

Écriture nomade : voyage et exil

Dr. Khaled ELMAHJOUB
Université de Misurata

1. La présence bédouine :

D'un point de vue anthropologique mais aussi bien poétique, le nomadisme est un mode d'occupation de l'espace identifié par la mobilité : « Les communautés qui vivent dans le désert entretiennent un rapport à l'espace fondé sur le mouvement, sur l'itinéraire, sur des déplacements cycliques, saisonniers¹ », mais cette dynamique ne doit pas être saisie comme un déplacement d'un point à un autre : elle est déterminée par le caractère mouvant de l'espace dans lequel elle se déploie ; il s'agit donc plutôt d'une adaptation permanente à la mobilité d'un espace qui reste toujours le même, le même bout de désert².

Ainsi, les nomades font simplement corps avec l'espace, mais au point que, en même temps, l'énoncé place leur existence au bord du non être, du vide. L'accumulation des syntagmes signifie la présence simultanée de l'être et du non-être, et rappelle en cela le jeu de lumière et d'ombre, de traces et d'effacement. Dans le roman alkonien, la réalité de toute vision est niée et une certaine fatalité est liée à la disparition. Mais le caractère fantomatique, inconsistant, de toute apparition dans le désert y est autrement énoncé : les êtres n'y sont que deux ombres noires sur fond blanc au début et bien que, comme chez Le Clézio, le surgissement soit le seul mode d'apparition dans le désert. À l'éparpillement du corps répond la dissémination des bourgades autour du paradis perdu, de l'eau et de l'herbe sur la terre. La mobilité et le surgissement à n'importe quel point de l'espace sont les indices d'une occupation de l'espace par le milieu. Considérée dans une perspective temporelle, cette posture trouve sa correspondance dans l'attente, autre caractéristique du nomade.

1- BOUVET Rachel, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 2006, p. 79.

2- « [Le nomade] occupe, il habite, il tient cet espace, et c'est là son principe territorial. Aussi est-il faux de définir le nomade par le mouvement. », DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie II, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 472.

Le nomade entretient une relation si nécessaire à l'espace : on ne s'oriente pas en respectant un quadrillage préétabli du lieu mais selon les exigences vitales. Le trajet ne dépend donc pas des points qui strient l'espace et l'encadrent, mais de l'événement répondant à la combinaison : survie + pâture + mémoire³. Le *nomade* occupe un certain espace en s'y déplaçant conformément à ses besoins mais aussi à une tradition liée à son mode de subsistance, la chasse, l'élevage, et le transport de marchandises. Cette tradition est manifeste à la fois dans un déplacement tributaire de tracés, même effacés, dont la mémoire demeure – mémoire ancestrale ou proche sont équivalentes dans ce repérage –, et de la capacité d'adéquation immédiate au terrain, c'est-à-dire de transformer constamment ces tracés si les intempéries ou les accidents nouveaux du terrain le nécessitent. C'est pourquoi deux facultés sont en jeu, la mémoire et la vue. Ce rapport à un espace défini que l'on sillonne suivant des tracés de mémoire avec la possibilité toujours présente de changer de direction si nécessaire, est la raison même de l'existence nomade, de telle sorte que tout est subordonné au trajet ; le but à atteindre n'est qu'une étape soumise au parcours : voilà la spécificité du *nomade* par rapport à *l'errant* ou au *migrant*. *L'errant* n'a pas de but, ni aucune volonté présidant à son parcours, aucune mémoire pour le guider, et son trajet est livré au hasard. Le *migrant* va d'un point à un autre, il tend vers un but précis, lieu d'arrivée auquel il subordonne son itinéraire. *L'errant* et le *migrant* n'ont qu'un rapport provisoire à l'espace qu'ils parcourent, ils n'y sont pas « installés » comme le nomade ; car même si l'errant est retenu dans l'espace, c'est bien malgré lui, faute de pouvoir en sortir.

3- La relation de nécessité entre l'événement et le trajet est au centre de la vie nomade. Pour n'en donner qu'un exemple, voici les propos d'un nomade du désert libyque rapportés par AL KONI Ibrahim, *Ṣaḥrā'ī al-kubrā*, (*Mon Grand désert*), aphorismes et textes, Beyrouth, al-mu'assasa al-'ara-biyya li al-dirāsāt wa al-našr, 1998, p. 87 : « En automne, quand ils sont encore près des puits, les Touaregs envoient des éclaireurs la repérer [la pâture]. Ces éclaireurs doivent être bons, endurants, et leurs chameaux doivent être les meilleurs. En été, on a pu avoir vu des nuages ou des éclairs dans le lointain, ou quand nous sillonnons le désert, on peut trouver des traces d'oryx qui vont toutes dans la même direction, et on les suit. Nous pouvons retourner sur nos pas pour vérifier les lieux où on avait eu de la pâture l'année précédente ou une autre, trouvée pendant l'hiver. S'il y a de la pâture dans le désert, on la trouve à coup sûr. Nous sommes des Bédouins ; nous connaissons le désert ».

L'on saisit dès lors combien la relation à l'espace est essentielle dans la compréhension du nomadisme, bien plus même, l'un ne peut se concevoir sans l'autre étant donné qu'il existe un rapport d'immanence de l'un à l'autre⁴. Ce mode d'existence s'est organisé en sociétés dans des lieux stériles, peu propices à l'installation sédentaire. Dans ces espaces, tout tracé est en devenir permanent. Il peut, en effet, disparaître et réapparaître à chaque instant, au gré des événements de la nature : le vent, par exemple, l'efface, la pluie le fait renaître en provoquant la végétation, donc les traces d'animaux, et ainsi de suite. Quant au nomade, même si le désert est quadrillé par des limites, il ne s'en préoccupe pas, parce qu'il ne peut concevoir une autre relation à l'espace que celle de l'éparpillement, aller çà et là en fonction de sa nécessité⁵. Ainsi, le type d'espace détermine le mode d'être nomade et, inversement, le nomade transforme le territoire en espace nomade par son mode d'occupation, il « nomadise » l'espace⁶. C'est au désert de sable que nous nous intéressons ici, parce que le principe de la poétique que nous entendons identifier repose sur le mouvement corrélatif du désert et des nomades. Or, dans ces déserts, les dunes sont en perpétuelle mutation ; c'est donc là que s'affirme de la façon la plus évidente la dynamique immanente de l'homme et de l'espace, car la mobilité absolue de l'homme s'adapte sans cesse à celle de l'espace.

Indépendamment de ces applications symboliques, retenons que la progression immobile est un mode d'occupation de l'espace spécifique au nomadisme et corrélatif de la nécessité de la marche. Pour être toujours au milieu, c'est-à-dire ne connaître ni point de départ ni point d'arrivée, il faut être toujours en voyage *quelque part*, réalité que Gilles Deleuze saisit au moyen du concept de *vitesse absolue* : « Le milieu n'a rien à voir avec une moyenne, ce n'est pas un centrisme ni une modération. Il s'agit au contraire d'une vitesse absolue. Ce qui croît par le milieu est doué d'une telle vitesse. Il faudrait distinguer non pas le mouvement relatif et le mouvement absolu, mais la vitesse relative et la vitesse absolue d'un mouvement

4- Sur ce point et la distinction entre *nomade* et *migrant*, cf. *Mille plateaux*, *Op. cit.*, pp. 472.

5- L'on peut partout « nomadiser » l'espace, même en ville, et Le Clézio en présente un exemple fictif en la personne de Lalla, la protagoniste de *Désert*, à Marseille.

6- « Le nomade habite ces lieux, il reste dans ces lieux, et les fait lui-même croître au sens où l'on constate que le nomade fait le désert non moins qu'il est fait par lui. », *Mille plateaux*, *Ibid.*, p. 473.

quelconque. Le relatif, c'est la vitesse d'un mouvement considéré d'un point à un autre. Mais l'absolu, c'est la vitesse du mouvement entre les deux, au milieu des deux, et qui trace une ligne de fuite. [...] La vitesse absolue, c'est la vitesse des nomades, même quand ils se déplacent lentement. Les nomades sont toujours au milieu. La steppe croît par le milieu, elle est entre les grandes forêts et les grands empires. La steppe, l'herbe et les nomades sont la même chose. Les nomades n'ont ni passé ni avenir, ils ont seulement des devenirs, devenir-femme, devenir-animal, devenir-cheval : leur extraordinaire art animalier. Les nomades n'ont pas d'histoire, ils ont seulement la géographie⁷».

Ce qui caractérise donc les nomades est d'être dans un état – ou une situation – « entre-deux », il n'y a aucune polarité chez les nomades. De même, sont ignorées les divisions temporelles sédentaires ; au moment où quelque chose se passe, c'est dans l'instant de l'événement, lorsque l'on devient. L'occupation *par le milieu* est explicitement articulée à la notion de vitesse absolue chez Al Koni :

Pourquoi les tribus se déplacent-elles? Pourquoi traversent-elles un lieu pour aller vers un autre plus lointain? Est-ce pour délaisser une terre menacée par la sécheresse et la famine au profit d'une autre, prometteuse de gras pâturages? S'en vont-elles par peur de l'antique prophétie qui dit que rester plus de quarante jours sur une terre, c'est se rendre esclave de cette terre? À moins qu'elles ne changent d'espace parce que la Loi dit que mourir à dos de monture est le destin des peuples nobles ou parce que les sages, en incitant les leurs à migrer en quête d'eau et d'herbages, ne font que suivre l'appel d'une voix inconnue qu'ils refusent de se dévoiler à eux-mêmes! (W 19)

Certainement, on pourrait rétorquer, en se faisant l'écho de Jabès, qu'« aucune clôture n'a de sens dans le désert⁸ », mais ce serait se priver de

7- DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 39. Telle qu'elle est énoncée, la dernière assertion que comporte cet extrait peut être interprétée comme un refus, de la part de Gilles Deleuze, de reconnaître une Histoire aux nomades. Il nous semble plutôt que le propos de l'auteur est de mettre l'accent, pour les lecteurs sédentaires que nous sommes, sur la qualité éminemment spatiale du rapport au monde des nomades. De fait, tout élément de la vie quotidienne lui est subordonné, tel le vêtement ou l'habitat qui marque « la conformation de l'espace du dedans à l'espace du dehors : la tente, l'igloo, le bateau », *Mille plateaux*, *Op. cit.*, p. 597.

8- JABÈS Edmond, *Le Livre des ressemblances*, Paris, Gallimard, 1987, p. 148.

la perspective que l'emprise humaine, potentielle ou avérée, offre sur les lieux. L'imaginaire conquérant né de l'oasis a prouvé que le souhait de maîtrise de l'espace désertique existe fortement, et ce souhait pourrait trouver un corollaire dans la présence humaine, même ténue, au désert. Or cette présence humaine est avant tout constituée par les tribus nomades, ces hommes du désert qui, à y regarder de près, habitent beaucoup plus les lieux arides que leur vie dédiée au mouvement ne le laisserait supposer. Chaque étape des marches nomades est ainsi l'occasion de recréer un microcosme sédentaire, et le camp, temporaire par définition, entretient de surprenantes ressemblances avec la création d'un habitat. Les tentes, disposées en rond, délimitent un espace dans l'espace, dont la symbolique potentielle de perfection importe moins que la rassurante fermeture au cœur d'un lieu qui reste ouvert. En outre, le foyer, placé à l'intérieur du cercle, renforce par sa présence la notion d'enracinement dans l'espace. David Shipler remarque à ce propos que « le feu est un éternel rituel de civilisation. Une des premières choses qu'un Bédouin fait quand il arrive dans un nouvel endroit, c'est d'allumer un petit feu qui en constitue le centre, qui structure et diminue l'immensité, qui crée un cercle d'intimité dans l'étendue sauvage et réduit le désert à une dimension plus humaine⁹ ».

Que les êtres du désert, représentants du nomadisme par excellence, se transforment en sédentaires à chaque étape, voilà qui est déconcertant depuis les récits de voyages jusqu'à l'écriture fictionnelle. Dans sa relation de la traversée du désert arabe, Pierre Loti insiste à plusieurs reprises sur la magnificence des intérieurs nomades. Il les compare à de « petits palais¹⁰ ». Cet aspect pourrait constituer un trait de la civilisation nomade qui, tout en renonçant à un séjour fixe, ne renonce pas à un certain confort. Et c'est un souci de pittoresque qui justifierait la présence de cet aspect dans un contexte fictionnel. Car la forme circulaire du camp nomade, ainsi que le foyer central se relèvent chez les trois auteurs. Chez Boudjedra, le camp émet « *au cours de quelque bivouac* » qui ceinture bien « *un feu rougeoyant* » (T 62). Chez Le Clézio, c'est « *autour des braseros* » que se dressent les tentes de laine brune (D 37). Chez Al Koni, on voit « *s'élever trois bâtiments disposés en enfilade, de plan circulaire et coiffés chacun d'un vaste dôme arrondi* » (W 80).

9- SHIPLER David, *L'Étoile et le Croissant*, Paris, Presses de la Cité, 1988, p. 328.

10- LOTI Pierre, *Le Désert*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1987, p. 37.

