



HAL
open science

Aspects de l'imaginaire littéraire du désert à l'ère post-coloniale

Karim Kattan

► **To cite this version:**

Karim Kattan. Aspects de l'imaginaire littéraire du désert à l'ère post-coloniale. Littératures. Université de Nanterre - Paris X, 2020. Français. NNT : 2020PA100061 . tel-04861130

HAL Id: tel-04861130

<https://theses.hal.science/tel-04861130v1>

Submitted on 2 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Membre de l'université Paris Lumières

Karim Kattan

Aspects de l'imaginaire littéraire du désert à l'ère post-coloniale

Thèse présentée et soutenue publiquement le 30/04/2020

en vue de l'obtention du doctorat de Littératures comparées de l'Université Paris
Nanterre

sous la direction de M. Jean-Marc Moura (Université Paris Nanterre)

Jury * :

Rapporteure :	Mme. Mounira Chatti	Professeure des universités, Université Bordeaux Montaigne
Rapporteure :	Mme. Yolaine Parisot	Professeure des universités, Université Paris-Est Créteil
Membre du jury :	Mme. Claudine Le Blanc	Maîtresse de conférences HDR, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
Membre du jury :	Mme. Carole Boidin	Maîtresse de conférences, Université Paris Nanterre
Membre du jury :	M. Jean-Marc Moura	Directeur de thèse, Université Paris Nanterre

Aspects de l'imaginaire littéraire du désert à l'ère post-coloniale

Résumé

La recherche qui suit se propose d'étudier certains aspects de l'imaginaire littéraire du désert dans des textes, principalement des romans, des domaines francophone, anglophone et arabophone. Objet polymorphe et polysémique, dont les définitions abondent et se contredisent, le désert tend à concentrer des projections et des imaginaires dont nous essayons de faire sens ici. Étant donné la rareté des études littéraires se consacrant exclusivement au désert en tant que thématique, il nous a été nécessaire de proposer un travail de généalogie. Le désert est un paysage singulier qui émerge au bout d'une longue sédimentation des imaginaires. Ainsi, notre conception de ce paysage est tributaire de l'imaginaire du désert monastique médiéval, ainsi que des récits de voyage ou des textes religieux. Le désert est souvent présenté comme un espace des paradoxes, où se mêlent authenticité et artificialité, passé et avenir, réel et fiction. Nous tentons d'abord de comprendre comment la naissance littéraire du désert dans les récits de voyage du XIX^e siècle a permis de faire apparaître certains thèmes et motifs récurrents. Ensuite, nous nous intéresserons à des œuvres qui ont trait, de près ou de loin, à l'espace méditerranéen ou à son imaginaire propre au cours de l'ère post-coloniale. Le désert est en effet un sujet éminemment politique. Il se situe, bien souvent, dans les espaces de la colonisation : il devient alors un hypotexte, auquel les écrivains vont répondre. En définitive, le désert en littérature n'est pas un état statique, ni une réalité géologique, mais plutôt un processus. Au lieu d'une définition illusoire du désert, nous avons tenté ici de voir ce qu'il permet aux écrivains qui s'en emparent. Dès lors, il apparaît comme le paysage de l'écriture et de la réécriture : il permet de réinventer les origines, de répondre au passé, de rêver des futurs alternatifs et d'élaborer une parole du désert, un langage hybride pour dire l'indicible.

Mots-clefs

Littérature comparée – Orientalisme – Désert – Études post-coloniales

Paysage – Récits de voyage

Aspects of the literary imagination of the desert in the post-colonial era

Summary

This dissertation aims to examine some aspects of the literary imagination of the desert in various texts in English, Arabic, and French, most of them novels set in the deserts of the Mediterranean area. The desert is a multifaceted and polymorphous object, and at the intersection of many fantasies. It is a unique landscape, one that materializes following a long, institutional and cultural sedimentation of images. Our imagination of this landscape is dependent on medieval images of the desert, as well as travel writing and religious texts. Moreover, as a colonial fantasy, it is often perceived as a space where paradoxes thrive, where the authentic and the artificial, the past and the future, reality and fiction, merge beyond recognition. As such, it is firmly set in the realm of post-colonial discourses. I will first attempt to understand how the desert and its recurring motifs are born, as literary objects, in the travel writings of the XIXth century. Subsequently, I will focus on how the desert of the XXth century, becomes a political space where postcolonial writers reclaim and rewrite their voices and histories. Consequently, the desert in literature, rather than a state, a landscape or a geological fact, appears to be a process of becoming. Thus, the aim of the research was not so much to formulate a definition of what the desert in literature is, but rather of what it can do. In fact, it enables the writers to create borderland spaces, where origins, history, and the future are recreated and, ultimately, where they can forge a desert speech, a hybrid, innovative language that attempts to voice that which has remained voiceless in the fringes of history.

Keywords

Comparative literature – Orientalism – Desert – Post-colonial studies

Landscape – Travel writing

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude envers Jean-Marc Moura pour son accompagnement, son soutien chaleureux, et ses précieux conseils.

Merci aux membres du jury, Carole Boidin, Mounira Chatti, Claudine Le Blanc et Yolaine Parisot, qui me font l'honneur de lire cette thèse.

Merci à mes parents, Fuad et Micheline Kattan, dont la confiance et la patience sont à toute épreuve. Je remercie également le reste de ma famille. C'est une chance et un privilège de vous être lié : merci à Muna Kattan et Sami Shehadeh, à Fadi Kattan et Yolande Knell ; à Abdallah et May, Victoria, Dalia et Michel Dabdoub ; à Pauline et Georges, Yousef et Elias Anastas ; et à tous les petits, Edmond, Julia, Émilie et Vicken.

Merci à Jacqueline Sfeir, Jeanne-Marie Kattan et Marie Kattan de m'avoir donné un goût affirmé pour la lecture, l'écriture, et la bataille (respectivement).

Pour m'avoir relu, conseillé et encouragé, avec la rigueur, l'exigence et la générosité qui les caractérisent, je remercie tout particulièrement mes amies Charlotte Arnautou, Anaïs Jomat, Najla Nakhlé-Cerruti et Alexandra Profizi. Merci à Solène Jabaud d'avoir été ma compagne nocturne à d'innombrables occasions.

Pour leur présence et leur bienveillance, je ne saurais jamais assez remercier tous ceux qui m'ont entouré :

Yousef Abedrabbo, Kenza Aloui, Grégory Aschenbroich, Anne-Marie Assouline, Nada Awad, Luc Bouniol-Laffont, Élise Domenach, Youmna Geday, Olivier Grondeau, Jean Guéguinou, Céleste Haller, Morgana Herrera, Samia Labidi, Léopold Lambert, Sido Lansari, Violaine Morin, Adélaïde Morzol, Hiroko Nakatani, Zoé Ouvry, Emilia Petrakis, Tiphaine Philippe, Aurore Spiers, Lina Soualem, Tewfik Tabouche, Mariam Tamari, Céline Tang, Rebecca Topakian, Haydée Touitou, Donald Tournier, Inès Weill-Rochant, Wanda Woloszyn, Kareem Zuaiter.

Et, pour sa sereine et douce présence cette dernière année, merci à Fadi Mansour.

Sommaire

INTRODUCTION – « LE LARGE, MAIS NON LE DÉSERT. »	13
I – L'impossible définition du désert	13
1 – Où est le désert ?	13
2 – Un enjeu historique et institutionnel : que permet le désert ?	16
3 – Un espace ambigu et paradoxal	19
II – Présentation du corpus et des bornes historiques et géographiques du sujet	21
1 – Le corpus	21
2 – Les bornes chronologiques et géographiques	26
3 – Le contexte post-colonial	27
III – Vers le large	29
1 – L'étonnante cohérence de l'imaginaire littéraire du désert	29
2 – Un espace de l'avenir	31
3 – L'état de la recherche et l'intérêt renouvelé pour le désert	32
IV – Problématique et présentation du plan	34
1 – Prendre le large : le désert au-delà de l'humain	34
2 – L'émergence d'un processus-désert	36
PREMIÈRE PARTIE – L'INVENTION DU DÉSERT, UNE TENTATIVE DE GÉNÉALOGIE DES ASPECTS LITTÉRAIRES DU DÉSERT, DU COMTE DE VOLNEY À PIERRE LOTI	39
I – Introduction : Qu'est-ce qui « fait désert » ?	41
1 – « La Femme adultère » d'Albert Camus : le désert en 1957	41
2 – Une sémantique et des signifiés instables	46
3 – À la recherche d'un « Orient inédit » : le voyage en Orient comme lieu de naissance du désert littéraire	49
II – Deux déserts prototypiques : le Voyage de Volney et la Description de l'Égypte	53
1 – Volney : le désert à l'horizon	53
A – L'Égypte, un sol hybride	54
B – Comment se figurer le désert ? Un réseau d'analogies pour une histoire figée dans le temps	57
C – Une périphérie en attente	62
	9

2 – <i>La Description de l'Égypte</i> (1809-1829) : le désert, espace d'une liberté irréductible	64
A – Une œuvre savante et intertextuelle	65
B – Le désert de Dubois-Aymé : un retour vers l'origine nomade des hommes	67
C – Le désert du monothéisme : un déterminisme géographique et religieux	70
III – L'itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand et les Voyages de Flaubert : le désert comme laboratoire de l'écriture ?	74
1 – Du voyageur classique au voyageur romantique	75
2 – Chateaubriand et le voyage littéraire : un désert de ruines	79
A – Le désert : accomplissement de la destruction des civilisations	82
B – Un espace religieux dédoublé	85
C – Le signe d'une dévastation politique	88
IV – Un espace de l'abstraction : le désert dématérialisé de Gustave Flaubert	91
1 – Une description minimale et hors cadre	91
2 – Un héritage littéraire omniprésent qui aboutit à une dématérialisation du désert	95
V – Une poésie nouvelle : les déserts de Maupassant et de Loti	99
1 – Aller vers le désert ignoré : un terreau de potentialités chez Maupassant	99
A – Homosexualité, judaïsme, échec de la colonisation : l'altérité radicale du désert	102
B – L'antichambre de la fiction et de la poésie : le désert, une réalité langagière	105
2 – L'appel de la « terre épouvantable » : le désert de Pierre Loti	112
A – Loti, inventeur du désert	112
B – Le désert comme processus et comme volonté	114
C – Le dernier bastion édénique de la spiritualité	118
D – Le désert de la foi : la déception de Jérusalem	121
VI – Le désert comme force de destruction, du rire de Mark Twain au masochisme de T.E. Lawrence	124
1 – Lawrence au désert : discipliner et humilier le corps	125
A – Une sexualité de la douleur	125
B – L'expérience ineffable du désert	128
2 – Une terre des rêves : la Palestine comme outil pour désarter le mythe national états-unien	132
A – Le désert comme mensonge de la beauté	134
B – La fin des illusions	136
VII – De la mer au désert : une image de l'écriture	139
VIII – Conclusion : aux limites de la représentation	147
DEUXIÈME PARTIE – DU DÉSERT DES ORIGINES AU DÉSERT DU DEVENIR	153

I – Introduction : à la recherche des origines	155
1 – Un accès direct aux origines	155
2 – <i>Wilderness</i> , désert et <i>midbar</i> : comment dire le désert dans le texte ?	157
3 – Le désert, espace des révélations et de la naissance du langage	160
II – Les déserts des Islams : de Salman Rushdie à Assia Djébar, comment réécrire une histoire ?	166
1 – Fondamentalisme et post-colonialisme	166
2 – Déesses du désert et murmures diaboliques : le désert de Salman Rushdie, entre idéal et perversion	170
A – « l’Affaire Rushdie »	170
B – Jahilia, perversion et idéal du désert	173
C – L’eau et le sable : un combat à la mort	181
D – Celles du désert : de Hagar à Agar, un pont entre Salman Rushdie et Assia Djébar	186
3 – <i>Loin de Médine</i> et la transmission féminine	188
A – Agar, figure tutélaire du désert	188
B – Aïcha, loin de Médine : de la calomnie à la découverte de la liberté	199
4 – Réécrire l’histoire : mode d’emploi	208
III – Grains de sable et buissons ardents : un désert des interrogations et du devenir	210
1 – Une venue à l’écriture ?	210
2 – Un détour par le désert américain	213
A – Un espace du postmodernisme ?	213
B – Le désert imaginaire d’Angela Carter	218
3 – Au seuil : une mystique du désert ?	224
4 – Un grain de sable peut tout changer	231
5 – L’autre région du monde	239
IV – Abjection et réinvention : aux confins du monde, le désert comme lieu des possibles	240
1 – Vers les terres marginales	240
A – L’amour des marges	240
B – Un thé au Sahara : un conte aux confins du monde et de la signification	242
2 – L’inquiétante étrangeté du désert	248
A – Un roman de la déroute	248
B – Le désert ennemi	253
3 – De l’abjection à la puissance	254
A – Des hommes perdus aux frontières de l’humain	254
B – Devenir son propre augure : contre l’abjection	263
C – Après l’abjection : le désert de la réinvention	269
V – Conclusion : « Une marge en éveil », vers une pensée nomade	274

TROISIÈME PARTIE – AUX MARGES DE L'ÉCRITURE : LE DÉSERT COMME PROCESSUS	279
I – Introduction : voyage vers les marges	281
1 – L'insaisissable fabrique des fantasmes	281
2 – « Toute ville a son désert » : vers une autre définition du désert	284
II – Dehors, dedans : le paysage et la représentation de l'intériorité	290
1 – Du dehors au-dedans : les confins inexplorés de la conscience	290
A – « Un espace psychiquement novateur » : désert, paysage et intériorité	290
B – Gaston Bachelard et Philippe Diolé : les franges inexplorées du monde et de la conscience	293
2 – Immensité du paysage et de la conscience : un outil de représentation de l'âme humaine	296
A – De la carte à l'immensité	296
B – <i>Saison de migration vers le nord</i> : la violence du désert intérieur	302
III – Le désert croît : épistémologie et représentations nomades ?	310
1 – Sahara empaillé, Sahara menteur : problématiques de l'authenticité et de la représentation	311
A – Du Sahara empaillé au Sahara de carton	311
B – Le Sahara retrouvé	315
C – « Le désert était mon mode de suicide » : un phénomène qui perturbe les catégories de la pensée	319
2 – L'altérité radicale : un idéal du nomadisme	326
A – Le nomade comme idéal	326
B – Le désert comme outil pour mettre en scène la vulnérabilité essentielle des hommes et de la civilisation	328
C – Mille nomades imaginaires	334
IV – Désert : processus d'écriture, paysage du livre	347
1 – Le paysage mental de l'écriture	347
2 – Le désert : théâtre de la conscience et espace textuel d'une poétique de l'incertain	354
3 – <i>L'Invention du désert</i> : une nouvelle venue à l'écriture	363
V – Conclusion : Deux imaginaires littéraires du désert : entre immobilité et processus	373
CONCLUSION – VERS UNE FONCTION-DÉSERT	375
BIBLIOGRAPHIE	385
INDEX DES NOMS D'AUTEURS	403

Introduction – « Le large, mais non le désert. »

I – L'impossible définition du désert

1 – Où est le désert ?

Il n'est pas nécessaire de s'éloigner de Paris pour trouver le désert : il suffit de se rendre, à moins d'une heure de la capitale, en bordure de la forêt de Marly. Ici, sur quarante hectares, l'aristocrate François-Nicolas-Henri Racine de Monville (1734-1797) a créé un jardin anglo-chinois, une « folie¹ » typique de la fin du XVIII^e siècle², qu'il a nommé le Désert de Retz. Si un visiteur se plaisait aujourd'hui à explorer les vingt hectares accessibles au public, il verrait une église gothique en ruine, un temple au dieu Pan, une tente tartare, ou encore une pyramide qui était utilisée comme glacière. Il ne pourra pas voir, en revanche, les structures qui ont disparu depuis le XVIII^e siècle comme le pavillon chinois, écroulé dans les années 1970, ou encore l'ermitage et l'orangerie. Tout ce qu'il verra, en tout cas, ne saurait lui rappeler le désert mais bien plutôt l'art du paysage français dans ce qu'il a de plus extravagant et imaginaire, recouvert de lierre et déployé dans un parc à l'ombre d'arbres immenses : un tableau qui ressemble bien plus aux gravures de « La Belle au Bois dormant » de Gustave Doré qu'à un désert des sables tel qu'on peut se l'imaginer.

Non loin de là, au nord de Paris cette fois-ci, René-Louis de Girardin, marquis de Vauvray (1735-1808), a créé un autre jardin à l'anglaise à Ermenonville, inspiré des écrits de Jean-Jacques Rousseau et où ce dernier est enterré³. Dans l'étang du Désert à Ermenonville se trouve « la cabane de J.-J. Rousseau⁴ ». Alexandre Louis Joseph Laborde écrit, dans sa *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux, mêlée d'observations*

¹ On entend le terme ici dans son acceptation historique dans l'art des jardins : « Lieu, maison ou jardin, qui est pris à témoin de l'extravagance de son propriétaire. », voir Michel CONAN, s. v. « Folie » dans Michel CONAN (éd.), *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Paris, Hazan, 1997, p. 104

² *Ibid.*, p. 22

³ Adolphe JOANNE, *Les Environs de Paris illustrés*, Librairie L. Hachette et Cie, Paris, 1856, p. 340

⁴ *Ibid.*, p. 342

sur la vie de la campagne et la composition des jardins (1808) : « On n'est point étonné que J.-J. Rousseau se soit plu dans ce désert, sauvage comme lui, et jeté au milieu d'un parc orné et fertile, comme lui au milieu des hommes¹. » Pour Laborde, et son lecteur, nul besoin d'expliquer que le désert dont il parle est nommé désert précisément parce qu'on y a laissé libre cours à la nature qui s'y déploie, sauvage et irréprouvable, de toutes parts. Dans de nombreux grands jardins du siècle, on trouve souvent un « désert », dédié à l'ermitage, à la chaumière du philosophe, ou à tout autre site de contemplation². La notion de désert semble bien plutôt désigner l'effet que celui-ci opère sur les hommes, l'invitation à l'introspection loin du monde civilisé, que les caractéristiques du paysage en lui-même.

Plus proche de nous, le dernier ouvrage de Colette s'ouvre sur un constat similaire. Dans *Le Fanal bleu*, publié cinq années avant sa mort et qui revêt une valeur testamentaire, Colette fait part d'une découverte dès les premières pages :

Ô découvertes, et toujours découvertes ! Il n'y a qu'à attendre pour que tout s'éclaire. Au lieu d'aborder des îles, je vogue donc vers ce large où ne parvient que le bruit solitaire du cœur, pareil à celui du ressac ? Rien ne dépérit, c'est moi qui m'éloigne, rassurons-nous. Le large, mais non le désert. Découvrir qu'il n'y a pas de désert : c'est assez pour que je triomphe de ce qui m'assiège³.

Dans le vieil âge, Colette découvre que l'inédit est toujours disponible et renouvelé, tel un paysage qui s'offre à la narratrice. La nature de celui-ci s'éclaircit peu à peu au cours du paragraphe : il lui faut en passer par les îles, puis par l'océan, puis par le désert avant d'identifier précisément quel serait ce paysage de la découverte. La révélation passe par une négation : il n'y a pas de désert. Il ne s'agit pas de nier l'existence effective d'un tel paysage, mais plutôt de récuser le paysage dans ce qu'il a d'immobile. C'est le « large » qui existe réellement : à savoir, pas le paysage mais le mouvement de l'individu, qui s'échappe, s'éloigne, se soustrait ; c'est dans le même temps le mouvement du paysage lui-même qui sans cesse se déploie, se métamorphose, se dérobe à son regard.

¹ Cité par Michel CONAN (éd.), *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, op. cit., planche 32

² Diana KETCHAM *Le Désert de Retz. A Late Eighteenth-Century French Folly Garden. The Artful Landscape of Monsieur de Monville*, The MIT Press, Cambridge, 1994 [1990], p. 12

³ COLETTE, *Le Fanal bleu* [1949] dans *Œuvres complètes*, Claude PICHOS et Alain BRUNET (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, 2001, p. 965

Non seulement le désert émerge de la forêt profonde, du parc domestiqué, des îles esseulées et de l'océan déchaîné, mais en plus il n'existerait pas vraiment tel qu'on se l'imagine, puisqu'il est un mouvement plutôt qu'un objet. Comme si, pour parvenir à une définition de ce qu'est un désert, il fallait en passer par d'autres paysages. L'intuition de Colette est qu'il existe un *mouvement* (le large) plutôt qu'un paysage statique (le désert). Mais en même temps, le paragraphe cité isole le premier problème auquel on fait face lorsque l'on souhaite étudier l'imaginaire littéraire du désert : de quoi parle-t-on ? La définition n'est pas aisée, tant le désert semble avoir concentré un réseau de fantômes, de projections, d'imaginaires – il disparaît sous le poids de tout ce que l'on y projette.

