

KHALED ELMAHJOUR
Université de Misurata

L'(en)jeu topographique dans les récits du désert chez Jean-Marie Gustave Le Clézio, Rachid Boudjedra, Ibrahim Al Koni

Introduction

Les lieux du désert participent d'un mouvement de conscience, affranchi de la réalité matérielle, qui va de la topographie à l'être et de l'être à la topographie. Le désert perçu sous la forme d'un « paysage mental » est un désert imaginaire : un espace travaillé en profondeur par une structuration symbolique, qui se manifeste par une effervescence créatrice au niveau de la narration, des images et de la syntaxe. Ce désert devient « irréductible aux mythes comme au réel », souligne Edwige Lambert¹. Espace de création littéraire, il constitue une gageure pour l'imaginaire, qui ne se contente pas de perspectives métaphoriques. La topographie désertique dépasse le cadre de la métaphore, car elle est d'abord liée à une recherche d'ouverture et de profondeur. La profondeur découle de la prise de conscience du désert en tant qu'espace habité : habité par le passage régulier des caravanes, par les migrations déterminées des nomades, et par les villes du désert, qui ne sont pas en contradiction avec la topographie de l'infini, mais qui complètent, avec une infinité de nuances, cette topographie. C'est la présence humaine qui dote l'espace désertique d'une temporalité, et cette temporalité suggère à l'imaginaire le recours à la mémoire.

Le choix de notre sujet impose une démarche analytique, qui s'attache successivement à chaque aspect de la réalisation de l'imaginaire du désert. Notre étude s'inscrit dans un cadre topographique qui suggère un parcours, qui s'accompagne, pour les personnages, d'une rupture d'avec leur monde familier, d'une série d'épreuves et d'une résolution ambiguë de la quête. Ces motifs autorisent une interprétation de type initiatique et mystique, le sacré inhérent à toute initiation n'équivalant pas au mysticisme du Sahara. Une

¹ LAMBERT Edwige, « Du Sahara au désert », in *Désert : nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Revue *Autrement*, novembre 1983, hors série n°5, p. 9.

fois le schéma fictionnel analysé, nous nous pencherons dans notre deuxième partie sur les symboles que laisse surgir l'espace saharien. Ces symboles procèdent des lieux, appréhendés dans le détail, mais aussi des êtres, car la profondeur de l'imaginaire du désert s'attache à la présence humaine. L'image première de l'espace qu'incarne le désert à bien des égards, constitue un enjeu topographique. Enjeu d'une écriture absolue, idéalement accordée à son objet, mais aussi enjeu d'une écriture de mémoire, qui s'efforce de recueillir les échos d'un espace profondément ancré dans une temporalité spécifique. C'est sur ces perspectives d'un désert créateur, tentation et tentative d'un imaginaire topographique sollicité à l'extrême, que nous concluons notre étude.

Légende

Les abréviations situées dans les notes renvoient aux ouvrages suivants, dans les éditions indiquées :

(D) : Jean-Marie Gustave LE CLÉZIO, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.

(T) : Rachid BOUDJEDRA, *Timimoun*, Alger, El-Ijtihad, 1994, texte français de l'auteur, Paris, Denoël, Coll. « Folio », 1994.

(W) : Ibrahim AL KONI, *Wāw al-ṣuḡrā* (La Petite Waw), Beyrouth, Al-mu'assasa Al-'arabiyya li Al-dirāsāt wa Al-našr, 1997, [Traduit en français sous un autre titre « L'Oasis cachée » par Philippe Vigreux], Paris, Phébus, 2002.

1. Vers un paysage ubiquiste

Dans *Désert*, *La Petite Waw* et *Timimoun* qui prennent pour point de départ le Sahara, lieu de la transparence et d'un possible retour vers un centre mythique d'avant la création, deux supports capitaux se dégagent de la topographie de soubassement : l'axe horizontal et l'axe vertical, dont la recherche renvoie à un double mouvement concernant la structure des récits. Nos auteurs sont attirés par l'idée d'un livre qui naît d'un lieu « *un pays d'un ailleurs* » dont ils ont besoin pour fonder leurs écritures. C'est le point initial, l'origine, le lieu de base qui crée un portrait cardinal, une mise en place d'une topographie nécessaire à la naissance de l'œuvre. Ainsi, une terre plate se met

en place dans la topographie du lieu de base. Cette terre est étalée comme une feuille blanche dans l'attente de l'écriture. *Le pays plat* des récits de Le Clézio, Al Koni et Boudjedra ; *le no man's land* est l'expression d'une étendue, d'un axe horizontal, lieu de tout commencement qui engendre et supporte le déroulement du récit et peut-être celui de l'origine du monde.

Le pays plat se matérialisera dans une zone inculte, une vaste plaine, une aire sainte, des terrains vagues. Le lieu premier, ce sera nu, immobile, tendu vers un point de fuite, cette étendue, disposée par le discours descriptif, s'offre comme des surfaces aménagées pour qu'apparaissent les motifs, les images susceptibles de conduire jusqu'à l'espace infini. Sur le grand vide il y a presque toujours quelqu'un, un enfant inconnu ou un vieil immortel qui franchissent les faîtes et les chottes sans souffrance. Ce quelqu'un est un contemplateur, guetteur posé là, comme une attente, devant un espace qui s'ouvre toujours à l'infini vers la ligne de l'horizon : « *Le Guide s'est blotti dans l'ombre, à côté de sa tente. Assis sur une peau de mouton lustrée par le temps et dépouillée de sa laine.* » (W 25).

Ces fragments soulignés de « *La Petite Waw* » esquissent comme base de l'aventure d'un homme échappé du campement de la tribu, sa marche à travers une terre plate, avec son chemin ancien sur une immense étendue blafarde qui se dirige vers la hamada du couchant en traversant les plateaux arides. Il y a l'image cinématographique, cette vue panoramique d'une étendue *silencieuse* ; – « *Dans le silence étourdissant, les corps devenaient pure écoute et cherchaient d'autres corps dans la même mutation* » –, qui s'ouvre sur *une terre plate* ; – « *Ils traversèrent des plaines vides...* » –. Elle s'étend à perte de vue, toujours plus loin, jusqu'à ce que le regard se perde à l'horizon. *Waw perdue* où le déguerpi s'abrite symbolise pour lui le refuge (l'espace de l'origine, celui de l'éternel retour) dans un lieu familier où il puisse se reposer et retrouver l'« émancipation ».

Ce territoire plat est un paysage et un sentier incertain aux limites indéfiniment repoussées ou légèrement suggérées par une ligne bleuâtre, *une route* que le héros narrateur a choisie, poussé par le désir de se situer « *ailleurs* ». C'est le *tracé de la route*, deuxième élément de la topographie de nos auteurs qui va introduire un mouvement, un rythme et surtout une quête sur le pays utopique. Parmi les voies qui traversent le pays plat, certaines vont droit d'une façon équidistante (le trajet Alger-Timimoun), d'autres rayonnent vers les quatre encoignures de l'espace (Sud Marocain, Méditerranée, Marseille, Sahara), d'autres encore retracent des cercles concentriques de plus en plus étroits autour d'un point central (la Hamada du couchant et la Hamada

du levant). Le parcours permet de rejoindre la réalité et le rêve. Il n'a d'existence qu'en tant qu'image d'une fugue, d'une évasion d'un endroit clos, vers le pays plat, espace ouvert de la liberté.

Au contour topographique, *la crevasse, la grotte* sont des portions d'espace qui représentent une protection contre la menace poignante. La qualité la plus courue du refuge précaire est d'offrir un lieu intime à un être en danger. Cet asile répond à une sécurité psychique mise en péril en établissant la double nécessité d'un espace ouvert et d'un espace de transition vers l'espace ouvert :

Tout d'un coup Lalla ne comprend plus ce qui lui arrive... elle voudrait crier, mais comme dans un rêve, pas un son ne peut sortir de sa gorge... Enfin dans un déchirement elle peut crier, et sa voix résonne comme le tonnerre sur les parois de la grotte. (T 140)

La ville constitue un bon prétexte pour Le Clézio d'opposer l'espace clos connoté négativement à l'espace ouvert du désert, promesse de la liberté, quête d'un ailleurs où il puisse changer de vie. La marche de l'espace fermé de la ville prison vers l'espace ouvert du désert conduit pour les héros le cléziens jusqu'au bout de la terre. Le mouvement des gens continue, car en réalité ils ne s'arrêtent jamais. Cette marche tendue vers le paradis perdu est-elle une marche vers la mort? Lalla échappée de la ville prison de Marseille n'est-elle pas une allusion au poète Le Clézio, lui aussi un échappé qui, à travers l'écriture tend à s'évader de la prison des mots vers l'impossible? Comme certains personnages contestataires de Le Clézio, Lalla s'enfuit de l'espace du malheur. Elle cherche un refuge dans le Sahara, au milieu de la nature glabre, en se cachant parmi les rochers ou derrière les dunes. Perpétuellement habitée par une présence subconsciente du désert, elle décide de retourner chez elle dans son pays où elle accouchera de sa fille « Hawa » sous un arbre près de la mer. Dans *Désert*, la fuite dans l'espace ouvert du pays plat, espace vectoriel, alterne avec les niches de l'espace creux, les grottes ou les crevasses, lieux de survie, recueillant tous ceux qui vivent l'expérience d'un dénouement absolu, voire tragique. À la suite de son évasion, Lalla a besoin de repos, car elle ne sent que le vide, la solitude extrême, d'autant plus que personne ne viendra la chercher.