Ces détails relatifs aux campements nomades fournissent une image pittoresque des lieux. Cependant, cette image se double d'une dimension symbolique : une dialectique entre nomadisme et sédentarité est à lire en filigrane. Dans cette perspective, la vie nomade ne correspond plus à l'image romantique d'une existence antérieure à toute velléité civilisatrice¹¹. Par ses moments réguliers de structuration sédentaire de l'espace, l'homme nomade dépasse en outre l'idée d'une progression incessante dans le désert. Il habite les lieux qu'il traverse, comme tendent à le prouver les mentions relatives aux camps. De ce fait, son mouvement ne constitue pas le refus d'une spatialisation civilisatrice ; il représente au contraire une forme différente de civilisation. Cette civilisation autre se caractérise avant tout, non par l'incarnation utopique d'une liberté absolue, mais par la constante actualisation de l'image primordiale de l'enracinement. Les tentes, pliées chaque matin, puis montées le soir à l'étape, symbolisent ainsi le renouveau d'un foyer au plus proche de l'origine de la sédentarité ; cependant, l'existence de cette sédentarité, sitôt acceptée, se voit balayée par la reprise de la marche. La vie des hommes du désert oscille donc constamment entre le mouvement et l'immobilité, et cette alternance constitutive se donne à lire dans l'évocation des traces laissées par les nomades. Chez Al Koni, la mention des camps désertés est fréquente, qu'il s'agisse d'anciens lieux de pâture ou de récents bivouacs sur un oasis¹².

11- Ce romantisme de la vie nomade est largement attesté dans les écrits du XIX^e siècle, notamment chez Maupassant. Ainsi écrit-il dans *Au Soleil* : « Les Arabes passent, toujours errants, sans attaches, sans tendresse pour cette terre que nous possédons ; ils passent au galop de leurs chevaux, inhables à tous nos travaux, indifférents à nos soucis, comme s'ils allaient toujours quelque part où ils n'arriveront jamais ». MAUPASSANT Guy de, *Au Soleil*, in *Écrits sur le Maghreb*, Paris, Minerve, 1988, p. 84.

On note également une survivance de cette thématique chez Odette du Puigauveau. Dans ses récits de voyages, à la fois informatifs et poétiques, elle remarque ainsi que le lieu de ses pérégrinations « était comme un jardin sauvage et sans limites qui nous était donné à parcourir en tous sens pour en connaître les gens, les bêtes et le passé, pour y éprouver nos forces, dépouiller l'artificiel, libérer le vieil instinct qui nous vient des temps où l'homme était, partout, un errant, et de nouveau entendre l'éternelle pulsation de la nature comme on remonte un fleuve jusqu'à l'eau pure des sources ». PUIGAUDEAU Odette du, *Tagant. Au cœur du pays Maure 1936-1958*, Paris, Phébus, 1993, p. 104.

12- « *Le chef de chaque tribu devient éclaireur. Il fait la tournée des oueds, vole au-dessus des tentes, claironnant le mot d'ordre, entonnant d'une voix criarde la chanson du départ* » (W 15).

Chez Le Clézio en revanche, c'est la notion d'effacement qui prime : elle se lit à la fois dans l'action annihilante du vent et dans les gestes des hommes bleus¹³.

L'ambivalence de l'inscription humaine dans le paysage désertique demeure à travers l'un ou l'autre de ces choix. En effet, effacer les traces des campements ne revient pas à effacer l'occurrence de ces campements ; de même, la présence de restes identifiables ne suffit pas à créer une image durable de sédentarité. C'est donc sur la dialectique essentielle entre l'immobilité et le mouvement, entre l'affirmation et la négation que se constitue la dimension humaine au désert. Parce qu'il travaille en profondeur l'imaginaire des lieux, le nomadisme apporte une densité nouvelle à la figuration de l'espace. Le parcours, même répété, du désert par les caravanes n'en épuise pas la trame spatiale, car le nomadisme n'a pas d'ambition conquérante. En un sens, on pourrait dire que l'homme du désert domine les étendues arides autant que celles-ci le dominent. De cette dialectique entre l'être et le lieu naît une humanité symbolique particulière qui doit ses caractéristiques aux données essentielles du désert, mais qui participe également à la lecture topographique. Une des dimensions primordiales que les êtres du désert ajoutent ainsi au lieu consiste en l'introduction d'une temporalité qui fait la part belle à la mémoire, non sous la forme distanciée des ruines, mais sous l'aspect vivant des récits humains. Même si le contenu mnémonique des légendes renvoie, comme les vestiges, à une époque réminiscente de l'origine, il se trouve réactualisé par la dimension du discours. Au désert, le récit légendaire inscrit l'autrefois mythique dans l'ici-même, et il contribue à doter le lieu non seulement d'un passé, mais aussi d'un présent fabuleux. Alors que les ruines ouvrent sur une stratification temporelle, les contes des hommes du désert mêlent les époques, dialoguent fructueusement avec le passé comme le présent, et leur apport dote les espaces désertiques de nouvelles caractéristiques.

Une autre dimension rajoutée par la présence humaine se lit dans la notion de savoir. Les hommes du désert sont ceux qui connaissent précisément leur domaine, à la fois pour son histoire et ses vertus cachées. Là où la perception occidentale ne distingue qu'une étendue désolée, le regard nomade trace des itinéraires, devine des sources, des passages, et

13- « *Chaque jour, avec les mêmes gestes, ils effaçaient les traces de leurs feux, ils enterraient leurs excréments* » (D 439).

fait du vide apparent un tissu topographique aussi dense qu'un paysage habité de longue date. Enfin, la dimension métaphysique, aux accents si riches au désert, ne doit pas faire oublier la présence que constituent les êtres engagés dans une retraite spirituelle, les anachorètes notamment. L'étude de l'influence humaine sur le désert nous conduira ainsi à évoquer trois types de figures symboliques. En premier lieu, le personnage du guide nous permettra de rendre compte de la dimension de savoir qui se mêle à toute progression dans le désert. Ensuite, le conteur sera l'occasion d'évoquer la perspective mnémonique, avec l'introduction d'une temporalité dans la représentation de l'espace. Enfin, une analyse du personnage anachorétique nous autorisera à nous pencher sur la dimension mystique des lieux, ainsi que leur mise en récit par une écriture de type mystique elle aussi.

2. Le guide : un être de savoir:

La figure du guide, à la dimension sociale, reprendrait l'opposition fondamentale existant entre l'étranger sédentaire et le nomade autochtone, le guide servant de lien entre ces deux mondes. Une telle conception se défend, mais elle est loin d'épuiser les caractéristiques du personnage. En effet, le guide joue aussi un rôle privilégié à l'intérieur des sociétés du désert, et cette perspective laisse pressentir combien l'espace désertique reste inconnu, *a fortiori* redoutable, aux yeux du nomade qui n'en possède pas une connaissance exhaustive. En effet, seul le guide peut se flatter de détenir une telle connaissance, ce qui accroît d'autant plus son importance.

À *Timimoun*, le chauffeur de l'autobus et guide saharien au terme de sa carrière, se penche sur les raisons qui ont présidé à son destin, ainsi que sur le long apprentissage qui s'en est suivi. Traumatisé par son père dès l'âge de la jeunesse, il évoque de la sorte l'enseignement qu'il a reçu : « *Je devins pilote pour embêter mon père qui voulait faire de moi un ingénieur agro-alimentaire parce qu'il me prédestinait à diriger une usine de concentré de tomate dont il venait de faire l'acquisition* » (T 20-22). Dans notre contexte, c'est la géographie saharienne qui constitue l'objet d'étude. L'enseignement que dispense le marchand du désert vise donc à un oubli de soi au bénéfice d'une ouverture sur les lieux et les êtres qui l'habitent. Le mode de connaissance de la topographie désertique passe par une pratique de l'ouverture, pratique déjà relevée dans l'imaginaire d'une immensité dynamique, corollaire du monde clos de l'oasis. Il reste que

l'ouverture recherchée par le guide doit s'accomplir dans des directions aussi variées et complètes que possible. Ainsi, le savoir à acquérir sur le désert nécessite le concours joint de la perception, de l'intellection et de l'intuition. Connaissance totale, s'il en est, équilibrée dans ses modalités psychiques, elle ne laisse cependant pas d'étonner par ses contenus, décrits en ces termes par le guide : « *le Sahara est ce lieu où se chamboule et se fracasse le monde. C'est pour cela que je m'y accroche, que j'y fais le guide, que j'emprunte des pistes difficiles et des plateaux inaccessibles [...], toujours mobile, toujours en déplacement, avec, brusquement, dans ces régions sahariennes, des oasis complètement isolées du monde* » (T 113).

On pourrait renvoyer ces contenus comme ceux d'une pensée primitive, peu à même de recevoir l'appellation de savoir, au sens rationnel, si ce n'étaient précisément ces contenus que l'imaginaire retient dans son élaboration figurative de l'être et du lieu. Chez Le Clézio, c'est exactement à la manière du guide saharien que Lalla apprend à se familiariser avec la nature du plateau de pierres, antichambre du désert. Elle comprend et écoute l'espace « *en suivant les traces des chèvres* » (D 94), en se faisant attentive aux signes gravés sur les cailloux, en écoutant l'appel des éperviers, puis en reproduisant leur cri. Alors tout, à ses yeux, devient langage. Il y a « *les mots de la lumière [...], les mots du sable, les mots des cailloux qui s'effritent en poudre dure, et aussi les mots des scorpions et des serpents qui laissent leurs traces légères dans la poussière* » (D 96).

Précisons que ce langage des lieux n'équivaut en rien au Verbe divin. En effet, Lalla ne nomme pas les choses : ce sont les choses, au contraire, qui lui parlent. Le mouvement s'opère donc de l'espace à l'humain. Par l'instauration d'un courant verbal, il illustre la cohésion secrète qui se tisse entre le lieu et l'individu réceptif. Que tout devienne langage chez Le Clézio signifie aussi que le moindre détail topique mérite d'être relevé et célébré par l'écriture. Le lieu se fait alors infini, non dans son étendue, mais dans la multitude de microcosmes qu'il révèle à un œil attentif. Relever le reflet de la lumière sur un rocher, ou le mouvement des fourmis dans la poussière est l'occasion de témoigner un peu de cette immensité ténue, presque invisible, et qui n'a cours que par l'intermédiaire de la perception humaine. Mais les mots appellent aussi à un élargissement topique qui passe volontiers du microcosme au macrocosme. Sans nommer les éléments qui l'entourent, Lalla utilise les appellations qu'ils se choisissent eux-mêmes, comme en témoigne la présence d'onomatopées dans le texte.

C'est ainsi que le vent « *s'appelle woooooohhhh, comme cela, en sifflant* » (D 80). Ce nom existe autant par ses sonorités que dans l'espace de la page, avec sa composition croissante, puis décroissante, formée d'une consonne, de six voyelles, puis de cinq consonnes. Par le simple usage de l'onomatopée, le vent existe tout entier dans l'écriture : il se lève, souffle, puis s'apaise. En outre, le mimétisme du langage ne reproduit pas seulement l'objet : il le crée, et le mouvement s'opère non plus du lieu à l'être, mais de l'être au lieu. Et cette double relation permet de rendre compte du vent de manière favorable, de s'en faire un allié en dépit des « *quelques toits et quelques murs [qu'il] s'amuse à arracher* » (D 80). Rien d'étonnant, alors, à ce que le vent s'humanise finalement dans ce courant de langage, et « *écarte les herbes jaunes comme une main qui passe* » (D 80).

Un tel courant, né d'une observation patiente et d'une ouverture confiante à l'espace, existe largement chez Al Koni. Aussi, lorsque le vent fait son apparition, il cristallise toutes les forces inconnues du lieu, et se métamorphose en un être menaçant. Dans la représentation alkonienne du désert, tout se passe comme si un écran maintenait les personnages à distance du langage topique, écran non seulement formé par leur distance consciente, mais aussi par le dessèchement volontaire de l'écriture, davantage fascinée par l'élément symbolique que par la profusion des détails. Il est révélateur à cet égard que l'unique mention d'une végétation malingre suffise à rendre compte du microcosme comme du macrocosme du désert :

« *Dans le val des genêts, les fourrés s'habillaient de teintes blémisantes. Le vent virevoltait, soufflant de l'est, puis se levant soudain du côté de l'océan. [...] Les bouquets d'acacias répondaient par un doux et intime frémissement et le désert chantait son hymne à la ronde des saisons* » (W 86).

Couleur, chaleur, bruit, tout est contenu dans cette phrase, et l'on voit combien les mots réussissent à exprimer la douloureuse aridité des lieux par leur nerveuse sécheresse, autant que par leur densité ramassée. À la différence du courant lyrique le clézien, le langage alkonien évoque l'espace plus qu'il ne l'écoute dans le détail. Dans leur immensité même, les lieux se soumettent à la phrase, et une brève constellation de mots suffit à englober tout un paysage. Cela ne signifie pas que le chef et l'augure demeurent fermés aux lieux qu'ils traversent, mais l'osmose langagière, si présente chez Le Clézio, leur reste celée.