La question de la définition de ce qu'est le désert (dans la réalité ou dans l'imaginaire littéraire) est légitime, tant cet espace est omniprésent et varié. Il est de coutume d'entamer sa définition par la négative. Le désert, ce n'est pas le désert de glace ou le désert constitué par les grandes étendues marines. Le désert, c'est le désert de sable. Or ce début de définition est à lui seul problématique dans le champ littéraire. En effet, le désert de sable tel que nous l'entendons, visualisons, imaginons aujourd'hui émerge des forêts et des océans, au cours d'un long processus de sédimentation des imaginaires. Derrière le désert de sable, les spectres des forêts profondes – premiers déserts monastiques de l'Occident – et des océans – chronologiquement, l'analogie première et la plus persistante utilisée à son égard – se profilent. Le désert, c'est d'abord le refuge des moines qui cherchent une vie ascétique et un refus du monde. Il ne s'agit donc pas d'un paysage mais d'une série de valeurs théologiques, d'une action d'isolement de l'homme. Dans son travail sur le désert dans le monachisme chrétien, Marie-Magdeleine Davy écrit : « Cependant, si le désert est rarement nommé [dans les évangiles], le refus du monde, le jeûne, la prière, l'orientation vers le Père, l'accès au Royaume du dedans formulent autant d'appels à l'intériorité, à l'ascèse, à l'oraison secrète¹. » Le désert est là où le retrait du monde est rendu possible. Qu'importe, alors, qu'il soit dans les forêts, les îles, dans un château ou dans les sables. Jacques Le Goff le rappelle dans son essai intitulé « Le désert-forêt dans l'Occident médiéval » : l'idée même de « désert-forêt » souligne que ces deux espaces symboliques étaient en fait indissociables jusqu'au XIX^e siècle.

¹ Marie-Magdeleine DAVY, « Le thème du désert dans le monachisme chrétien », dans *Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem. Le désert et la Queste*, n° 8, Berg International, Paris, 1982, p. 48

La forêt, espace sauvage qui recouvrait densément une grande partie de l'Europe, était un espace de la solitude et du mystère que le règne des hommes ne saurait dompter : c'est ce qui en faisant un désert. Celui-ci serait donc un attribut plutôt qu'un paysage en soi. C'est ainsi que pour les moines celtes et nordiques, cette recherche du désert se fera dans les îles : « Ils ont écrit un grand chapitre de l'anthropologie historique du désert maritime, des déserts de la mer et du froid¹. » Pour le reste de l'Occident, ce sera la forêt². Plus tard, au XVII^e siècle, « [c]'est encore le désert qu'iront chercher [...] les jansénistes à Port-Royal dans les solitudes boisées de la vallée de Chevreuse³ ». Le désert, dans cette optique, serait un adjectif, à apposer à n'importe quel type de paysage qui, par son aspect sauvage, permet de se soustraire à la société et de se consacrer à l'ascétisme : un paysage qui ouvre la possibilité d'une introspection. Le désert, ce serait tout territoire où la société humaine, avec ses valeurs, ses civilisations, ses récits, n'a plus cours. C'est que, comme le rappelle Le Goff, « L'histoire du désert, ici et là, jadis et naguère, a toujours été faite de réalités matérielles et spirituelles entremêlées, d'un va-et-vient constant entre le géographique et le symbolique, l'imaginaire et l'économique, le social et l'idéologique⁴. »

2 – Un enjeu historique et institutionnel : que permet le désert ?

On pourrait tenter une autre définition, toujours par la négative : le désert, ce sont les zones arides, hostiles à la vie, les espaces du monde qui ne contiennent que peu de végétation et qui sont difficilement habitables. Rachel Bouvet rappelle que le mot désert est tiré du latin, *deserere* qui signifie « faire cesser d'être uni » : « il n'avait initialement pas d'acception géographique bien définie. C'est en fonction de ses aspects négatifs, de son incapacité à accueillir des groupes humains, de son inhospitalité, que s'est élaborée sa définition⁵. » C'est pour cela que le mot recouvrait une grande variété de réalités :

¹ Jacques LE GOFF, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1991 [1985], p. 64

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 75

⁴ *Ibid.*, p. 65

⁵ Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ Éditeur, 2006, p. 37

un ensemble de sites géographiques assez différents, allant de la forêt à la mer, en passant par la banquise, les gorges et les sommets des hautes montagnes : tout espace non habité présentant des extrêmes en matière de climat, des caractéristiques géologiques extraordinaires, était un désert¹.

Mais le désert, on le sait, contient sa végétation propre, sa faune et sa flore, son écologie ; il accueille de nombreuses populations humaines à travers le monde, qui témoignent d'une longue histoire. Les villes existent au désert. Il n'est que superficiellement hostile à la vie.

C'est en vertu de ces richesses supposément non-exploitées du désert qu'en 1962 étaient parus les actes du colloque de Paris organisé par l'UNESCO intitulé *Les Problèmes de la zone aride*. Celui-ci sera suivi, en 1963, par la publication par le même organisme de *Nomades et nomadisme au Sahara*². Dans les actes de 1962, il est rappelé dans la préface que le programme de l'UNESCO relatif à la zone aride a commencé en 1951 « lors de la création d'un comité consultatif de recherches sur la zone aride³ ». En 1957, ce programme « a été placé dans la catégorie des "projets majeurs" de l'Unesco⁴ ». À cette période, le désert accède au statut d'enjeu environnemental et institutionnel. Il devient un projet d'envergure, dont la portée est explicitée par le directeur général de l'UNESCO, Vittorino Veronese, lors de son discours d'ouverture. Celui-ci constate la croissance « à un rythme inquiétant » de la population mondiale, qui dépasse alors les deux milliards huit cent millions d'êtres humains, avant d'affirmer qu'il fallait donc mettre en valeur les ressources des régions que l'homme avait jusqu'alors « quelque peu négligées parce qu'il avait trouvé ailleurs des conditions plus favorables. »⁵ Il cite les océans, les zones tropicales, les zones froides et enfin les zones arides et semi-arides. Au sujet ces dernières, qui sont l'objet du colloque, il affirme :

Fabuleux destin que celui de ces terres arides. En Mésopotamie ou en Palestine, sur le Nil et sur l'Indus, elles ont vu naître les grandes civilisations qui devaient forger le destin de l'humanité, puis se sont quelques temps effacées devant la conquête par l'homme de terres aux climats différents. Aujourd'hui, par un étrange retour de l'histoire, la science se dirige à nouveau vers les pays qui l'ont vu naître pour leur redonner une prospérité nouvelle. Comme les Amériques sont venues

¹ *Ibid.*

² UNESCO, *Nomades et nomadisme au Sahara*, Paris, UNESCO, 1963

³ « Préface » dans UNESCO, *Les Problèmes de la zone aride*, Paris, UNESCO, 1962, p. vii

⁴ *Ibid.*

⁵ Vittorino VERONESE, « Discours d'ouverture » dans UNESCO, *Les Problèmes de la zone aride*, *op. cit.*, p. xi

s'ouvrir à une certaine époque aux besoins de l'Europe, les terres arides, comme un autre Nouveau Monde, fourniront-elles à l'humanité les espaces et les richesses qui lui deviennent aujourd'hui nécessaires¹ ?

Le directeur général s'exprime à un moment charnière de la décolonisation : quelques années auparavant, en 1956, le Soudan, le Maroc et la Tunisie avaient accédé à l'indépendance. L'année précédente, c'était au tour d'une série de pays africains (Congo, Bénin, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Gabon, Mali, Mauritanie, Niger, Sénégal, Tchad, Togo, entres autres). L'Algérie accède à l'indépendance, à la fin de la guerre en 1962. Les zones arides dont il est question se situent, pour la majeure partie, dans les espaces qui viennent d'obtenir, ou s'apprêtent à obtenir, leur indépendance. Mais l'enjeu du discours est autre. On pourrait dire, sans craindre l'anachronisme, que le désert est présenté dès son entrée institutionnelle dans l'UNESCO comme un projet écologique. C'est sur lui que repose la lourde tâche dessinée par le directeur général de venir en aide à l'humanité. C'est à proprement parler, même, son destin : selon lui, c'est dans le désert que sont nées les civilisations, et c'est en lui qu'elles trouveront leur salut. L'analogie avec le Nouveau Monde démontre par ailleurs la persistance du fait colonial dans le rapport au désert, terre supposément vierge qui ne demanderait qu'à être exploitée. On observe ici d'ores et déjà une dynamique récurrente : le désert est perçu d'une part comme le lieu des origines, et d'autre part comme le lieu de l'avenir, sans qu'il n'y ait de contradiction entre les deux.

La réalité institutionnelle du désert comme enjeu écologique ne s'arrête pas aux premières années de l'UNESCO. Dans *Desertification*, David S.G. Thomas et Nicholas J. Middleton s'attèlent à démanteler ce qu'ils appellent le mythe de la désertification. Selon eux, celle-ci ne serait pas une donnée nouvelle. Ce qui est nouveau, c'est la « conceptualisation de la désertification comme problème sérieux, à la portée globale plutôt que locale² ». Selon eux, la désertification est donc chronologiquement le premier phénomène à être conceptualisé comme un problème environnemental, « avant le réchauffement climatique, la destruction de la couche d'ozone³ ». La singularité de la

¹ *Ibid.*, p. xii-xiii

² David S.G. THOMAS, Nicholas J. MIDDLETON, *Desertification. Exploding The Myth*, Chichester, John Wiley & Sons, 1994, p. 2, nous traduisons

³ *Ibid.*

désertification est la manière dont l'enjeu a été inventé par un organe semi-autonome des Nations Unies appelé le « Desertification Control Programme Activity Center » et qui décrivait la désertification comme une « lèpre géologique¹ ». Au-delà de la problématique soulevée par les deux chercheurs, nous constatons qu'en essayant de définir le désert, nous nous retrouvons déjà à évoquer un terme voisin mais qui ne convient guère : la désertification. Bien que le désert dont on parle en littérature ne correspond que rarement à une définition de géographie physique ou climatologique, le terme de « désertification » a pour avantage de mettre l'accent sur le processus plutôt que l'état à la fin de ce processus, et nous ramène à l'intuition première de Colette. Dans le même temps, la polémique suscitée par le livre de Thomas et Middleton indique bien comment le désert n'est pas tant une réalité définie, mais un enjeu institutionnel ou imaginaire, dont les contours et la forme évoluent au gré d'une histoire spécifique.

L'événement majeur de cette histoire demeure le fait colonial. Le désert est d'abord une réalité de la colonisation, et ce à plusieurs titres. Géographiquement, le désert auquel nous nous intéressons dans cette étude est situé entièrement dans des espaces qui ont été colonisés par les puissances européennes. Ensuite, il est possible de soutenir que l'héritage littéraire du désert est lui-même inventé par les Européens, tout particulièrement par les Français et les Britanniques. Pour définir l'imaginaire du désert au XX^e siècle, il faut d'abord définir *qui* l'invente.

3 – Un espace ambigu et paradoxal

Définir le désert comme objet d'étude semble alors une tâche ardue. C'est un paysage polymorphe, qui combine une longue tradition chrétienne de l'ascèse, une histoire de la colonisation, une reprise de cette histoire à l'ère post-coloniale, un contour flou, et un imaginaire multiple. C'est, en somme, un mot polysémique et instable, qui dépend aussi bien d'un contexte historique que de la personne qui l'observe ou l'invente. Dans l'avant-propos à l'ouvrage *Les Représentations du désert*, issu d'un colloque organisé par l'Université de Sfax en 2000 à Tozeur, Hédia Abdelkefi écrit : « Se proposer de cerner les représentations du

¹ *Ibid.*

désert relève certes de la gageure¹. » La définition elle-même pose problème, puisque, comme elle l'affirme :

Autour du désert se cristallisent les tensions, les désirs et les angoisses, se condensent les sentiments les plus contradictoires. Il en découle une perception ambiguë de l'espace en termes de lieu redouté ou, au contraire, de lieu recherché, voire convoité. La mythologie du désert développe également une série de comportements où, parmi les impérieuses passions, trône le désir de conquête, celle de soi, celle de l'Autre².

Rachel Bouvet, quant à elle, dans l'introduction de son ouvrage de référence, *Pages de sable*, affirme :

Le but n'est pas de fixer une fois pour toutes les contours de cette « fascination sans bornes », ce qui est de toute manière impossible, mais de plonger en son cœur afin de découvrir les réseaux à la base de cet imaginaire bien particulier qu'est l'imaginaire du désert, de s'approcher le plus possible des précipices de la pensée auxquels nous convient ces étendues pierreuses, rocailleuses, silencieuses³.

Il est sage de suivre ces deux séries d'affirmations. Le désert est un espace ambigu, dont les significations sont variées et souvent contradictoires. Le paradoxe y a cours fréquemment, ainsi que l'oxymore : lieu de la désolation ou, au contraire, du salut ; paysage mensonger ou décor primitif de l'authenticité ; désert des origines ou celui de l'avenir ; conscience malveillante et destructrice ou havre de paix. Souvent, il est présenté comme toutes ces choses à la fois. Le désert convoque à la fois un imaginaire du vide, d'un élément mortifère, et en même temps celui d'une pleine potentialité. Il semble donner pleine place à toutes les contradictions.

¹ Hédia ABDELKEFI, « Avant-Propos », dans Hédia ABDELKEFI (éd.), *La Représentation du désert*, Sfax, Association Jousour Ettawassol/Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sfax pour le Sud, 2002, p. 7

² *Ibid.*, p. 8

³ Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, *op. cit.*, p. 11

II – Présentation du corpus et des bornes historiques et géographiques du sujet

1 – Le corpus

Nous nous proposons, en étudiant un vaste réseau de textes littéraires parlant du désert, d'identifier les éléments et figures récurrentes que l'on attribue à cet espace, leur utilité, et ce qu'elles permettent aux écrivains. Au début de notre recherche, nous avons prévu de nous focaliser exclusivement sur les aspects littéraires du désert à l'ère post-coloniale. Le premier ouvrage qui nous intéressait chronologiquement était *The Sheltering Sky* de Paul Bowles¹, qui se tient au seuil de la décolonisation mais demeure encore bien ancré dans la réalité coloniale de l'Afrique du Nord. Le corpus se refermait au tournant des années 1990 avec deux romans, *The Satanic Verses* de Salman Rushdie² d'une part et *Loin de Médine*³ d'Assia Djebar de l'autre qui sont tous deux des propositions de réécriture des premiers temps de l'Islam et du texte canonique. Il nous semblait que le travail de généalogie de l'imaginaire littéraire du désert au XIX^e siècle était déjà fait : en effet, les ouvrages portant sur les récits de voyage, sur l'orientalisme, sur des écrivains tels que Pierre Loti⁴, sont nombreux. Or, à mesure que la recherche avançait, nous avons constaté que ce n'était pas le cas : le désert, en tant que thématique ou réseau d'images, était en fait peu étudié. Il est souvent évoqué, de manière illustrative, ou explicative, mais on lui consacre rarement une étude littéraire et thématique. Il nous a donc semblé important de consacrer une partie entière à l'émergence de ce paysage atypique au XIX^e siècle.

Ainsi, le corpus s'est vu démultiplié par nécessité et la démarche entièrement changée : plutôt que de se concentrer sur une quantité relativement réduite d'œuvres, il a fallu accepter de procéder autrement et d'essayer de repérer, à partir d'un échantillon très large mais non-exhaustif, les imaginaires littéraires produits au XIX^e siècle et auparavant, pour

¹ Paul BOWLES, *The Sheltering Sky*, London, Penguin Classics, 2009 [1949]

² Salman RUSHDIE, *The Satanic Verses*, New York, Viking Penguin, 1989 [1988]

³ Assia DJEBAR, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991

⁴ Nous étudierons deux ouvrages de ses *Voyages* : Pierre LOTI, *Le Désert* [1895] dans *Voyages (1872-1913)*, Claude MARTIN (éd.), Paris, Robert Laffont, 1991 et Pierre LOTI, *Jérusalem* [1895], éd. cit.

ensuite voir comment ceux-ci persistent ou sont rompus à l'ère post-coloniale. À bien des égards, le désert est une réalité française. Cela s'explique, en partie, par l'importance de la Campagne napoléonienne d'Égypte (1798 – 1801) et celle de la colonisation de l'Algérie. Quant aux Britanniques, d'autres Orients catalyseront leur imaginaire, l'Inde, l'Afghanistan, l'Afrique de l'Ouest, et plus loin encore l'Australie et la Nouvelle Zélande¹. Il est dès alors assez peu surprenant de constater un déséquilibre indéniable dans le corpus : les textes français (romans et récits de voyages) prennent bien plus de place que les britanniques. Même à l'ère post-coloniale ce constat se vérifie : nous nous intéresserons surtout à des textes issus d'auteurs de l'Afrique du Nord francophone. Cela ne veut pas dire que le désert est une réalité exclusivement francophone, mais ce déséquilibre numérique est significatif.

Le premier groupe de textes du corpus est donc constitué essentiellement de récits de voyage, ou de textes apparentés. Nous avons choisi de partir de deux textes prototypiques : le *Voyage en Syrie et en Égypte* du comte Volney², publié en 1787, et des extraits de la *Description d'Égypte*³ (1809-1828) qui fait suite à la Campagne d'Égypte. D'ores et déjà, on se trouve dans le domaine de l'intertextualité : Volney écrit en ayant lu les lettres de Claude-Étienne Savary sur l'Égypte (1785-1786)⁴, tandis que tous les savants de Napoléon avaient lu Volney. Dans le *Voyage*, Volney déploie des réseaux de significations et d'images que reprendront tous les auteurs qui lui succèdent. Il convenait donc de lui laisser une place de choix dans cette généalogie.

¹ Ainsi, les femmes voyageuses de l'ère victorienne privilégient le plus souvent ces espaces-là, comme en témoignent une série de publications telles que, pour l'Australie et la Nouvelle-Zélande, *The Antipodes and Round the World* (1866) de Alice M. Frere, *Station Life in New Zealand* (1870) de Lady Mary Anne Barker, ou l'Inde pour Fanny Parkes (1794-1875), Emily Eden (1797-1869), Mary Carpenter (1807-1877)

² Constantin-François Chassebœuf de la Giraudais, comte VOLNEY, dit VOLNEY, *Le Voyage en Syrie et en Égypte pendant les années 1783, 1784, et 1785*, Voland et Desenne, Paris, 1787

³ *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publiée par les ordres de Sa Majesté l'empereur Napoléon le Grand*, Paris, Imprimerie Impériale, 1809-1828. L'édition dont il est question peut être consultée en ligne, grâce à la numérisation effectuée par la BA International School of Information Sciences ISIS pour le compte de la Bibliotheca Alexandrina (Alexandrie, Égypte) : <http://descegy.bibalex.org/index1.html> (consulté le 13 janvier 2020)

⁴ Claude-Étienne SAVARY, *Lettres sur l'Égypte, où l'on offre le parallèle des mœurs anciennes & modernes de ses habitants, où l'on décrit l'état, le commerce, l'agriculture, le gouvernement du pays, & la descente de S. Louis à Damiette, tirée de Joinville & des Auteurs Arabes, avec des cartes géographiques*, Paris, Onfroij, 1785-1786

La publication de *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* de François-René de Chateaubriand¹ vient modifier en profondeur le rapport que les voyageurs peuvent avoir au désert : désormais, ce sont les traces de Chateaubriand qu'ils suivent en se rendant en Orient. Avec les *Voyages* de Gustave Flaubert², le tournant est accompli. Le désert devient l'objet de travaux littéraires (pensés ou non pour la publication) et devient un laboratoire de l'écriture. Dans ce corpus généalogique, nous avons choisi d'intégrer *The Innocents Abroad* de Mark Twain³. Dans ce voyage en Orient atypique, Twain propose une vision états-unienne du désert, qui devient un outil de représentation satirique. Il nous permet de mieux comprendre certains attributs de l'imaginaire littéraire du désert dans l'étude et la persistance de l'imaginaire européen du désert et de l'Orient y compris en Amérique. Sa présence dans le corpus souligne, comme nous le verrons à plusieurs reprises, que cet imaginaire est transnational. Enfin, *Seven Pillars of Wisdom* de T.E. Lawrence, propose une vision du désert qui, tout en condensant tout ce qui la précède, en fait émerger une forme tout à fait nouvelle et définitoire au XX^e siècle. Ce premier corpus est encadré d'une part par une nouvelle d'Albert Camus, « La Femme adultère⁴ », que nous envisageons comme un exemple-type comprenant tous les éléments de cet imaginaire qui sont élaborés de Volney à Lawrence. D'autre part, un court texte d'André Gide, *El Hadj ou le traité du faux prophète*⁵, pousse la représentation à ses limites par l'entremise du paysage désertique et nous permet d'en arriver à ce qui était, au départ de la recherche, notre corpus originel.

