطورية و السحرية ، بعيدا عن كونه امتدادا بسيطا من الرمال ، فقد غذى دوما المخيال الفردي و الجماعي ، في تواصل مستمر بين وعي الانسان و لا وعيه مما ولد ثنائية قوية لأحاسيس متجذرة حول هذا الفضاء . كذلك الصور المألوفة لدى الانسان و التي تعود عليها ، مما يثير احاسيس متناقضة بدون شك ، فهذا الفضاء الذي يوحي بالعزلة و التيهان و اللااستقرار و الاندثار و الموت ، لكن المفارقة انه ايضا مكان للقاء ، الاطمئنان و الراحة و اعادة بناء الذات و يحمل في طياته صورة المثابرة من اجل الحياة . الصحراء هي فضاء طاهر حافظ على نقائه الاصلي برغم مظاهر الحضارة المفسدة . فهو على النقيض من العالم الذي يدعى "المتحضر" و العقلاني ، مع منح الانسان المعرفة حول الطبيعة البكر و النقية التي تمتد الى ما لا نهاية . و هو ما يوحي بالمفارقة، و بالتالي يصبح بدون شك مكانا ملعونا و في نفس الوقت مرغوبا فيه.

اذا كان تخيل الصحراء يدور عادة حول نفس الثوابت الا انه يبقى محددا بمعاني رمزية قوية ، ذات اصداء تعبر احيانا عن اختلافات مثيرة للدهشة . لذلك هذا المجال المستخدم في الادب ليس له وجود فعلي بل هو فضاء متخيل ،متغير ادمجت فيه قوة المجال الطبيعي بفضل سيرورة ضرورية معقدة من احاسيس فردية و جماعية في علاقتها مع العناصر الثقافية ، تهدف هذه الدراسة الى تتبع تحليل بعض النصوص الادبية (الجزائرية و غيرها) ، بنيت حول نموذج مسار اولي و ملتزم ضمن عملية واسعة التحليل لمعالجة ماذا تعني الصحراء و فهم الاليات التي ندرك بها هذا الفضاء من وجهة نظر متعددة الاختصاصات و واقعها ضمن النص نفسه و في علاقته ايضا بالفضاءات الاخرى الموجودة و تحويل الواقع الجغرافي وفق الظرف السوسيوتاريخي الذي انبثق منه .

الكلمات المفتاحية

الصحراء ، الفضاء ، المخيال ، المدينة ، الازدواجية و الثنائية ، الضخامة ، التاريخ ، الاستعمار ، الغرائبية ، العنف ، الطوارق .