Or c'est cette osmose langagière qui transforme Lalla en un personnage élu, avant même que des informations ne nous soient livrées sur la distinction de sa naissance¹⁴. L'aspect le plus remarquable de cette élection consiste en ce que Lalla se met progressivement à habiter les lieux à la manière d'un guide. Elle devient celle qui sait, intuitivement, ou grâce aux leçons sans paroles du Hartani¹⁵. À l'image de celui du guide saharien, ce savoir est à comprendre au sens étymologique, c'est-à-dire à percevoir de manière englobante, pour approcher le mystère fondamental de l'espace désertique. En effet, la connaissance du guide ne se résume pas à un savoir de naturaliste. Elle est, d'une certaine manière, aussi mouvante et indicible que son objet, et elle modifie en même temps le sujet observateur. Par la pratique de l'ouverture, elle met la conscience en alerte, et elle peut solliciter la perception sensible jusqu'à l'ivresse¹⁶. Cependant, l'excès des sensations chez Le Clézio ne limite pas la capacité à deviner l'essence des lieux. L'ivresse sensible constitue même un signe particulier d'élection, qui conforte Lalla dans son apprentissage implicite du désert, et lui fait éprouver une joie sereine.

Ainsi, le savoir du guide exprime une joie d'être au monde. S'ouvrir à l'espace en s'oubliant soi-même ne signifie nullement opérer une entreprise de renoncement. En se constituant comme primordial, l'ensemble des sensations devient une forme d'expression en deçà des mots, et dont toute la force réside en un échange continu entre l'être et le lieu. L'ouverture initiale débouche donc sur la notion d'échange, une notion particulièrement séduisante pour l'imaginaire car elle implique un certain équilibre dans un cadre qui semblait avoir érigé comme loi le déséquilibre et les tensions. On voit comment la connaissance spécifique du guide travaille en profondeur l'imaginaire des lieux désertiques en y instaurant une dimension paradoxale au premier abord : celle de l'échange, du dialogue, de la mise en perspective,

14- Lalla descend par sa mère de la noblesse chérifienne. (D 174).

15- « *Le Hartani montre à Lalla tout ce qu'il y a dans les champs de pierres et sur les pentes des collines, il connaît les cachettes mieux que personne : celles des insectes dorés, celles des criquets, celles des mantes religieuses et des insectes-feuilles. Il connaît aussi toutes les plantes, celles qui sentent bon quand on froisse leurs feuilles entre les doigts, celles qui ont des racines pleines d'eau, celles qui ont le goût de l'anis, du poivre, de la menthe, du miel* » (D 110-11).

16- « *Alors, quand elle est bien saoulée de vent et de mer, Lalla redescend le rempart des dunes* » (D 79).

enfin apaisée, de l'humain et de l'inhumain, avec la montée graduelle d'un arrière-plan topographique qui n'est ni vide, ni stérile, ni purifié par l'absence, mais qui alors, recèle une organisation propre, infiniment subtile et porteuse d'enseignement, et aussi, quoique cela puisse paraître surprenant, infiniment harmonieuse. En effet, si une caractéristique d'harmonie peut se dégager de l'imaginaire du désert, c'est grâce au rôle joué par le guide. Seul le guide est à même de rendre palpable l'équilibre caché des lieux, car lui seul a su déployer la patience et l'intuition requises pour comprendre cet équilibre.

Une fois perçu, l'équilibre de l'espace terrestre se communique à l'espace cosmique, dans une perspective de déploiement topographique. Précisons que ce déploiement n'a, ici, rien d'un aspect conquérant. Lorsque la lecture du ciel concerne l'individu nomade, elle ne prétend pas à une connaissance ultime des secrets cosmiques. Ainsi s'exprime le guide sur son aptitude à déchiffrer le cours des astres : « *Les sages voyaient dans la descente des nuées un signe céleste, tandis que les augures s'aventuraient très loin à leur rencontre au jour de leur arrivée, et plus loin encore derrière elles à leur départ. On dit que les augures poursuivent les nuées pour lire les messages inconnus que l'Autre Monde cache dans leurs mœurs, leurs cris et leur vol* » (W 11).

La connaissance de lire la prophétie se détermine par rapport à des repères célestes, et elle constitue essentiellement ce qui permet d'orienter les progressions errantes. On pourrait donc être tenté de croire que le guide asservit l'immensité à des fins utilitaires, et que le grand mouvement céleste qu'il perçoit n'exprime qu'un désir, mal travesti, d'explication de l'univers entier. Cependant, l'évocation du guide se trouve empreinte d'humilité par l'usage qui est fait du champ lexical de la disparition et de la mort. En dépit du savoir cosmique possédé, cette humilité reste prévalente, et elle représente un des aspects qui nourrissent l'imaginaire alkonien du guide.

La rêverie à propos du « *vide austère, hostile, sans bornes* » (W 10), n'est pas seulement impie pour l'augure : elle représente une aberration dans la perspective d'une orientation au désert, et plus largement dans celle d'une connaissance des lieux. Se perdre dans l'immensité d'univers supposés au-delà de ce monde-ci s'avère donc le plus sûr moyen de s'égarer à terme dans la compréhension de l'espace désertique. Le langage secret des lieux suppose une certaine mesure dans la connaissance, et

l'immensité du désert ne gagne nullement en familiarité par le développement d'une rêverie cosmique. Parce qu'il mêle les sentiments contraires de l'attraction et de l'effroi, le mystère de l'au-delà ne prend pas place dans la représentation du tracé cosmique selon l'augure. D'une façon plus générale en outre, l'ouverture potentielle sur un ailleurs, et l'interrogation conquérante ou angoissée qui en découle, ne dure pas dans la conception cosmogonique du guide (l'augure). Pour être celui qui sait, le guide est aussi celui qui n'hésite ni ne doute.

Chez Le Clézio, la référence aux étoiles sous l'aspect de signes alliés est la plus importante, même si la tentation d'un élargissement cosmique demeure çà et là. À cet égard, comparons ces deux phrases, données à quelques lignes d'intervalle :

[Le guide] montrait à Nour la route qu'ils suivraient le jour, comme si les lumières qui s'allumaient dans le ciel traçaient les chemins que doivent parcourir les hommes sur la terre. (D 11)

Les hommes regardaient souvent les étoiles, la grande voie blanche qui fait comme un pont de sable au-dessus de la terre. (D 11-12)

Dans le premier cas, la perception des étoiles provient du guide, tandis qu'elle concerne l'ensemble des nomades dans le second cas. L'ambiguïté de la voie lactée, envisagée sous la forme d'un pont qui enjambe la terre et pourrait bien conduire autre part, tirerait donc son origine du regard moins savant, et par conséquent plus inquiet, des nomades. Dans cette perspective, les étoiles présenteraient un enseignement clair et un aspect univoque pour le guide seul, ce qui renforcerait l'importance de son rôle dans la progression. Cependant, le questionnement métaphysique sous-jacent dans la seconde phrase montre que l'imaginaire des lieux peut faire coexister une représentation apaisée du cosmos avec une vision plus interrogative. Ce n'est pas qu'il faille conclure à une contradiction non résolue, ou à une tension intrinsèque. Plutôt, l'imaginaire oscille entre la perspective d'équilibre fournie par le guide et l'appréhension, justifiable à plus d'un titre, relevée chez les nomades. La sûreté de connaissance du guide ne prend ainsi toute sa valeur qu'en regard de l'inquiète attitude perçue chez le reste des hommes du désert.

Le relevé d'occurrences concernant un imaginaire cosmique apaisé chez Rachid Boudjedra mérite également une recherche, même si l'image primordiale semble être, comme on l'a distingué, celle d'une angoisse métaphysique infinie. Une métaphore, cependant, appelle un examen

approfondi. Ainsi en va-t-il de la mention de la pullulation des étoiles : « *La nuit est épaisse bien que le ciel grouille d'étoiles* » (T 39). L'interprétation reste ouverte, et ses connotations positives ne suppriment pas l'aspect familier des étoiles qui guident les personnages vers un ailleurs à l'essence ignorée. Par leur rôle, les étoiles boudjedriennes renvoient aux topographies nocturnes relevées par les guides alkonien et le clézien. En même temps, toutefois, leur aspect infléchit la représentation du côté de l'inquiétude métaphysique. On voit combien Boudjedra veille, autant que les deux autres auteurs, à ne pas livrer un imaginaire trop univoque du désert, même si l'angoisse représentée par l'infini cosmique est nettement attestée chez lui. En un sens, l'alternance qui domine, dans *Timimoun*, entre la tranquille familiarité d'un ciel protecteur et le redoutable arrière-plan que celui-ci laisse transparaître, témoigne de la notion d'échange mise en évidence dans l'imaginaire du guide. Échange des significations, va-et-vient entre la terreur et l'apaisement : la rêverie comprise dans son ambiguïté dynamique s'allie étroitement à la dualité constitutive de la représentation du guide. En effet, le guide ne se conçoit pas seul au désert, et son identité n'est telle qu'en regard du groupe ou de l'individu guidés. Le personnage du guide tisse ainsi un réseau humain particulier : dans la mesure où il lui revient le rôle de transmettre une lecture détaillée des lieux, il constitue le pivot autour duquel s'organise, pour les êtres peu accoutumés au désert, un apprentissage de l'ancrage topographique.

2.1. La parole prophétique:

Tout en étant le dépositaire d'une science hors du commun, le guide se montre peu enclin à en fournir une exégèse. S'interroger sur les modalités d'un savoir largement intuitif dépasserait en effet le rôle fondamental de dialogue qui s'institue, non seulement entre le guide et les lieux, mais aussi entre le guide et les individus qu'il oriente. De la perception des lieux naît une avalanche nominale, qui, en soi, n'ajoute rien à la topographie, mais lui permet d'exister pleinement. En citant les noms des détails topographiques, le guide n'opère pas une segmentation créatrice de l'espace. Simplement, il inscrit les lieux dans la perspective humaine qui est la leur. Par son discours érudit, il rend donc le désert à ses propriétaires et à l'historicité qui en découle. Certes, la livraison de ce savoir n'a pas pour effet d'attribuer un caractère plus réaliste aux lieux ; en revanche, elle permet l'évocation d'une image plus complète de ces lieux. Pour le guide,

le désert n'est jamais un, mais multiple, et il n'est jamais vide non plus. C'est la perspective d'une présence qui se trouve liée à la mise en œuvre d'une cartographie verbale, et la perception topographique qui en découle contraste en tous points avec la première impression d'une terre aride et désolée. La relation de l'individu au lieu, qui se définissait en termes d'épreuve, s'oriente maintenant vers une connaissance historique et humaine. Sans supprimer le caractère apparemment stérile du paysage, elle en permet une évaluation différente. Grâce au savoir du chef de la tribu, le désert peut être à la fois vide et peuplé. Configuration particulière de l'espace, il renvoie aussi à une prise de possession particulière de cet espace. Ainsi, la multitude de noms que déverse le chef de la tribu sur le paysage a pour effet de rendre le désert infini, non dans son étendue, mais dans la complexité de ses imbrications tribales, complexité redoublée par la polysémie de certaines appellations. Aux yeux de l'individu guidé qu'est l'augure, les précisions géographiques du chef ne clarifient pas le lieu, bien au contraire. Le rôle du guide ne se résume donc pas à faciliter l'accès au désert, encore moins à livrer ses secrets présumés. En revanche, le savoir partagé par le guide incite l'individu guidé à une réévaluation de sa perception du lieu. Au niveau symbolique, il illustre une relance de l'imaginaire topique, qui ne se contente plus de l'expression, si variée soit-elle, de la vacance.

En même temps, cette relance de l'imaginaire des lieux travaille à l'expression d'une osmose entre le guide et le désert. Le guide est figure de dialogue et d'équilibre potentiel, facultés qui se manifestent par des dispositions mimétiques. La connaissance du guide façonne la richesse historique et humaine du lieu; cependant, le lieu façonne aussi le guide, à la fois sur le plan physique et moral. Chez Boudjedra, à titre d'exemple, le visage du conducteur de l'autocar semble avoir pris au fil des années une patine qui n'est pas sans évoquer le phénomène d'érosion du paysage. Les traits anguleux du guide ont ainsi la dureté et la précision de contours des formations spatiales du désert : « *Je regarde mon visage dans le rétroviseur, il me paraît vieilli, hagard, poussiéreux, cirieux...* » (T 39).

On reconnaît chez le conducteur de l'« *extravagance* » l'irréductible inimitié du désert, la force aveugle qui préside à l'organisation de l'espace, et en même temps, l'équilibre secret dont témoigne cette organisation. Pour lui (le narrateur-conducteur), comme pour l'étendue désertique, les contradictions sont inventives, car elles nourrissent l'action, reflet aussi bien du mouve-

ment que du dialogue instauré entre l'être et le lieu. Ces contradictions se retrouvent également chez Le Clézio, bien que le guide offre au départ une image plus apaisée que chez Boudjedra. Ainsi se conclut par exemple la montée au tombeau d'Al Azraq :

[...] Le guide ne semblait s'apercevoir de rien. Immobile, le dos appuyé contre le mur du tombeau, il ne sentait pas le passage du jour, ni la faim et la soif. Il était plein d'une autre force, d'un autre temps, qui l'avaient rendu étranger à l'ordre des hommes. Peut-être qu'il n'attendait plus rien, qu'il ne savait plus rien, et qu'il était devenu semblable au désert, silence, immobilité, absence. (D 31-32)

La conclusion de cette visite au tombeau contient des éléments initiatiques et mystiques, comme en témoignent l'allusion à un changement d'état, ainsi que le rôle purificateur de la prière¹⁷. Cependant, dans la mesure où le guide est explicitement désigné comme tel, cet imaginaire précis se trouve également mis en œuvre¹⁸. En effet, comment interpréter, sinon en faisant référence à l'imaginaire du guide, la contradiction fondamentale qui existe entre la plénitude ressentie par l'homme bleu et le dépouillement extérieur dont il se fait l'écho? En devenant à cet instant précis, présence et absence, le guide reproduit, et prolonge de ce fait, la présence et l'absence du désert. De la contradiction constitutive du lieu naît alors une surprenante continuité entre l'espace et l'être humain. Par son caractère privilégié, le guide prouve aux autres individus la possibilité de cette continuité, qui signifie essentiellement une meilleure compréhension du désert.