Dans une série de romans et d'autres textes, nous tenterons d'établir une typologie non pas de ce qu'est l'imaginaire littéraire du désert mais ce que *fait* le désert ou ce *qui* fait désert. En partant de *The Sheltering Sky*, publié en 1949, qui pose les bases de cette représentation, nous pourrions explorer une série de textes qui entrent en résonance les uns avec les autres, exploitant les mêmes imaginaires, les mêmes tropes, et souvent élaborant les

¹ François-René DE CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris* [1811] dans *Œuvres romanesques et voyages*, Maurice REGARD (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, t. II

² Gustave FLAUBERT, *Voyages en Égypte*, Pierre-Marc DE BIASI (éd.), Paris, Grasset, 1991

³ Mark TWAIN, *The Innocents Abroad*, London, Collins Clear-Type Press, 1954 [1869]

⁴ Albert CAMUS, « La Femme adultère » dans *L'Exil et le royaume* [1957] dans *Œuvres complètes*, Raymond GAY CROSIER (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, t. IV

⁵ André GIDE, *El Hadj ou le traité du faux prophète* [1931] dans *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, Pierre MASSON (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, t. I

mêmes pratiques linguistiques autour du désert. Nous avons choisi de nous focaliser sur les domaines francophone, arabophone et anglophone. Ce corpus tend à se diviser en regroupements thématiques ou temporels qui se recoupent parfois.

Nous pourrions d'abord noter l'omniprésence de romans écrits par des auteurs algériens en français qui, pour la plupart, sont publiés juste avant ou pendant la Guerre civile algérienne (1991 – 2002) : *L'Invention du désert* de Tahar Djaout¹, paru en 1987, *Le Désert sans détour* de Mohammed Dib² en 1992, *Loin de Médine* d'Assia Djebar en 1991, et *Timimoun* de Rachid Boudjedra³ en 1994. Ce foisonnement d'œuvres nous fournit la borne chronologique finale de la recherche, sur laquelle nous reviendrons. En France, nous avons retenu *La Goutte d'or* de Michel Tournier⁴ (1985), qui met en jeu les représentations de soi et de l'autre, par le prisme du désert, dans le contexte de l'immigration algérienne dans la France des années 1980. Ici, le désert est le sanctuaire d'une authenticité qui se dégrade à mesure que le protagoniste s'en éloigne et s'installe dans la vie parisienne.

D'autres regroupements thématiques apparaissent. Ainsi, *Loin de Médine* partage avec *The Satanic Verses* l'ambition de réécrire l'histoire des années de la révélation coranique. L'écriture des deux romans, éloignés par l'espace et la langue, se situe à un même moment historique qui voit l'avènement d'un fondamentalisme religieux qui prétend dicter une doctrine et une histoire authentiques. En réponse, Rushdie et Djebar réécrivent les premiers temps de l'Islam comme l'invention d'une pluralité, choisissant de se focaliser sur les aspects merveilleux ou cocasses de cette histoire, ou encore de donner la parole aux femmes qui avaient été rejetées dans les marges de ce récit. Dans les deux cas, de façon significative, le désert apparaît comme un outil littéraire propice à cette démarche, ou encore comme un espace où peut s'épanouir l'altérité radicale.

Dans cette démarche d'altérité, *The Passion of New Eve* d'Angela Carter⁵ (1977) et *Le Livre du sang* d'Abdelkébir Khatibi⁶ (1979) sont tous les deux focalisés autour de la

¹ Tahar DJAOUT, *L'Invention du désert*, Paris, Seuil, 1987

² Mohammed DIB, *Le Désert sans détour*, Paris, Sindbad, 1992

³ Rachid BOUDJEDRA, *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994

⁴ Michel TOURNIER, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986

⁵ Angela CARTER, *The Passion of New Eve*, London, Victor Gollancz, 1977

⁶ Abdelkébir KHATIBI, *Le Livre du sang* [1979] dans *Œuvres complètes*, t. I, *Romans et récits*, Paris, Éditions de la Différence, 2008, [1979]

construction, dans le désert, d'une figure de l'Androgyne ou du Transsexuel, soit dans un versant mystique, soit dans une approche féministe et, dans les deux cas, situant à nouveau l'expérience de la pluralité dans le désert, qui n'en garde pas moins un aspect malveillant, hostile à toute vie et à tout grand récit. C'est ce que nous retrouvons également dans les deux œuvres que nous avons retenues pour le domaine arabophone. *Des Hommes dans le soleil* (*Rijjāl fī al-shams*) de Ghassan Kanafani¹ (1962) et *Saison de la migration vers le nord* (*Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl*)² de Tayeb Salih (1966) dépeignent un désert d'une grande violence : il en vient à incarner une altérité dans son versant le plus sombre. Dans *Des Hommes dans le soleil*, le désert est du côté de l'infrahumain, ou au-delà de l'humain, là où les hommes – ici, les réfugiés – deviennent les cadavres et déchets de la civilisation. Chez Tayeb Salih, le désert représente l'intériorité du protagoniste et par là même incarne la condition de l'individu post-colonial, fait de rancœur et d'un désir de violence et de brutalité. Nous souhaitons préciser que la difficulté pour nous d'analyser des romans en langue arabe nous a contraint à réduire l'aspect arabophone de la recherche à deux œuvres. Publiés tous les deux dans les années 1960, un roman palestinien et un roman soudanais ne sauraient en aucun cas, à eux seuls, être représentatifs de l'imaginaire littéraire du désert dans tous les pays arabes. Ils proposent, cependant, un regard essentiel car ils sont à la fois informés par l'héritage européen et en même temps proposent une approche radicalement différente.

À ce corpus principal s'ajoutent des œuvres – romans, nouvelles, essais, poésie – qui enrichiront le panorama et permettront de préciser le propos de façon ponctuelle : ainsi, le lecteur pourra lire des analyses d'*Amérique* de Jean Baudrillard³ ou de *Mille plateaux*⁴ de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Nous avons pris le parti d'approcher ces écrits comme des documents littéraires : la question n'étant pas d'en analyser le contenu philosophique mais plutôt de comprendre en quoi il leur est utile de déployer un imaginaire du nomadisme ou du désert qui s'inscrit clairement dans une tradition existante. Enfin, il convient de rappeler que ce corpus est constitué d'œuvres interstitielles. Ce sont des romans, mais jamais tout à fait :

¹ Ghassan KANAFANI, *Rijjāl fī al-shams*, Beyrouth, Muassasat Ghassan Kanafani al-Thaqafiyah, 2014 [1963]

² Tayeb SALIH, *Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl* (موسم الهجرة إلى الشمال) [1966] dans *Al-a'māl al-kāmila* (الأعمال الكاملة), Beyrouth, Dār al-'Awdā', 1996

³ Jean BAUDRILLARD, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986

⁴ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie*, t. II, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980

ces œuvres intègrent des sections poétiques, d'autres qui relèvent de l'essai, font souvent fi du récit, ou de la cohérence, s'inscrivent souvent difficilement dans l'œuvre générale de leur auteur. Il nous a donc semblé nécessaire, ponctuellement, d'intégrer l'analyse d'œuvres poétiques, notamment celle d'Edmond Jabès¹.

2 – Les bornes chronologiques et géographiques

À l'origine, l'étude que nous nous proposons de mener concernait spécifiquement certains aspects de l'imaginaire littéraire du désert à l'ère post-coloniale. Géographiquement et historiquement, les repères semblaient flous et difficiles à définir. Nous avons choisi de nous arrêter aux premières années de la Guerre civile algérienne. D'abord, parce que nous considérons qu'il est nécessaire d'avoir un recul historique suffisant pour convenablement étudier les œuvres dans leur contexte et ensuite parce qu'il semble que la guerre marque un tournant majeur dans la manière dont on se rapporte au désert et aux problématiques qu'il soulève. Les années 1990 et, à plus forte raison, les années 2000 au cours desquelles la guerre prend fin, voient l'émergence de nombreux nouveaux acteurs ou de nouvelles dynamiques géopolitiques qui modifient en profondeur le champ d'action de cet imaginaire. Mais pour le comprendre, il semble nécessaire d'établir d'une part une généalogie de l'imaginaire littéraire du désert et, d'autre part, d'entamer une typologie de ses attributs littéraires. C'est essentiellement ce que se propose de faire cette étude en suivant une analyse précise et systématique des textes. Le lecteur remarquera également que la recherche fait l'économie quasiment totale de l'étude iconographique. Or, comme le rappelle Rachel Bouvet, le désert est une création visuelle : les « nombreux albums de photos sur le désert de dunes ou au décor typique de western pour s'apercevoir que ces deux médias ont fait du désert un paysage d'élection² ». Même avant cette période, Marie Gautheron a bien démontré la manière dont le désert émane des ateliers de peintres du XIX^e siècle³. Cependant, dans un souci de précision, nous avons préféré adopter une démarche textuelle et nous concentrer

¹ Edmond JABES, *Le Livre des ressemblances*, Paris, Gallimard, 1991 [1976, 1978]

² Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, *op. cit.*, p. 45-46

³ Voir l'état de la recherche, *infra*, p. 33 et suiv.

sur la vaste littérature du sujet afin d'en faire émerger certains aspects récurrents et certaines dynamiques et donner sens à ces bornes.

De la même manière, les bornes géographiques de l'étude gagneraient à être précisées. Nous nous intéressons essentiellement à des œuvres qui ont trait à l'espace méditerranéen, soit par la nationalité de leur auteur soit par le choix géographique du désert en question. Étant donné que le désert porte avec lui un imaginaire littéraire transnational, ces bornes débordent nécessairement. La cohérence géographique est régulièrement rompue. *The Satanic Verses* est le roman d'un écrivain britannique d'origine indienne, et le désert dont il est question est celui de la péninsule arabe. À l'inverse, nous avons choisi d'intégrer *The Passion of New Eve* d'Angela Carter : cette fois-ci, une écrivaine britannique déploie cet imaginaire dans un récit de science-fiction apocalyptique se déroulant aux États-Unis. Pourtant, la persistance de l'imaginaire européen dans l'élaboration de ce désert américain romanesque permet de mieux comprendre comment il est pensé comme un territoire de l'altérité.

On notera, également, qu'une étude plus complète aurait pu être faite en intégrant des œuvres issues de domaines langagiers qui ne nous sont pas accessibles. Par exemple, la réinvention du paysage par les écrivains israéliens et la persistance du fait colonial et son rapport au désert dans ce pays auraient pu éclairer davantage ce que nous avons pu constater au cours de la recherche. De même, par souci de cohérence géographique, nous avons laissé de côté l'imaginaire littéraire du désert tel qu'il peut se déployer dans l'Afrique subsaharienne. L'étude qui suit, nous l'espérons, aura fait apparaître certains outils qui seront utiles pour l'étude de l'imaginaire littéraire du désert dans d'autres domaines géographiques, langagiers, et historiques.

3 – Le contexte post-colonial

Formellement, géographiquement et historiquement, le sujet nous donc amené à déborder : vers d'autres régions, vers d'autres époques, vers d'autres formes littéraires. Ce débordement s'explique, en partie, par le fait que la recherche s'inscrit dans les temporalités et les cultures que l'on nomme postcoloniales. En ce sens, nous suivons les remarques de Jean-Marc Moura sur la difficulté théorique de travailler dans ce champ :

La difficulté est d'intégrer le fait colonial, massif et irréfutable, à nos études littéraires, c'est-à-dire mettre en évidence un ensemble de questions interdépendantes, tout à la fois idéologiques, institutionnelles et formelles, qui orientent l'activité littéraire à une époque et dans une région données, tout en évitant un fonctionnement binaire opposant colonial/postcolonial pour privilégier une approche transnationale¹.

Étudier l'imaginaire littéraire du désert nous force à adopter la démarche décrite par Jean-Marc Moura. Comme il le souligne également :

« Post-colonial » désigne donc le fait d'être postérieur à la période coloniale, tandis que « postcolonial » se réfère à des pratiques de lecture et d'écriture intéressées par les phénomènes de domination, et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes².

Le désert porte un imaginaire littéraire inscrit dans l'ère post-coloniale et qui met en jeu des dynamiques et des pratiques postcoloniales. En ce sens, il semble par certains aspects être l'espace postcolonial par excellence : si les débats autour du champ et de la définition du postcolonial³ ne nous intéressent pas directement, nous remarquerons cependant que l'étude de certains aspects de l'imaginaire littéraire du désert permet d'y apporter des précisions ou des réponses. Jean-Marc Moura affirme que l'une des données fréquentes de l'œuvre postcoloniale est « [l']insistance sur son espace d'énonciation⁴ » : dans le corpus que nous avons choisi, qui est représentatif d'autres œuvres qui n'ont pas été retenues, le désert permet en effet d'interroger sans cesse les espaces d'énonciation.

¹ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 2019 [1999], p. 10

² *Ibid.*, p. 19

³ *Ibid.*, p. 10-12

⁴ *Ibid.*, p. 165

III – Vers le large

1 – L'étonnante cohérence de l'imaginaire littéraire du désert

Le désert en tant que réalité institutionnelle est un enjeu géopolitique majeur. On peut le constater au cours du XX^e siècle. Il est une réalité socioéconomique, culturelle, coloniale, nationale : choisir de l'étudier à partir de textes littéraires c'est aussi nécessairement s'exposer à des zones d'ombres. Au sujet des contextes historiques, il est important d'insister sur leur variété. Le corpus principal est composé d'ouvrages publiés dès le XVIII^e et jusqu'au XX^e siècle, dans des contextes très précis. Ainsi, les auteurs algériens écrivent face à une montée de l'intégrisme et du terrorisme dans leur pays, tout en portant en même temps le lourd héritage du colonialisme français. Ghassan Kanafani, membre du Front Populaire pour la Libération de la Palestine, écrit dans le contexte de l'exil et de la dispersion des Palestiniens dans les pays arabes et, de surcroît, dans le cadre d'une lutte anti-coloniale particulière. Tayeb Salih, quant à lui, publie son roman une dizaine d'années après l'indépendance du Soudan (1956) et dans le contexte de la première guerre civile soudanaise (1955-1972). La publication de *La Goutte d'or* de Michel Tournier en 1985 coïncide avec l'avènement d'une mouvance antiraciste française incarnée par le slogan *Touche pas à mon pote* qui est lancé lors du concert de SOS Racisme la même année. Le roman de Tournier en porte les marques, faisant preuve d'une approche humaniste, parfois condescendante, envers le personnage principal. Des auteurs comme Angela Carter ou Jean Baudrillard font du désert un espace états-unien : malgré tout, leur désert est porté par une vision singulièrement européenne et postmoderne.

Il paraîtrait donc invraisemblable de prétendre établir des liens entre des romans et des œuvres qui sont, non seulement séparés par le temps et l'espace, mais en plus tendent à s'inscrire dans des moments de crises majeures. En dépit de cela, les œuvres du corpus semblent faire preuve d'une grande cohérence entre elles : celle-ci ne se manifeste pas forcément par une intertextualité claire, mais dans les expérimentations de forme, de narration, dans le choix des thèmes, dans les manières de parler du désert. Les similarités

sont si nombreuses que la comparaison mérite d'être faite, ainsi que la tentative de comprendre où elles sont nées, comment elles ont été fabriquées et ce qu'elles permettent.

Cela pose donc directement la question de l'imaginaire, et de comment il est élaboré, comment il voyage, et comment il est transmis d'une génération d'écrivains à l'autre. Nous utilisons le terme « imaginaire » ici au sens de représentation et de faculté de recevoir ou de produire des images. Comme l'écrit Gilbert Durand, « [l'imaginaire] se définit comme l'incontournable re-présentation, la faculté de symbolisation d'où toutes les peurs, toutes les espérances et leurs fruits culturels jaillissent continûment depuis les quelque un million et demi d'années qu'*homo erectus* s'est dressé sur la terre¹. » L'imaginaire désigne à la fois la production des images mentales et la somme totale de ces images produites, il est « le « "musée" de toutes les images passées, possibles, produites et à produire² » Il est important de préciser que l'imaginaire entretient un rapport double avec ce que l'on nomme le réel : il est fondé sur lui, mais en même temps dépend entièrement de la capacité mentale à s'en affranchir, à le nier, à faire semblant qu'il n'existe pas, à en produire d'autre possibles :

la donnée d'une réalité, à savoir un sol résistant, cohérent et inépuisable ; la donnée d'un autre de la réalité, non pas négation (réelle) du réel, mais a-réalité ; celle-ci s'origine dans et est supportée par cette détermination essentielle des sujets qui est capacité d'ignorer le réel, de s'en détacher, de le mettre à distance, d'en prendre une vue autre que celle qui « s'impose », de lui donner un prolongement irréel, de penser à autre chose, de se représenter et faire ce qui n'est pas donné, de faire exister le possible. Cette détermination essentielle, constitutive de l'existence humaine, est ce que j'appelle imaginaire (ou imagination) lorsque l'accent est mis sur le moment de l'activité subjective corrélative³.

C'est pour cela qu'il devient également représentatif non pas forcément du réel, mais d'une certaine manière de voir, d'organiser, de penser ce réel qui est fondée à la fois dans l'expérience individuelle (d'un écrivain) mais aussi dans celle collective (la société d'où provient l'écrivain et qui modèle cet imaginaire). Cette ambivalence envers le réel est omniprésente dans notre corpus. Le désert n'est jamais en lui-même un objet. Bien souvent, il sera plutôt soit la cause, soit la conséquence, d'un imaginaire historique donné, que ce soit

¹ Gilbert DURAND, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994, p. 77

² *Ibid.*, p. 3

³ Cornelius CASTORIADIS, *L'Imaginaire comme tel*, Arnaud TOMES (éd.), Paris, Hermann, 2007, p. 146

celui de la colonisation, d'une ère post-coloniale ou post-moderne. Cela ne veut pas dire qu'il est uniquement déterminé par ces réalités-là. Il les dépasse mais en est constamment informé¹. L'imaginaire désigne cette capacité à être modelé dans un temps et un espace donnés, tout en n'étant pas seulement fondé sur ceux-ci. Ainsi, comme l'écrit Cornelius Castoriadis :

[D]ans la mesure où l'imaginaire revient finalement à la faculté originaire de poser ou de se donner, sous le mode de la représentation, une chose et une relation qui ne sont pas (qui ne sont pas données dans la perception ou ne l'ont jamais été), nous parlerons d'un imaginaire dernier ou radical, comme racine commune de l'imaginaire effectif et du symbolique. C'est finalement la capacité élémentaire et irréductible d'évoquer une image².

La recherche qui suit s'attèlera donc à d'abord faire émerger certains des différents réseaux d'images qui nourrissent et déterminent un imaginaire littéraire du désert et, ensuite, à en établir les fonctions.

2 – Un espace de l'avenir

L'imaginaire du désert est intimement lié à la prise de conscience écologique. Si les effets de ce rapport se font surtout sentir après la période qui nous intéresse³, les germes de cette démarche sont présents dans le corpus. La temporalité écologique implique une projection dans le futur, et l'imagination d'une terre dévastée ou, tout du moins, rendue invivable aux hommes. On a pu lire le discours d'inauguration du directeur général de l'UNESCO qui, déjà en 1963, présentait le désert comme un vivier potentiel de ressources qui permettraient à l'humanité de survivre. Plus tôt encore, John Charles Van Dyke (1856-1932) voyait dans le désert – états-unien, cette fois-ci – l'image d'un monde à venir. À la fin de son ouvrage, *The Desert*, contemplant la lune, il observe que le satellite n'est probablement

¹ Comme l'écrit Jean-Paul Sartre, « Tout imaginaire paraît sur "fond de monde", mais réciproquement toute appréhension du monde réel comme monde implique un dépassement caché vers l'imaginaire. », Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986 [1940], p. 361

² Cornelius CASTORIADIS, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 191

³ Voir *infra*, p. 387

qu'une planète morte, recouverte de désert. Il s'interroge sur les causes de cette mort et sur celles, probables, de notre propre planète en ces termes :

And how came it to die? What was the element that failed – fire, water, or atmosphere? Perhaps it was water. Perhaps it died through thousands of years with the slow evaporation of moisture and the slow growth of – the desert.

Is then this great expanse of sand and rock the beginning of the end? Is that the way our globe shall perish¹?

Et comment vint-elle à mourir ? Quel est l'élément qui échoua – le feu, l'eau, ou l'atmosphère ? Peut-être était-ce l'eau. Peut-être qu'elle mourut après des milliers d'années de lente évaporation de l'humidité et la lente croissance du – désert.

Cette vaste étendue de sable et de pierres serait-il le début de la fin ? Est-ce de cette manière que notre globe périra ?