En somme, à droite on aperçoit les sommets, à gauche il y a le plan descendant vers le fond du vallon et les creux, lieux ou zones de transition entre le dehors et le dedans. Autour de l'axe horizontal vont s'ordonner des

images figurant un désert métaphorique, vide d'hommes et générateur de peine. Le désert s'épanouira dans des développements métaphoriques d'une terre plate ou d'un terrain vague.

Un deuxième pivot se présente. Il est l'axe vertical, une pente vers le sud, une ascension, une débandade de l'espace clos, de la ville, espace maudit pour un nomade qui ambitionne désespérément la liberté... Gaston Bachelard précise ici, que : « toute valorisation est une verticalisation² », alors le mouvement ascensionnel de Lalla symbolise le passage d'un espace à l'autre, de même que la recherche de la liberté. Ainsi que pour Gilbert Durand, « l'ascension constitue donc bien le voyage en soi, le voyage imaginaire, le plus réel de tous dont rêve la nostalgie innée de la verticalité pure, du désir d'évasion au lieu hyper, ou supra céleste³ ».

Le motif de la marche vers l'autre côté des choses va se construire autour du second axe (*la montagne*). Il s'agit « des images d'extension du motif de la route et de l'à pic⁴ ». *La terre plate* se trouve associée à la verticalité, symbolisée par l'ascension de la montagne. « L'à pic, souligne Jacqueline Michel⁵, récapitulant l'élévation et la chute, joignant la verticalité à l'horizontalité, figure la folle tentation de posséder magiquement un espace, ou plutôt des espaces multiples » :

Ici, au-dessus des sommets nus, il s'approchait des dieux. Il se libérait de son corps et parvenait à tendre la main pour décrocher la lune ou cueillir les étoiles. Depuis ce promontoire, il se plaisait à observer les hommes qui s'affairaient dans leur basse terre comme des fourmis. Il pensait alors qu'ils vont réaliser ainsi des merveilles ; mais quand il redescendait les voir, il se rendait compte qu'ils n'étaient que des pauvres hères, s'activant sans cesse et ne récoltant que le vent⁶.

Dans la tentative alkonienne d'embrasser le paysage et de chercher des lieux cachés, à l'écart, se manifeste le même désir d'évasion dans des

² BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Le Livre de poche, 1992, p. 18.

³ DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 11^e éd., 1993, p. 141.

⁴ MICHEL Jacqueline, *Une Mise en récit du silence*, Paris, José Corti, 1989, p. 11.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Al-mağūs* (Les Mages), roman en deux volumes, coédition : Misurata, Al-dār al-ğamāhiriyya li al-našr wa al-tawzī' wa al-i'lān et Casablanca, Dār al-āfāq al-ğadida, 1991. [Trad.] Philippe Vigreux, Paris, Phébus, 2005, p. 9.

espaces lointains que l'on pourrait nommer aussi lieux de déviation, résultats d'un détournement sur une route ou sur un chemin emprunté. Il crée, surtout, un « lieu de l'u-topie, du non lieu⁷ » qui rejoint, d'une certaine manière, le lieu mythologique du *paradis perdu*. Les personnages qui n'ont pas le contrôle du sens de l'orientation sont entraînés dans cette marche à contre courant, expression de leur révolte et de leur inadaptation, l'effacement des traces marquant ces images évanescentes dans un jeu de la présence-absence, du réel et de l'irréel, du visible et de l'invisible⁸. Ainsi, le Chef de la tribu prend le chemin dissimulé, pour atteindre la *Waw perdue*. Ce chemin transforme de façon magique les éléments de la nature:

Sur les espaces au-delà, des crues abondantes avaient gonflé les rivières et, si les eaux étaient retournées à leur lit, les rives argileuses gardaient l'humidité, où leurs pieds s'enfonçaient dans une vase frémissante. S'étant frayé un chemin parmi les pierres agrippées aux pentes des berges, ils se hissèrent jusqu'à des terrasses qui allèrent bientôt s'aplanissant en des vastes plaines tachetées çà et là de fleurs multicolores. (W 107)

C'est en regardant ce petit bout de paysage que le personnage établit le contact avec les lointains. Ce chemin, en tant que lieu de l'écart concret où naissent les récits de nos trois écrivains, comporte les représentations d'un lieu d'éloignement ou de déviation, présents dans le corpus choisi. *La route* qui mène vers la ligne de l'horizon signifie bien l'itinéraire qui permet à l'horizontalité de rejoindre la verticalité, à la réalité de rejoindre le rêve. Elle n'a d'existence qu'en tant que représentation d'une échappée et d'une fuite des protagonistes à la façon de Lalla, le Conducteur de l'autocar et le Guide de la tribu. C'est aussi le symbole d'une déviation, métaphore de la route, jusqu'au bout de la terre, vers l'horizon qui s'éloigne toujours de sorte que la route réelle de la fuite devienne l'imaginaire. Enfermé dans la société, fabriqué par elle, pris dans la masse, dans la foule indifférente, lié à tous par un réseau

⁷ Cf. DEHEUVELS Luc-Willy, « Le lieu de l'utopie dans l'œuvre d'Ibrahim Al Koni », in *La poétique de l'espace dans la littérature arabe contemporaine*, HALLAQ Boutros, OSTLE Robin et WILD Stefan [dir.], Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 25-42.

⁸ Cf. AL-ĠĀNIMĪ Sa'īd, « qu'Ibrahim Al Koni insiste à plusieurs reprises sur la nécessité d'un contact avec la terre, définit l'écrivain comme un sismographe, ne doit pas faire oublier que l'écriture se veut magie ». AL-ĠĀNIMĪ Sa'īd, *Malḥamat al-ḥudūd al-quṣwā : al-miḥyāl al-ṣaḥrāwī fī adab Ibrāhīm al-Kūnī* (L'épopée de l'extrême plafond : L'imaginaire du désert dans l'œuvre d'Ibrahim Al Koni), Bayreuth, Al-markaz al-thaqāfī al-'arabī, 2000, p.101.

invisible, toujours traqué, l'homme est pourtant seul, à la fois prisonnier de lui-même et des autres. Il emprunte souvent la route de l'illusion qui ne mène nulle part. Ainsi, apparaît l'angoisse existentielle, le drame métaphysique du destin, de la fatalité qui a jeté l'homme dans un monde énigmatique, indifférent et hostile, voire absurde.

Cette sensation de l'espace est renforcée dans *Désert* et *Timimoun* par la référence à un lieu réel qui permet au texte de produire une « illusion référentielle ». Dans *Désert*, il s'agit de « Saguiet el Hamra » qui se trouve dans l'extrême sud du Maroc ; et en ce qui concerne *Timimoun*, il s'agit ainsi de « Timimoun » qui se situe au sud algérien. Ces désignations topographiques fonctionnent comme un procédé permettant le glissement du réel au fictif. Leur dimension typographique même est une adresse au lecteur qui, tout en s'engageant dans la lecture de la fiction, est rassuré par l'ancrage de la diégèse dans un espace référentiel et objectif.

L'invention spatiale peut dépasser la dimension topographique pour atteindre une dimension typographique. En effet, la disposition des signes sur l'espace textuel trace une architecture fonctionnelle qui participe au sémantisme du récit. *Désert* est une illustration parfaite de cette spatialité typographique. Dans le texte, l'alternance d'une marge blanche avec une marge normale donne une valeur signifiante aux signifiants séparément de leurs signifiés. Alors l'espace textuel, par son iconicité, s'apparente à un tableau de peinture dont le cadre serait cette marge blanche qui l'entoure. Cette parenté avec l'art pictural pose les limites de la littérature comme création verbale et complète les manques du discours romanesque, car « la parole est éveil, appel au dépassement ; la figure figement, fascination. Le livre ouvre un lointain à la vie, que l'image envoûte et immobilise⁹ ». Ces blancs typographiques, cette nudité autour des signes, sont aussi un miroir des paysages nus et vastes évoqués dans ces textes.

L'analyse de ces romans susmentionnés se propose, à partir de la topographie référentielle des lieux recherchés, de dévoiler la topologie textuelle, la « topostructure ». Celle-ci énonce des significations qui, d'une part, lèvent l'ambiguïté pesant sur certains lieux et d'autre part, elles rendent compte de la dimension profonde et symbolique que ces envers mythiques apportent au roman. Donc certains textes offrent à ces lieux de jouer un rôle effectif dans la narration afin d'atteindre une véritable « actancialisation » de l'espace.

Conjugués à l'action des motifs et des pratiques spatiales sur la vision

⁹ GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 43.

d'un paysage ingrat dont le désert est l'archétype parfait. Suivant les *translations* et *transmissions* en série d'artefacts, les déplacements des divers acteurs et surtout les voyages hors piste qui sont là fortement en recherche d'un site revendiqué de part et d'autre, un lieu privilège pour les protagonistes, bref un point de passage obligé à la fois physiquement – la balade vraisemblable – et symboliquement – la balade onirique. Pour eux, cet endroit se qualifie toujours comme la *dernière frontière*, de sorte qu'une certaine ambivalence persiste, le désert étant à la fois le territoire de *moi* et le territoire de *l'autre*.

En reconstruisant le paradis perdu selon les propres perceptions et visions de chaque écrivain, les romans retenus saisissent les lieux, non pas tant pour les figurer sous leur forme strictement réelle, mais pour susciter chez le lecteur des résonances, des effets d'images plutôt que des images précises. Constamment ces topos phares sahariens sont source d'inspiration narrative. Lieux réels ou imaginaires, ils exhibent dans ces romans une réalité qu'il faut chercher et déchiffrer dans les liens de la route et de l'auteur lui-même à l'histoire sociale du pays. Ces liens permettent de transcender la réalité et donnent ainsi à Saguiet el Hamra, Timimoun ainsi que Waw, une signification davantage symbolique. Ensuite, les images bâties à partir de l'espace nomade sont le produit d'un incessant mouvement entre l'auteur et son espace propice. Or, les images du paradis construites par le texte justifient les nuances historico-culturelles. Si la réalité de la contrée recherchée est une, sa lecture est multiple. Chaque écrivain imagine « son » éden selon ses propres points de vue qui lui viennent, pour une grande part, de son histoire personnelle.