Ainsi, l'alliance formée par le guide et l'individu se trouve loin d'être équilibrée. Parce qu'elle se fonde sur un être défini par le savoir et un autre manifestant de l'ignorance, elle rappelle l'ambivalente relation entre le maître et le disciple, dont Jung a analysé le principe archétypal¹⁹. Certes, le

17 « Il oubliait cela, comme si l'eau de la prière avait lavé son esprit » (D 30).

18 Il serait donc réducteur de considérer le personnage du guide uniquement pour son aspect initiatique. Certes, dans bien des situations le guide peut être analysé comme un initiateur ; par sa philosophie de l'humilité, il se rapproche également d'un maître à penser, tel que nous l'enseignent par exemple la tradition soufie. On renverra à ce propos aux développements de Jean Chevalier sur le « Maître » et la hiérarchie spirituelle dans le soufisme. CHEVALIER Jean, *Le Soufisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2^e éd. 1996, pp. 90-96.

19- Le maître, ou « instructeur supérieur », qui apparaît souvent, mais non exclusivement, sous les traits d'un vieillard, équivaut ainsi à « l'archétype de l'esprit qui représente le

maître se définit comme porteur de lumière, de sens métaphysique, mais la parole absolue qu'il détient cantonne le disciple dans un statut inférieur. L'aspiration cachée du disciple devient alors celle d'égaliser le maître, ou encore, en pervertissant la signification de l'archétype, de supprimer la nécessité d'un mentor en devenant son propre maître. Une forte tension se manifeste dans ce gauchissement du principe archétypal, car le disciple, tout en reconnaissant la supériorité du maître, aspire à parvenir seul à la connaissance suprême²⁰. Cette tension, partie prenante de l'imaginaire reliant le guide à l'individu guidé, trouve un large écho dans les textes, notamment chez Boudjedra et Al Koni.

On relève en effet chez ces deux auteurs des évocations manifestes de l'aspiration à devenir son propre guide, c'est-à-dire à trouver seul sa voie au désert. Chez Boudjedra, le conducteur du bus constitue l'unique personnage qui possède la capacité et l'utilité pouvant lui faciliter l'accès au désert :

Je me dis qu'il faut que je résiste, que je m'y habitue et continue à conduire Extravagance sur ces piste impraticables et interdites pour avoir tout l'espace à moi... ; tout le désert dans son aridité et sa fécondité ; son âpreté et sa douceur. (T 39)

La contradiction avérée entre la recherche de liberté du narrateur-conducteur et son statut d'ex-pilote d'avion de chasse peut s'inscrire dans la continuité de la dialectique caractéristique de l'imaginaire du guide. Certes, durant son trajet dans un vieux tacot, le conducteur se situe au plus près d'une expérience totale du désert, « *qu'[il] a sillonné tout seul pendant quelques années à bord de [son] car Extravagance, y dormant, y mangeant, [s]'y soûlant* » (T 55), avec ce que cela comporte de risque de destruction du sujet. Cependant, il est difficile d'adhérer à la prise de position de certains critiques qui voient un aspect salvateur dans la domination physique et

sens préexistant caché dans la vie chaotique ». Les figures du mage et du sage sont également liées à celle du maître. JUNG Carl Gustav, *Les Racines de la conscience*, [trad.] Yves Le Lay, Paris, Buchet / Chastel, 1971, p. 52.

20- Cet aspect montre en outre la distinction qui s'opère entre l'imaginaire du guide et les traditions initiatiques spirituelles. Dans ces traditions, en effet, la vénération du maître est posée comme un principe premier, et le rôle de celui-ci, même temporellement limité, n'est jamais remis en cause.

mentale du personnage²¹. Chaque détail livré par la narration insiste en effet sur l'attitude dominée du narrateur-conducteur qui a soin d'évoquer la présence de Sarah en focalisation externe pour accentuer son sentiment d'opacité. En outre, la focalisation zéro utilisée pour lui renforce les moments de focalisation externe décrivant sa gestuelle :

À quelques exceptions près, dont cette jeune fille assise juste derrière mon siège de conducteur. Elle est toujours là. [...] Je n'ai pas pu encore soutenir son regard tellement acéré, brillant, lumineux. Alors que cela fait quelques jours que nous vivons un face-à-face muet, de ma part, et arrogant de la sienne, par l'intermédiaire du rétroviseur intérieur. [...] Elle avait fini par bâiller. Je compris que c'était sa façon d'être impertinente. (T 17-19)

Le face-à-face muet devient emblématique du rapport institué entre le conducteur et la jeune fille. La pression du regard se fait métaphore de la domination progressive, laquelle culmine, comme on l'a vu, pendant la période d'émotion. Alors, il ne peut que chercher à lui attirer l'attention, et ce au prix d'une violente lutte avec ses dispositions ataviques. Ainsi, dans l'imaginaire boudjedrien, le choix d'être son propre guide, avec ce que cela comporte de difficultés, semble être le seul accès à la topographie désertique qui puisse être réellement suivi par un personnage vagabond qui conduit des voyageurs occidentaux. Se fondre dans le sillage d'un guide, en dépit de son caractère séduisant et de son apparente facilité, finit par froisser l'inscription imaginaire dans l'espace, car elle ne laisse pas assez de latitude à une progression librement choisie, thème qui domine la quête boudjedrien au désert.

Choisir de devenir son propre guide est aussi chez Al Koni l'expression d'une progression librement décidée, mais il s'y mêle en outre une attitude conquérante. Lorsque le narrateur prend l'initiative de s'abstraire le déplacement de sa tribu, il n'obéit pas seulement à la perspective militaire de rejoindre Waw au plus tôt. Il annonce « *l'heure proche du départ* », ou ordonne « *de battre les tambours de la guerre* » (W 16). La progression guidée de l'espace désertique ne lui suffit donc pas, et tout en reconnaissant le caractère excessif d'une telle entreprise, il n'apprécie rien autant que le parcours perpétuel du désert, un parcours conquérant dans son essence, mais

21- ZLITNI-FITOURI Sonia, *L'espace dans l'œuvre de Rachid Boudjedra : épuisement, débordement*, [préface] Rachid Boudjedra, Tunis, Sud Éditions, 2010, p. 204.

qui peut se transformer en errance. « L'essence du désert est l'individu errant et solitaire, le fils de la piste, aussi étranger au monde que le gisant dans sa tombe²² », nous rappelle le narrateur de *Désert*. Telle est la définition suggérée par une vanité de conquête peu dissimulée, et qui d'ailleurs mesure les limites de sa propre étendue, comme le prouvent les références à la notion d'étranger et à la distance irréductible présente dans la mort. En effet, le guide a montré qu'une réelle connaissance du désert implique des images d'échange et de dialogue. En tant que telle, cette rêverie permet une approche du désert, mais non une connaissance approfondie. Dans la perspective du guide, le parcours idéal consiste à acquérir patiemment, et au terme d'épreuves rappelant l'imaginaire initiatique, un savoir qui se situe à la limite du verbal, et qui n'implique pas une maîtrise orgueilleuse de l'espace.

De l'individu guidé au guide, ce parcours idéal est illustré chez Le Clézio par le personnage de Nour. Tout d'abord guidé par son père, il devient ensuite le guide du guerrier aveugle, jusqu'au moment où un miracle de Ma el Aïnine rend la vue à ce dernier²³. Ce passage exemplaire d'un statut à l'autre l'est justement parce qu'il reste toujours à la limite de l'avéré. La transmission du savoir concerne avant tout des gestes, et à aucun moment, l'enfant n'usurpe son rôle en se faisant l'exégète d'événements qui le dépassent largement²⁴. Ainsi, la connaissance graduelle qu'il retire des épreuves de la marche n'est jamais livrée indépendamment du grand dessein collectif de quête d'une terre. Le dessein collectif place également la connaissance de Nour dans une perspective mnémonique, comme en témoignent l'évocation répétée des généalogies (*D* 38,42, 49, 66) et la visite au tombeau de l'ancêtre Al Azraq (*D* 26). De la sorte, l'imaginaire du guide,

22- AL KONI Ibrahim, *Al-Qafaṣ*, (*La Cage*), Beyrouth, Riadh Al-Reys, 1990, p. 68.

23- « Il n'y avait plus de souffrance, et maintenant, son visage était calme et doux, et son regard était plein de la lumière dorée du soleil qui touchait l'horizon. Et sur l'épaule de Nour, sa main était devenue légère, comme celle d'un homme qui sait où il va » (*D* 372).

24- « [...] Soudain, c'est dans ses mains qu'il ressent la puissance, dans son souffle. Lentement, comme s'il cherchait à se souvenir de gestes anciens, Nour passe la paume de sa main sur le front de Ma el Aïnine, sans prononcer une parole » (*D* 405). Cette bénédiction rituelle prodiguée au chef moribond rappelle celle que Nour avait reçue de Ma el Aïnine lui-même, au départ de la quête : « *Ma el Aïnine passa ses mains sur la tête de Nour, massa légèrement sa nuque* » (*D* 53).

qui se définit largement par les notions d'échange et d'harmonie potentielle entre l'être et le lieu, débouche sur l'idée de la parole. Verbalisation d'une certaine connaissance, cette parole, orientée vers le passé et la légende, devient un jaillissement privilégié de mémoire. En même temps, elle abandonne l'image de l'échange pour se concentrer sur celle du don. Don verbal, la parole de la mémoire réussit à inscrire l'autrefois dans l'ici même de la topographie, et elle s'incarne le plus dans la figure du conteur.

3. Le conteur : un être de mémoire:

Personnage emblématique de la société arabe traditionnelle, comme le souligne Lila Ibrahim-Ouali²⁵, le conteur est celui qui livre à un auditoire un contenu réel ou figuré sous la forme d'une histoire codifiée par l'oralité. Professionnel ou non, il gratifie son public d'un canevas plus ou moins légendaire, qui est ensuite prétexte à un enrichissement par l'apport de nouveaux motifs verbaux. La figure du conteur peut être aussi illustrée par n'importe quel personnage romanesque, dès l'instant que celui-ci prend la parole pour raconter une histoire. Largement centrées sur une évocation du passé, ces histoires montrent que la mémoire est privilégiée par le conteur, car elle présente un ensemble de contenus intéressant l'auditoire au premier chef. Le conteur pourrait rejoindre l'historien, si l'exactitude l'emportait sur le plaisir de conter. Cependant, la mémoire se rattache au légendaire. Sa précision est symbolique, et elle se mesure à l'intérêt manifesté par l'auditoire au moment du conte. Cette mémoire, mise en lumière par le conteur, agit à la manière d'un don, car elle est là pour combler des manques généalogiques, et pour instituer une chaîne continue depuis le présent jusqu'au passé le plus reculé. L'inscription dans le collectif façonne les peuples du désert et cette inscription passe par l'élaboration d'une généalogie minutieuse, à laquelle nul maillon ne fait défaut. Cette généalogie établie, le personnage du conteur est là pour la transmettre et la réactualiser par le discours. Dans ce contexte de don de la mémoire, il importe assez peu que le conteur soit un professionnel ou non. Seule la transmission de la parole généalogique est alors prise en compte, et il s'agit, pour l'individu qui la reçoit, d'un savoir qui non seulement lui permet une rêverie temporelle, mais l'inscrit aussi dans un temps et un lieu donnés.

25- IBRAHIM-OUALI Lila, « La Figure du conteur », in *Rachid Boudjedra, Écriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand, A.P.F.L.S.H., 1998, pp. 65-66.

C'est à ce travail de transmission généalogique que se livre Aamma chez Le Clézio, lorsqu'elle conte à Lalla l'histoire de sa naissance. Orpheline, Lalla se trouve en effet isolée sur le plan de la mémoire, et le récit d'Aamma lui permet de se placer dans un *continuum* de vies humaines. L'explication du nom, en particulier, fait entrer le personnage pour la première fois dans l'historicité, ainsi que dans la mémoire²⁶. Les précisions données par Aamma font plus qu'autoriser l'enfant à remonter jusqu'à l'origine de sa propre existence. L'attribution du nom inscrit Lalla dans une lignée féminine. En s'appelant comme sa mère, elle poursuit une continuité inaugurée par l'ancêtre chérifienne. Ainsi la parole d'Aamma se fait-elle don, don d'une identité justifiée et replacée dans le cadre d'une mémoire qui dépasse l'existence individuelle.