La lune est un désert et elle constitue une image de l'avenir de la planète. Il faut donc regarder vers le désert pour savoir ce qu'il va advenir de la Terre. Le désert est souvent perçu comme un espace d'avenir, qui nous permet de dire ou comprendre le futur, d'en faire sens ou de le contenir. C'est un espace des origines, mais également un espace du devenir. Il constitue, pour cela, un sujet d'écriture fréquent, populaire, et toujours renouvelable.

3 – L'état de la recherche et l'intérêt renouvelé pour le désert

En dépit de cela, la recherche sur l'imaginaire littéraire du désert dans la zone méditerranéenne au sens large est plutôt rare. Cela entre en contraste frappant avec les travaux effectués sur le désert états-unien². Cependant, un certain nombre d'ouvrages de référence existent. Il convient de citer, en premier lieu, les travaux de Rachel Bouvet qui a

¹ John C. VAN DYKE, *The Desert. Further Studies in Natural Appearances*, Charles Scribner's Sons, New York, 1904 [1903], p. 230-231, nous traduisons

² Comme en témoigne, récemment, le colloque organisé à l'Université Bretagne Sud (Lorient) intitulé « Le désert et les États-Unis d'Amérique » les 21 et 22 novembre 2019

produit quantité de communications et articles sur le sujet. Son ouvrage, *Pages de sable*, demeure la référence majeure quant à l'étude de l'imaginaire littéraire du désert. La thèse de Marie Gautheron, soutenue en 2015 et intitulée « L'Invention du désert : émergence d'un paysage, du début du XIX^e siècle au premier atelier algérien de Gustave Guillaumet (1863-1869)¹ », propose une approche d'anthropologie visuelle remarquable et élabore, entre autres, une généalogie du désert dans la pensée, l'art et la littérature occidentales².

Au-delà de ces deux ouvrages, les recherches sur le désert sont plutôt rares même s'il tend à devenir un sujet privilégié. Ainsi, dans les années 2000, une série de colloques et de publications sur le désert a vu le jour. Citons notamment *La Représentation du désert*³ à Tozeur, *Le Désert, un espace paradoxal*⁴ à Metz, et *Poétique et imaginaire du désert*⁵ à Montpellier. Dans les années 1980, une série de dossiers spéciaux présentés dans les revues à également vu le jour⁶. Au cours de la recherche, nous avons eu l'opportunité de contribuer à un ouvrage (à paraître), intitulé *Handbook of Desert Studies*⁷ qui se propose de présenter une série d'articles de recherche sur le désert aussi bien en littérature, qu'en géologie, ou en géographie et en histoire. L'intitulé même de « *desert studies* » avait été choisi par le directeur de publication car il estimait que l'émergence du champ d'études sur le désert était un fait notable.

Il est vrai que le désert, en littérature, dans les arts, et au-delà dans les sciences, semble être à un moment charnière où on lui témoigne un intérêt renouvelé. Il est même devenu un paysage de choix dans les jeux vidéo⁸. L'attrait de l'imaginaire du désert semble

¹ Marie GAUTHERON, *L'Invention du désert : émergence d'un paysage, du début du XIXe siècle au premier atelier algérien de Gustave Guillaumet (1863-1869)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Ségolène LE MEN, Nanterre, Université Paris Nanterre, 2015

² Nous n'avons eu accès à cette thèse que peu de temps avant la fin de la rédaction de la recherche et n'avons pu l'intégrer dans le développement. Marie Gautheron effectue une recherche précieuse sur le XIX^e siècle qui aurait pu enrichir de façon très significative la première partie de la recherche.

³ Hédia ABDELKEFI (éd.), *La Représentation du désert*, *op. cit.*

⁴ Gérard NAUROY, Pierre HALEN et Anne SPICA (éd.), *Le Désert, un espace paradoxal*, Bern, P. Lang, 2003

⁵ Jean-Francois DURAN (éd.), *Poétique et imaginaire du désert*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2005

⁶ Certaines de ces revues font partie de la bibliographie. Voir également Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, *op. cit.*

⁷ Dirigé par Frank JACOB, à paraître

⁸ Le désert est présent dès les premières années des jeux vidéo ; il fait partie des paysages récurrents que l'on peut retrouver dans des jeux aussi divers que la série *Super Mario* (1985-2019), où se déploie un imaginaire orientaliste et féérique dans les paysages désertiques, ou *Fallout* (1997-2018), où le désert sert de métonymie à l'apocalypse. Les jeux de guerre, quand ils se déroulent au Moyen-Orient, proposent

plus fort que jamais ; dans tous les domaines où il se déploie, il semble lourdement influencé par la littérature. Or, peu de travaux exceptés ceux que nous avons cités, s'attèlent à comprendre ce qui constitue cet imaginaire. Le travail qui suit servira à établir, pour ainsi dire, un catalogue raisonné partiel de cet imaginaire.

IV – Problématique et présentation du plan

1 – Prendre le large : le désert au-delà de l'humain

L'intuition de Colette fournira l'hypothèse de base : plutôt que de tenter une définition impossible du désert, il faudrait penser celui-ci en termes de mouvement. La désertification, qui ne concerne pas ce travail, est utile pour compléter cette hypothèse : plutôt que de le penser comme un sujet statique, peut-être que le terme de « désert » dans notre imaginaire désigne davantage un processus. L'héritage monastique, quant à lui, propose une piste de plus : le désert, plutôt qu'un espace, serait alors une valeur, ou un réseau d'images et de symboles porteurs d'un imaginaire moral. Le désert opèrerait une action, qui permettrait aux auteurs de produire quelque chose de singulier : y a-t-il une fonction-désert que l'on pourrait identifier ? Au sujet du désert dans l'antiquité, Chantal Dagron écrit :

Aujourd'hui nous vivons dans un univers surpeuplé, clos, du moins recensé où le désert est devenu un espace de respiration, presque de rédemption, une métaphore de la liberté. Mais autrefois, quand la terre était une immense étendue hostile, difficile à déchiffrer, un univers qu'il fallait sans cesse affronter pour survivre, parler du désert c'était parler de ce qui était de l'autre côté de l'humain, de l'autre côté du divin, de l'autre côté du pensable¹.

inévitables des paysages désertiques. Paru en 2017, *Ever Oasis* (2017) propose, à l'inverse de *Fallout*, de prendre les commandes d'un héros chargé de créer la dernière oasis avant la fin du monde.

¹ Chantal DAGRON, « Le désert dans l'antiquité : une lecture de la frontière » dans Hédia ABDELKEFI (éd.), *La Représentation du désert, op. cit.*, p. 35

Parler du désert, donc, c'était « désigner une limite au-delà de laquelle l'homme antique, en train de s'inventer, voyait son identité voler en éclat¹. » Ainsi, au sujet du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle où apparaît le mot désert, Chantal Dagron écrit qu'il a fallu à Eschyle « inventer et structurer un espace inconnu, inconcevable, monstrueux » afin de mettre en scène « la cruauté d'un supplice infligé à un dieu par un autre dieu. »² Si l'imaginaire du désert antique est bien éloigné du nôtre, on lui attribuera néanmoins souvent un aspect infrahumain, qui met à mal l'identité humaine, dans les textes que nous pourrons lire. Force malveillante au-delà de l'homme, dans le règne de l'abject ou du divin, le désert est le fruit d'une sédimentation des représentations, des connaissances, et des paradigmes : il n'est alors pas étonnant de constater, à travers les siècles qui ont pu nous intéresser, peu de ruptures dans la manière dont il est dépeint. On relève plutôt une forme de continuité. On a pu repérer, au fur et à mesure, une série d'attributs ou de fonctions du désert, qui semblent revenir de texte en texte. Ce sont ces attributs qui guideront notre propos et structureront la recherche.

Le désert est l'espace des origines : que celles-ci soient civilisationnelles ou religieuses, il est intimement associé à la fois au passé le plus lointain de l'humanité et, paradoxalement, à son futur. Ainsi n'est-il pas surprenant de le voir devenir un décor de prédilection de la science-fiction. Volney déjà remarquait la capacité des sables à préserver, pour les générations futures, les traces des civilisations passées. Comme espace des origines, le désert permet d'opérer des « retours » vers une authenticité fantasmée, ou vers une humanité éprise de liberté ou témoignant d'une grandeur d'âme perdue dans la nuit des temps. Souvent, les narrateurs de ces romans (et parfois les auteurs eux-mêmes) revendiquent une singularité dans leur rapport au désert, fondée sur une connaissance d'un désert authentique, par opposition au reste du monde. On observera souvent l'établissement d'une distinction entre le locuteur qui professe détenir une connaissance directe, souvent mystique, du désert, et les « autres » qui n'y connaissent rien et sont souvent associés aux méfaits de la civilisation.

Le désert, en ce sens tributaire de l'imaginaire monastique, est un espace de discipline du corps et de l'esprit. Dans ce même mouvement, il devient un espace propice à l'introspection et, parfois, un reflet de l'intériorité de l'homme ; dans son versant le plus

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 36

inquiétant, le désert semble même investi d'une conscience infrahumaine et malveillante. À ce titre, il est également l'espace de destruction des illusions, à commencer par celle de la civilisation : c'est dans l'altérité absolue du désert – altérité de l'espace, mais également des hommes qui y vivent – que les récits que l'on se fait sont détruits dans la violence. Ainsi, on reste proche de l'imaginaire de l'antiquité : par moments, le désert est un paysage de l'épouvante, là où les narrations de l'identité et de la cohérence de soi et de la société sont détruites. C'est le paysage hors de toutes limites. Cette altérité imaginaire du désert est en grande partie tributaire du fait qu'il était, et continue à être, une réalité coloniale. Le paradoxe fondamental de l'imaginaire littéraire du désert est qu'il est à la fois convoité par les puissances dominantes et semble être, en même temps, le lieu de refuge de tous les marginalisés : toujours en tension entre le centre et la marge, le désert est moins un lieu définissable, qu'un processus. Plutôt qu'un pays connu à décrire, il serait un espace à découvrir et une dynamique : là où l'écriture prend le large.

2 – L'émergence d'un processus-désert

Dans la première partie, nous effectuerons la généalogie du désert tel qu'on la reçoit en héritage : il s'agira, à partir notamment des récits de voyage de comprendre comment s'est construite, de livre en livre, une image spécifique du désert. Celle-ci est fondée sur une série d'attributs du désert que nous verrons se répéter de texte en texte et irriguer jusqu'à la production contemporaine. Dans le même temps, nous pourrions voir comment on passe d'une approche plus scientifique à un désert, à la fin du siècle, devenu laboratoire de l'écriture littéraire.

Dans la deuxième partie, nous nous intéresserons surtout au désert en tant que lieu des origines (religieuses, ethniques, langagières). Nous verrons comment il devient également le lieu du devenir, dans une tension permanente entre passé et futur : par là même, le désert devient le lieu de l'abjection et de son pendant, la réinvention de soi et mène les écrivains, et les protagonistes, aux confins du monde dans un lieu de tous les possibles.

C'est précisément pour cela qu'il est une marge, un lieu de l'écriture. Nous pourrions nous intéresser enfin dans une troisième partie au désert comme processus d'écriture à partir duquel se modèle et surgit une parole poétique spécifique : celle, postcoloniale, de l'hybridité

et de la pensée nomade. Le fantasme d'un désert de l'insoumission permet aux écrivains, bien souvent, de produire des œuvres qui prennent le large et débordent de toute considération générique ou référentielle, afin de proposer une nouvelle venue à l'écriture.

Première partie – L'invention du désert,
une tentative de généalogie des aspects
littéraires du désert, du comte de Volney
à Pierre Loti

I – Introduction : Qu'est-ce qui « fait désert » ?

Dans cette première partie, nous nous efforcerons d'étudier les sources de l'imaginaire littéraire du désert au XX^e siècle. Pour y parvenir, il nous faudra étudier l'importance (ou l'absence) du désert en tant qu'objet d'intérêt dans une série de textes, en majorité français, des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles. Ces textes nous permettront de comprendre comment une image du désert relativement spécifique, avec des attributs et des caractéristiques déterminés, s'élabore au fil du temps. Beaucoup de ces caractéristiques nous semblent aujourd'hui évidentes, et même participer d'une définition essentielle du désert : or l'étude de ces textes démontre qu'il s'agit d'une construction, fondée sur un réseau intertextuel. Les écrivains que nous allons étudier se lisent les uns les autres, et écrivent sur le désert à partir de ces lectures. Plus le réseau intertextuel remonte dans le temps, plus les attributs du désert sont acceptés comme des évidences empiriques. C'est ainsi que nous parvenons à la moitié du XX^e siècle à une image déjà fixe et convenue de ce qu'est et ce que produit un désert. Les textes que nous étudierons d'abord sont pour l'essentiel des récits de voyage : il apparaît d'emblée que c'est dans ce genre spécifique que naît l'image littéraire du désert dont le XX^e siècle hérite. Nous essayerons de voir si ce lieu de naissance du désert en tant qu'objet littéraire ne détermine pas également certaines de ses caractéristiques.

1 – « La Femme adultère » d'Albert Camus : le désert en 1957

Pour mieux comprendre l'héritage littéraire du désert tel qu'il existe au XX^e siècle, il semble judicieux d'entamer l'étude par un texte qui se situe à un moment charnière entre la période coloniale et celle des décolonisations : en 1957, Albert Camus publie *L'Exil et le royaume*. « La Femme adultère », nouvelle qui ouvre ce recueil, met en scène

Janine, une femme mariée qui fait l'expérience d'une épiphanie dans le désert. Le court récit suit Janine et Marcel, un couple de français en Algérie et se déroule dans une oasis. Il contient, en peu de pages, à peu près la totalité des caractéristiques et attributs liés au désert en 1957 et hérités des récits de voyage en Orient du XIX^e siècle. « La Femme adultère » commence dans un autocar, roulant en plein désert et envahi par le « vent sableux », une épaisse « brume minérale » tandis que le sable s'abat sur l'autocar « comme s'il était lancé par des mains invisibles »¹. La brume minérale introduit d'emblée une forme de synesthésie qui souligne le fait que le désert dépasse les catégories physiques. Le paysage est personnifié, non pas tant en une seule personne, mais en une multitude d'êtres invisibles, mis en réseaux les uns avec les autres. Marcel, l'époux, s'exclame : « Quel pays² ! » Le mot, entendu à la fois dans son acception large et restreinte, sert de commentaire à l'Algérie et au désert. Le pays sur lequel se désole ou s'émerveille Marcel — à ce stade, ce n'est pas clair — relève essentiellement de deux éléments : il est désolé et se dévore lui-même. En effet, depuis le départ du car, « [celui-ci] progressait sur un plateau pierreux, désolé, qui, au départ du moins, étendait ses lignes droites jusqu'à des horizons rougeâtres³ ». Le désert n'a guère besoin d'être nommé ici, il peut être désigné par certains attributs qui, en 1957, suffisent à le signifier : la pierre, la désolation, le sable, un horizon et une touche de couleur rose, rouge ou jaune. De surcroît, le désert est reconnaissable parce qu'il est le lieu d'un vent qui a systématiquement été décrit par les voyageurs en Orient. Du comte de Volney à Pierre Loti, le *khamsin* est devenu une figure du désert au même titre que le Bédouin. Sa fonction principale est de désertifier le paysage entier : le vent a « avalé l'immense étendue » et, à partir de là, les passagers « n'avaient plus rien vu⁴ ». Les voyageurs du XIX^e siècle avaient déjà relevé cette particularité du *khamsin*, vent aride, qui propageait le sable partout et

¹ Albert CAMUS, « La Femme adultère » dans *L'Exil et le royaume*, éd. cit. p. 1559

² *Ibid.*, p. 1560

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

créait un écran de désert dans le désert, réduisant tout à l'invisibilité. Le désert, plutôt qu'un objet ou un paysage statique, semble déjà être un processus : être désert, c'est rendre désert.

Le désert s'infiltré dans l'autocar en la personne, bien connue de la littérature et de la société françaises de l'époque, du soldat des « unités françaises du Sahara » avec « sa face tannée de chacal »¹. Le désert opère une action de ressemblance, rendant tout ce qui y vit pareil à lui-même, le soldat ayant progressivement adopté les traits d'un animal du désert, avant de devenir un être de désert, comme si celui-ci était devenu son matériau constitutif. Ainsi, Janine se dit-elle : « il paraissait bâti dans une matière sèche et friable, un mélange de sable et d'os² ». Marcel et Janine arrivent à l'oasis où l'époux vient faire du commerce. Montée dans sa chambre d'hôtel, Janine imagine « une mer de palmiers droits et flexibles, moutonnant dans la tempête³ ». Analogie reconnaissable pour le lecteur, car devenue usuelle, entre le désert et la mer, deux étendues traîtreusement plates et définies par leur horizon et leur absence de limites. Le désert n'est pas mentionné, mais l'oasis n'existe qu'en vertu de sa localisation dans ce paysage-là. L'espace urbain construit autour de l'oasis, lui aussi, peut s'appeler un désert tant son existence se fait grâce à ou en dépit du désert alentour : alors qu'ils se rendent de boutique en boutique où Marcel tente de mener à bien ses ventes, le ciel se découvre. Janine, malheureuse d'être dans ce petit village, voudrait rentrer chez elle : « L'idée de rentrer à l'hôtel, dans cette chambre glacée, la décourageait⁴. » C'est alors qu'elle pense au désert : « Elle pensa soudain que le patron lui avait conseillé de monter sur la terrasse du fort d'où l'on voyait le désert⁵. » Le paysage apparaît d'abord comme quelque chose de vu et d'interdit ou d'inaccessible : ce qui est aperçu derrière les vitres de l'autocar ou

¹ *Ibid.*, p. 1561

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 1565

⁴ *Ibid.*, p. 1568

⁵ *Ibid.*

ce qui est vu au loin, sur la terrasse du fort. C'est une ligne d'horizon. Janine voudrait donc voir le désert et, pour ce faire, le couple se rend au fort. Tandis qu'ils en gravissent les marches, la lumière et le bruit changent de qualité jusqu'à ce que, parvenus à la terrasse, « il sembla à Janine que le ciel entier retentissait d'une seule note éclatante et brève dont les échos peu à peu remplirent l'espace au-dessus d'elle, puis se turent subitement pour la laisser silencieuse devant l'étendue sans limite¹ ». Ouïe et vue deviennent indiscernables l'une de l'autre. Le désert est comme un écho, une lumière, une absence de limites, une « courbe parfaite », un « royaume des pierres », ponctué, bien sûr, des « larges tentes noires » des nomades et d'un « troupeau de dromadaires immobiles, minuscules à cette distance » le tout dans un paysage « ocre et gris »². Cette description, nous le verrons dans la partie qui suit, n'a rien de surprenant en 1957 : le désert est là avec ses couleurs, son immensité, ses personnages, sa lumière et son écho. La synesthésie continue et mêle désormais temps et espace, dont on ne sait plus au juste lequel fait quoi, puisque le silence était « vaste comme l'espace³ ». Dans le texte, une stratégie de confusion des éléments et des catégories se met en place, sur le modèle de la brume minérale et de la confusion de la vue et de l'ouïe. La nuit même, Janine se réveille, près de son époux, et pense à leur mariage, à leur amour « renfrogné⁴ » ; elle se rend compte qu'elle désire être délivrée d'un mal « qu'elle train[e] depuis vingt ans⁵ ». Un vent venu du sud, où le désert et la nuit se mêlent dans cette synesthésie du temps et de l'espace, l'appelle. Là où, pense-t-elle, « la vie s'arrêtait, où plus personne ne vieillissait ni ne mourait⁶. » Car le désert est une suspension du temps : des origines de l'homme à l'époque d'écriture d'une œuvre sur le désert, rien n'a changé. Le temps, devenu espace, est immobile. Janine s'échappe de sa chambre, avec une infinie discrétion, afin de

¹ *Ibid.*, p. 1569

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 1572

⁵ *Ibid.*, p. 1573

⁶ *Ibid.*

rejoindre le désert. Les étoiles sont « en guirlandes¹ », des lumières « zigzagu[ent] vers elle² » et l'air est extrêmement froid. Plus elle s'approche du désert plus ce froid devient « une chaleur timide [...] au milieu des frissons³ ». Désormais, aucun bruit si ce n'est celui de la lente érosion : « le crépitement étouffé des pierres que le froid réduisait en sable⁴ », puisque le désert est ce qui transforme tout ce qui le touche en lui-même. Dans cet espace, où les étoiles sont des « feux à la dérive » que Janine fixe, dans un vertige profond « où le froid et le désir maintenant se combattaient », elle fait l'expérience d'un plaisir d'ordre sexuel : elle devient « un arbre, retrouvant ses racines, la sève montant dans son corps »⁵. Puis, avec « une douceur insupportable », Janine est « submerg[ée] » par « le froid et l'eau de la nuit » jusqu'aux « gémissements. »⁶ La nouvelle se termine alors que Janine rentre se coucher auprès de son mari. Dans le désert — espace éloigné des conventions de la société, donc de son mariage malheureux — Janine vit une épiphanie en même temps qu'un orgasme. Le titre de la nouvelle sous-entend que Janine aurait trompé son mari avec le désert — la personnification ne devenant claire qu'une fois la nouvelle achevée et vient accomplir le mélange des éléments et des catégories.