2. Architecture protéiforme

Tout en dépendant d'une sémantique univoque, le terme de désert recouvre une multitude de témoignages géographiques. Dans l'imaginaire occidental, il s'applique autant à toute étendue désolée, qu'elle soit constituée des mosaïques de sol faites de petites boulettes de roc, de sable ou de sel agglomérés, réinterprétés d'une manière mystique. Certes, les mots typiques de hamada, d'erg ou de chott coexistent, mais ils ne forment qu'une variante exotique du désert en général. Le lieu s'allie dans son dépouillement, et les chambardements de relief, constatés à l'occasion, ne viennent pas remettre en cause ce caractère unificateur.

Or, cet aspect de la vision occidentale du désert contraste en tous

points avec son pendant oriental. Ainsi, le vocabulaire arabe ne reconnaît pas un, mais plusieurs déserts, que la toponymie désigne précisément¹⁰. D'abord étrangère à l'expérience occidentale du désert, cette conscience toponymique influe sur le langage et sa métaphore. Les termes empruntés à l'arabe permettent en conséquence de dépasser le constat d'une globalité uniforme et en conséquence, de concevoir le désert comme « l'immuable en perpétuelle métamorphose¹¹ ». Alors, dans cette perspective le détail topographique correspond en outre à celui de l'expérience du désert, relatée au rythme de la progression. De Boudjedra, Le Clézio et Al Koni, le narrateur de *La Petite Waw* apparaît comme le plus sensible à l'idée de variation géographique, non seulement parce que ses desseins nomades lui imposent d'en apporter, mais aussi parce qu'il a le souci de peindre le Sahara à la manière orientale. Remarquons combien il sait rendre des territoires, apparemment vides, à leurs propriétaires, combien aussi il s'efforce de relever les transmutations du paysage, certes dans un but esthétique, mais surtout pour mieux cerner la spécificité des parages stériles. Enfin, c'est la multiplicité d'aspect, et non une uniformité plus prévisible, qui dépeint sa présentation fatidique du désert égaré :

Ils traversèrent des plaines vides, s'enfoncèrent dans des vallées peuplées de troncs d'arbres morts, escaladèrent des hauteurs pelées, à la crête desquelles se dressaient des stèles de pierre et des blocs de rochers ayant la stature majestueuse des fiers acacias [...] Sur les solitudes, un changement se fit jour. Le visage du sol s'adoucit. Le désert commença à se départir de sa gravité, de sa tristesse, de sa couleur cendrée. Au fond des lits dallés de pierre, des résurgences scintillaient à la lumière de la lune et ils virent que l'eau était toujours là. (W 94-103)

Cette présentation, qui se préoccupe de l'exactitude géographique, superpose les déserts au désert, sans que sa dimension unique soit reniée. Elle se passe comme si le regard glissait de l'imaginaire perçu comme uniforme à l'expérience ressentie comme multiforme, et donnait naissance à

¹⁰ « Dans l'imaginaire arabe, [le désert] exprime la réalité omniprésente, angoissante, qui colle à la peau du verbe... l'oblige à tenir compte de la moindre variation de sa nature : un mot nouveau à chaque changement de visage, d'allure ou d'humeur. », in DAGRON Chantal et KACIMI Mohammed, *Naissance du désert*, Paris, Balland, 1992, p. 49.

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

une vision stratifiée de la configuration tellurique, avec des lieux différents à l'intérieur d'un même lieu. Chez Le Clézio et Boudjedra, l'expérience du désert fait pareillement jaillir des contrastes et des cassures dans le paysage. Le Sahara le clézien reconnaît le pluralisme de la géographie de Saguiet el Hamra, où tout n'est que « *plaines de roches coupantes, montagnes déchirantes, crevasses, nappes de sable qui réverb[èrent] le soleil* » (D 23). La vallée du sud marocain s'impose de prime abord par sa fragmentation physique, son excessive rupture d'une unité de relief. La même variation se retrouve chez Boudjedra pour rendre compte d'un Sahara qui se ramifie en sebkha, hamada, chott et erg (T 72/78).

La recherche de vraisemblance, au-delà du pittoresque, pourrait justifier l'attention portée au détail. Cependant, elle n'épuise pas l'importance de la spécificité des espaces désertiques, et ceci d'autant plus que la géographie nourrit une image modelée du désert. À une topographie réaliste, marquée par des références à des noms de lieux précis, ou par un vocabulaire emprunté à la catégorisation orientale du désert, où les espaces, au sein de l'immense espace qu'est le désert, se chargent d'une résonance à la fois mythique et poétique. Ainsi, lors même que les personnages cheminent dans le Sahara, la géographie devient fictive au sens où elle se charge d'échos symboliques. Symbolique, cette géographie cherche alors à isoler dans la contingence des lieux rencontrés un schéma ou une image qui renvoient à un imaginaire commun et parfois primordial. Dans cette optique, tous les lieux du désert ne sont pas traités de manière égale, et la variété attestée dans les paysages ne sert qu'à mieux cerner l'essentiel d'une géographie désertique, à la fois représentée et façonnée par l'imaginaire.

Cette géographie s'articule autour de trois configurations principales. On songe aussitôt aux oasis, qui forment comme une halte au désert, mais qui n'en font pas moins partie, et qui tissent un surprenant rapport avec l'immensité désertique, fait d'une dialectique inventive entre la présence et l'absence, entre l'abondance et la désolation. Les cités du Sahara, carrefours forts légués par l'histoire ou par la légende, sont également un motif important de la topographie du désert, car elles rythment la progression narrative. Enfin, l'aspect de labyrinthe règne dans la géographie symbolique du désert. Sa présence et sa persistance, au-delà de certains espaces bien définis, en font un lieu à lui seul, une manière de figurer et de peindre le désert. On va approcher les trois caractérisations capitales des localités désertiques : oasis, ville et labyrinthe pour leur propension à enrichir le fictif tout en témoignant d'une perspective neuve, celle de la géographie.

Cependant, la ville et le désert se révèlent à l'analyse indissolublement liés. L'imaginaire noue ces deux symboles dans un étroit rapport de force entre limite et infini, ordre et chaos, inventaire aisé et absolu inconnaissable. Distinguons en outre que les dépendances parallèles entre ces deux catégories d'espace ne s'arrêtent pas à un parcours des contraires mais créent mutuellement leurs représentations. Dans *Les Villes invisibles*, Italo Calvino propose ainsi, que l'imaginaire du désert donne naissance à celui de la ville, comme si le dépouillement topographique n'était supportable que jusqu'à un certain degré, et que la cité des sables complétait, sans la renier ni la limiter, l'immensité revendiquée par l'imaginaire désertique¹². Cette conception est tout à fait représentable, notamment chez Al Koni. Suivant une gradation de l'imaginaire de la ville en fonction de ses liens plus ou moins perceptibles avec la géographie de l'ensemble des lieux désertiques. Nous abordons d'abord la cité boudjedrienne, la médina alkonienne et puis l'urbanisme le clézien qui s'inscrit tout autant que les autres dans la vision d'une topographie du désert.

2.1. Ville asile

Si diverses villes algériennes font l'objet de descriptions chez Rachid Boudjedra, elles ne constituent pas ce qui nourrit son imaginaire de la cité du désert. Dès lors, la description de l'espace urbain ne fonctionne pas sur le modèle traditionnel, elle est buissonnière et plutôt déterminée par les états de l'âme du narrateur que par la force des détails physiques¹³. Ainsi une ville montagnaise telle que Constantine semble étouffer sous son propre poids, temporel et humain, ignorant tout de la pureté désertique par une exubérance architecturale et un foisonnement de styles. Ceux-ci n'évoquent pas l'authenticité, mais la facticité humaine, là où semblent absents tout enracinement réel dans le lieu et toute dialectique avec le désert¹⁴. Comme déjà chez Italo Calvino, c'est du paysage désertique boudjedrien que naissent le vœu et la vision d'une cité. Cette cité se relie à un passé plus historique que légendaire. Son caractère retiré, la réclusion de ses vestiges

¹² « Il vient à l'homme qui chevauche longtemps au travers de terrains sauvages, le désir d'une ville ». CALVINO Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, 1996, p. 12.

¹³ ALEM DJRODO Hangni, *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 144-145.