Remarquons, en outre, à quel moment se produit le récit d'Aamma. C'est au cœur de l'hiver, lorsque souffle le vent de tempête, un vent mauvais, porteur de maladie et de deuil. Il n'a pas seulement pour effet d'obliger Lalla à rester à l'intérieur, la rendant ainsi plus disponible à la parole mnémotique. Intrinsèquement, le vent opère un brouillage des lieux qui les rend momentanément impropres à l'investigation²⁷. Il transforme le désert en un espace muet, en genèse, et c'est dans la genèse d'une généalogie humaine qu'il faut chercher la possibilité d'un ancrage dans des lieux à la perspective momentanément fuyante. On voit alors combien la parole d'Aamma relaie les découvertes de Lalla au désert, et cet aspect est particulièrement illustré par l'évocation d'Al Azraq.

Al Azraq est l'ancêtre fondateur de la généalogie, le guerrier dont Lalla connaît le nom depuis la prime enfance (D 119), mais qui ne constitue, pour l'instant, qu'une coquille verbale, le prétexte à demander un nouveau récit. A travers la parole d'Aamma, l'ancêtre, qui pourrait mériter un statut mythique à plus d'un titre, s'inscrit tout d'abord, et ceci de manière paradoxale, dans un temps-lieu précis²⁸. Certes, l'existence du personnage n'est pas datée, et à ce titre, les précisions d'Aamma pourraient souffrir

26- « [...] Quand on lui demandait ton nom, elle disait que tu t'appelais comme elle, Lalla Hawa, parce que tu étais fille d'une chérifa » (D 89).

27- « Quelquefois, en hiver, quand il n'y a rien à faire dehors, et que le vent souffle fort sur la plaine de poussière et de sel, [...] Lalla s'installe par terre, et elle écoute l'histoire de sa naissance » (D 87-88).

28- « Al Azraq était de la tribu de la grand-mère de ta mère, il vivait tout à fait au sud, au-delà du Draa » (D 89).

d'insuffisance si la perspective du récit était biographique. Cependant, dans le contexte différent de la mémoire, tous les jalons sont livrés pour permettre l'établissement d'une lignée continue. Le lieu, lui aussi, pourrait sembler quelque peu flou dans une entreprise de cartographie, mais il se trouve être remarquablement évocateur pour Lalla, puisque les montagnes du sud constituent, rappelons-le, l'endroit d'où vient le Hartani et celui où commence le désert.

On voit donc comment la parole du conte fournit un contenu précis à la mémoire, et ce contenu est ce qui, dans la perspective des êtres du désert, inscrit les individus dans un lieu, leur attribue par la généalogie une place si irréfutable, que l'imaginaire de l'ancrage vient transformer la représentation du désert comme terre infertile et désolée. C'est autour de l'imaginaire de l'ancrage que se noue en profondeur la quête des ancêtres de Lalla. L'écriture a beau livrer à plusieurs reprises la peinture d'êtres en fuite et frappés par le malheur, la mention répétée des généalogies dans les réunions et les prières²⁹ modifie ce premier constat, et crée une alliance particulière entre les hommes bleus et l'espace désertique, fondée sur une dialectique entre la présence et l'absence. Si les nomades semblent parfois disparaître aux confins des dunes³⁰, c'est pour mieux réapparaître plus loin. Nulle idée de conquête ne doit se lire dans cet imaginaire de l'ancrage. En effet, le détail symbolique n'illustre que la force permanente de la mémoire, qui donne aux êtres du désert une identité à la fois spatiale et temporelle. Dans la tradition nomade, la mémoire célèbre ainsi l'alliance de l'être au sol, une alliance nullement recherchée, mais donnée par la parole des récits généalogiques.

Cette dimension de la mémoire pourrait exister chez Boudjedra, au moment des évocations de sa jeunesse. Or il n'en est rien, car l'auteur privilégie l'aspect individuel au détriment du collectif. Ainsi la dimension

29- « *Donne-nous, ô Dieu, la bénédiction des seigneurs, Al Halwi, celui qui dansait pour les enfants, Ibn Haouari, Tsaouri, Younous ibn Obaïd, Baçri, Abou Yazrd, Mohammed as Saghîr as Souhaïli qui enseigne la parole du grand Dieu, Abdeslaam, Ghazâli, Abou Chouhaïb, Abou Mahdi, Malik, Abou Mohammed Abdelazziz ath Thobba, le saint de la ville de Marra kech, ô Dieu!*

Les noms étaient l'ivresse même du souvenir, comme s'ils étaient pareils aux yeux des constellations, et que de leur regard perdu venait la force, ici, sur la place glacée où les hommes étaient rassemblés » (D 66).

30- « *Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient » (D 439).*

généalogique n'existe-t-elle qu'à titre informatif, pour renforcer l'opposition constatée entre la pensée occidentale et les conceptions orientales. Certes, Boudjedra n'est pas sans remarquer l'étrange alliance qui unit les bédouins au désert. Cependant, il explique cette alliance, non pas en vertu du rôle joué par la mémoire, mais comme le résultat d'une influence unilatérale du sol sur les êtres. Les nomades ont ainsi une vision manichéenne du monde, virant d'un extrême à l'autre, parce que le désert constitue un foyer de conditions extrêmes.

3.1. La parole légendaire:

Distinguons tout d'abord que lorsque la généalogie et les légendes coexistent dans la parole du conteur, le passage d'un aspect à l'autre s'effectue sans rupture. Les légendes relèvent en effet de la mémoire entendue dans son acception mythique. Elles cherchent à remonter à la source d'une création topique ou humaine ; elles s'efforcent de donner une explication et un sens à la géographie comme aux événements. En cela, elles participent du travail d'enrichissement des lieux amorcé par le savoir du guide. Certes, le caractère mythique de ces légendes pourrait gêner l'ancrage historique livré par les généalogies. Mais l'exactitude chronologique n'importe pas pour la constitution de la mémoire, et c'est la raison pour laquelle un récit à caractère généalogique peut glisser aisément vers le légendaire. Chez Le Clézio, la parole d'Aamma inscrit d'abord Al Azraq dans un contexte spatio-temporel attesté, puis elle évoque sans transition la période d'existence religieuse de l'ancêtre et l'accomplissement de miracles:

Al Azraq était un grand saint [...]. Il savait guérir les malades, même ceux qui étaient malades au-dedans, ceux qui avaient perdu la raison. Il vivait partout, dans les cabanes des bergers, les abris des feuilles qui sont construits autour des arbres, ou bien même dans les grottes, au cœur de la montagne. Les gens venaient de toutes parts pour le voir et lui demander secours. (D 121)

Le mode de la vie de l'Homme Bleu lui accorde une ubiquité toute divine, et son caractère divin se trouve renforcé par l'évocation sans limite de son renom. Dans un contexte initiatique de quête des origines, on pourrait encore se trouver dans le domaine de la généalogie, avec Al Azraq explicitement désigné comme le fondateur de la tribu des hommes bleus à laquelle appartient Lalla : ancêtre suprême, le guerrier dédie son

nom, « *Al Azraq, l'Homme Bleu* » (D 120), à sa lignée, et se voit en retour divinisé pour son rôle fondateur. Cependant, Aamma prend soin de nuancer la crédibilité de son propos : « *Ce qu'on dit de lui est ce qu'on raconte, sa légende, son souvenir. Mais il y a des gens maintenant qui ne veulent plus croire cela, ils disent que ce sont des mensonges* » (D 121). Par cette restriction, le conte d'Aamma entre de plain-pied dans la légende, au sens large. La légende, ainsi, peut se trahir elle-même, si le conteur insiste dès l'abord sur le caractère soupçonnable de ses informations. Néanmoins, c'est là que réside tout l'art de ce dernier. La légende n'avoue aucune ambition mimétique, même si elle représente un univers, et c'est à l'auditeur d'accepter de croire ou non à ses contenus. Le caractère merveilleux de ces contenus pourrait agir comme une perturbation de la chaîne tissée par la mémoire, il pourrait éveiller le doute par exemple. Or c'est au contraire une clarification qui s'opère dans l'esprit de Lalla. Cette clarification ne passe pas par une évocation dans l'univers du merveilleux, mais par une réévaluation des visions hallucinatoires qui caractérisent ses expériences à la lisière du désert. La légende permet ainsi une assimilation d'Al Azraq au personnage d'Es Ser, et le « Secret » que constituait cette énigmatique apparition se dénoue, pour devenir « *la vraie parole d'Al Azraq, la vraie voie* » (D 123). En justifiant et en clarifiant l'expérience, la légende se trouve porteuse d'une autre vérité qui exprime essentiellement la continuité établie entre les êtres du désert. La parole du conte établit un rapprochement entre les existences et les époques, sans que la temporalité en soit d'ailleurs affectée. Le dire de la légende ne suscite donc pas nécessairement un processus initiatique sur l'auditeur, mais il suggère une alliance nourrie entre l'être et le lieu.

Chez Al Koni, on apporte une attention particulière à : la légende de Waw. Elle se répète pour exprimer l'idée de l'Atlantide ou du Paradis perdu. Elle prend la figure d'une oasis perdue qui apparaît, de temps à autre, à certains migrants vertueux avant de disparaître. Elle est réelle et irréaliste à la fois³¹. En effet, la légende reflète l'absence de continuité entre l'être et le lieu. Cependant, cette discontinuité manifestée par le chef n'épuise pas les possibilités d'ancrage humain dans l'espace désertique, et la légende a justement pour rôle de suggérer d'autres voies sur un mode métaphorique.

31- « Écrivains arabes. Ibrahim Al Kouni », in *Al Moukhtarar*, Revue pédagogique de l'Institut du Monde Arabe à Paris.

Son contenu exprime une quête de même que la possibilité d'une élévation spirituelle ou métaphysique. Au fil du conte, le désert n'est pas traversé, mais atteint, et cet objectif géographique rend toute son importance au caractère intrinsèque de l'espace désertique. Ainsi, la parole légendaire fait exister le Sahara, non plus seulement sous la forme d'une image mentale, mais aussi et surtout sous l'aspect d'une étendue à habiter.

Or Waw résonne comme l'appel du lointain, une promesse de retrouvailles avec la patrie perdue. Cette patrie revêt la forme d'une oasis légendaire, dont le Saharien a été chassé et à laquelle il tend à revenir. Ce double mouvement d'expulsion-réintégration, de départ forcé et de retour espéré, d'exil-châtiment et de royaume-pardon, toutes ces antithèses se trouvent résolues dans le terme magique de Waw : initiales en anagramme, l'oasis, qu'on peut lire de droite à gauche et inversement. Ainsi Waw est à la fois l'oasis perdue et retrouvée. En outre, l'évocation légendaire relève du présent pour le voyageur. Il se produit ainsi une confusion chronologique, tellement analysée par Lila Ibrahim-Ouali comme une caractéristique des civilisations orales : « Le passé et le présent se superposent, se confondent dans cette pérennité de la tradition orale [...]. Cette confusion des temps dit le caractère rituel ou quasi sacré du verbal dans une société qui n'a pas été encore modifiée ni façonnée par la graphie³² ».

Qu'il y ait des réminiscences du Verbe divin dans le langage morcelé du chef devenu conteur, cela transparait dans l'utilisation de substantifs isolés, dont la force est suffisante pour créer l'univers légendaire. En revanche, le conte ne supprime pas la temporalité : son évocation de la cité saharienne ne se situe pas dans le cadre mythique des commencements. Si la chronologie se voit brouillée à dessein, c'est pour mieux inscrire la vision du légendaire dans l'ici même de l'énonciation. La parole du conte ne débouche donc pas sur un ailleurs, désertique ou non. De ce fait, la véracité des détails importe beaucoup moins que la construction d'une densité imaginaire qui crée un courant métaphorique entre l'être et le lieu. C'est donc à la densité, non seulement de l'évocation des images, mais aussi de la participation à ces images, que se lit l'inscription amorcée dans l'espace désertique.

32- IBRAHIM-OUALI Lila, « La Figure du conteur », in *Rachid Boudjedra, Écriture poétique et structures romanesques, Op. cit.*, pp. 65-66

Si la parole légendaire est prétexte à tisser un courant plus riche entre l'être et le lieu, elle est aussi ce qui permet d'enrichir les identités humaines, celle du conteur en particulier. Par son contact continu avec la légende, le conteur se forge une individualité changeante, qui apparaît comme la mise en légende de sa subjectivité. Cette individualité changeante fait que le conteur dépasse fréquemment ses attributions et peut endosser d'autres rôles, comme celui de guide ou de simple poète³³. Ainsi en va-t-il du chef, personnage-guide, comme nous l'avons vu, mais aussi conteur dans toutes ses dimensions, tour à tour acteur et récitant. Brossé par le narrateur, son portrait se centre sur la notion de foisonnement, et paraît faire fi du moindre sentiment de logique ou de bon sens.

Enflure épique, grandiloquence, ivresse déclamatoire : telles semblent être les caractéristiques du chef de la tribu. Gardons-nous cependant de les accepter sans réserve, car nous avons vu qu'Al Koni, en peignant son entourage, se peint autant lui-même. Cette restriction faite, le personnage du chef n'en apparaît pas moins comme un conteur versatile et foisonnant qui, tout en possédant un répertoire bien fourni, sait surtout mettre en scène ce répertoire et se mettre en scène par la même occasion. On voit alors comment un glissement s'opère de la parole du conteur au conteur lui-même, ce dernier représentant l'arbitre ultime en matière de profération légendaire. Si les détails d'un récit s'enrichissent de nuances, c'est en vertu de l'art du conteur. Le fait que les légendes puissent subir des variations est par ailleurs attesté dans la tradition orale. En revanche, ce qui est moins avéré, et qui retient davantage l'imaginaire du conteur, c'est la manière qu'a le récitant de présenter un aspect en perpétuelle métamorphose, comme si l'identité du conteur se définissait par les conditions de la récitation et que le personnage épousait ces particularités à la manière d'un caméléon.