En 1957, la plupart des attributs du désert, qui n'ont rien d'évident pourtant, évoqués dans la courte nouvelle d'Albert Camus n'ont pas de quoi surprendre le lecteur. Celui-ci, s'il a lu Maupassant, ou Loti, ou Chateaubriand, ou même Volney, ou s'il a pu apercevoir des reproductions de la *Description de l'Égypte*, reconnaît chacun de ces éléments. La femme ravie sexuellement dans le désert, il a pu la rencontrer déjà dans la romance impériale *The Sheik* (1919) de E. M. Hull, adaptée au cinéma en 1921 avec Rudolf Valentino dans le rôle du Sheik. De même, dans *The Seven Pillars of Wisdom* de T.E. Lawrence, ou *Au Soleil* de Maupassant, il est longuement question de l'homosexualité des

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 1574

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 1575

indigènes et des mœurs étranges de leurs femmes. C'est d'abord dans les récits de voyage donc que naissent les attributs littéraires du désert qui sont, en 1957, des lieux communs. Et de fait, ils n'intéressent pas directement Camus : le *khamsin* n'est pas nommé comme tel ; les couleurs du désert sont mentionnées comme des évidences ; l'orgasme de Janine n'est provoqué par rien ni par un vigoureux Sheikh ni par un bédouin ni par un méhariste. Camus suppose que son lecteur est capable de reconnaître ces *topoi* et construit une fiction à partir de là. Processus plutôt que réalité statique, ligne de fuite ou d'horizon, action de ressemblance¹, espace dévasté et érotique constituent les attributs que nous relevons dans le désert de Camus.

Afin de comprendre comment s'élaborent ces caractéristiques, il nous semble nécessaire d'effectuer un retour sur l'histoire des voyages en Orient pour déceler comment le désert, à partir du récit du voyage de Constantin François de Chassebœuf, comte de Volney (1757-1820), est progressivement inventé comme objet littéraire aux attributs spécifiques. Que ceux-ci soient nés et furent élaborés dans des genres aussi flexibles et ouverts que le récit de voyage, les romans impériaux ou les nouvelles, n'est pas anodin : si, comme nous le verrons plus tard, le désert est une image qui permet de produire des hybridations de genre et de troubler les frontières de la littérature, c'est qu'il a été inventé dans un espace textuel défini par son caractère flou.

2 – Une sémantique et des signifiés instables

Rappelons d'abord, comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, que le « désert » n'a rien d'évident : le mot (et les différentes réalités qui y sont associées) évolue de façon drastique au cours des siècles. Tantôt, le mot ne désigne pas ce que nous

¹ Dans ses carnets de tournée en Égypte, Jean Cocteau fait le même constat : « Un mimétisme séculaire mélange le ciel, le sol, l'arbre, l'animal, l'indigène, les place à la limite du visible. », Jean COCTEAU, *Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*, Paris, Gallimard, 1949, p. 41

entendons aujourd'hui par désert et tantôt d'autres termes désignent ce que nous appelons aujourd'hui désert. À titre d'exemple, la tradition romanesque de la « Terre dévastée » ou de la « Gaste Forêt » dont on voit des exemples dans le *Conte du Graal* (XII^e siècle) de Chrétien de Troyes peuvent à bien des égards ressembler à des déserts. Le héros Perceval vit longtemps, isolé du monde, au sein de la « Gaste Forêt » qui peut être l'équivalent d'une terre désertique. À rebours de la thématique habituelle, pourtant, cette forêt est luxuriante et connaît une « Reverdie ». Plus tard dans le conte, auprès du Roi pêcheur, c'est un véritable désert qui se présente. Henri Rey-Flaud rappelle à ce sujet dans *Le Sphinx et le Graal* qu'auprès de la terre dévastée du Roi pêcheur, le désert advient et « exprime la perte du sens advenue par le tarissement du symbolique¹ ». Deux images du désert s'offrent déjà à nous : la forêt est gaste parce qu'elle est sauvage et non civilisée, mélange d'idéal d'authenticité et de crainte du périphérique ; la terre du Roi Pêcheur est gaste aussi, cette fois-ci avec les pires conséquences : aridité, détresse, perte de sens et de communauté. En germe se trouvent dès le *Conte du Graal* certains des éléments définitoires du désert littéraire. Si remonter jusqu'au Graal ne nous éclaire pas forcément sur les aspects littéraires du désert au XX^e siècle, cela permet d'avancer avec précaution : jusqu'à la fin du XIX^e siècle, ce qui est signifié par « désert » est à la fois précis et incertain. C'est tout espace éloigné des hommes, sauvage ou solitaire : s'il peut être aride ou desséché, cela n'est pas un attribut qui le définit. Ce sens du mot persiste et, à bien des égards, contribue à durablement définir le désert² : lorsque le Chevalier des Grieux et Manon Lescaut sont exilés en Louisiane, lieu de l'ultime péripétie du roman qui mène à la mort de l'héroïne, ils sont dans ce qu'il convient d'appeler un désert. Espace des confins, à la périphérie du monde et pas encore civilisé, il est, à l'image de Manon, représenté comme infrahumain. Le Chevalier des Grieux utilise à ce propos à deux

¹ Henri REY-FLAUD, *Le Sphinx et le Graal. Le secret et l'énigme*. Paris, Payot et Rivages, 1998, p. 244

² Voir *infra*, p. 159 et suiv., la distinction avec l'anglais qui dispose de deux mots pour différencier le « *desert* » de la « *wilderness* »

reprises le terme de désert pour qualifier La Nouvelle-Orléans, notamment pour insister sur leur impuissance face au désir du gouverneur :

Nous nous trouvions dans La Nouvelle-Orléans comme au milieu de la mer, c'est-à-dire séparés du reste du monde par des espaces immenses. Où fuir, dans un pays inconnu, désert, ou habité par des bêtes féroces et par des sauvages aussi barbares qu'elles ?¹

La Louisiane entière est un désert, y compris ses villes, pour les raisons énoncées par le Chevalier des Grieux : elle est isolée, inconnue, et habitée par des bêtes et des barbares. L'analogie avec la mer, que nous avons aperçue chez Camus, est déjà présente. Mais au XVIII^e siècle, la nature luxuriante et sauvage de la Louisiane peut aussi être qualifiée de désert : c'est que celui-ci ne désigne pas d'abord l'étendue aride et désertique à laquelle on l'associe communément aujourd'hui, mais une solitude. Celle-ci d'ailleurs a cela d'authentique qu'elle est un miroir du personnage de Manon Lescaut. Comme le rappelle Pierre Masson dans sa préface à *L'Envers du décor*, Madame de Sévigné, un siècle plus tôt, nomme son domaine en Province « mon désert² ». Le désert paraît donc pouvoir être simultanément un endroit de solitude — éloigné du centre urbain, mais pas forcément sauvage — et un espace non encore conquis par la civilisation. En vertu de ces deux caractéristiques, il devient également un espace de la révélation. Pierre Masson rappelle que si le mythe est « parole fondatrice » alors l'espace aux yeux des hommes s'est toujours « réparti en lieux muets et en lieux de paroles », avec en premier lieu « les déserts et les mers où l'homme chemine en proie à sa condition de mortel, et les hauts lieux où il établit une relation verticale [...] avec les divinités ; ainsi Moïse, Ulysse, Énée, Arthur »³. Le désert est le lieu simultanément des solitudes et des révélations et en cela

¹ Antoine François PREVOST, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Charpentier, 1846 [1731], p. 238

² Pierre MASSON, « Préface » dans Pierre MASSON (éd.), *L'Envers du décor. Duplicité du paysage littéraire*, Nantes, Pleins Feux, 2003, p. 7

³ *Ibid*, p. 8

l'analogie avec la mer est motivée : ils sont tous les deux des paysages origines du discours. Le terme de « désert » comme nous l'avons vu dans l'introduction est sémantiquement instable et peut désigner une vaste série de signifiants. Ce n'est qu'au XIX^e siècle que sa signification actuelle — et les imaginaires littéraires qui y sont associés — se fixe réellement. Afin de comprendre les aspects de l'imaginaire littéraire de la deuxième moitié du XX^e siècle, il semble nécessaire d'étudier la manière dont, dès le voyage en Syrie et en Égypte de 1782 du Vicomte de Volney, le désert acquiert progressivement certaines caractéristiques précises qui forment son héritage littéraire. La lecture d'une série de textes nous permettra de définir plusieurs catégories qui, au tournant du XIX^e siècle, finiront par désigner sans ambiguïté le désert — terme resté jusque-là insaisissable. Cette étude porte à ce stade presque exclusivement sur le genre littéraire qu'est le voyage en Orient, car c'est précisément dans ce genre-là que naît le désert comme objet littéraire. De fait, cette étude préliminaire portera dans un premier temps sur un corpus d'œuvres françaises ; ce n'est que dans un deuxième temps qu'une littérature anglaise viendra enrichir ce corpus.

3 – À la recherche d'un « Orient inédit » : le voyage en Orient comme lieu de naissance du désert littéraire

Nous empruntons le terme d'« Orient inédit¹ » à Edward Saïd qui démontre que dès le II^e siècle avant Jésus-Christ, chez les géographes et les historiens de Rome et de la Grèce antique, « aucun voyageur, aucun potentat occidental tournant ses regards vers l'Est [...] ne pouvait ignorer qu'Hérodote [...] et Alexandre [...] étaient déjà passés par là² ». En conséquence, l'Orient est « subdivisé en contrées déjà connues, parcourues, conquises

¹ Edward W. SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine MALAMOUD, Paris, Seuil, 2005 [1978], p. 116

² *Ibid.*

[...] et contrées qui n'avaient pas encore été connues¹ ». L'Orient, contrairement à d'autres espaces coloniaux, est toujours-déjà connu. Nous retenons ici deux éléments qui reviendront au cours de cette étude : tout d'abord, les voyages ne se font pas dans un vide textuel ; bien au contraire, en allant en Orient, c'est d'abord à la rencontre de textes que vont les écrivains. Ils suivent un itinéraire tracé, par les textes bibliques d'abord, puis par les voyageurs qui les ont précédés et écrit le récit de leurs voyages. Ils savent, en réalité, ce qu'ils vont chercher en Orient : les ruines de Palmyre, ou Jérusalem, ou Le Caire, ou les Pyramides. Ils vont vérifier la véracité des récits précédents. Ainsi, Ernest Chesneau écrit-il à Flaubert — qui trouve le peintre Alexandre-Gabriel Decamps remarquable dans sa représentation d'un Orient réel : « Votre opinion sur Decamps me donne beaucoup à penser. Vous avez vu l'Orient, vous avez pu comparer ; moi, non² ». Comme le relève Ildiko Lorinszky en citant ce passage de la lettre, le voyage devient une « enquête sur la vérité des représentations³ ». Sortir de ce sentier, s'aventurer dans le désert, c'est briser cette chaîne intertextuelle pour en créer une autre, où la vérité des représentations anciennes n'a plus cours. Pour comprendre la chaîne intertextuelle du désert, il faut déjà comprendre celle qui a été brisée pour y parvenir. Il n'est pas anodin que cette première entrée en la matière se fonde sur l'histoire de l'orientalisme européen : en effet, comme nous le verrons, le désert devient progressivement un objet orientaliste. Il ne l'est pas d'emblée.

Ce mouvement de la lisière du regard orientaliste à son centre effectué par le désert est lié à un contexte aussi bien littéraire qu'économique et politique. Maupassant décide d'aller au « désert ignoré⁴ » afin de découvrir d'autres choses que l'itinéraire surfait du touriste français en Algérie. Le désert deviendra également un laboratoire de la

¹ *Ibid.*

² Ildiko LORINSZKY, *L'Orient de Flaubert, des écrits de jeunesse à Salammbô. La construction d'un imaginaire mythique*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 136

³ *Ibid.*

⁴ Guy DE MAUPASSANT, *Au Soleil* [1884] dans *Écrits sur le Maghreb*, Denise BRAHIMI (éd.), Paris, Minerve, 1991, p. 38

littérature. Pour comprendre cette fonction de l'espace, il nous faudra regarder de près les voyages en Orient, pas seulement en tant que textes, mais également en tant que phénomènes de société qui permettent aux écrivains d'expérimenter avec de nouvelles formes d'écriture, plus rapides et plus novatrices. Le voyage en Orient est aussi un moment de vérification de la représentation : tous les écrivains se réfèrent à des écrits antérieurs et vérifient si ce qu'ils disent de l'Orient est vrai. La démarche, empirique, permet un dialogue permanent des textes entre eux. Notons d'emblée que le choix des œuvres se veut représentatif et non exhaustif. Comme le remarque Edward Saïd, l'orientalisme est un domaine vaste : « nous devons nous habituer à l'idée que l'une des caractéristiques majeures de l'orientalisme est sa taille énorme, indéterminée, qui s'accompagne d'une capacité presque infinie de subdivision : amalgame déroutant de flou impérial et de détails précis¹ ». Il nous semble important malgré tout de prendre le temps d'effectuer une partie de cette généalogie, aussi partielle soit-elle. En effet, il est impossible de comprendre l'imaginaire littéraire du désert à l'ère post-coloniale sans comprendre d'où vient le désert et comment il s'est constitué en *hypotexte colonial* de premier ordre, ce qu'il n'est nullement avant la fin du XIX^e siècle. C'est pour cela également que nous nous situons ici dans un corpus majoritairement français et anglais. La seule exception sera une approche rapide des *Innocents Abroad* de Mark Twain (1869). Ce détour par l'Amérique nous permettra d'étudier deux choses. D'abord, l'importance mondiale des récits de voyage en Orient : l'œuvre de Mark Twain est un *best-seller*. Nous pourrions voir comment le voyage en Orient et le désert particulièrement chez Twain, sont des objets politiques. Il a été démontré à de nombreuses reprises comment l'orientalisme accompagne ou permet la colonisation des pays en question. Il n'est pas nécessaire de le faire à nouveau. Ce qui nous intéressera en revanche, chez Mark Twain, est l'utilité au sein des États-Unis de désertifier des terres qui sont saturées de signes. Mark Twain est à l'origine de l'image de la Palestine comme terre dévastée, désertique, décevante. Une

¹ Edward W. SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*, op. cit., p. 105

« dream-land¹ », une terre des rêves, comme il finit par conclure. Or, nous essayerons de démontrer que cette peinture acerbe et crue de la Palestine avait pour rôle principal de venir subvertir le discours nord-américain sur l'Amérique et qui projetait en Palestine une image de sa grandeur et de son destin. Cela nous permettra de mettre en lumière les différentes utilisations politiques — aussi bien en termes de politique extérieure qu'intérieure — du désert. Nous partons du postulat que le désert est, à proprement parler, inventé au cours du XIX^e siècle, par les écrivains. Nous prenons ici le terme d'invention dans la diversité de ses emplois : l'*inventio* latine désigne l'action de trouver, de découvrir. L'invention désigne à la fois une *découverte* de ce qui est déjà là et en même temps un changement de paradigme, la création de quelque chose d'*inouï*. Dans l'hagiographie chrétienne, l'invention est une *invention de reliques* : ce qui existe déjà est investi d'une réalité et d'un sens différent. Le désert, lorsque l'itinéraire oriental, du Maroc à la Syrie, sera considéré comme saturé, fournira cet espace inouï, cet Orient inédit. Il ne s'agit pas de démontrer que le désert n'existait pas avant le XIX^e siècle : ainsi, il occupe une place significative, quoique périphérique, dans deux œuvres fondatrices du voyage en Orient, le *Voyage en Syrie et en Égypte* de Volney (1787) et l'immense *Description d'Égypte* (1809-1829) publiée à la suite de la campagne de Napoléon Bonaparte en Égypte (1798-1801). Il faudra plutôt voir comment le désert, décor, périphérie ou même accident du voyage en Orient, devient progressivement un protagoniste des récits. Le point de départ de nombreux voyages en Orient se situe dans un faisceau de lectures dont le *Voyage* de Volney et la *Description* sont souvent les fondements.

¹ Mark TWAIN, *The Innocents Abroad*, London, Collins Clear-Type Press, 1954 [1869], p. 325

II – Deux déserts prototypiques : le *Voyage* de Volney et la *Description de l'Égypte*

1 – Volney : le désert à l'horizon

En 1782, Constantin-François Chassebœuf de La Giraudais, comte Volney, dit Volney, se met en route à pied pour l'Égypte et la Syrie, avec six mille livres qu'il a héritées. Ces deux régions, « [où] sont nées la plupart des opinions qui nous gouvernent » lui paraissent « propre[s] aux observations politiques et morales »¹ sans compter que l'Empire ottoman est un « objet piquant de curiosité² ». Rentré en France, il publie sa relation de voyage sous le titre de *Voyage en Syrie et en Égypte* en 1787. L'ouvrage lui vaut un succès considérable. Une grande partie du texte de Volney est dédiée à un dialogue intertextuel, avec Hérodote d'une part et avec les lettres de Claude-Étienne Savary sur l'Égypte (1785-1786), dont Volney entreprend de démontrer le manque de véracité. Le *Voyage* de Volney, la matrice des voyages en Orient, est donc déjà pétri d'intertextualité. Arrivé à Alexandrie, Volney se rend presque immédiatement au Caire. Exception faite d'un passage à Suez et de visites aux Pyramides, il demeurera au Caire pendant sept mois jusqu'à embarquer pour la Syrie le 26 septembre 1783, où il restera huit mois au monastère grec-catholique melkite de Mar Hanna. Le titre entier de l'ouvrage de Volney, disponible sur la couverture d'origine, est le suivant : *Voyage en Syrie et en Égypte, pendant les années 1783, 1784 et 1785, avec deux Cartes Géographiques et deux Planches gravées, représentant les Ruines du Temple du Soleil à Balbek, & celles de la ville de Palmyre, dans le Désert de Syrie*³. Le désert est présent dès le titre : mais il n'est que le décor des ruines de Palmyre, n'étant pas représenté pour son propre compte. Si

¹ Constantin-François Chassebœuf de la Giraudais, comte VOLNEY, dit VOLNEY, *Le Voyage en Syrie et en Égypte pendant les années 1783, 1784, et 1785*, Paris, Volland et Dessenne, 1787, p. VI

² *Ibid.*, p. VII

³ *Ibid.*, couverture.

nous suivons l'intuition d'Edward Saïd, selon laquelle l'Orient est « la scène sur laquelle tout l'Est est confiné¹ » et un « champ fermé, une scène théâtrale attachée à l'Europe² » alors le désert est bien un décor, qui permet de planter certaines scènes, d'observer certains phénomènes, mais toujours en toile de fond : il est inactif et le spectateur n'interagit pas avec lui. Il n'informe en rien Palmyre, ni le voyage de Volney. Tout au plus est-il d'ordre accidentel, un aléa naturel qui permet d'expliquer certaines observations de son voyage. Cet aléa désertique, étranger à et en même temps constitutif de l'Égypte, est composé de plusieurs attributs relevés par Volney. Ces attributs, empiriques, relèvent de la géologie, la terre paradoxalement fertile d'Égypte, de la zoologie, le chameau est l'animal-totem du désert, et d'une forme d'ethnographie, le Bédouin est l'homme du désert.

A – L'Égypte, un sol hybride

Dans le texte, le désert est d'abord un espace qui n'a pas lieu d'être. Arrivé à Alexandrie, Volney entame une description minutieuse de la ville : « C'est par ce canal seulement qu'Alexandrie tient à l'Égypte ; car par sa position hors du Delta, et par la nature de son sol, elle appartient réellement au désert d'Afrique³ ». En effet, les environs d'Alexandrie sont « une campagne de sable, stérile, sans arbres, sans maisons, où l'on ne trouve que la plante qui donne la soude ; et une ligne de palmiers qui suit la trace des eaux du Nil⁴ ». Le désert est d'abord défini par la négative, par une succession d'attributs communément attendus d'un paysage qu'il ne possède pas : presque pas de végétation et pas d'habitations. C'est un anti-paysage. Alexandrie est à peine en Égypte : déjà, elle tend vers l'Afrique puisqu'elle relève d'une géographie du désert. Cet espace n'appartient donc pas, aux yeux de Volney, à un paysage reconnaissable de l'Égypte : le désert est

¹ Edward W. SAÏD, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 124

² *Ibid.*, p. 124-125

³ *Ibid.*, p. 8

⁴ *Ibid.*, p. 8-9

étranger au *topos* égyptien. « Ce n'est qu'à Rosette que l'on entre vraiment en Égypte », écrit-il plus loin, « car là l'on quitte les sables qui sont l'attribut de l'Afrique pour entrer sur un terreau noir, gras et léger qui fait le caractère distinctif de l'Égypte¹ ». Ainsi, dès les premières pages, un postulat se met en place : il y a l'Égypte d'une part et il y a cet *autre* territoire d'autre part, l'Afrique, dont l'attribut principal est le désert, qui empiète ou déborde. L'Égypte, elle, est définie par sa fertilité : on est en territoire connu, puisque cela ressemble, parfois, « à la Seine entre Auteuil et Passy » et parfois, « [aux] marais de la basse Loire, ou [aux] plaines de la Flandre »². S'établit une relation de causalité : on entre réellement en Égypte, *car* on quitte le désert. L'Égypte, terrain connu puisque décrit par Hérodote et relevant, au moins par un aspect, de l'Europe, doit pouvoir être comparée à des paysages familiers. Roland le Huenen indique dans son ouvrage sur les littératures de voyages que celles-ci sont constituées d'un double mouvement paradoxal :

une ouverture vers le réel, vers la nouveauté (le Nouveau Monde, la Nouvelle-France, la Nouvelle-Espagne) qui constitue le principe moteur du voyage ; suivie d'une appropriation du réel par voie d'analogie (dans le Nouveau Monde on retrouve le Monde, l'ancien s'entend, dans la Nouvelle-France il y a la France, etc³.)