¹⁴ « 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. Constantine où j'ai toujours, eu, déjà, à seize ans, ce même visage et où la tentation du suicide est plus grande que dans n'importe quelle autre ville du monde ». (T 93)

n'opèrent pas de rupture avec l'ouverture géographique du désert. À cet égard, Timimoun prend une valeur typique dans le texte boudjedrien. Le lieu est en effet décrit en termes de cité antique, alors qu'il ne s'agit que d'une installation forte monumentale d'un magnifique système d'irrigation. Le narrateur l'expose avec un lexique architectural, et son entrée dans les confins s'apparente à une progression le contour et le contenu d'une localité ancestrale :

J'avais pris l'habitude d'arriver à Timimoun au lever du soleil pour permettre à mes clients de découvrir ce ksar magnifiquement intact avec son oasis luxuriante où le système d'irrigation date de plus de trois mille ans et dont l'ingéniosité et la complexité m'avaient toujours fasciné. (T 35)

Que le plan soit décrit ici en répertoire de constructions désertées ne dénote pas chez Boudjedra la nostalgie de la civilisation au cœur de la géographie de l'absence. Au contraire, le narrateur, confronté à un lieu naturel qui paraît requérir une ancienne cité, saisit l'occasion d'épurer l'imaginaire urbain, jusqu'à remonter à un archétype de l'espace humain. Cet archétype projette une synthèse entre la présence et l'absence, afin d'évoquer un « prototype de l'espace », où, comme l'écrit Charlotte de Montigny : « l'humain se meut avec facilité tout en conservant son rapport avec le cosmos¹⁵ ». Sans épuiser la conception d'arrière-plan désertique, cet espace primordial s'ouvre à la suggestion d'infini du désert. L'harmonie naît alors du double courant entre une topographie humaine et une autre qui la dépasse. La version première de la cité boudjedrienne débouche sur l'illimité, autant que l'illimité se subordonne à la couleur citadine de la ville. Lieu d'harmonie entre la nature et la civilisation, Timimoun est reproductions multiples qui, sans chercher à être de fidèles copies, tentent de revigorer à travers chaque vision chaque image, le chemin conduisant à l'origine de la rencontre avec la ville première, tout à fait réelle, mais toujours intériorisée et donc imaginée. L'architecture urbaine n'a-t-elle pas de tout temps fasciné la composition fictive à laquelle se posent des préoccupations attachées à l'ancrage spatial, à l'armature et à l'agencement des unités narratives? Par ailleurs, les problèmes inhérents à l'espace interpellent l'écrivain sur des aspects précis relevant de la manière d'édifier

¹⁵ MONTIGNY Charlotte DE, *L'image culturelle et littéraire du désert*, Thèse de doctorat, Daniel-Henry Pageaux [dir.], Paris III, 2005, p. 214.

une ville qui l'est, déjà, dans la réalité.

Timimoun est un ksar rouge très ancien, avec ses murailles construites en pisé ocre. Il se love sur une longue terrasse qui domine d'une vingtaine de mètres la palmeraie. Son minaret soupçonneux à l'architecture de poupée, aux lignes arrondies et au pisé grenu, surveille le désert alentour. (T 77-78)

Le symbolisme de la cité se révèle le plus inventif pour Boudjedra, dans la fusion opérée entre le dépouillement et la construction, entre la structuration monumentale et l'infini stérile. En vertu de cette optique, l'architecture du désert n'annule pas l'immensité des lieux, ne la contredit pas non plus, mais en révèle un autre aspect, humanisé et structuré par l'imaginaire. La présence de vides semblables aux ruines permet en fait au narrateur de remonter à une pensée d'ordre archétypal, et l'on interprète mieux de ce fait l'importance que prend chez lui le symbolisme des ruines. Une dialectique constante est ainsi à l'œuvre entre un Boudjedra écrivain, soucieux d'exégèse géo-historique, et un Boudjedra séduit par le pouvoir d'évocation des lieux, qui doit largement à la parole légendaire. Le narrateur a beau rapporter ironiquement la visite des ruines spirituelles, « *Que de nuits et que d'aubes j'ai passées, tout seul, dans la chapelle minuscule et ascétique du père de Foucauld, en haut de l'Assekrem, le point culminant du Hoggar. Je n'y éprouvais aucun sentiment religieux mais une esthétique inconcevable, ailleurs!* » (T 115). Ce vestige confère une dignité singulière au lieu, et c'est son abandon même qui en est la cause. Témoins d'une certaine époque, ces vellétés civilisatrices que sont les ruines expriment une logique historique, mais celle-ci ne les épuise pas. En effet, la chronologie historique retranche l'imaginaire dans des symboles de décadence, de déréliction et de nihilisme qui n'évoquent rien du pouvoir libérateur des ruines. Car telle est la manière dont la légende agit sur les ruines pour Boudjedra. Il suffit qu'elle soit ressentie comme immémoriale, aussi fluide et mouvante que l'imaginaire d'ouverture suggéré par les ruines. Ainsi, un sens du mystère naît de la confrontation entre le regard humain et le dénuement topographique :

La veille j'ai parlé à Sarah de la cathédrale d'El-Goléa érigée en plein désert, il y a un siècle et demi par le père de Foucauld, debout comme un fantôme venu d'ailleurs. Nous allons la rencontrer. [...] les touristes adorent cela. Ils ont, souvent, le sens du macabre. (T

123-124)

D'ailleurs, les ruines sont vivantes chez Boudjedra. Elles le sont d'autant plus qu'elles se trouvent retranchées aux confins du désert, là où l'humain se dépouille au contact de l'absolu, là où en retour l'absolu s'humanise par l'élaboration de formes architecturales. Suivant la mosaïque qui s'y lit entre la nature et la civilisation, Timimoun se repère comme la cité rêvée pour Boudjedra. Il ne cesse d'y revenir au cours de ses périple et en esprit. Pratiquer le trajet vers Timimoun participe à cet égard non pas du désir de possession d'un éden, mais d'une volonté libératrice. Comprise en ces termes, Timimoun reprend la fonction soustractive du désert, sans que s'y attache le rude parcours de la négation. Le symbolisme urbain s'incarne sans effort dans un espace à l'état pur qui exalte les aspirations humaines, tout en leur déférant la patine d'un au-delà de la mémoire. L'expérience et l'écriture du lieu sont de ce fait profusément unies chez Boudjedra, et le processus de relation de l'expérience équivaut à une recreation du lieu. La fascination des couleurs, le caractère imposant du Sahara trouvent leur véritable expression dans l'écriture, car le regard, constate Rachid Boudjedra, ne saurait retenir à lui seul l'harmonie topographique :

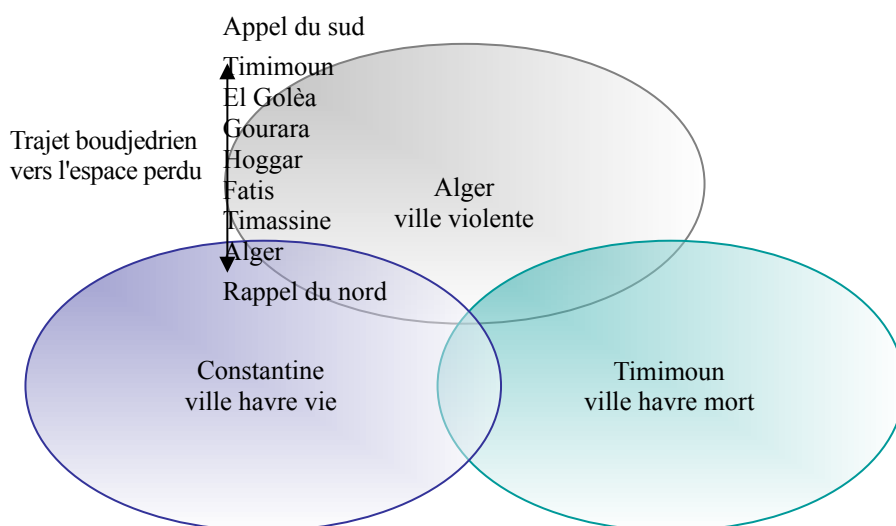
Le soleil couchant, durant ces jours polaires, semble un lambeau ovale, rouge et livide, à la fois, flamboyant et terne, brouillé et distendu. Il se plaque sur la succession de ksour aux formes étranges ; de falaises rouges qui dominent des chotts, maintenant, bleus ; de dunes de l'Erg, en arrière-plan, à la fois camouflées et criardes ; avec cette couleur safran qui, au fur et à mesure que le soleil disparaît, va devenir fauve puis ocre, puis rouge. Puis, plus rien. Le désert s'évanouit alors. (T 62)

C'est d'ailleurs le pouvoir de recreation poétique qui confère à Timimoun un aspect si adoucissant. La poésie des ruines se mue alors en une poésie des ruines, où l'écriture est prétexte à la synthèse, où la relation des lieux représente à la fois une parole de dépouillement et de dévoilement : « *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* ». (T 50)

La ville semble ordinairement un refuge pour les personnages boudjedriens. En participant de manière effective à la spatialisation narrative,

Timimoun est un abri pour certains, tel le conducteur du car, et d'autre part, Constantine est un refuge à distance par le biais du souvenir et de la mémoire. Confronté à des situations douloureuses, le conducteur éprouve le besoin, alors qu'il se trouve à Timimoun, de faire appel à Constantine, ville du passé celui de l'enfance relié à la famille. Cette évocation le transporte de l'espace tangible (la ville où il trouve « réellement ») vers la ville natale apaisante et sécurisante qui l'aide à évacuer des souvenirs traumatisants et obsessionnels.

Les villes dans *Timimoun* sont retrouvées et reconstruites par la mémoire du narrateur. Dans ce roman, le récit se manipule entre trois espaces qui correspondent à trois ancrages temporels :



Les fréquents déplacements du narrateur lui permettent de s'évader, d'oublier ses multiples déboires et préjudices personnels. Ils l'aident aussi à fuir Alger meurtri par les attentas terroristes. À Timimoun il veut d'une part annihiler le « *désarroi* » vécu par son pays, et d'autre part il veut encore échapper à un éventuel assassinat. Ces raisons expliquent sa décision de s'isoler dans le désert et de choisir sa propre mort : « *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... le désert était mon mode de suicide* » (T 50). Dans cet énoncé il y a lieu de souligner les deux acceptions du verbe « enterrer » : funérailles et réclusion.