3.2. Les mots simulacres:

Le caractère versatile du conteur trouve une illustration exemplaire, et susceptible de fournir un cadre théorique, dans *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun. Dans ce récit, présenté par un locuteur anonyme, et ritualisé par les formules coraniques, le conte, si sensationnel soit-il³⁴,

33- « *Il leur avait dit qu'il était poète, et pas que poète : un poète atteint* ». (W 39)

34- Inspiré d'un fait divers, ce conte relate le travestissement de l'identité sexuelle d'une petite fille, élevée comme un enfant mâle pour des raisons sociales.

s'efface peu à peu derrière l'art de conter. L'histoire, annoncée dès l'abord comme longue et difficile, institue un pacte entre le conteur et son public, et son déroulement se présente comme un itinéraire au désert dans sa perspective infinie : « Cette histoire est [...] un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige. Nos pas inventent le chemin au fur et à mesure que nous avançons ; derrière, ils ne laissent pas de trace, mais le vide, le précipice, le néant³⁵ ».

La métaphore est riche de sens. Au-delà de la participation active requise du public, l'image du désert donne à l'histoire la possibilité d'être toujours recommencée, en vertu des traces qui se défont, et de l'horizon impossible à atteindre. Par sa relation avec l'espace désertique, le conte représente ainsi une exploration de l'infini lexical, exploration qui ne se résout pas en une conquête, et qui, une fois gagnée la confiance des auditeurs, et celle du lecteur par la même occasion, brouille les cartes de l'énoncé comme de l'énonciation, afin de poursuivre l'histoire, de la redire autrement, avec des effets de miroir de plus en plus complexes. Le premier locuteur disparaît avant la fin du récit, et c'est parmi le public que se recrute un nouveau conteur, lequel cède ensuite la place à une vieille femme, puis à un troubadour aveugle.

Or tous ces locuteurs ne sont, on le devine peu à peu, que des résurgences du premier conteur, lequel se plaît à modifier l'histoire après en avoir proclamé le caractère sacré³⁶. Comme on l'a vu, la contradiction n'est qu'apparente chez les êtres du désert. Ce qui importe, c'est la dynamique créatrice qui vivifie le conte par son élocution. C'est alors une histoire toujours neuve que livre un locuteur qui se transforme constamment. L'aspect de caméléon du conteur profite essentiellement aux histoires racontées, car ce sont elles qui, sur fond de variations continues, jettent

35- BEN JELLOUN Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, pp. 15-16.

36- Cette résorption des conteurs multiples en un s'opère d'ailleurs précisément dans *La Nuit sacrée*, qui fait suite à *L'Enfant de sable*. Dans ce second récit, la narration est aussitôt revendiquée, en première personne, par le protagoniste lui-même. Du personnage au conteur, la clarification devient totale, non sans que cette clarification suggère un parcours précédent de toutes les voies du conte, accompagné de ses voix potentielles.

une lumière particulière sur la forme d'infini topique à laquelle elles renvoient. Étudier les variations du discours légendaire revient donc à étudier la variabilité du ou des conteurs, ainsi que les métaphores d'inscription topographique sur lesquelles elles débouchent.

a) Le discours et ses transmutations:

L'altération de la parole légendaire apparaît chez Le Clézio, lorsque le narrateur précise les choix qu'Aamma effectue à chaque renouvellement de son récit:

Chaque fois qu'Aamma raconte l'histoire d'Al Azraq, elle ajoute un détail nouveau, une phrase nouvelle, ou bien elle change quelque chose, comme si elle ne voulait pas que l'histoire fût jamais achevée. (D 120)

Certes, l'inachèvement permet de conserver la curiosité de Lalla qui l'écoute, et promet à terme une meilleure mémorisation du canevas de la vie de l'ancêtre. Cependant, il y a davantage : l'histoire ne s'achève pas, car le fait même de la fixer dans une forme définie en supprimerait la portée. Comme nous l'avons vu, le récit de l'Homme Bleu inaugure le parcours d'un peuple, parcours non achevé, puisque Lalla s'en fait l'héritière. Les modalités du conte reproduisent ainsi son contenu: il importe de répéter la légende avec des altérations, afin d'en évoquer le caractère en mouvement, la jonction continue qui s'y lit entre le passé et le présent. La transmission de la vie exemplaire de l'ancêtre se prolonge ainsi par une invite à poursuivre l'écriture de la légende. Poursuivre cette écriture n'est pas profaner la légende : c'est témoigner au contraire d'une superposition inventive des époques, qui inscrit l'autrefois au cœur de l'existence actuelle, et qui donne au présent des perspectives d'ouverture beaucoup plus riches, non seulement sur le temps révolu, mais aussi sur l'avenir. La variabilité de la légende l'oriente en effet vers l'avenir, un avenir qui se glorifie de plusieurs dimensions possibles, et qui explore par là une certaine catégorie d'infini.

Les altérations lexicales du conte reproduisent ainsi les modifications relevées dans l'imaginaire des lieux. L'infini ne se retrouve pourtant pas dans une expansion topique illimitée et un aplanissement consécutif des détails. Ce sont les détails, au contraire, qui sont mis en exergue, et ces détails valent pour la richesse de leurs variations. L'énonciation répétée, puis transformée, de la légende, invite donc à un parcours répété, sans être identique, des mêmes lieux. Lalla obéit-elle à une autre invite en se rendant régulièrement au plateau de pierres? En effet, c'est ce lieu particulier, si

chargé symboliquement, qu'elle doit apprendre à connaître avec précision, lorsqu'il semble vide, et lorsqu'il s'emplit de la présence d'Es Ser. En outre, les détails topographiques, d'une importance primordiale dans l'imaginaire du guide, trouvent une importance égale ici, car ils sont reliés directement à la légende. Mais alors, c'est moins leur aspect de signe qui prévaut, que leur caractère changeant et quelquefois trompeur. Ainsi le Hartani a-t-il la faculté d'épouser les contours du sol à la manière d'un caméléon³⁷. Ce n'est pas que son identité soit floue : c'est qu'il se définit intrinsèquement par une grande versatilité, à l'image du lieu qu'il habite. Par son existence même, le Hartani s'avère si proche du renouvellement continu évoqué par la légende, que la narration lui en est superflue. Ainsi se trouve justifié son handicap de sourd-muet, déconcertant *a priori*.

La légende introduit donc la transmutation au cœur du propos, et Boudjedra n'est pas insensible à cette idée. Cependant, le goût du travestissement que possède le narrateur-conducteur boudjedrien se lit dans la variation particulière que celui-ci fait subir à la parole légendaire. Le narrateur superpose toutefois une altération neuve, radicalement différente, par le recours à la parodie. Prié par le protagoniste anonyme de témoigner à propos d'un récit de conquête gonflé dans des proportions démesurées, le narrateur se livre à une imitation facétieuse de son modèle :

Le car malgré sa vieille carrosserie me donne l'impression qu'il se propulse à travers cette matière dure et aveugle qu'est la nuit. Avec ce moteur que j'avais refait pièce par pièce, le transformant en un monstre de rigueur et de rapidité. Cela lui donne cet état vieillot et neuf, à la fois, mais surnois parce que les autres conducteurs ne prêtent généralement pas attention à un tel engin antédiluvien jusqu'à ce qu'ils se rendent à l'évidence. Ils sont alors éblouis par cet état de perfection immobile. Ou plutôt, comme si Extravagance était atteinte d'une sorte d'immobilité donnant paradoxalement l'idée même de vitesse, de bestialité et de mort. Sorte de concept d'animalité en raccourci qui accélère et ralentit quand on veut. (T 17-18)

37- « Souvent il se cache, pour se moquer d'elle, simplement allongé par terre au pied d'un buisson d'épines » (D 108).

L'épique au service de l'insignifiant, telle pourrait être la définition de la parodie boudjedrienne³⁸. Naturellement, une telle disproportion risque de paraître corrosive pour la légende elle-même. En effet, la variation que le narrateur introduit attaque le bien-fondé du conte comme du conteur. L'usage de la parodie pourrait ainsi faire voler en éclats l'influence de la parole légendaire ; en montrer, par la caricature, l'enflure épique qui procède par une surestimation des êtres et des lieux. L'assistance, avec le conducteur du car dans ses rangs, ne rit pas du comique de l'imitation, mais de la ressemblance qui s'y donne à lire. L'imitation parodique devient une nouvelle manière de conter, qui rend hommage à la fois au modèle et à la dimension légendaire dans son ensemble. L'anti-récit que pourrait constituer la parodie boudjedrienne, se transforme grâce à son public en un récit véritable. Or son étonnement traduit une croyance moindre à la parole légendaire, et par conséquent une inscription plus limitée dans l'espace désertique.

La parodie du style épique du conducteur relève donc de la variabilité fondamentale de la légende et du conteur, une variabilité qui n'établit des perspectives que pour mieux les effacer, dans un souci constant, non de désarçonner l'auditeur, mais de dire la multiplicité des angles d'approche, des points de jonction définis entre la parole et le lieu. Cette multiplicité se retrouve dans l'articulation entre la légende et la narration, c'est-à-dire entre le discours oral et le récit écrit. D'abord conçue comme un simple enchâssement narratif, la parole contée se met à tisser des relations complexes avec l'ensemble textuel. L'oral n'y occupe pas seulement la fonction de parenthèse de l'écrit, mais les deux registres s'échangent des attributs, dans l'idée de glissement des points de vue, caractéristique du conteur et du conte.

b) De l'oral à l'écrit:

Dans son aspect le plus évident, l'évocation légendaire par un des personnages du récit a pour effet de déléguer la narration principale à un narrateur second. S'il n'existait pas une dimension particulière accordée à l'oralité, ces espaces de légendes pourraient devenir des micro-récits. Il reste

38- Ceci est d'autant plus remarquable que, comme l'écrit Lila Ibrahim-Ouali, « le contenu du conte traditionnel [...] retrace habituellement les aventures d'un acteur auquel on prête des vertus et des dons remarquables ». IBRAHIM-OUALI Lila, « La Figure du conteur », in R. Boudjedra, *Écriture poétique et structures romanesques*, *Op.cit.*, p. 73.

que la dimension d'ouverture reste avérée, et encore celle d'enchâssement. L'enrichissement textuel procède non d'un enrichissement de la narration principale, mais de l'occasion d'une narration seconde au caractère plus ou moins fortuite. L'histoire de l'oasis de Waw chez Al Koni se présente comme la plus fortuite. Rien ne prépare ni ne justifie le conte de la courtisane nomade.

Les sahariens se montrent ainsi fort insatisfaits de leur existence dans la hamada du levant ; le chef de la tribu l'est également de sa vie d'exil. Ils formulent le souhait de gagner le désert ; le chef n'agit pas autrement. Enfin, leur quête se résout dans l'ambivalence : les nomades et le chef, lui aussi, atteignent un beau lieu recherché depuis si longtemps, Waw, avant de sombrer dans la maladie et de décéder. Le tissu événementiel du conte présente donc des ressemblances frappantes avec la narration. En outre, le leitmotiv de l'histoire du chef de la tribu, « *à la recherche de Waw* », fait écho à l'intitulé de la dernière partie du roman, « *La petite Waw* ».

Le statut de l'histoire de Waw semble clair. Il s'agirait d'une parenthèse d'oralité à l'intérieur de la narration, faite non seulement pour varier le point de vue et l'instance narrative, mais aussi pour instaurer la dimension du conte, qui offre une nouvelle dynamique à l'imaginaire. Pourtant, l'oralité se voit, dans son déroulement même, associée au registre écrit. Les parenthèses descriptives, assignables au narrateur principal, en portent témoignage. Ainsi, les domaines oral et écrit dépassent leurs limites apparentes pour interagir, et ceci d'autant plus que le conte, dans son ensemble, peut fonctionner comme une mise en abyme de la première partie de la narration, voire du roman tout entier. En effet, l'expression « *La Petite Waw* » évoque une réalisation symbolique de la quête. C'est ce miroitement des significations que l'écrivain met en exergue, dans la mesure où l'intitulé de la dernière partie, « *La Petite Waw* », a été choisi comme titre pour l'ensemble du récit. Par ce choix, le roman attire l'attention sur l'histoire de Waw, mais aussi sur sa dimension narratologique. L'oral se mue alors en un procédé d'écriture, procédé qui a recours au symbolisme du conte, ainsi qu'à la délégation de l'instance narrative pour renforcer l'exégèse du parcours au désert.

Le rapprochement narratif entre l'oral et l'écrit ne confine pas, lui non plus, à l'osmose. Plutôt, il existe des traits d'oralité, qui sont comme autant de jalons du texte, à l'image des jalons de la marche au désert. Une fois mis en œuvre, ces traits d'oralité sont retravaillés par l'écriture, afin

de donner lieu à une poétique, où les répétitions, les rythmes syntaxiques, les structures ne relèvent plus seulement des techniques de présentation et de mémorisation du discours oral.