Le désert, à ce stade, ne relève pas de cette dynamique puisqu'il est le totalement étranger, celui qui défie toute comparaison possible : l'Afrique, le désert, incarnent cette irréductibilité de la comparaison. C'est un espace où l'analogie échoue. Alors qu'il approche du Caire, et contrairement à ce qu'il nous annonçait auparavant sur la nature du sol égyptien, le désert réapparaît :

De ce moment l'on entre dans une vallée qui remonte au midi, entre deux chaînes de hauteurs parallèles. Celle d'orient qui s'étend

¹ *Ibid.*, p. 9

² *Ibid.*

³ Roland LE HUENEN, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015, p. 29

jusqu'à la mer Rouge, mérite le nom de montagne par son élévation brusque, et celui de désert par son *aspect nu et sauvage*¹

Le désert est donc *nu* (à savoir vide, au moins d'aspect) et *sauvage* (il défie la domestication humaine). Dès lors, l'Égypte est hybride et toujours dédoublée. Le désert, bien qu'étranger, en est constitutif : « Pour se peindre en deux mots l'Égypte, que l'on se représente d'un côté une mer étroite et des rochers ; de l'autre, d'immenses plaines de sable, et au milieu, un fleuve coulant dans une vallée² ». Il est l'un des éléments, de l'autre côté du Nil. Mais le fait qu'il fasse partie du paysage ne veut pas dire qu'il y est essentiel : le désert est un défaut, un accident sur lequel se construit l'Égypte. Ainsi Volney remarque-t-il que le pays est tel une île habitable, dans un espace par ailleurs vide de tout. Il écrit ainsi qu'au « milieu de ces minéraux de diverses qualités, au milieu de ce sable fin et rougeâtre propre à l'Afrique³ », le Nil est une exception, avec des attributs qui le mettent à part : « Sa couleur noirâtre, sa qualité argileuse et liante, tout annonce son origine étrangère ; et en effet, c'est le fleuve qui l'apporte du sein de l'Abyssinie : l'on dirait que la nature s'est plu à former par art une île habitable dans une contrée à qui elle avait tout refusé⁴. » La luxuriance du Nil provient d'une terre étrangère, l'Abyssinie, qui vient fertiliser le territoire désertique égyptien. Celui-ci est comparé à un océan, sur lequel voguerait la féconde île égyptienne. Le désert, comme nous l'avons déjà vu, est régulièrement l'objet d'une analogie avec la mer ou l'océan. D'ailleurs, « sans ce limon gras et léger, jamais l'Égypte n'eût rien produit ; lui seul semble contenir les germes de la végétation et de la fécondité, encore ne les doit-il qu'au fleuve qui les dépose⁵. » L'Égypte, terre de désert, n'est fertilisée que par l'apport abyssinien du Nil. Bien sûr, nous pourrions relever les paradoxes inhérents à l'étude de Volney : le désert est-il constitutif de l'Égypte

¹ VOLNEY, *op. cit.*, p. 10–11

² *Ibid.*, p. 11

³ *Ibid.*, p. 16

⁴ *Ibid.*, p. 15

⁵ *Ibid.*, p. 16

ou étranger au territoire ? Mais ce qui compte réellement c'est qu'il agit comme un décor explicatif dans la mesure où il permet de comprendre certaines spécificités égyptiennes, mais sans plus à ce stade. Le désert sera à nouveau évoqué comme étant la source du *khamsin* : « Les Voyageurs les ont faits connaître en Europe sous le nom de vents *empoisonnés*, ou plus correctement, *vents chauds du Désert*¹. » C'est encore une fois par la figure du voyageur que l'on entend parler d'abord des réalités de l'Orient. Le vent du désert, est longuement décrit par Volney : vent toxique qui étouffe et risque même de tuer si l'on ne se protège pas convenablement. Le désert envoie la mort ; c'est une dynamique de destruction dont il faut se préserver, à l'image de son infertilité. La nature hostile et sauvage du paysage deviendra un *topos* des futures littératures du désert.

Dévastateur et hybride : le désert brouille les pistes et les genres et empêche la formation de catégories claires et délimitées. Sa nature destructrice en fait une réalité non seulement indéfinissable, mais qui déjoue toute tentative de définir ce qui l'entoure. Ce postulat imaginaire sur le désert établi par Volney reviendra sans cesse dans les littératures du désert et permettra, nous le verrons plus tard, de brouiller non seulement les catégories scientifiques, comme ici, mais également le genre littéraire. Au sein de cette destruction se dresse une figure complexe qui fascine Volney : celle du Bédouin.

B – Comment se figurer le désert ? Un réseau d'analogies pour une histoire figée dans le temps

Volney, dans sa description géologique et sociale de l'Égypte, revient au désert à un autre moment clef. En décrivant les habitants égyptiens, il divise les Arabes en trois catégories, dont la troisième est « celle des *Bedouins* ou homme des déserts, connus des anciens sous le nom de *Scenites*, c'est-à-dire, habitant sous des tentes² ». Il écrit ailleurs

¹ *Ibid.*, p. 55

² *Ibid.*, p. 70-71

en note, à désert, que le mot *bédouin* est formé de « *bid ; désert, pays sans habitation*¹ » Volney choisit de gloser l'étymologie de la sorte, par une négative : *pays sans habitation*. Or le mot *bādiyah* (بَادِيَة) désigne plutôt la terre visible, à savoir la plaine ou le désert. Apparaît donc la figure du Bédouin, qui deviendra de façon durable complètement associée au lieu. Ces hommes, tels que décrits par le voyageur, sont soit « dispersés par familles » soit « réunis par Tribus » et « passent leur vie dans un voyage perpétuel »². Le Bédouin est « la race la plus ancienne et la plus pure » et le « *Bedâoui* »³ est l'homme du désert. Ce synonyme paraît d'autant plus exact à Volney que « dans les anciennes langues de ces contrées, le terme *Arab* désigne proprement une *solitude*, un *désert*⁴ ». Ainsi apparaît l'une des fonctions du désert : il est une solitude. L'adjectif substantivé souligne l'aspect étrange du lieu. Cette solitude est en effet ce qui assure la pureté du Bédouin : « [L]es habitants du désert se vantent d'être la race la plus pure et la mieux conservée des peuples Arabes : jamais en effet ils n'ont été conquis ; ils ne se sont pas même mélangés en conquérant⁵ ». Les Bédouins ont conservé « leur indépendance et leur simplicité premières⁶ ». Le désert assure donc une préservation de la pureté. Avec cette pureté est assurée une transmission, un fil solide d'histoire. En effet, pour Volney, nous en détenons la trace dans la mesure où « [c]e que les plus anciennes histoires rapportent de leurs usages, de leurs mœurs, de leurs langues et même de leurs préjugés, se trouve encore presque en tout le même⁷ ».

Ce postulat sur le désert reviendra sans cesse : ses populations sont inchangées depuis la nuit des temps. Le désert suspend le temps et préserve. C'est à l'occasion de

¹ *Ibid.*, p. 70

² *Ibid.*, p. 71

³ *Ibid.*, p. 347

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 347-348

⁷ *Ibid.*, p. 348

l'apparition de la figure du Bédouin dans le champ textuel que Volney prend le temps d'explicitier à son lecteur ce qu'est le désert :

Dans notre Europe, et sur-tout dans notre France [...] nous concevons [...] difficilement ce que c'est qu'un *désert* [...] et, par cette raison, je crois devoir insister sur les détails qui m'ont rendus ces faits palpables¹.

Comme nous le voyons ici, le désert relève de l'inconcevable. Il s'agit donc de tenter de décrire de la manière la plus empirique possible afin de le rendre saisissable au lecteur européen. Mais encore une fois, ce n'est que parce que le Bédouin présente certaines particularités dignes d'intérêt que ce détour par le désert est effectué. Car il s'agit bien d'un détour et non le cœur de la description de Volney. Celui-ci tente d'expliquer les raisons de la vie errante des Bédouins et la condition de sa possibilité :

Pour se peindre ces déserts, que l'on se figure sous un ciel presque toujours ardent et sans nuages, des plaines immenses et à perte de vue, sans maisons, sans arbres, sans ruisseaux, sans montagnes : quelquefois les yeux s'égarer sur un horizon ras et uni comme la mer. En d'autres endroits le terrain se courbe en ondulations, ou se hérissé de rocs et de rocailles².

Volney entreprend donc un travail afin de faire imaginer — littéralement se représenter devant ses yeux, comme une rapide *ekphrasis* — le désert à son lecteur. À nouveau, c'est le manque, la restriction, la pénurie, qui définissent le paysage : il ne dispose pas des éléments qui constitueraient une topographie usuelle ; sauf, par comparaison, celle de la mer. Et cet espace, pourtant périphérique à l'intérêt de Volney, est ce qui permet de comprendre le Bédouin, mais également celui qui définit l'Orient tout entier puisque « [t]el est presque tout le pays qui s'étend depuis Alep et jusqu'à la mer d'Arabie, et

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 350-351

depuis l'Égypte jusqu'au golfe Persique, dans un espace de 600 lieues de longueur sur 300 de large¹ ». Cette remarque rappelle que contrairement à d'autres périodes, nous ne sommes pas encore en représentation de l'Afrique du Nord et que ce qui deviendra plus tard le désert par excellence, le Sahara, ne figure pas chez Volney. Or, les caractéristiques de ces déserts et de ses Bédouins seront, toutes choses étant égales par ailleurs, les mêmes que celles des déserts d'Afrique du Nord sous la plume d'autres auteurs plus tardifs.

Volney, à ce stade, s'intéresse au déterminisme géographique qui produit le Bédouin : le sol varie, « par veines et par cantons » avant de décrire les variétés du sol de ces régions qui produisent « quelques nuances dans l'état des *Bedouins*² » : ceux-ci sont d'une nation, mais ne sont pas totalement uniformes, s'adaptant aux spécificités du désert qu'ils habitent. Cependant, ils disposent de caractéristiques reconnaissables. Volney décrit déjà un Bédouin épris de liberté et païen, qui ne comprend pas les coutumes de la ville ni celles des religions. Les *Bédouins* sont en effet réellement les habitants des déserts et bien différents des « Arabes des frontières³. » Ainsi décrit-il des Bédouins arrivés à la ville :

[T]out les étonnait ; ils ne concevaient ni comment les maisons et les minarets pouvaient se tenir debout, ni comment on osait habiter dessous, et toujours au même endroit ; mais sur-tout ils s'extasiaient à la vue de la mer, et ils ne pouvaient comprendre ce *désert d'eau*⁴.

La métaphore du désert comme mer est ici inversée, du point de vue du Bédouin : c'est l'étendue de la mer qui est vue comme un *désert d'eau* ; la mer qui, à son tour, est métaphorisée en désert. L'équivalence entre les deux paysages est soulignée par l'idée

¹ *Ibid.*, p. 351

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 358

⁴ *Ibid.*

de matière : le désert est soit *d'eau* soit *de sable*, mais fondamentalement le même. Et cette image incarne la subversion du monde représentée par le point de vue bédouin : « On leur parla de mosquées, de prières, d'ablutions ; et ils demandèrent ce que cela signifiait, ce que c'était que Moïse, Jésus-Christ et Mahomet, et pourquoi les habitants n'étant pas de tribus séparées, suivaient des Chefs opposés¹. » Ne saisissant ni la religion (chrétienne ou musulmane), ni l'organisation de la cité, il trouble les acquis : il est un perturbateur, comme son espace, qui apparaît à un moment afin de brouiller le texte de Volney. Celui-ci dépeint donc, par le Bédouin, *l'autre* absolu, l'Oriental de la ville étant un *autre* plus proche. Comme le Bédouin s'émerveille de la ville et de la mer, alors Volney et son lecteur s'émerveillent de la liberté totale du Bédouin : ainsi est élaborée la figure de l'homme du désert, figure éminemment positive et qui perdurera longtemps, jusqu'à l'époque contemporaine.

Le désert a son homme. Si le Bédouin est donc l'équivalent langagier, incarné en homme, du désert — le *bîd* de Volney, la solitude de l'un reflétant la solitude de l'autre — il en va de même pour le chameau, autre figure qui provient du désert et en est un reflet et un équivalent exact. « Dans cet état, le désert deviendrait inhabitable, et il faudrait le quitter, si la nature n'y eût aussi attaché un animal d'un tempérament aussi dur et aussi frugal que le sol est ingrat et stérile, si elle n'y eût placé le chameau². » Le chameau est un animal fait pour son habitat ; non seulement est-il essentiel à la survie dans ce milieu, mais il semble pensé pour le désert. Volney parle d'« analogie » au climat, comme si une « intention préméditée »³ a adapté les qualités de l'un et de l'autre : la Nature adapte le chameau au désert. Le Bédouin et le chameau sont deux figures tutélaires du désert : l'un assure la transmission des origines de l'humanité, l'autre la survie de l'espèce grâce aux desseins de la nature.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 354

³ *Ibid.*

Le désert où ils évoluent est un cas limite, une illustration extrême de ce qui se passe ailleurs dans le monde ; sa fonction s'arrête à cela, *a priori*. Dans sa conclusion de la description physique et politique en Égypte, le désert n'est pas évoqué. C'est qu'il n'est pas l'objet du voyage, ni digne d'intérêt. Il est tout au plus un obstacle, qui crée des vents néfastes, qui recouvre les ruines, sur lequel triomphe le Nil afin de faire de l'Égypte un îlot d'abondance (mal géré, sous un régime oppressif).

C – Une périphérie en attente

Volney relève avec irritation que le désert est un espace inaccessible : certes, « chez nous, les voyages sont des promenades agréables » alors que « là, ils sont des travaux pénibles et dangereux »¹. Ce danger a deux causes principales : d'une part, le peuple « superstitieux, s'opiniâtre à regarder [les Européens] comme des sorciers, qui viennent enlever par magie des trésors gardés sous les ruines par des Génies² ». Une fois de plus, le regard de l'indigène, rapporté par Volney, subvertit le texte. Il leur apparaît comme dangereux et venant dérober les trésors du pays ; l'accès au désert, où apparaissent tout d'un coup les figures des *djinns* avant de disparaître, lui est donc interdit. Ce que Volney perçoit comme superstition se confirme avec la Campagne d'Égypte qui pillera de nombreuses ruines égyptiennes. À cela s'associent « l'état de guerre et de trouble habituel³ » : le chemin à suivre est donc tout tracé, le désert inaccessible. Pointe déjà chez Volney la lassitude qui poussera plus tard Maupassant au désert : le voilà, selon ses dires, « borné [...] à une route connue de tout le monde ; et cette marche n'apprend rien de neuf⁴ ». En plus de son inaccessibilité due à ces éléments,

¹ *Ibid.*, p. 11

² *Ibid.*, p. 11-12

³ *Ibid.*, p. 13

⁴ *Ibid.*, p. 12

le désert est sanctuarisé. En effet, Volney imagine bien les nombreuses ruines dispersées et demeurées inconnues dans ce pays :

Tantôt [le vent] entasse le sable et ensevelit les ruines, au point d'en faire perdre le souvenir. M. Niebuhr en cite un exemple remarquable. Pendant qu'il était à Rosette (en 1762), le hasard le fit découvrir dans les collines de sable qui sont au sud de la ville, diverses ruines anciennes, et entre autres vingt belles colonnes de marbre d'un travail grec, sans que la tradition pût dire quel avait été le nom du lieu. Tout le désert adjacent m'a paru dans le même cas¹.

Si l'histoire orale (la « tradition ») ne peut localiser et définir ces lieux, au moins, les voilà à la fois occultés, et protégés par le désert. En effet, Volney se lamente plus loin que des livres, découverts récemment en langue inconnue aient été brûlés. C'est alors qu'émerge l'idée d'une éventuelle colonisation pour le bien du peuple opprimé et pour l'héritage culturel, Volney rêvant : « Si l'Égypte était possédée par une Nation amie des beaux-arts²... » Alors, cet héritage culturel laissé à l'abandon saurait être préservé.

La consolation qu'il tire de sa rêverie vient aussi du désert : « Mais le Saïd moins peuplé, la lisière du désert moins fréquentée, en ont encore d'intactes. On en doit surtout espérer dans les *Oasis*, dans ces îles séparées du monde par une mer de sable, où nul voyageur connu n'a pénétré depuis Alexandre³. » Le sable cache les monuments qui autrement auraient été détruits par les populations locales ; il permet une forme d'analepse : en découvrant les secrets qu'il recèle, on revient au temps d'Alexandre. Car ici, Volney note bien qu'aucun voyageur connu (à savoir, européen, et ayant laissé une trace) n'a pénétré la « mer de sable » ; s'établit ainsi une lignée rompue d'Alexandre à l'écrivain. Les monuments dans le désert, « enfouis dans le sable, s'y conservent comme en dépôt pour la génération future⁴ ». L'intérêt, il faut le noter, n'est pas pour le désert

¹ *Ibid.*, p. 27-28

² *Ibid.*, p. 256

³ *Ibid.*, p. 257

⁴ *Ibid.*

en lui-même, mais pour les constructions humaines qui pourraient s'y cacher et seulement parce qu'elles sont inaccessibles donc hors de portée de la destruction. C'est presque sur ces mots que se termine la description de l'Égypte avant le départ de Volney pour la Syrie. Le désert agit en dernier lieu comme un conservateur, l'espace d'une archéologie à venir. Espace d'autant plus paradoxal qu'il est en même temps une force de destruction. Il est en attente de la colonisation qui viendra sauver ses reliques et son peuple ; qui, plus précisément, viendra annuler le désert.

Dès ce *Voyage*, de nombreux éléments du désert sont mis en places comme centraux : le désert est une sécheresse à perte de vue qui recouvre des ruines, préservées, celles-ci devant être excavées et lues ; il produit des êtres exceptionnels, le Bédouin et le chameau, qui sont à son image, ainsi qu'une notion de liberté et de pureté absolue — hors de toute société — la bédouinité ; il est un espace de l'histoire à découvrir, de l'origine à reconquérir, et d'une forme de pureté étrangère, mais fascinante. Celle-ci peut être appréhendée en transformant le désert en *mer*, étendue similaire et hostile. Malgré tout, ces éléments sont déposés sans être développés : le désert demeure une périphérie (vaste, définitoire, mais insignifiante), un espace inaccessible et insolite.

2 – *La Description de l'Égypte* (1809-1829) : le désert, espace d'une liberté irréductible

La Description de l'Égypte est un ouvrage monumental dont la publication, sur de longues années, contribuera durablement à renouveler et fixer les images de l'Orient en France et plus généralement en Occident. *La Description* est un ouvrage scientifique d'envergure, mais dont la portée politique est fondamentale.