C'est lors de l'un de ces périple qu'il fait la connaissance d'une jeune

filles « Sarah ». Il choisit ce prénom parce qu'il rassemble phonétiquement à son épris du Sahara. Mais, le fait d'être amoureux à l'âge de quarante ans alors qu'il s'est de tout temps méfié des femmes, démontre son désir de s'accrocher à la vie, lui, le condamné à mort. Suite à l'échec de sa relation avec Sarah, le conducteur confirme la pérennité du Sahara à l'instar de la ville mémoire qui est Constantine. Celle-ci et Timimoun sont d'ailleurs souvent associées par la description narrative :

– par la couleur des sites respectifs. L'ocre du ksar de Timimoun rappelle la couleur des falaises de Constantine (T 117)

– par les odeurs. Les parfums des jardins de Timimoun rappellent les odeurs de l'enfance (T 124)

– par les personnages. Sarah est presque le sosie de l'ami d'enfance Kamel. Cette ressemblance relève du magique. Le conducteur guérit de son amour absurde, car Sarah-Sahara est le double réflexif de son ancien copain de Constantine. (T 117)

L'ubiquité de Kamel (Constantine et Sarah-Sahara) défait l'échec amoureux et permet d'accéder à la ville de l'enfance qui est, elle aussi, espace de la pérennité : « *J'étais abandonné et humilié par Sarah comme jamais Kamel et Henri Cohen ne l'auraient jamais fait. Je les connais depuis si longtemps, toujours à mes côtés, à arpenter la vie en ma compagnie* » (T 124). Le narrateur et ses deux amis arpentaient, non seulement, la ville (ils le faisaient si souvent) mais aussi, et surtout, la vie puisqu'ils étaient inséparables. La ville du passé – Constantine – qui représente la mémoire pure d'enfance est tout simplement la vie qui nie la ville du présent – Alger – qui représente forcément la brutalité intégriste.

Timimoun, espace du présent mais se situant dans une contrée lointaine, et Constantine, espace de l'enfance et du passé lointain sont les villes-refuges où le personnage, grâce à la mémoire, à la distance, fuit la mort et la violence.

2.2. Ville versatile

Postulant que le récit poétique est caractérisé par la prééminence du rapport spatial. Jean-Yves Tadié classe deux formes d'intervention de l'espace dans la narration : « d'une part chaque fois que le héros y rencontre une expérience essentielle, d'autre part, plus substantiellement, dans certains récits où les personnages eux-mêmes sont porteurs d'espace, renvoient à

lui¹⁶ ». Les « expériences essentielles » des personnages de *Désert* se font dans un contact, réel ou imaginaire, avec le désert. Ils sont « porteurs d'espace », y « renvoient » comme symboles – Es Ser, Ma el Aïnine –, ou par leur appartenance – Nour, Lalla, le Hartani. Le rapport à l'espace apparaîtrait comme un « décor » et, au plan narratif, serait surtout représenté par des descriptions. À l'instar de ce qui se produit dans certains récits poétiques, le rôle du décor disparaît donc au profit de la fonction poétique dans maints passages¹⁷ ; même la présence de lieux « subalternes », autres que le désert, se justifie uniquement par celui-ci. Dans *Désert*, les espaces menaçants ou menacés, tels la Cité (D 87, 192-194), la cabane de Naman mourant (D 208), ou les endroits étranglés par la ville à Marseille (D 300-301, 321), proposent une autre forme de résonance poétique intra-textuelle : ils s'opposent aux lieux « ouverts », propices au déploiement poétique et qui, tous, connotent le désert et la pérégrination.

Dans le fond, la tension extériorisée par les pressentiments de Lalla comprend l'accolement entre le premier récit, celui de Nour, et l'histoire de la jeune fille, à partir de composants explicites qui, de ce fait, constituent : la ville rouge et le tombeau du marabout. Les mobiles qui agencent le portrait de Smara au début du premier récit : « *Des maisons en pisé, des casemates de planches et de boue, et surtout, ces petits murs de pierre sèche, qui n'atteignaient même pas le genou, et qui divisaient la terre rouge en alvéoles minuscules* » (D 16), réapparaissent dans la vision de Lalla : « *C'est une ville de boue, ruinée par le temps et usée par le vent, pareille aux nids des termites ou des guêpes* » (D 205).

La ville désertique apparaît comme un panorama précis et surtout contrastée. Les couleurs ne peuvent y être que parfaitement pures et saturées à l'extrême. Elle ne peut pas admettre la demi-teinte, le pastel ou le mélange des tons. Quelques paysages illustrent ce type de décor. Nour et son père parviennent au tombeau de l'homme saint. L'édifice du marabout est en elle-même, tout à fait primaire : « *quatre murs de boue peinte à la chaux* » surmontés d'un dôme en forme de « *coquille d'œuf* », une « *large pierre rouge* » (D 27) sert bien à obturer l'entrée. La fresque elle aussi est rigoureusement primitive : socle et portes rouges, mur et dôme blancs, et au-dessus le ciel bleu profond. Le tableau recréé exprime une pureté exemplaire

¹⁶ TADIÉ Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994, p. 77.

¹⁷ IL suffit de rappeler pour exemples la présence vivante de la dune ou de l'horizon du désert dans *Désert*, où la prééminence de l'espace est telle par rapport aux personnages que la fonction poétique prévaut quasiment seule.

symbolisée par cette simplicité architecturale.

Spirituellement, les guerriers nomades de *Désert* fuient l'envahisseur chrétien et le sujet de leur quête, c'est le Cheikh Ma el Aïnine qui évoque pour eux le salut et l'intégrité territoriale. Ce récit de la fuite en avant des nomades s'inscrit dans un contexte historique précis mais il prend une dimension beaucoup plus vaste et qui déborde vite ses limites temporelles.

En effet, l'aventure des guerriers revêt un aspect qu'il n'est pas exagéré de qualifier de « biblique » dans son sens le plus large! Tous les éléments de l'épisode hébraïque de la fuite en Égypte sont cités dans le Coran¹⁸. Une phrase suffira à corroborer ce rapprochement. C'est Nour qui récite : « *Nous allons bientôt arriver dans les terres que le Cheikh a promises, là où nous ne manquerons pas de rien, là où ce sera comme le royaume de Dieu* » (D 231).

Le Clézio a choisi les mêmes mots qui servent à désigner dans la Bible la Terre Promise. Il a voulu, en établissant ce parallèle, accorder à son récit une portée qui se situe bien au-delà du contexte, il lui a donné une dimension mythologique et même mystique. En conclusion, chaque texte le clézien s'inscrivant dans un contexte désertique conserve de façon récurrente la même structure de la fuite. Le schéma simplifié à l'extrême comporte un axe opposant deux pôles. Le pôle négatif est figuré parce que l'on fuit, et le pôle positif par l'objet de la quête.

Distinguons d'une façon évidente que nulle jonction immédiate n'existe entre la ville et le désert chez Le Clézio. Smara et Marseille marquent l'opposition chère à Le Clézio entre le monde civilisé et le monde naturel. Les ensembles urbains du Sahara, bidonvilles ou bivouacs au passé légendaire, ne sont pas des villes, au sens où aucun imaginaire architectural ne s'y explore. Manifestement, le désert entre dans « *la Cité de planches et de papier goudronné* » (D 92), sous la configuration du vent ou celle, plus insidieuse, du sable. Les habitants élaborent dans le désert une demeure éphémère, métaphorique du campement nomade. Dans sa description liminaire de la *Cité* de Lalla, Le Clézio appuie sur la fragilité constitutive du bidonville, en même temps qu'il rapproche, par les termes employés, cette *Cité* d'une toile de tente :

Quand le vent souffle trop fort sur la vallée, on entend claquer toutes les planches [...], et le crépitement des feuilles de papier goudronné qui se déchirent dans une rafale. (D 90)

¹⁸ Sourate XXVIII : Al-Qasas (Le récit).

Le bidonville ne présente aucune essence urbaine et ne donne pas cours à une rêverie architecturale, parce qu'il équivaut à un campement de la modernité où le nomadisme ne serait pas supprimé, mais suspendu dans une attente vague. Le désert est constamment messenger d'infinité et, corrélativement, de rêve, la ville moderne est d'emblée marquée comme un espace négatif : elle représente un lieu clos, qui enferme l'homme. Dans *Désert*, ce passage prépare l'épisode marseillais, vécu passivement par Lalla, puisque c'est sur cette opposition entre un espace ouvert et authentique, le désert, et un espace fermé et artificiel, la ville moderne, que se déroule toute l'histoire. À bien des égards, la ville semble résumer pour Le Clézio la société occidentale, et dès que Lalla abandonne le Sahara, elle se retrouve happée par la vaste métropole que configure Marseille. Récemment arrivée, Lalla cherche à se repérer dans un lieu dont les dimensions, pourtant étendues, déroutent moins que la multiplicité des détails topographiques. Marseille prend l'air d'une ville plurielle qui ne se crée pas à mesure qu'on la parcourt, mais dont la profusion des rues, des bâtiments, des bruits et des mouvements, induit une désorientation qui confine à l'écoeurement :

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 brûlée enivrent et donnent mal à la tête. (D 266)

Au premier abord, l'affluence dessine une poétique de l'expérience immédiate. L'architecture moderne fait la part belle à l'hyperesthésie. Par sa surenchère sensible, elle affole l'esprit dans un constant va-et-vient, qui est encore un pacte délibéré avec toute forme d'excès audiovisuel. Jean Onimus analyse la présence de cet excès comme à double tranchant. En fait, si cet excès irrite dans un premier temps, il n'en détient pas moins une configuration d'attraction paradoxale. « La ville, écrit-il, est un lieu d'excès qui énerve et rend dépendant comme une drogue. C'est à tous les points de vue, la plus haute réalisation de l'esprit technique. Fondée sur le béton et l'électricité, elle est à la pointe de l'évolution¹⁹ ». Or, cette exégèse, qui accorde en filigrane, toute son importance à l'humain, limite aussi l'interprétation de la ville le clézienne à un modèle manichéen. C'est à cette interprétation qu'adhère Simone Domange, lorsqu'elle voit en Marseille le lieu de toutes les turpitudes, à l'opposé du désert, « lieu de la transparence, d'un possible retour vers un centre mythique d'avant la création, lorsque tout était encore

¹⁹ ONIMUS Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994, p. 75.

latent, ou vers le pays très pur des origines, quand seuls les nomades hantaient les sables²⁰ ».