Certains aspects lexicaux relèvent spécifiquement de l'oralité, comme l'analyse Jack Goody. Il cite par exemple une tendance à se servir de mots plus courts, d'un vocabulaire plus limité, d'une abondance verbale par rapport à la nominalisation de l'écrit, d'un usage important de la coordination et des pronoms personnels, d'une préférence à se servir de phrases impératives, interrogatives et exclamatives³⁹. Ces traits lexicaux se retrouvent dans l'expression de la parole légendaire, comme le montre cet extrait du récit d'Aamma chez Le Clézio :

Alors Al Azraq a dit au vieil homme : acceptes- tu d'être aveugle à la place de ton fils? Le vieil homme a répondu : je suis très vieux, à quoi me servent mes yeux? Fais que mon fils voie, et je serai content. Aussitôt le jeune homme a recouvré la vue et il était ébloui par la lumière du soleil. Mais quand il s'est aperçu que son père était aveugle, il a cessé d'être heureux. Rends la vue à mon père, a-t-il dit, car c'est moi que Dieu avait condamné. (D 121)

Même si les modalités de l'oral sont attestées dans le récit d'Aamma, le travail de l'écriture est tout aussi vérifiable, notamment au début de la relation du conte :

On l'appelait Al Azraq parce qu'avant d'être un saint, il avait été un guerrier du désert, tout à fait au sud, dans la région de Chinguetti, car il était noble et fils de cheikh. Mais un jour, Dieu l'a appelé et il est devenu un saint, il a abandonné ses habits bleus du désert et il s'est vêtu d'une robe de laine comme les hommes pauvres, et il a marché à travers le pays, de ville en ville, pieds nus, avec un bâton, come s'il était un mendiant. (D 121)

C'est selon un rythme binaire que se constitue l'évocation de l'ancêtre. Le lieu d'origine d'Al Azraq se précise à partir de deux indications topographiques, « *tout à fait au sud* » et « *dans la région de Chinguetti* ». Il en va de même pour sa naissance qui l'élite doublement : « *il était noble et fils de cheikh* ». Le rythme binaire transparaît ensuite dans la relation de cause à effet, « *Dieu l'a appelé et il est devenu un saint* ». Sa transformation physique s'opère encore sous le signe du duel : « *il a abandonné ses habits*

39- GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, coll. « Ethnologies », 1994, p. 270.

bleus du désert et il s'est vêtu d'une robe de laine ». La comparaison « *comme les hommes pauvres* » annonce celle qui clôt la phrase, « *comme s'il était un mendiant* », non seulement sur le plan syntaxique, mais aussi du point de vue lexical. Enfin, les quatre compléments restants, « *à travers le pays, de ville en ville, pieds nus, avec un bâton* », se subdivisent en deux compléments de lieu et deux compléments de manière. Le rythme binaire constitue donc le rythme de progression de la description d'Al Azraq, et il peut renvoyer à l'aspect double de l'existence de l'ancêtre, d'abord connu comme guerrier, puis appelé par Dieu.

Cette dualité n'évoque pas la rupture, ni la discontinuité, car Al Azraq représente dans son ensemble un être élu, d'abord de manière temporelle, puis de manière religieuse. Ainsi, le rythme binaire renforce la continuité et la complétude de la phrase, deux aspects qui montrent combien le discours, relevant *a priori* de l'oral, est travaillé par l'écrit. Néanmoins, le passage d'un registre à l'autre s'effectue de manière insensible, exactement comme chez Al Koni, et cette subtile interaction de l'oral et de l'écrit prouve à nouveau le caractère essentiellement multiple de la parole du conte. Multiplicité des regards sur le lieu, des inscriptions de la mémoire, des points de vue, des instances narratives, des registres discursifs : la légende procède par foisonnement, un foisonnement toujours renouvelé par l'acte du dire, et qui désigne la parole comme constituant primordial. Le conteur est donc maître du langage, un maître qui sait en travailler les échos pour les faire rejallir sur le lieu, autant que jaillir du lieu. Par le biais de la parole légendaire, le désert se transforme en une terre de présence et d'échos, et cette image des lieux désertiques contraste en tous points avec celle, consacrée au silence, que livre l'anachorète, figure religieuse et sacrée de l'être du désert.

4. L'anachorète : un être de paix:

Figure sporadique, l'anachorète peut apparaître *a priori* comme un être d'importance secondaire au désert. Son occurrence est en effet beaucoup plus rare que celle du conteur. Cependant, le caractère fugace des mentions doit s'interpréter en relation avec l'inscription identitaire de l'anachorète dans le lieu. Personnage intrinsèquement solitaire, il se manifeste dans un espace désertique isolé par un dépouillement qui ne caractérise pas l'ensemble des lieux du désert. Miroir d'une topographie, l'anachorète l'est certainement, mais cette topographie se définit en s'opposant à l'inscription mnémorique

du conteur. Ainsi, la parole du conte travaille l'imaginaire des lieux en multipliant les détails et les symboles auxquels ils renvoient, autant la figure de l'anachorète apparaît à la lisière de l'existence, aux confins d'un espace qui s'abandonne à l'épuration topographique. Sans relever de l'absence ou du nihilisme, cette évocation va à l'encontre de toute parole légendaire, c'est-à-dire à l'encontre d'une profusion du discours. Ainsi note-t-on chez Al Koni l'occurrence suivante du personnage anachorétique :

Mais ils ignorent son secret. Ils ne savent pas pourquoi il affronte chaque jour le roc et la pierraille pour descendre au val des genêts. Ils ne savent pas pourquoi il se retire là-bas depuis le point du jour jusqu'à l'heure de midi. Ils ne savent pas, parce qu'ils n'ont pas entendu la chanson, parce qu'ils n'ont pas goûté le chant de l'Inconnu caché dans les touffes de genêts. (W 33)

Al Koni ne prétend pas décrire ce qui est révélé, mais plutôt saisir l'acte même de la révélation, du dévoilement, dans sa brièveté. L'instance narrative raconte ce qui est vu et ce regard-parole mène la narration jusqu'à un terme ouvert : la perte de la mémoire, de la parole, de soi dans l'espace, une fois le seuil franchi. L'énoncé sur le vide et l'intensité et la variété de l'espace désertique l'inspirent au plan littéraire, les visions héritées non seulement des récits bibliques mais aussi des vies des anachorètes qui posent le désert comme le lieu des mirages et des révélations, autrement dit du mensonge et de la Vérité⁴⁰.

On pourrait donc croire que le silence de l'anachorète reprend pour partie l'impossible pacte tenté entre l'être humain et la représentation stérile du désert. Il y aurait dans ce silence un aveu d'humilité face à des lieux farouches qui, sans être vides, expriment la désunion et la résistance à la pensée. Le silence de l'être du désert reprendrait le refus des lieux à livrer la moindre parcelle de leur essence à une perspective conquérante. Cette interprétation limite toutefois le silence à un statut négatif qui ne prend pas en compte les modalités d'une expression à la limite de la verbalisation. Car le silence ne se résume pas à un simple refus de la parole. Il peut être aussi l'occasion paradoxale d'une certaine forme de discours plénier, comme en témoigne chez Le Clézio l'enseignement d'Al Azraq dispensé hors du langage:

40- Cf. LACARRIÈRE Jacques, *Les Hommes ivres de Dieu*, Paris, Points, 2008, pp. 21-24.

L'Homme Bleu vivait dans une hutte de pierres et de branches, à l'orée du désert, sans rien craindre des hommes ni des bêtes sauvages. [...] Quand Ma el Aïnine était venu le voir, pour lui demander son enseignement, l'Homme Bleu n'avait pas voulu le recevoir. Pendant un mois, il l'avait fait dormir devant sa porte, sans lui adresser la parole ni même le regarder. [...] Ma el Aïnine était resté de nombreux mois auprès de lui, et un jour, l'Homme Bleu lui dit qu'il n'avait plus rien à lui enseigner. « Mais tu ne m'as pas encore donné ton enseignement », dit Ma el Aïnine. (D 54-55)

Le mode de vie d'Al Azraq, à l'écart et en relation directe avec le désert, le consacre comme figure anachorétique, et son enseignement tient dans un silence continu qui n'équivaut pas au mutisme. Ce silence, en effet, dialogue avec le lieu sur le mode de la recherche mystique. Avant de pouvoir prétendre partager sa sagesse, l'anachorète doit se manifester dans une apparente légèreté d'être, à fleur d'inscription dans l'espace : car l'ancrage dans les lieux désertiques lui importe moins au départ que la mise à distance de toute forme d'existence sociale. Cette mise à distance se voit d'ailleurs suggérée par l'étymologie : « L'anachorétisme, rappelle Jacques Lacarrière, (du grec *anachorèsis* : départ) est au sens propre, le fait de fuir le monde, de quitter la société des hommes pour vivre dans la solitude⁴¹ ». Alors la notion de refus précédemment évoquée tisse de nouvelles implications. Le refus est certainement mimétique du silence désertique, mais il correspond avant tout à la répudiation d'une civilisation considérée comme peu satisfaisante. Le renoncement de l'anachorète s'apparente ainsi au refus du réfractaire, souligne Jacques Lacarrière : « S'isoler du monde, rompre avec la société de son temps, penser même, comme le fait l'Ermite, qu'on ne peut trouver qu'en dehors d'elle, dans la solitude, la réponse au problème du destin humain, n'a, en soi, rien d'insolite. C'est une attitude qu'on peut même tenir pour naturelle, dans la mesure où toute société hautement civilisée engendre presque inévitablement une « frange » antisociale qui va de l'ermite au hors-la-loi. On s'étonnera peut-être de voir ici l'ermite placé sur le même plan que le hors-la-loi, mais c'est qu'en fait, rien ne les distingue radicalement dans leur comportement à l'égard de la société : réfractaire des hommes ou « réfractaire de Dieu », tous deux sont d'abord des rebelles à l'ordre commun⁴² ».

41- LACARRIERE Jacques, *Les Hommes ivres de Dieu*, *Op. cit.*, p. 22.

42- *Ibid.*, p. 21.

Que la société engendre l'anachorète comme l'oasis engendre le désert, voilà qui mérite réflexion. Le mouvement qui se dirige de la civilisation à l'espace désertique prouve en effet que le défaut majeur du tissu social ne serait pas tant un manque spirituel qu'un excès de présence : excès diffus, désorientant, qui suscite un sentiment chaotique paradoxal, et plus encore celui d'une séparation de l'essence réelle du monde. La voie anachorétique aspire en effet à la transparence, à la superfluité du discours, à la vacance de l'esprit. Par son caractère inhumain, c'est-à-dire asocial, le désert ne répond-il pas mieux que tout autre espace à cette aspiration fondamentale de l'anachorète? En outre, la recherche de la transparence se double d'une volonté d'élévation spirituelle. Le désert devient prétexte à l'exploration d'un au-delà, d'une vérité divine, peut-être inscrite au cœur de la civilisation, mais brouillée par l'excès de présence. Dans les lieux désertiques, en revanche, la condition même de survie de l'être humain passe par une évaluation sincère des forces de l'âme, précise Jacques Lacarrière : « Dans le désert, nul homme ne peut vivre s'il n'est aidé par Dieu ou par ses anges, nul ne peut y demeurer sans affronter un jour ou l'autre les assauts du Diable⁴³ ». Et le personnage de l'anachorète incarne au mieux cette alliance avec une spiritualité retrouvée, alliance qui n'est pas sans rappeler l'idéal de réalisation mystique.

4.1. La parole de sérénité:

Perçue dans un cadre de focalisation externe chez Al Koni comme chez Le Clézio, la figure de l'anachorète ne laisse entrevoir aucun aspect du douloureux processus de renoncement qui est à l'œuvre dans la voie négative. Sa présentation le situe en effet au sommet de l'échelle des degrés mystiques, insoucieux de son propre moi, abîmé dans une durable union divine. Brèves, ramassées, les descriptions mentionnées des personnages anachorétiques ne sauraient se constituer autrement sans trahir l'objet même de leur évocation. Fugace, l'apparition de l'homme saint du désert va droit à l'essentiel : la pauvreté de la mise, l'immobilité du corps, le regard détourné de la moindre forme de présence suggèrent la réalisation mystique au-delà des contingences humaines et topographiques. Toutefois, l'anachorète reste extrêmement présent dans son incarnation idéale de la spiritualité. S'il manifeste, par delà la géographie désertique, une union

43- *Ibid.*, p. 79.

ineffable avec une vérité transcendante, il permet également que cette vérité épure les lieux jusqu'au miroir de l'absence, miroir qui manifeste sa densité paradoxale à travers l'image du syncrétisme.