A – Une œuvre savante et intertextuelle

Comme le rappelle Robert Solé dans *Les Savants de Bonaparte*, Talleyrand et Bonaparte ont fait valoir au Directoire que l'expédition est une façon de faire la guerre à l'Angleterre¹, d'autant plus que l'Égypte est une position stratégique sur la route des Indes. Solé souligne que Talleyrand, héritier en cela de Volney, insiste également qu'il s'agit pour la France — qui incarnerait les droits de l'Homme — de « libérer le peuple égyptien d'un pouvoir tyrannique. Puisque le sultan n'est pas en mesure de soumettre son vassal, on va le faire à sa place, et même en son nom². » Le désert en Égypte décrit par Volney devient non seulement le signe du despotisme, mais un prétexte pour la Campagne d'Égypte. Napoléon Bonaparte recrute parmi l'Institut national de France et les élèves des grandes écoles cent soixante-sept membres pour sa Commission des Sciences et des Arts. L'équipage, qui doit se réunir à Toulon, ne connaît pas encore la destination de l'expédition. Parmi les recrues, une variété de raisons préside à leur engagement : appât du gain, opportunité, désir de voyager, admiration pour Napoléon... C'est en cours de route, alors qu'ils sont près de Malte, que l'annonce est faite. Dès lors qu'on sait que la destination est l'Égypte, « [s]ur les navires, les amateurs de lecture s'arrachent les *Lettres sur l'Égypte* de Claude Savary et le *Voyage en Égypte et en Syrie* de Volney³ ». Les savants approchent de l'Égypte avec Volney et Savary en tête. En 1802, Bonaparte signe un arrêté décidant que les documents obtenus lors de l'expédition seront publiés grâce à un financement du gouvernement⁴. Le travail sur la *Description* dure près de quinze ans : l'ouvrage est composé de neuf volumes de textes de près de 7000 pages, incluant 126 mémoires, ainsi que treize volumes regroupant 894 planches en noir et en couleurs, illustrant les hommes, les insectes, les outils, les monuments et les paysages. Le

¹ Robert SOLE, *Les Savants de Bonaparte*, Paris, Seuil, 1998, p. 10

² Gast MANNES, *Le Grand ouvrage. Description de l'Égypte*, Luxembourg, Bibliothèque nationale de Luxembourg, 2003, p. 11

³ Robert SOLÉ, *op.cit.*, p. 23

⁴ Gast MANNES, *op. cit.*, p. 15

frontispice, dessiné par Vivant Denon, est « un tableau symbolique de l'Égypte », qui, « grâce à sa perspective audacieuse, allant de la Méditerranée aux cataractes, offre d'un seul coup d'œil les temples, les pyramides, le sphinx, les obélisques, et même la pierre de Rosette »¹. Le désert, au premier coup d'œil, n'y figure que comme décor de sables pour les symboles réels de l'Égypte. Volney n'a pas seulement été lu en route pour l'Égypte : Bonaparte entretient avec le voyageur des relations privilégiées : en 1792, Volney le rencontre à Corte et, après la chute de Robespierre en juillet 1794, « c'est encore Volney qui aidera Bonaparte à retrouver grâce auprès des hommes de Thermidor² ». L'influence de celui-ci sur la vision égyptienne de Bonaparte n'est donc pas minime. Avant de nous intéresser plus précisément à un texte de la *Description*, notons d'emblée que le désert en lui-même n'est pas ici un objet de la connaissance. Il sera, une fois de plus, un décor ou une réalité naturelle explicative, mais il ne représente rien en soi.

Un rapide coup d'œil du côté des planches illustratives de la *Description*³ peut être révélateur à ce sujet. Le désert y est, de fait, omniprésent : il est au loin, aperçu, derrière une colonne, dans l'embrasement d'un temple, derrière les ruines. Par exemple, la planche représentant une perspective du pylône et de la cour du grand temple (d'Horus à Edfou)⁴ met-elle en scène la façade colossale du temple et ses pylônes avec, dans l'ouverture aménagée au cœur du temple, une vue du désert comme point de fuite encadré par la construction. De même, dans les très nombreuses représentations des ruines, par exemple la vue de Karnak⁵, le désert est un décor duquel surgit la ruine. De fait, il devient

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 21

³ *Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publiée par les ordres de Sa Majesté l'empereur Napoléon le Grand*, Paris, Imprimerie Impériale, 1809-1828. L'édition dont il est question peut être consultée en ligne, grâce à la numérisation effectuée par la BA International School of Information Sciences ISIS pour le compte de la Bibliotheca Alexandrina (Alexandrie, Égypte) : <http://descegy.bibalex.org/index1.html> [consulté le 13 janvier 2020]

⁴ *Description de l'Égypte, op. cit., Antiquités. Planches*, vol. XI, 1809, planche 61

⁵ *Description de l'Égypte, op. cit., Antiquités. Planches*, vol. XIII, 1812, planche 17

son double, servant à en rehausser le caractère impressionnant. En effet, dans très nombreuses planches, des hommes sont représentés s'affairant autour des lieux afin de donner une échelle des ruines. D'autres fois, lors des vues plus générales, le désert servira à engloutir les ruines, gommant même l'échelle. Mais aucune attention n'est portée au désert lui-même, réduit souvent à des dunes tracées au loin. Même dans les planches représentant l'État Moderne, on trouvera rarement le désert : on verra surtout les villes, ou les îles, ou le Nil. On notera cependant que les vues générales de la ville des tombeaux¹ font une grande place au désert comme espace qui permet la perspective sur le lieu *en entier*, à même d'en englober l'énormité. En fait, l'espace est présent, vu, supposé, mais n'est pas conçu en lui-même. En ce qui concerne les textes eux-mêmes, l'un d'entre eux nous a paru devoir retenir l'attention quant à son traitement du désert. Nous nous intéresserons donc particulièrement à la vision du désert présentée dans la « Notice sur le séjour des Hébreux en Égypte et sur leur fuite dans le désert », rédigée par Jean-Marie Dubois-Aymé, ingénieur des ponts et chaussées et l'un des nombreux membres de l'École Polytechnique qui firent partie de l'expédition. Dubois-Aymé a également contribué à la *Description* avec son « Mémoire sur les tribus arabes des déserts de l'Égypte » auquel nous ne nous intéresserons pas spécifiquement car il y développe globalement la même vision du désert que dans la Notice.

B – Le désert de Dubois-Aymé : un retour vers l'origine nomade des hommes

Le désert de Dubois-Aymé est fondé d'une part sur des observations qu'il a faites en fréquentant les tribus nomades et d'autre part sur des suppositions ethnographiques qui, quoique relativement fantasques, n'en trahissent pas moins une esquisse d'idéal de l'homme du désert. La « Notice sur le séjour des Hébreux en Égypte » relate l'esclavage

¹ *Description de l'Égypte, op. cit., État Moderne, vol. XVI, 1809, planches 61, 62, 63]*

des Hébreux en Égypte et leur fuite, en tentant au mieux, de concilier l'histoire tirée de la Genèse avec des sources historiques. Pour Dubois-Aymé, la Bible est un ouvrage qui contient une véracité historique une fois la séparation entre le religieux et le proprement événementiel effectuée, et c'est là tout l'enjeu de son texte. Il conclut le texte en soulignant que tout ce qu'il vient d'extraire du Pentateuque est :

tellement vraisemblable et coïncide si parfaitement avec le récit des auteurs profanes, qu'il est impossible que cet ouvrage ait été enfanté, comme on a voulu le prétendre, par l'imagination d'Esdras ou d'Helcias, dans des vues politiques et religieuses. Ces prêtres Juifs auroient d'ailleurs donné aux Hébreux des ancêtres riches et puissans ; ils eussent parlé de victoires, et non de défaites. Quand on invente l'histoire de sa nation, l'amour-propre est là qui dicte chaque phrase¹.

La notice s'avère être en réalité une psychologie des gens du désert. Dubois-Aymé commence par une réflexion sur l'état des Hébreux contemporains dans le monde, évoquant notamment l'oppression des Juifs en Europe. Malgré tout, il affirme que :

le moindre Juif possède ce qui feroit l'orgueil de ses maîtres, une généalogie ancienne. Il peut dire, fût-il né en Pologne ou en Espagne : Mes pères habitoient les champs de la Syrie, les déserts de l'Égypte, alors que Rome, Athènes, Sparte, l'ornement et la gloire des temps anciens, n'existoient point encore².

Dubois-Aymé démontre que les Juifs témoignent d'une généalogie ancienne, qui remonte aux plus anciens temps et qui a survécu aux empires. L'origine des Juifs est située dans « les champs de Syrie » et « les déserts d'Égypte », leur conférant une forme de noblesse à laquelle peu peuvent prétendre. Pour le polytechnicien, comme il le dira plus loin au sujet des Arabes, les Juifs jouissent d'une transmission ininterrompue de leur tradition.

¹ Jean-Marie DUBOIS-AYME « Notice sur le séjour des Hébreux en Égypte et sur leur fuite dans le désert » dans *Description de l'Égypte, op.cit., Antiquités. Mémoires I*, vol. III, 1809, p. 323

² *Ibid.*, p. 291

Étudier leur séjour en Égypte, c'est réellement « faire connoître l'espèce humaine ; ils composent son histoire, autant que celle d'un peuple en particulier¹ » puisque « ce peuple [...] fut nomade, cultivateur, puis esclave, retourna à l'état de nomade, et devint conquérant² ». Le judaïsme, originaire du désert nomade, contient en lui une image de toute l'histoire (ou de toutes les étapes) de l'humanité. À partir de là, Dubois-Aymé s'intéresse d'abord de façon générale à la notion de nomadisme. Pour lui, même dans « les contrées les plus sauvages » à savoir le désert, l'homme a toujours été « réuni en tribus plus ou moins nombreuses »³. Le nomadisme est l'état originel de l'homme, qui « a erré sur la terre avant d'y avoir des demeures fixes⁴ ». Les hommes se scindent alors en deux : nomades et cultivateurs, provoquant « une haine prononcée, une guerre continuelle⁵ » entre les deux. C'est pourtant dans et grâce au désert que les nomades vont survivre. Dubois-Aymé écrit :

Ils auroient donc à la longue disparu tout à fait, s'il n'y avoit eu sur la terre des cantons dont l'insalubrité ou la stérilité arrête les progrès de la population, et où l'homme ne peut vivre qu'avec le secours des troupeaux et en changeant souvent de place ; des lieux, enfin, où il trouve un abri certain contre les armes des nations les plus puissantes. Tels sont, entre autres, les déserts de l'Égypte, de l'Arabie, de la Syrie, de la Mésopotamie, qu'habitèrent autrefois les tribus des Hébreux, et qu'occupent encore à présent des tribus nomades⁶.

Le désert devient le lieu de refuge et de vie des nomades. Il est un lieu imprenable, qui déjoue les tentatives de prise de pouvoir. C'est donc un sanctuaire de la liberté. Pourtant, en même temps, pour Dubois-Aymé, le désert est caractérisé d'abord par son insalubrité et sa stérilité, dans lesquelles les nomades vont trouver un salut paradoxal. En effet, le

¹ *Ibid.*, p. 293

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 294

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

désert « n'offre aucun attrait aux invasions étrangères ». Cela veut aussi dire que le désert « ne laisse pas le choix d'un grand nombre de combinaisons dans la manière de vivre, ni dans les coutumes et les rapports politiques de ses habitants : on doit donc y retrouver les mœurs et les usages de la plus haute antiquité¹ ». Comme Volney avant lui, Dubois-Aymé a l'impression qu'il peut voyager dans le temps puisque le désert, du fait de sa nature, a préservé les hommes tels quels.

C – Le désert du monothéisme : un déterminisme géographique et religieux

Cette remarque l'amène enfin au peuple juif, qu'il étudie par l'entremise de deux figures tutélaires : Abraham et Moïse. Pour aborder le judaïsme, il convient d'abord d'explicitier les origines du monothéisme. Pour lui, il n'y a aucun doute : le monothéisme est une conséquence directe du désert. Selon le Polytechnicien, ce n'est pas par hasard que la notion d'un seul Dieu naît dans « les déserts arides² ». L'ingénieur procède à une rapide tentative d'élaborer une explication comparée des religions selon la géographie de leur lieu de naissance. Si « dans les campagnes riantes de la Grèce », par exemple, « l'homme a pu adorer sous les noms de *Flore*, de *Cérès*, de *Pomone*, la nature embellie par les fleurs, les moissons et les fruits, et, jouissant du charme des beaux-arts, les invoquer sous le nom de *Minerve* et d'*Apollon* », ou si, « sous un ciel moins fortuné, les Thraces, les Germains, habitués dans leurs chasses et leurs guerres continuelles à verser chaque jour le sang des animaux ou de leurs semblables, ont pu voir la demeure du dieu des batailles dans ces forêts sombres et mystérieuses », que fallait-il espérer d'un peuple pasteur, « errant dans de vastes plaines de sable, pouvoit-il adorer la terre sous ses différentes attributs et dans ses accidens divers, lorsqu'elle étoit pour lui si avare et

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 295

uniforme ? »¹ L'uniformité du désert, son caractère parfaitement lisse et uni, le fait que des *différences* physiques et naturelles ne s'y manifestent pas empêchent de projeter dans les objets des réalités divines. « Ignorant le luxe des arts, » l'homme du désert ne pouvait déifier les inventeurs de l'art ; « doux et humain, il ne pouvait inventer un dieu de la guerre. »² Les paysages déterminent la foi : vivant dans un espace de néant,

les seuls astres attirèrent son admiration : le soleil, qui ranime les êtres, donne de la force à leurs corps, de l'activité à leurs pensées ; la lune, les étoiles, qui éclairent ces nuits du désert, si délicieuses après la brûlante chaleur du jour, furent déifiés ; et cette religion est bien plus près qu'aucune autre d'élever l'homme à la connaissance de l'Être suprême³.

L'uniformité du désert a pour conséquence l'uniformité du dieu. De plus, la notion même de divinité chez l'habitant du désert provient du fait qu'il observe un ciel infini, ordonné, simple et admirable, au mouvement régulier. Ayant démontré le rapport intime entre désert (et donc nomadisme) et monothéisme, Dubois-Aymé parvient enfin au peuple juif à proprement parler. Ce qui nous intéresse ici est la manière dont le judaïsme est rapporté et défini par rapport à ses supposées origines désertiques. Abraham, dans la Genèse est « le tableau naïf et fidèle de la vie d'un cheykh du désert⁴ » ? Car les Hébreux, « à l'époque la plus reculée de leur histoire, faisoient partie de ces peuples nomades qui, sous des noms différens, mais avec des mœurs semblables, n'ont jamais cessé de posséder quelques cantons entre l'Euphrate et le Nil⁵ ». Pour Dubois-Aymé, la communauté génétique entre arabes (c'est-à-dire Bédouins) et Juifs est extrêmement importante à démontrer car elle permet, dans les deux cas, de remonter à une origine pure et définie par la liberté. L'un des premiers gestes d'Abraham, c'est de « se retir[er] dans le désert

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 298

⁵ *Ibid.*, p. 199

afin d'éviter les persécutions des idolâtres¹ ». Le geste fondateur du judaïsme est une retraite dans le désert, lieu de naissance du monothéisme et lieu où l'oppression serait empêchée par la nature même du paysage. Ayant ainsi établi un rapport de causalité entre peuple juif et liberté, l'ingénieur essaye de faire concorder le récit de l'esclavage en Égypte et la fuite dans le désert avec des réalités historiques : il suppose que la fuite à proprement parler a lieu sous Sésotris II, et propose des explications naturelles aux fléaux, ainsi qu'à l'ouverture de la mer Rouge. Le personnage de Moïse est central : ayant dû se réfugier dans le désert, parmi les Arabes (les Bédouins) après avoir assassiné un Égyptien, il entre en contact avec une vie nomade qui a dû lui rappeler les origines du judaïsme :

Le genre de vie de cette tribu lui rappela sans doute le temps où les fils d'Abraham promenoient librement leurs troupeaux dans la solitude ; l'indépendance, malgré les dangers et les privations, lui parut préférable à l'esclavage au sein de l'abondance et la paix, et il forma le généreux dessein de rompre les chaînes des Hébreux².

Le désir de liberté est associé de façon très intime à l'expérience du désert, qui lui-même transmet une vision du passé : c'est le lieu des origines et le lieu de l'origine de la liberté. Dubois-Aymé idéalise les Bédouins comme des hommes libres, par opposition aux citadins, asservis à des contraintes arbitraires. Pour lui, le désert n'est pas idéalisé en lui-même comme un espace porteur de rêves, mais les contraintes qu'il impose créent deux réalités essentielles : le monothéisme (auquel succédera l'idée d'Être suprême) et la liberté. Ainsi, chez Dubois-Aymé, le désert agit principalement comme un espace explicatif, une forme d'outil herméneutique, qui sert à comprendre et préserver la liberté de ses peuples — aussi bien de l'asservissement par des étrangers que par les leurs. Il agit donc comme un espace des origines de la religion (celle, bonne, des hommes libres, francs, croyants en l'Être suprême) et peut être à même d'enseigner quelque chose à ses

¹ *Ibid.*, p. 298

² *Ibid.*, p. 306

contemporains. En revanche, tout comme chez Volney, le désert *en soi* ne semble avoir aucun intérêt, ni littéraire ni scientifique. C'est peut-être avec l'avènement du « moi » chez des voyageurs comme Chateaubriand que l'on pourra commencer à apercevoir un déplacement dans la fonction du désert.

III – *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand et les *Voyages* de Flaubert : le désert comme laboratoire de l'écriture ?

Afin de comprendre l'évolution du voyage en Orient, et la manière dont le désert devient progressivement objet dans la littérature, il est important d'avoir en tête quelques éléments historiques sur le développement de la littérature de voyage. Ce genre est très ancien : *Les Histoires* d'Hérodote (amplement citées par Volney et Chateaubriand) et *l'Anabase* de Xénophon en sont parmi les premiers exemples. Roland Le Huenen, dans son ouvrage consacré à ce sujet, revient sur cette littérature qui existe dès le XV^e siècle et le début du XVI^e. Les grandes expéditions maritimes aboutissent à de nombreuses relations. Mais afin de saisir l'étendue de cette littérature, Roland Le Huenen précise qu'il faudrait y ajouter une variété de textes différents, souvent oubliés ou perdus, tels que les relations de pèlerinages à Jérusalem, les chroniques de voyages en Asie, les livres de géographie, les lettres que les Jésuites adressent à leurs supérieurs et ainsi de suite¹. Ces textes ont un certain succès littéraire, il ne s'agit pas d'ouvrages obscurs ou seulement dédiés à des spécialistes : leur influence est donc quantifiable. Dès le XVII^e siècle, en plus des explorateurs (comme Tavernier, Chardin, Champlain), il faut désormais ajouter toutes les personnes qui ont une fonction professionnelle à l'étranger : « missionnaires, marchands, militaires, ambassadeurs, fonctionnaires qui s'empressent de rendre compte de leur charge et de leur expérience sous forme de relations dont la rapidité de parution a parfois de quoi surprendre² ». À cela, il ajoute la vogue des collections qui réunissaient des relations rares, souvent difficiles à trouver : le chef de file du genre, au XVI^e siècle, était l'anglais Richard Hakluyt dont *The Principal Navigations of the English Nation* paraissent en 1589. Au XVIII^e siècle, *l'Histoire des voyages* en seize volumes de l'abbé

¹ Roland LE HUENEN, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, op. cit., p. 23

² *Ibid.*, p. 23

Prévost connaît un grand succès¹. Avec des éditions de plus en plus abordables financièrement et un large public, le récit de voyage entre dans « la consommation courante² ».

1 – Du voyageur classique au voyageur romantique

En 1806, Chateaubriand n'est donc pas le premier individu à entreprendre un voyage en Orient, mais le périple est encore dangereux. Comme le rappelle Syrine Chafic, à la fin du XVIII^e siècle, la Palestine était encore « *terra incognita* » et, du temps de Napoléon, la tradition du pèlerinage catholique était « moribonde »³. L'*Itinéraire* est l'un des premiers véritables descendants de la campagne de Bonaparte. Sa place centrale ne fait pas de doute ; et à ce titre, il contribue à développer une image du désert qui influencera durablement les écrivains après lui. Avec lui, l'Orient devient un rite de passage obligé, que suivront Lamartine, Nerval, Flaubert et de nombreux autres. De façon générale, le désert est le grand absent de ces voyages en Orient. Il est inévitable, bien sûr, mais ce sont les villes — Le Caire, Jérusalem, Damas — qui attirent les écrivains, non les étendues désertiques. Ils se confrontent à celles-ci quand ils souhaitent visiter des ruines, ou quand ils voyagent d'une ville à une autre ou d'une région à une autre. Ces moments sont l'occasion de réflexions sur le passage du temps chez Chateaubriand par exemple — le désert, après tout, est le voisin de la ruine, son cousin géologique — contrairement à Volney qui portait un regard plus savant sur l'Orient. Mais comme chez le voyageur du XVIII^e siècle, le désert n'est pas encore un objectif en soi ; plutôt il est un objet

¹ *Ibid.*, p. 24

² Roland LE HUENEN, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature, op. cit.*, p. 24

³ Syrine CHAFIC HOUT, *Viewing Europe from the Outside. Cultural Encounters and Critiques in the Eighteenth-Century Pseudo-Oriental Travelogue and the Nineteenth-Century "Voyage en Orient"*, New York, Peter Lang Publishing, 1997, p. 82, nous traduisons

magnétique, qui permet à certains de produire un discours sur le passage du temps (Chateaubriand), à d'autres de s'exercer de façon privée à la description quasiment abstraite (Flaubert), mais il reste cet accident rencontré en chemin. Roland Le Huenen rappelle que jusqu'au Romantisme et même après, « la figure de l'*histor* antique, qui appuie son enquête principalement sur le témoignage visuel, continue de hanter la mémoire du voyageur » dont l'objet est de « [v]oir, faire voir et faire savoir »¹. Or, pour ces écrivains, dans le désert il n'y a rien à voir, et encore moins à savoir. Qu'il s'étende autour de Jérusalem, c'est pour mieux faire ressortir le triomphe de la Ville Sainte ; autour des Pyramides, c'est un faire-valoir des grands tombeaux. En soi, il n'est pas digne d'intérêt. Au mieux, chez Chateaubriand par exemple, il permet aussi de donner à voir la dégénérescence de l'Orient provoquée par l'Empire ottoman. De fait, l'actualité de la question d'Orient, aux XVIII^e et XIX^e siècles favorise les voyages vers ces pays. Comme le rappelle Valérie Berty, depuis la fin du XVIII^e siècle :

les sultans ottomans sollicitaient l'aide occidentale pour conjurer le démembrement progressif de leur empire ébranlé par de nombreuses querelles intérieures et dangers frontaliers. Que ce soit pour l'organisation de leur armée, pour la mise en place de structures occidentales ou pour le développement de leur médecine, les sultans ottomans réclamaient l'aide des Européens².