Le fait de considérer la ville le clézienne comme le schéma inversé de l'espace saharien est insuffisant, parce que l'univers urbain existe en soi avec des codes qui lui sont propres. Au contraire de Boudjedra et Al Koni qui la présument comme espace hostile, la ville fascine Le Clézio, autant que le désert, mais pour des déductions différentes. C'est l'excès qui est ici source mystérieuse, de même que la deshumanisation, paroxysme aberrant d'une technologie poussée à son comble. Les êtres humains n'existent qu'en foule à Marseille, ou alors sous la forme de silhouettes aux yeux vides²¹. La facticité des gestes et des déplacements caractérise en profondeur les habitants des villes le cléziennes. Ainsi, l'excès urbain ne constitue réellement qu'un excès de surface, car il s'oppose *a priori* à la rêverie et à l'ouverture irrationnelle. Très vite, le foisonnement sensible devient synonyme d'appauvrissement de la vie consciente. Jean Onimus particularise à ce propos que « tout ce qui est mécanique est signe d'une dégradation de l'esprit. La conscience est le contraire de l'obéissance aux règles : elle est inspiration, élan, communion²² ». On voit alors, dans la construction le clézien de la ville, la seule expression d'une colère contre la modernité et la volonté d'exorciser par l'expression les dangers d'une société réduite à un immuable réseau d'enchaînements mécaniques? Il en serait ainsi si la ville était incommensurable ; or, elle n'est que gigantesque. En outre, le paysage urbain de surface qu'elle représente ne permet pas une exploration illimitée. Notons cependant que le quartier immigré de Marseille s'écarte un peu de ce schéma topographique. Parce qu'il donne lieu à une explosion d'horreur, le quartier du Panier vu par le regard de Lalla s'apparente autant à une forme d'exorcisme. Le mal, la souffrance, la mort ne sont pas simplement décrits, ils se trouvent mis en scène dans un style qui se gonfle d'énumérations signifiantes, de périodes où revient, inlassable, la thématique du morcellement, de la flétrissure, de la dérélition :

Lalla voit tous les détritrus comme rejetés par la mer, boîtes de conserve rouillées, vieux papiers, morceaux d'os, oranges flétries, légumes, chiffons, bouteilles cassées [...], poussières, pourritures.

²⁰ DOMANGE Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993, p. 134.

²¹ « Lalla regarde tous ces gens qui ont l'air égaré, qui marchent comme s'ils étaient dans un demi-sommeil ». (D 270)

²² ONIMUS Jean, *Op.cit.*, p. 58.

Ce sont les marques de la solitude, de l'abandon, comme si les hommes avaient déjà fui cette ville, ce monde, qu'ils les avaient laissés en proie à la maladie, à la mort, à l'oubli. Comme s'il ne restait plus que quelques hommes, dans ce monde, les malheureux qui continuaient à vivre dans ces maisons qui s'écroulent, dans ces appartements déjà semblables à des tombeaux, tandis que le vide entre par les fenêtres béantes, le froid de la nuit qui serre les poitrines, qui voile les yeux des vieillards et des enfants. (D 306-307)

En se construisant par la reprise thématique, l'exorcisme aboutit à un effacement du tissu urbain d'où se retirent les objets, les mouvements et bientôt la vie. En ce sens, l'imaginaire le clézien de la ville ne repose pas uniquement sur la dénonciation, car il en limiterait l'inspiration. La description des lieux urbains comporte une poétisation de la modernité. Ainsi la profusion citadine, loin de produire uniquement un milieu étouffant, ouvre sur des espaces vacants qui, s'ils « *ressemblent au désert* » (D 351) et provoquent la nostalgie de l'entourage désertique, sont avant tout des lieux vides à l'intérieur d'un urbanisme qui a cessé d'être dévorant. Terrains vagues, parkings, places et quais désertés prennent part à cette esthétique du rien si paradoxale dans le milieu excessif de la ville²³. C'est dans ces lieux que les mouvements continus de la foule trouvent un exutoire, même si le vide ne rachète pas la profusion mécanique. L'écriture se suspend avant de se livrer à nouveau au mouvement furieux et vain des avenues, degré zéro de la sédentarité. Les lieux désertés de Marseille se font l'incarnation symbolique du parcours imaginaire urbain.

Les lieux sont à l'image des déplacements de la foule, parce qu'ils ne recèlent pas le moindre signe de profondeur, ainsi que de ceux de Lalla. Dans ses errances urbaines en effet, l'héroïne le clézienne ne se sépare jamais des souffrances que lui impose la ville. Elle se mue en un parcours de déambulation où les voies se répètent, monotones, identiques dans leur inachèvement, jusqu'à ne former « *que cette avenue, et encore cette avenue, et ces carrefours pleins de visages, d'yeux, de bouches, ces voix criardes, ces paroles, ces murmures* ». (D 311) Le foisonnement de motifs similaires confère un curieux statisme au déplacement comme si une marche authentique ne pouvait avoir lieu dans une atmosphère au caractère invariable. De fait, lorsque Lalla s'arrête, c'est qu'elle se trouve à la limite de

²³ CALI Andrea, « Vers le désert : une lecture de Le Clézio », in *Poétique et imaginaire du désert*, DURAND Jean-François [dir.], Montpellier, Université Paul Valéry, 2005, p. 307.

ses forces, ou qu'elle a atteint une extrémité du tissu urbain. La zone portuaire constitue une de ces extrémités. Lieu de passage ambivalent, il se surgit sous l'aspect d'une antichambre de l'ailleurs²⁴ : le mouvement n'y a plus cours, la lumière et le silence y dominent librement. Cependant, la zone portuaire, par son ambivalence même, n'appartient déjà plus à la ville et elle renforce *a contrario* la progression obligée, mais dépourvue de sens, à l'intérieur du paysage urbain.

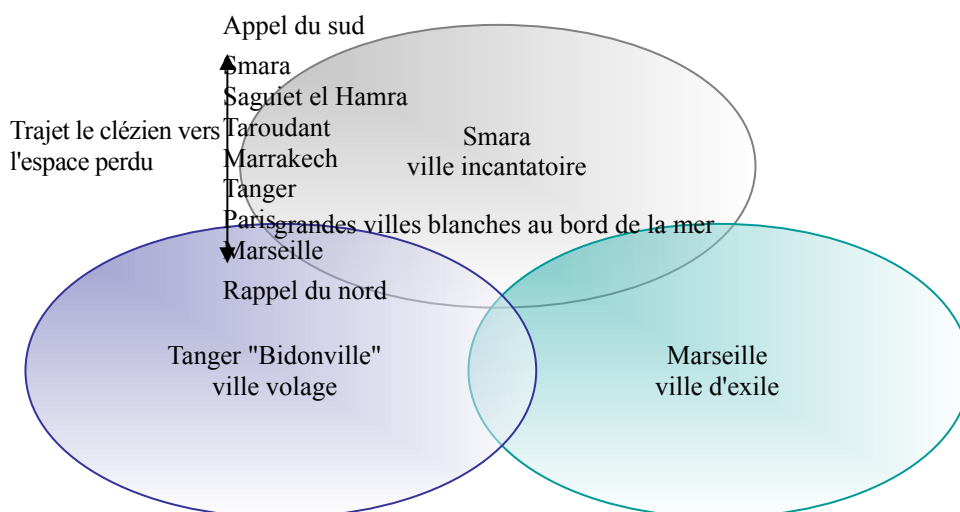
L'errance à travers Marseille dessine ainsi une topographie du rien. On ne se trouve nulle part dans ces rues dont les noms, relevés sous forme de liste (D 268-269), représentent de faux repères, des indications sans suite. Créée par l'impulsion du mouvement général, l'errance manifeste la conformation des gestes humains et de la pensée au règne mécanique. Sachant que le nomadisme se centre sur la rêverie d'un ailleurs. Hors de portée, souvent légendaire, cet ailleurs qui est aussi un horizon de conquête, oriente la progression nomade. Or la dimension de l'ailleurs n'existe pas dans l'essence de la ville le clézienne, et la pléthore de l'espace se dénoue rapidement au bénéfice de l'absence. Tel est le paradoxe de l'imaginaire urbain chez Le Clézio. L'excès apparent du spectacle ne recouvre qu'un immense vide, et c'est ce vide que le mouvement de l'errance découvre peu à peu. Privée d'une assise ferme, la représentation de la ville oscille alors d'un extrême à l'autre et le mouvement mime quelquefois une libération paradoxale comme si dans la prise de conscience de l'abîme urbain, l'appel de l'ailleurs se faisait plus probant :

Les autos, les motos, les cyclos, les camions, les autocars vont à toute vitesse, tous chargés d'hommes et de femmes aux visages identiques. Lalla marche sur le trottoir, elle voit tout cela, ces mouvements, ces formes, ces éclats de lumière, et tout cela entre en elle et fait un tourbillon. [...] Le vent glacé de l'hiver souffle par rafales le long de l'avenue, soulève les poussières et les vieilles feuilles de journaux. Lalla ferme à demi les yeux, elle avance, un peu penchée en avant, comme autrefois dans le désert, vers la source de lumière, là-bas, au bout de l'avenue. (D 293)

Au bout de l'avenue se trouve la limite de la ville, ainsi que la suggestion d'un départ qui renouerait avec un parcours authentique, orienté

²⁴ Cette antichambre est propice à la rêverie, et Lalla imagine « qu'elle glisse dans un bateau sur la mer plate, jusque de l'autre côté du monde ». (D 295)

vers une fin, parcours existant dans le désert. L'ouverture aux extrémités du tissu urbain et le vide établi par les terrains vagues instaurent donc ce que la ville peut offrir de mieux comme métaphores de l'ailleurs. Approximatives, ces métaphores témoignent cependant de la capacité que possède la ville de générer la perspective de l'altérité. Celle dernière est incarnée pleinement dans l'espace désertique. À cet égard, le désert promet tout ce que la ville n'offre pas en termes de fusion, d'extension, de libération. L'urbanisme vaut donc pour sa constitution contraire au désert, mais cet antagonisme intrinsèque, loin de condamner l'ouverture du désert, l'engendre paradoxalement. Le Clézio considère que l'étendue désertique fait naître le désir de la ville en imaginant le processus inverse. C'est ainsi que la ville se situe à la source de l'appel du désert, un appel lié aux images du départ et de l'ouverture infinie.