C'est dans l'évocation d'Al Azraq, chez Le Clézio, que ce syncrétisme se remarque le plus aisément. L'Homme Bleu, en effet, a revêtu une simple « robe de laine » (D 120), vêtement emblématique des soufis, selon Jean Chevalier⁴⁴. Il reste que le comportement religieux d'Al Azraq n'est pas uniquement assignable à la tradition soufie, comme en témoigne sa relation avec Ma el Aïnine. Le strict silence qu'il observe vis-à-vis du novice qu'est le jeune cheikh ne correspond pas à l'encadrement attentif, au rite d'une révélation graduelle et à l'investiture finale, parcours cher à la tradition soufie⁴⁵. L'absence d'enseignement effectif de l'anachorète rappelle plutôt la voie de la mystique chrétienne, où l'ineffable, avons-nous vu, tient une large place, et où l'élévation spirituelle résulte davantage de l'engagement opiniâtre de l'aspirant, seul avec Dieu, que de l'obéissance absolue envers un maître temporel. Que le personnage d'Al Azraq puisse refléter les mystiques chrétiennes et soufie témoigne donc, au-delà du syncrétisme, d'un idéal d'incarnation spirituelle qui rassemble dans son extrême densité tous les parcours religieux possibles au désert. Alors la force d'évocation de l'anachorète devient telle que le personnage dépasse le cadre préétabli de sa solitude, pour redevenir un être social au caractère prophétique :

Il lui avait montré l'horizon, dans la direction du nord, vers la Saguiet el Hamra, et lui avait dit de construire une ville sainte pour ses fils, et il lui avait même prédit que l'un d'eux deviendrait roi. Alors Ma el Aïnine avait quitté son village avec les siens, et il avait construit la ville de Smara. (D 55)

Ce parcours de l'anachorète au prophète est exceptionnel chez Le Clézio, et il ne se retrouve pas chez les deux autres auteurs. Remarquons qu'ici, il ne correspond pas au gauchissement de la solitude anachorétique,

44- Le manteau de laine, «signe extérieur de pauvreté» symbolise «le détachement intérieur» que cultivent les soufis. CHEVALIER Jean, *Le Soufisme, Op. cit.*, p. 3.

45- Jean Chevalier précise ainsi que « l'adepte qui décide de suivre pleinement la Voie [...] de la mystique soufie arrivera, sauf accident, à l'initiation et à l'union transformante en Dieu. Mais il devra à cette fin se soumettre à la direction d'un Guide. Cette formation comportera, outre un enseignement et des exercices spirituels, de rudes épreuves physiques et morales, jeûnes et veilles prolongés, travaux matériels, réprimandes. Le candidat à l'initiation observera avec soin paroles et gestes du Maître, rites et pratiques, tout l'itinéraire de la Voie choisie ». *Ibid.*, p. 90.

mais à l'élargissement du personnage, suffisamment affermi dans sa sainteté pour la répandre non seulement sur les lieux, mais aussi sur les êtres qui l'entourent. Idéalement, le prophète apparaît donc comme la résolution sociale de l'anachorète : idéalement, car la reprise d'un rôle social s'accorde mal avec les exigences d'ouverture et d'absence qui sont celles de l'anachorète.

Pour le narrateur, la voie sociale l'emporte ainsi sur la voie négative, et elle est ce qui constitue le plus large obstacle dans sa propre quête métaphysique. Dans le cadre alkonien, l'action est idéale, et le processus de dépouillement ne fait que seconder en grande partie cet idéal. Le statisme déplaît infiniment au narrateur, et la méditation ne représente à ses yeux que l'antichambre de l'action. C'est dans le mouvement de quête que le personnage réussit à épurer ses perspectives, et à se rapprocher ainsi de la voie mystique. En termes de représentation d'un absolu, le prophète devient chez Al Koni un anachorète masqué : le sens d'une vérité s'inscrit dans les lieux désertiques par l'intermédiaire du prophète, mais cette vérité, à la différence du symbolisme anachorétique, ne coïncide pas avec le personnage : elle est à venir. La vision incarnée de l'idéal mystique n'existe donc pas chez Al Koni, car cet idéal se trouve en marche, à l'image même du narrateur. L'écriture tend aussi à reproduire l'élan cher au prophétisme, et elle s'éloigne par là des exigences d'une narration brève, ramassée, plus caractéristique de la dimension anachorétique. De ce fait, une écriture de type ascétique n'est guère à rechercher chez Al Koni, mais des éléments correspondant à une volonté d'épuration stylistique existent chez Le Clézio et Boudjedra.

Mimétique du dépouillement spirituel, l'épuration de la phrase passe d'abord par l'usage d'un vocabulaire simplifié qui vise à l'essentiel. Considérons chez Le Clézio un extrait de la vie quotidienne d'Al Azraq :

Chaque jour, au matin, il trouvait devant la porte de sa hutte des dattes et une écuelle de lait caillé, et une cruche d'eau fraîche, car c'était Dieu qui veillait sur lui et le nourrissait. (D 54)

La relation de l'existence matérielle de l'anachorète pourrait s'envisager comme superflue, si le choix des mots, simples tout en restant précis, ne lui conférait toute sa densité. Nul effet de pittoresque n'est à lire dans ces propositions de type minimal. Les adjectifs qualificatifs, eux-mêmes, n'ajoutent guère au détail de la description. Ce qui se trouve en cause ici est moins la particularité de la nourriture de l'anachorète que sa frugalité : mise

en exergue, cette frugalité renvoie à l'essentiel. Le dépouillement de la phrase le clézienne agit donc par une recherche de la simplicité signifiante. L'écriture ne se refuse nullement à dire ; mais elle ne dit rien au-delà du nécessaire. Cette perspective, qui contraste en tous points avec les explosions de lyrisme relevées dans l'évocation de la misère urbaine, montre que le recours au détail stylistique, miroir du détail topographique, ne représente pas l'unique direction explorée par l'écriture le clézienne. Une volonté d'épuration se lit également dans la simplicité de la syntaxe et du vocabulaire. Il reste que cette épuration ne concerne pas en totalité une écriture de type ascétique. L'essentiel est vite atteint dans la phrase le clézienne et, semble-t-il, avec une facilité déconcertante. L'effort stylistique n'apparaît pas dans la transparence donnée des propositions. Or une écriture de type ascétique se doit de tendre vers le squelette du langage, vers une densité d'expression telle, qu'elle permet de rendre compte, en quelques mots, de la présence spirituelle de l'être au monde.

Cette recherche d'une écriture ascétique se voit théorisée par Jacques Lacarrière, dans son introduction au *Désert* de Pierre Loti. Après avoir précisé que la pureté des paysages désertiques réclame une ascèse, « une ascèse du corps, des désirs, mais aussi, si l'on veut en rendre compte par l'écriture, une ascèse des mots eux-mêmes », il donne un aperçu de l'écriture lotienne en ces termes : « Des étendues qu'il traverse, des splendeurs qu'il rencontre, il rend compte avec une écriture affinée, épurée, réduite à l'essentiel des sensations et des images : un squelette d'intensités souvent éblouissantes. Une écriture qui devient [...] aussi dense en sa précision que ces traités mystiques qui décrivent par le menu l'aspect, la fulgurance ou la douceur des anges⁴⁶ ».

La tentative d'une épuration de l'écriture à travers l'évocation du personnage anachorétique se double ainsi d'une recherche beaucoup plus large, centrée sur le dire, ou l'impossibilité de dire l'image illuminante du désert. Les lieux désertiques sont porteurs d'échos ; les êtres emblématiques les habitent de manière avérée ou plus subtile ; mais l'imaginaire du désert dépasse cette perspective géographique dans l'élaboration d'une dynamique créatrice. La topographie s'élargit alors en un espace mental, où l'enjeu devient la formation même de tout discours. C'est sur ces modalités de

46- LOTI Pierre, *Le Désert*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1987, pp. 7-8.

mise en écriture de l'imaginaire désertique que nous nous pencherons dans notre troisième partie.

Enfin, dans les trois ouvrages étudiés, l'imaginaire du désert et du nomadisme revêt presque la même charge symbolique puisqu'elle permet de faire basculer la banale réalité dans une autre nourrie par l'imaginaire des personnages. Cependant, le traitement fictif en est très différent en fonction des intentions scripturales. Pour *Le Clézio* surtout et dans une moindre mesure pour Boudjedra le sens est accessible puisqu'il s'agit de dérouler le parcours de « construction » de soi des deux protagonistes, Lalla et le conducteur du car. Cette quête de soi passe par un état de communion avec tout ce qui constitue le désert, le monde des nomades notamment. L'être trouve alors sa juste place dans l'univers, tant au plan présent, dans la géographie naturelle et sociale, qu'au plan du passé. Cet état est sacralisé par des cérémonies particulières et très individuelles, telle la montée au plateau de pierres pour Lalla, celle sur les dunes pour le conducteur, et relève, de ce fait, de ce qui est séparé du commun et interdit par la société, hostile, par principe et en raison de sa logique interne, à ce qui lui échappe. Ces deux romans, de facture plutôt classique, nous présentent donc deux cadres qui se font face: le désert et ses réalités face à la société dite civilisée, entre lesquels se construit l'individu dans sa particularité sans artifice.

Ibrahim Al Koni, en revanche, présente un texte très différent des deux autres dans la mesure où sa structure n'est pas déterminée par la trajectoire d'un personnage. Le récit alkonien dépasse la notion d'acteur romanesque dans sa dimension individuelle et donne à ses protagonistes une valeur universelle. En effet, le narrateur et ses compagnons sont à la fois eux-mêmes et bien « *d'autres peuples* » (W 145), quant au chef de la tribu et à l'augure, nous avons montré combien leur vouloir être dans l'espace était un non-sens. De plus, dans les deux autres romans, le motif de la lumière, en tant que moteur de reversement dans l'imaginaire, contribue à fonder l'être dans sa spécificité. Au contraire, ici, la lumière rend complètement absurde toute velléité de l'homme à s'affirmer individuellement. Elle s'impose brutalement et seul l'être humain capable de perdre en elle son existence particulière et contingente, de se laisser aspirer par elle, est susceptible d'accéder au sens, que, finalement, le texte ne révèle pas mais dont il suggère l'incertitude même. Il n'y a donc pas d'aboutissement ni de point de départ comme dans les deux autres romans mais un cheminement

qui s'affirme comme seule réalité ; encore tout est-il subordonné au mouvement dans ce texte. Le désert, même s'il dynamise les écritures, ne se constitue pas de la même façon d'une œuvre à l'autre malgré des constantes. Ces dernières relèvent de la perception symbolique de l'espace désertique, héritée d'une certaine tradition, aussi bien occidentale qu'orientale puisque cette tradition s'appuie surtout sur les textes sacrés et les visions des anachorètes. En effet, à partir des exemples contemporains que constituent les romans du corpus, l'on peut affirmer que, dans la perspective de cette tradition, l'homme dans le désert se trouve confronté à lui-même, au cosmos, à Dieu ou au diable. Aussi peut-on dire que c'est bien sur cette base idéologique que le désert entre dans la littérature contemporaine, cela constitue son « corps symbolique ». D'un côté, la confrontation se fait avec le divin – ou le mystère du monde, ce qui revient au même –, c'est le cas chez Al Koni et Le Clézio ; alors sont surtout soulignés l'effacement imminent et la réalité d'une présence immanente à l'espace suscitant le questionnement ; d'un autre côté, dans *Timimoun* l'individu est confronté à lui-même, à son avenir ou à son passé, par l'intermédiaire du désert. L'accent est surtout mis sur le procès d'absorption, anéantissement du moi dans l'espace. Chez Rachid Boudjedra, le moi redoute l'absorption car elle entraînerait la neutralisation de toute volonté individuelle, de toute tentative de progression pour ne laisser place qu'à la stagnation, l'un des motifs majeurs de la sédentarité.

Bibliographie:

- AL KONI Ibrahim, *Al-Qafaş*, (*La Cage*), Beyrouth, Riadh Al-Reys, 1990
- AL KONI Ibrahim, *Şahrā'ī al-kubrā*, (*Mon Grand désert*), aphorismes et textes, Beyrouth, al-mu'assasa al-'ara-biyya li al-dirāsāt wa al-naşr, 1998
- AL KONI, Ibrahim, *Wāw al-şuġrā* (*La Petite Waw*), Beyrouth, Al-mu'assasa Al-'arabiyya li Al-dirāsāt wa Al-naşr, 1997, [Traduit en français sous un autre titre « *L'Oasis cachée* » par Philippe Vigreux], Paris, Phébus, 2002
- AL MOUKHTARAT, Revue pédagogique de l'Institut du Monde Arabe à Paris, 2001
- BEN JELLOUN Tahar, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985
- BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, Alger, El-Ijtihad, 1994, texte français de l'auteur, Paris, Denoël, Coll. « Folio », 1994

- BOUVET Rachel, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 2006
- CHEVALIER Jean, *Le Soufisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2^e éd. 1996
- COLLECTIF, *Rachid Boudjedra, Écriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand, A.P.F.L.S.H., 1998
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie II, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980
- DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977
- GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, coll. «Ethnologies», 1994
- JABÈS Edmond, *Le Livre des ressemblances*, Paris, Gallimard, 1987
- JUNG Carl Gustav, *Les Racines de la conscience*, [trad.] Yves Le Lay, Paris, Buchet / Chastel, 1971
- LACARRIÈRE Jacques, *Les Hommes ivres de Dieu*, Paris, Points, 2008
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980
- LOTI Pierre, *Le Désert*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1987
- MAUPASSANT Guy de, *Écrits sur le Maghreb*, Paris, Minerve, 1988
- PUIGAUDEAU Odette du, *Tagant. Au cœur du pays Maure 1936-1958*, Paris, Phébus, 1993
- SHIPLER David, *L'Étoile et le Croissant*, Paris, Presses de la Cité, 1988
- ZLITNI-FITOURI Sonia, *L'espace dans l'œuvre de Rachid Boudjedra : épuisement, débordement*, [préface] Rachid Boudjedra, Tunis, Sud Éditions, 2010