2.3. Ville onirique

Chez Al Koni, les personnages subissent un sentiment de culpabilité présent depuis toujours dans l'esprit de l'homme : péché originel, spleen, angoisse, cette « faute » renvoie à un état d'harmonie et de sérénité dont la contamination aurait engendré le malaise profond de la condition humaine. Ce paradis perdu, appelé par l'auteur « poésie », « liberté », constitue la réalité véritable, aujourd'hui voilée par l'« esclavage », la « prose » autant d'apparences cruelles et négatives du réel.

Or, la prise de conscience de cette opposition tragique produirait un mouvement à rebours vers un lieu de plus en plus à l'état pur, où l'individu peut vivre l'expérience d'un contact direct avec la nature et redécouvrir, par l'observation attentive de ce qui l'entoure, le côté magique de la réalité. Al Koni cherche à retrouver un coin où l'homme puisse vivre, dans toute sa plénitude, l'action d'union avec l'univers. La cité écartée semble répondre pleinement à ces instances par la présence d'une nature grandiose, l'écroulement des dimensions spatio-temporelles, le sentiment d'isolement renforcé par la solitude et le silence, l'opération « purificatrice²⁵ » des éléments, la perception de liberté se dégageant partout de l'horizon. Mais la pureté rappelle ici l'expression de la négation. Si elle permet de façonner la ville à l'image du désert, elle en rejette aussi dans l'ombre le caractère humain. La cité concorde des lieux désolés qui l'entourent. La vraie nature de la ville, en effet, n'est pas extérieure, mais intérieure, et elle ne se découvre qu'à mesure qu'on s'aventure dans le repli de ses ruelles :

Entre les demeures s'ouvrirent chemins et sentiers ; les blocs se fendirent, donnant naissance à un ensemble de rues, de venelles, de passages conduisant à des places et terrains vagues. [...] Et si les ruelles étaient étroites et tortueuses, les sages savaient que cet état remontait à l'anarchie première de la construction. (W 173)

Il faut ainsi constater qu'en dépit du caractère dépouillé qu'offrent les abords de la place principale, le reste du paysage urbain se révèle sous la forme de venelles, de passages tortueux et complexes, caractéristiques de l'ensemble des vieux quartiers arabes, c'est-à-dire de la « médina²⁶ ». L'imaginaire alkonien se complaît dans les figures tissées par les rues resserrées, et il y voit l'identité profonde de la cité recherchée du désert.

Un caractère exceptionnel, cosmique et mythique, dévoilant cette entreprise d'édification. Le choix du lieu est en lui-même éminemment symbolique puisqu'il renvoie à une des légendes les plus anciennes du désert. C'est le puits qui en est l'objet et l'origine. Il aurait été découvert par un terrassier. Il fit creuser pendant si longtemps à l'endroit que des mages lui désignèrent comme « *le centre de l'univers et le cœur de la terre* », ce puits – qu'on retrouve dans la trame de plusieurs romans d'Al Koni –, dont les

²⁵ BEN ABDA Saloua, *Figures de l'altérité. Analyse des représentations de l'altérité occidentale dans des romans arabes et francophones contemporains*, Paris, Harmattan, 2009, p. 97.

²⁶ AL-ĠĀNIMĪ Sa'īd, *Op.cit.*, p.87.

eaux jaillissent les étendues vides. Autour de la source, on érige la plus fabuleuse des cités devenue très vite la destination et la résidence des nomades plus désireux de s'installer à l'abri de ses remparts. L'Histoire de Waw n'est qu'un prétexte pour l'écriture de l'histoire de la fondation de cette ville tentaculaire et chimérique, cette Macondo du Sahara, dont le roman *La Petite Waw* est le cadre.

La ville ne fait nullement obstacle au désert comme en témoignent ses matériaux naturels de construction et son agencement topographique qui s'ouvre sur le vide du paysage et dont l'harmonie, paradoxalement, naît d'un dépassement du désordre apparent, comme si la cité tirait sa véritable essence du caractère soustractif du désert :

Le désordre, au début, fut l'un des aspects de la construction. L'espacement ou le tassement disgracieux des maisons était un trait saillant qui ne pouvait échapper à l'œil du spectateur comme du visiteur. Mais la répartition s'ordonna au fil du temps, les murs commencèrent à se rejoindre et les maisons à s'accoler proprement. (W 173)

L'auteur décrit la ville en vision onirique prouvant que la réalité topographique se traduit en termes métaphoriques et renvoyant non seulement à la profusion d'un monde imaginaire, mais encore à l'imbrication de motifs architecturaux à seule fin d'évoquer le caractère profond et peut-être illimité de la médina. Autant le caractère limitrophe de la ville se résumait par le dépouillement, autant le cœur de la médina est animé par la multiplicité des passages qui dessinent l'itinéraire du voyageur, et plus encore celui de la pensée. La médina regorge ainsi de possibilités topographiques par lesquelles elle rejoint un des aspects infinis du désert. Mais l'immensité spatiale se transforme ici en une immensité de renouvellement, car le même passage pourrait être emprunté plusieurs fois sans être reconnu.

La complexité géographique de la médina n'en reste pas moins positive, parce qu'elle offre des perspectives d'exploration illimitées. Pourtant, pour bénéficier de ce caractère illimité, l'imaginaire doit reconnaître à la médina un statut particulier de ville dans la ville qui l'isole de la modernité urbaine aussi bien que le ferait le désert. Cela produit ainsi, un sentiment de déréalisation du lieu plus au moins rudement ressenti : « *Au milieu de ces solitudes austères, telle une fabuleuse cité de djinns ou l'une de ces*

merveilleuses villes perdues des légendes ancestrales, réputées apparaître au voyageur qui ne la cherche pas, et s'effacer au regard de qui vient à sa rencontre ». (W 174)

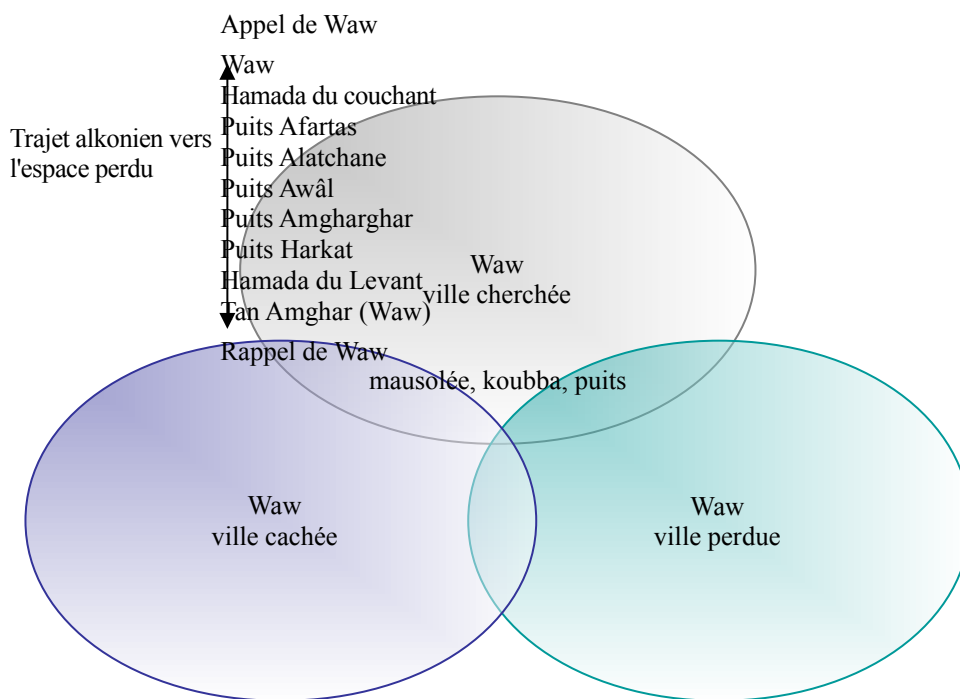
Les traces du temps sont imprimées aux cœurs des personnages influencés par le corps architectural, ce qui fait de la ville alkonienne un espace de mémoire qui évoque simplement le *continuum* linéaire de la temporalité. « *Lorsque la tribu se fixa à la terre et se plut à dormir contre des murs ; lorsque les gens purent mesurer les changements survenus en eux-mêmes, tant dans leur corps que dans leur âmes, ils virent que leur vénéré patriarche avait changé avant eux et que, pour la première fois, il pliait dans sa lutte héroïque contre le temps* ». (W 180) Avec tout ce qu'il comporte de dégradation, le temps agit sur eux et marque leur matière.

Al Koni exalte une recherche de profondeur désertique qui s'opère au-delà des marques de mémoire invisible, et compose avec l'onirisme précédemment allégué une thématique du secret. Les sinuosités des ruelles, les replis de la médina aiguisent ainsi l'imaginaire à l'aune de ce qu'ils peuvent receler. Il devient impossible de deviner ce que cache un détour ou un passage couvert par les confins de la ville car l'architecture n'est pas définie par avance. Elle se précise à mesure que les personnages progressent dans les lieux, à mesure aussi que la pensée s'insinue dans les structures de cette métamorphose onirique. Le secret naît de la découverte graduelle d'un univers jamais achevé qui bifurque sans cesse, où les voies ne sont que le prélude à d'autres voies en une incessante mise en abyme, où le mystère se caractérise ainsi, comme « *un signe caché, estimant que l'arrondi de la grande muraille répétait celui du glorieux tombeau* ». (W 179) Onirisme, mystère et magie composent ainsi une topographie référentielle chez Al Koni pour autant que l'architecture puise ses motifs aux archétypes du rêve, et aussi dans la mesure où le sens du mystère légué par l'irrationnel influence en retour la conquête de la ville. Les personnages alkonien, pour retenus qu'ils puissent être par l'extérieur de Waw sournoise, reflet d'austérité désertique, cherchent toujours à accéder à l'intérieur, au cœur même de la cité qui reste évasive.

L'aspect du mouvement associé au secret onirique donne toute son importance à l'écriture de la progression narrative de la cité qui redouble l'élan imaginaire en l'amplifiant sur un mode lyrique et symphonique. L'avancée dans Waw s'écrit ainsi sur un mode majeur et mineur, à partir d'un thème qui se ramifie en variantes, et dont la composition n'est en ce sens jamais borné. La progression du chef de la tribu à travers la Hamada du couchant,

au nom non précisé, puis à l'intérieur de Waw, en porte particulièrement témoignage (voir le VIII^e chapitre intitulé : *La Hamada du couchant*, pp. 93-110).

La remémoration permet la transition vers le rêve sans que la ligne de démarcation soit évidente. Cependant l'écriture se fait plurielle, marquée par l'énumération, le contraste et l'inattendu. Alternent ainsi les zones d'ombres et les zones éclairées, les visions élargies vers le ciel et celles se resserrant en des conduits telluriques comme si le parcours de la ville en mimant le parcours de la pensée, offrait à l'écriture un condensé de symboles archétypaux. La médina onirique, structure urbaine de magie et de secret, est un lieu exemplaire de l'énergie inconsciente. Elle sollicite et incarne à la fois un espace primordial, multiforme et infini, notamment dans sa profondeur. L'univers sédentaire joue donc sur la dialectique de la topographie désertique. Or, la complexité de Waw alkonienne renvoie à la complexité de l'exploration archétypale par l'imaginaire.



Le désert est sillonné de pistes, de traces laissées par les ancêtres. Sans elles, la marche vers Waw y serait impossible. Il s'agit de la trace d'un temps oublié, celui de la genèse, trace effacée depuis toujours mais qui demeure inscrite au fond de la mémoire. Cette ville camouflée est le lieu où se résolvent enfin toutes les attentes : « *L'oubli que prodigue Wâw est le remède contre les plaies du monde* » (*W* 21). Lieu parfait, espace où toute espérance trouve son accomplissement. Pour celui qui craint les hommes, elle l'espace sans hommes. Pour celui qui craint le temps, elle l'espace où le temps est abolit. Chaque crainte y trouve sa réponse, chaque refus souhaite y trouver son remède. Ainsi, chaque être porte en lui le rêve d'une Waw. Elle s'impose comme un tyran mettant tout en œuvre pour chasser celui qui vient à lui.

Conclusion

Au-delà des réseaux symboliques et structuraux communs, chacun des auteurs de notre corpus conserve une spécificité textuelle. Al Koni écrit une somme, dans laquelle le désert joue le rôle de révélateur de la vérité dialectique du moi : identité tiraillée entre une ambition toute profane et un travail d'ascèse à caractère mystique. Les deux facettes du personnage alkonien existent simultanément, dans le cours de l'action comme dans le récit de l'action. Toutefois, l'écriture ajoute une distance par rapport à l'expérience vécue. Cette distance est bénéfique, car elle contribue largement à l'élaboration d'un imaginaire du désert dans *La Petite Waw*. Les données brutes de la recherche de l'oasis perdue sont ainsi travaillées dans une perspective d'exploration : exploration du regard sur les lieux, de la temporalité dont ils témoignent, et qui les unit par là aux habitants du désert, associés à une durée légendaire en vertu de leur goût pour les contes systématiquement oraux. Mais Al Koni approfondit aussi la relation à la poétique de l'espace vécu, en se penchant longuement sur la situation forcément délicate de la hamada du couchant où se trouve sa *Waw* cachée, exilée, mais aussi intruse dans la topographie du désert.

Pour Boudjedra, en revanche, l'illimité procède d'une raréfaction de l'expression, comme si l'économie des mots se trouvait seule à même d'approcher la pureté soustractive du désert. En réalité, la représentation boudjedrienne de l'espace désertique est gouvernée par la notion de sacrifice. Sacrifice de soi, d'une identité sociale ressentie comme factice et d'une vérité intérieure d'abord inexistante. Le vaste néant qui définit une

grande partie de la topographie du désert chez Boudjedra n'est que le reflet du néant intérieur des personnages. En lui-même, le désert possède une dynamique intrinsèque, au pouvoir de négation redoutable, mais aussi à la perspective d'affirmation absolue. Toutefois, cette dynamique reste perçue comme une irréductible altérité. Vouloir fusionner avec elle signifie excéder à soi-même, de manière radicale, comme le prouve le destin des protagonistes de *Timimoun*. Foncièrement plus pessimiste que celle d'Al Koni ou de Le Clézio, la représentation boudjedrienne du désert illustre sur un mode majeur l'altérité absolue de l'espace du désert.

Le Clézio, quant à lui, dépasse sans relâche les contradictions de l'espace du désert par le recours à un *continuum* de langage lyrique. Sa présentation du désert semble *a priori* plus apaisée : elle ne signifie pourtant pas que l'auteur écarte les antagonismes de la dialectique, au profit d'un dépassement immédiat. Le manque, l'attente, le refus sont présents au cœur du texte, et c'est paradoxalement de ce parcours de la négation que surgit la possibilité d'une harmonie. L'harmonie élémentaire, en effet, n'est pas donnée, mais conquise par les hommes du désert, au cours de leur progression qui perd peu à peu son objet, mais qui se poursuit malgré tout, inlassable mouvement à l'image du mouvement du vent du désert. La répétition, à quelque niveau que ce soit, thématique, symbolique, structurel, constitue de ce fait la spécificité de la représentation le clézienne de l'espace désertique. Elle ne condamne pas les individus à l'errance, mais au cheminement perpétuel. Elle ne fait pas piétiner la fiction, mais l'enrichit au contraire d'une dimension de type incantatoire. Là où Al Koni s'applique à l'exhaustivité, et Boudjedra à la formule incisive, Le Clézio procède par la reprise, justifiée dans son approche illimitée du désert, qui n'est harmonieuse que par la scansion continue de motifs identiques, où se tisse en même temps la possibilité non moins continue du silence.

Bibliographie

- AL KONI Ibrahim, *Al-mağūs* (Les Mages), Misurata, Al-dār al-ġamāhiriyya li al-našr wa al-tawzī' wa al-i'lān, 1991, [Trad.] Philippe Vigreux, Paris, Phébus, 2005.
- AL KONI Ibrahim, *Wāw al-ṣuġrā* (La Petite Waw), Beyrouth, Al-mu'assasa al-'arabiyya li al-dirāsāt wa al-našr, 1997, [Trad. sous le titre de] « *L'Oasis cachée* », Philippe Vigreux, Paris, Phébus, 2002.
- BOUDJEDRA Rachid, *Timimoun*, Alger, El-Ijtihad, 1994, texte français de l'auteur, Paris, Denoël, Coll. « Folio », 1994.

- LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- ALEMDJRODO Hangni, *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.
- AL-ĠĀNIMĪ Sa'īd, *Malḥamat al-ḥudūd al-quṣwā : al-miḥyāl al-ṣaḥrāwī fī adab Ibrāhīm al-Kūnī* (L'épopée de l'extrême plafond : L'imaginaire du désert dans l'œuvre d'Ibrahim Al Koni), Bayreuth, Al-markaz al-thaqāfī al-'arabī, 2000.
- BACHELARD Gaston, *L'air et les songes*, Paris, Le Livre de poche, 1992.
- BEN ABDA Saloua, *Figures de l'altérité. Analyse des représentations de l'altérité occidentale dans des romans arabes et francophones contemporains*, Paris, Harmattan, 2009.
- CALVINO Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, 1996.
- CORAN.
- DAGRON Chantal et KACIMI Mohammed, *Naissance du désert*, Paris, Balland, 1992.
- DOMANGE Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993.
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 11^e éd., coll. « Psycho Sup », 1993.
- DURAND Jean-François [dir.], *Poétique et imaginaire du désert*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2005.
- GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- HALLAQ Boutros, OSTLE Robin et WILD Stefan [dir.], *La poétique de l'espace dans la littérature arabe contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.
- LAMBERT Edwige, « Du Sahara au désert », in *Désert : nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Revue *Autrement*, novembre 1983, hors série n°5.
- MICHEL Jacqueline, *Une Mise en récit du silence*, Paris, José Corti, 1989.
- MONTIGNY Charlotte DE, *L'image culturelle et littéraire du désert*, Thèse de doctorat, Daniel-Henry Pageaux [dir.], Paris III, 2005.
- ONIMUS Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994.
- TADIÉ Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1994.