La France y voit un moyen de « redressement et de réhabilitation³ » et ne ratera dès lors aucune occasion d'intervention directe. Valérie Berty y repère notamment « le moyen de flatter le goût du panache des Français qu'avait exalté l'épopée napoléonienne⁴ ». Le contexte politique et social est donc non seulement favorable aux voyages en Orient, mais explique leur approche. Valérie Berty insiste par ailleurs sur les modifications culturelles

¹ Roland LE HUENEN, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature, op. cit.*, p. 27

² Valérie BERTY, *Littérature et voyage au XIX^e siècle. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français en Orient au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 26

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 27

qui ont lieu à ce moment-là, notamment dans le milieu de l'édition. En effet, « la presse s'impose comme l'organe de communication et de vulgarisation des intérêts et des découvertes de la société française¹ » qui est marquée par l'essor des sciences orientalistes. Les éditeurs, découvrant l'avantage financier de la presse à grand tirage, « envisagent d'exploiter cet avantage en publiant, entre autres, des récits de voyage qui tout en flattant le désir d'exotisme de manière simple et sincère, satisferont en même temps le besoin des Français d'élargir leur horizon² ». Le voyage en Orient est donc un genre éminemment contemporain, adapté à une édition qui évolue, et offrant aux écrivains des possibilités expérimentales nouvelles. C'est en effet toute la société et le rapport au voyage qui évoluent à cette période : jusqu'au XIX^e siècle, c'étaient les explorateurs, militaires, missionnaires ou savants³ — les professionnels du voyage — qui produisaient des récits, mais désormais, ce sont les individus, écrivains sans fonction qui leur impose, *a priori*, de faire ce voyage. Volney est un savant ; Chateaubriand un écrivain. Ces écrivains ne vont pas vers un territoire vierge d'écriture, mais vers un intertexte. Pour reprendre l'expression de Valérie Berty, « ils ne marchent pas vers les choses, mais vers les images des choses ; c'est-à-dire vers la chose réduite au signe⁴ ». Il est intéressant pour nous ici, d'observer ce à quoi sert le désert dans cette économie du signe. A-t-il une place prépondérante ou demeure-t-il, comme dans le *Voyage* de Volney, un décor la plupart du temps sans signification particulière ? Surtout, peut-on déjà à cette période repérer un moment où le désert change de sens ? Nous essayerons de répondre à cette question, en regardant d'abord l'œuvre prototypique du voyage en Orient du XIX^e siècle, à savoir *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand (1811). Ensuite, nous nous intéresserons à l'œuvre personnelle constituée par les carnets de Flaubert en Égypte, qui

¹ *Ibid.*, p. 46

² *Ibid.*, p. 48-49

³ *Ibid.*, p. 53

⁴ *Ibid.*, p. 64

n'étaient pas destinés à être publiés, mais qui marquent une évolution sensible dans l'approche du désert. Valérie Berty écrit :

les touristes savent donc comment se comporter en visitant l'Orient et ensuite comment le dire. Non seulement ils se lisent les uns les autres, sélectionnent ce qu'ils veulent voir, mais aussi connaissent la manière de raconter leur expérience pour satisfaire le public avide d'exotisme et d'informations pratiques et utiles¹.

Au sein de ces réécritures, il s'agira d'essayer de déceler les divergences dans le traitement du désert au sein d'un corpus d'œuvres. Si les écrivains s'intéressent, souvent, aux mêmes choses et aux mêmes lieux et objets (les Pyramides, le Saint-Sépulcre, les bazars, par exemple), le désert reste en deçà de leur intérêt conscient. Ce sont les villes, les lieux saints, les ruines qui les attirent. Ils sont donc face à des objets avec lesquels ils ont une familiarité textuelle et pour lequel un langage a déjà été élaboré. Or, cela aura tendance à changer avec le voyage de Flaubert. Nous verrons comment son voyage en Orient le met au défi de décrire le ciel et le couchant vu du désert avec un langage nouveau. Avec Flaubert s'enclenche un processus qui prendra tout son sens chez Pierre Loti, la mise en place d'éléments langagiers et de procédés nouveaux afin de dire le désert.

L'Orient entre comme objet dans la littérature avec les récits des voyageurs — qui ne sont plus ceux des spécialistes. Nous pourrions arguer, avec Valérie Berty, que ce désir de voir et dire l'Orient « fait surgir le moi comme valeur² ». Roland Le Huenen, quant à lui, démontre qu'*a priori*, dans la fiction, « la description [...] sert le récit, lui est hiérarchiquement soumise. » alors que dans le récit de voyage, elle n'est plus « la servante du récit, mais son égale »³. Et selon lui, comme le soutiennent également Valérie

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 102

³ Roland LE HUENEN, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature, op. cit.*, p. 95

Berty ou Edward Saïd, l'arrivée du Romantisme « va radicalement modifier cet état de fait. Désormais, le récit devient la condition première du voyage au lieu d'en être la résultante ou l'une de ses possibles conséquences¹ ». C'est dire la place fondamentale que prend alors l'écrivain comme celui qui perçoit et met en forme le récit de voyage. De sorte que le désert passe de facteur climatique et géographique à espace soit d'épanchement lyrique soit d'expérimentation littéraire. De fait, pour Roland Le Huenen, le voyageur classique, tel Volney, « croit ou feint de croire à la possibilité de la fonction mimétique » alors que pour le voyageur romantique, qui y oppose son moi, ses discours et ses valeurs, « [l]e texte littéraire est fondamentalement médiatisé dans sa relation au réel, et c'est dans la reconnaissance et la célébration de cette médiation qu'il énonce l'autonomie de la littérature ».² Pour nous, c'est également avec le voyageur romantique que l'entrée du désert comme objet dans le champ de la littérature européenne s'enclenche. Notons d'ores et déjà que se développe dans le récit de voyage ce qui deviendra selon nous, au XX^e siècle, constitutif du désert comme objet littéraire : sa capacité à permettre la traversée des genres et à détruire les frontières entre les différentes manières d'écrire afin d'accommoder des énonciations et des objectifs différents. L'aspect ouvert, diffus, hors genre, du désert semble bel et bien être un héritage de sa naissance en tant qu'objet littéraire au sein de la littérature de voyage.

2 – Chateaubriand et le voyage littéraire : un désert de ruines

L'Itinéraire de Paris à Jérusalem de Chateaubriand rapporte les détails d'un voyage entrepris en 1805-1806. Après avoir parcouru l'Amérique, Chateaubriand se tourne vers l'Orient où il cherche à puiser des images pour son écriture. Comme il a été remarqué à

¹ *Ibid.*, p. 97

² *Ibid.*, p. 103

de nombreuses reprises, Chateaubriand joue un rôle de précurseur dans le développement d'une littérature de voyage. S'il n'est pas nécessaire de revenir longuement sur la fonction du livre de Chateaubriand, qui deviendra le prototype — guide et anti-guide — des voyageurs après lui, nous pouvons relever avec Roland Le Huenen qu'il marque :

un changement du projet d'écriture marqué par le passage d'une économie descriptive centrée sur l'objet à une économie narrative fondée sur le sujet, ou encore par la mutation d'un inventaire du monde en un usage du monde, accordant au moi du voyageur-relateur une autorité régulatrice jusque-là jamais atteinte¹.

Volney et Bonaparte étaient mus par un désir scientifique. Chateaubriand, lui, est mû par un désir tout personnel, à la fois religieux et littéraire. Il évoque, dans la préface de *l'Itinéraire* pour l'édition des œuvres complètes du fait que Jérusalem était « presque oubliée » suite à « un siècle antireligieux »² et il va, en même temps, « chercher les Muses dans leur patrie³ ». Plus encore, il doit voir les ruines des grandes villes de l'Antiquité qu'il oppose aux « déserts de l'Amérique⁴ ». Dans cet itinéraire, ce sont les villes — existantes ou ruinées — qui président et déterminent le voyage de Chateaubriand. Mais le désert, qu'il traverse nécessairement, prend une place nouvelle : le voilà, l'égal des ruines, un objet sur lequel peut s'épancher la personne de Chateaubriand ; un espace de projection à exploiter. Edward Saïd cite à ce sujet Stendhal qui écrit « Je n'ai jamais rien trouvé de si puant d'égotisme, d'égoïsme » avant d'expliquer pour sa part que Chateaubriand « apportait en Orient une lourde charge d'objectifs et de suppositions personnels, il les y déchargea et se mit à pousser çà et là gens, lieux et idées comme si rien ne pouvait résister à son impérieuse imagination »⁵. Contrairement aux démarches antérieures, empiriques,

¹ *Ibid.*, p. 17

² François-René DE CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, éd. cit., p. 695

³ *Ibid.*, p. 774

⁴ *Ibid.*, p. 769

⁵ Edward W. SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 300

qui avaient pour but de rapporter un récit plus ou moins vrai de ce qui a été vu et constaté en Orient, Chateaubriand lui, s'attelle à construire un Orient à sa propre image. Comme le soutient Saïd, Chateaubriand arrive en Orient avec un *éthos* déjà constitué : « comme un personnage *construit*, et non comme sa propre personne¹ ». En effet, un déplacement s'opère, selon Le Huenen :

favorisant le temps plus que l'espace, la songerie plus que l'observation, la vision plus que la vue, le souvenir imaginé à partir du savoir livresque ou du souvenir réactive de voyages antérieurs plus que la perception actuelle, en somme le retentissement intérieur suscité par la rencontre de l'objet exotique plus que l'attention portée à l'objet même².

Le désert subit alors les mêmes modifications : comme « c'est la littérature qui dès lors vient fixer au voyage son objet et ses objectifs³ », alors le désert n'est plus seulement un facteur permettant d'expliquer certaines réalités du terrain, mais un objet de réflexion à lui seul. Il reste très périphérique encore chez Chateaubriand, mais il commence à prendre place au sein de ce genre devenu littéraire qu'est le récit du voyage. Ainsi Saïd écrit-il, « [c]ontrairement à Volney ou Bonaparte qui étaient à la recherche d'une réalité scientifique, les pèlerins français du dix-neuvième siècle, eux, étaient à la recherche d'une réalité exotique, certes, mais spécialement séduisante » : ils cherchent « une scène en sympathie avec leurs mythes, leurs obsessions et leurs exigences personnels »⁴. Pour Chateaubriand, donc, le désert va revêtir deux fonctions importantes : compagnon de la ruine, d'une part, et espace du silence, de l'épouvante et de la parole divine de l'autre. Ces deux fonctions, complémentaires, sont associées à d'autres qui nous sont à ce stade déjà familières.

¹ *Ibid.*

² Roland LE HUENEN, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature, op. cit.*, p. 18

³ *Ibid.*, p. 24

⁴ Edward W. SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident, op. cit.*, p. 299

A – Le désert : accomplissement de la destruction des civilisations

Le désert est, comme chez Volney, d'abord un décor, un arrière-plan qui n'a pas de valeur propre. Contrairement à Volney en revanche, qui n'y voyait pas grand-chose ou, au mieux, un facteur explicatif pour certains comportements et certaines réalités contemporaines, Chateaubriand ajoute une fonction à ce décor, à cet « amphithéâtre¹ » comme il nomme les collines de Judée aperçues du navire. Ainsi, avant même d'arriver en Palestine, il est confronté au désert à plusieurs reprises. À chaque fois, en fait, qu'il s'intéresse à des ruines, elles se trouvent inmanquablement dans une espèce de désert. L'emplacement de Sparte, Magoula, est un désert décrit avec des termes sensiblement similaires à ceux qu'utilise Volney, à savoir par une série quasiment exclusive de négatifs : « aucune plante n'en décorait les débris, aucun oiseau, aucun insecte ne les animait, hors des millions de lézards, qui montaient et descendaient sans bruit le long des murs brûlants² ». Mais Magoula revêt une signification supplémentaire qu'on ne trouve pas chez Volney : le désert est fonction de la ruine, il en découle et la crée ; et il est donc l'espace où peut surgir un *sic transit* comme sur les ruines. Le désert est en effet annonciateur des ruines, le terreau fertile sur lesquelles elles se créent. Contrairement à Volney pour qui, c'était, au mieux, un endroit où les précieuses ruines seraient protégées, Chateaubriand y perçoit, comme en projection, l'annonce de toutes les ruines passées et à venir (géographiquement et temporellement) : « Mais ce Magoula même, qui fut autrefois un village turc assez considérable, a péri dans ce champ de mort : ses mesures sont tombées, et ce n'est plus qu'une ruine qui annonce des ruines³. » Le désert est le pendant de la ruine : il est le lieu de l'exclamation de la perte ; il permet de méditer sur le passage du temps, la vanité du monde et, par la même occasion, de faire une projection

¹ François-René DE CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, éd. cit. p. 963

² *Ibid.*, p. 825

³ *Ibid.*

dans le futur : « quel désert ! quel silence ! Infortuné pays ! Malheureux Grecs ! La France perdra-t-elle ainsi sa gloire ? Sera-t-elle ainsi dévastée, foulée aux pieds dans la suite des siècles¹ ? » Chateaubriand tisse un réseau textuel de désert dans le monde, puisqu'il pense, voyant des oiseaux dans les ruines grecques, qu'ils

furent aussi les compagnons de mes courses dans les solitudes de l'Amérique ; je les vis souvent perchés sur les wigwam du sauvage en les retrouvant dans une autre espèce de désert, sur les ruines du Parthénon, je n'ai pu m'empêcher de parler un peu de mes anciens amis².

Se déploie alors non seulement une vision simultanée des différents déserts de la planète, mais également une image du paysage comme quelque chose qui n'est pas spécifique, qui n'a aucun autre attribut que le manque, qu'il soit d'Amérique ou du Proche-Orient : le désert est donc un espace flou, impossible à définir. Nous ne relèverons pas les nombreuses instances où le désert et la ruine vont de pair, mais contentons-nous de remarquer qu'ici, également, le désert-comme-ruine est l'occasion de replacer au centre de tout cela l'individualité de l'écrivain. En effet, c'est par son regard à lui que sont ressuscités, dans le désert, tous les empires écroulés. Le désert est un espace intertextuel non pas seulement parce qu'il fait référence, comme le voyage en entier, aux voyageurs qui le précèdent, mais parce qu'il trace une ligne directe entre les ruines d'Euripide, et celles de Chateaubriand, qui peut à son tour immortaliser les lieux dont il hérite. Ainsi, lorsque l'écrivain approche de la plaine de Troie, c'est la voix d'Euripide qui apparaît dans l'espace textuel. Chateaubriand cite *Les Troyennes* et, significativement, la scène de la douleur d'Hécube, dont l'extrait choisi se termine ainsi :

¹ *Ibid.*, p. 844

² *Ibid.*, p. 867

Hécube

« Ainsi le palais où je devins mère est tombé !

Le chœur.

« O mes enfants ! votre patrie est changée en désert ! etc¹. »

Le désert est l'accomplissement de la destruction des civilisations, qui se donne à voir comme tel pour Chateaubriand voyageur, à la fois physiquement sur la plaine de Troie et textuellement dans sa connaissance du texte d'Euripide. Cette idée revient à nouveau lorsque Chateaubriand se trouve en Égypte. Nous retrouvons ici l'aspect hybride de l'Égypte déjà relevé par Volney. « Sur notre gauche, un marais verdoyant s'étendait à perte de vue ; à notre droite, une lisière cultivée bordait le fleuve, et par-delà cette lisière, on voyait le sable du désert². » L'Égypte est un tableau hybride³ à contempler, non un endroit vivant et le décor du désert participe activement à l'élaboration de ce tableau. Comme chez Volney, le pays est visuellement divisé en deux. Cela n'est cependant pas le propre du désert, étant donné que *tout* en Égypte, comme en Orient de façon générale, est tableau propice à son épanchement. L'Orient est un terreau : « L'Égypte m'a paru le plus beau pays de la terre : j'aime jusqu'aux déserts qui la bordent, et qui ouvrent à l'imagination les champs de l'immensité⁴. » Cela étant, ce tableau est une fois de plus un rappel de la ruine qui plane sur tout puisque la description est suivie d'une référence à Bossuet, « leur néant paraît partout : ces pyramides étaient des tombeaux⁵ ! » Si le désert est le décor de la ruine, et donc de la mort, il n'en demeure pas moins un espace très

¹ *Ibid.*, p. 950

² *Ibid.*, p. 1138

³ Par moments, pour Chateaubriand, le pays est même tropical : « Ces plages ressemblaient aux lagunes des Florides. » *Ibid.*, p. 1134

⁴ *Ibid.*, p. 1148

⁵ *Ibid.*, p. 405

spécifique : car dans le lien qu'il permet d'opérer entre l'histoire et le présent, il devient un lieu de la mystique.

B – Un espace religieux dédoublé

En définitive, c'est chez Chateaubriand à Jérusalem, et non dans les ouvrages scientifiques que sont le voyage de Volney ou *la Description* que le désert retrouve son aspect proprement religieux. Le désert réapparaît dans son aspect double : désert d'Amérique et désert d'Égypte. Le mot « désert » (plutôt que la réalité qu'il recouvre, puisque peu de choses lient ces deux types de déserts) est fondamental dans l'itinéraire spirituel à un moment donné de la vie de Chateaubriand : « Le monde, à ces deux époques de ma vie, s'est présenté à moi précisément sous l'image des deux déserts où j'ai vu ces deux espèces de tombeaux : des solitudes riantes, des sables arides¹. » Chateaubriand voit l'Orient en pensant à l'Amérique. Le désert est toujours dédoublé :

Au bord des lacs de l'Amérique, dans un désert inconnu qui ne raconte rien au voyageur, dans une terre qui n'a pour elle que la grandeur de la solitude, une hirondelle suffisait pour me retracer les scènes des premiers jours de ma vie, comme elle me les a rappelées sur la mer de Syrie, à la vue d'une terre antique, retentissante de la voix des siècles et des traditions de l'histoire².

Le désert est ce qui est sans histoire, sans narration : à ce titre, l'Orient n'est pas encore tout à fait un désert, puisqu'il est le siège même de la narration religieuse. Jérusalem, la ville sainte, est une merveille dans le désert. Ici aussi, le désert semble d'abord être le décor sur lequel s'élève Jérusalem, comme un îlot chrétien dans le domaine de la race arabe. Si la Palestine est le pays du désert, alors Jérusalem, assiégée par ce paysage, sort « *du désert brillante de clarté*³ » Ici, la réalité de Jérusalem et le *texte* de Jérusalem se

¹ *Ibid.*, p. 1144

² *Ibid.*, p. 959-960

³ *Ibid.*, p. 1126

retrouvent en la personne de Chateaubriand en Palestine. En effet, la référence à *Athalie* (« Quelle Jérusalem nouvelle/Sort du fond du désert brillante de clartés¹ ! », s'exclame Joad à l'acte III, scène VII) renforce l'idée qu'en Orient, texte et réel ne font qu'un ; idée elle-même mise en exergue par le désert qui entoure Jérusalem. En effet, dans *l'Itinéraire*, l'apparition de Jérusalem est à chaque fois mise en scène de façon théâtrale. Lors de sa première approche de Jérusalem, Chateaubriand décrit avec précision le trajet, ils passent par le « village de Keriet-Lefta² » puis s'enfoncent « dans un désert, où des figuiers sauvages clairsemés étal[ent] au vent du midi leurs feuilles noircies » à mesure que « la terre [...] se dépouill[e] » jusqu'à ce que « toute végétation cess[e] »³. C'est l'heure du coucher du soleil : au loin, « l'amphithéâtre des montagnes⁴ » prend une couleur rouge. Ils traversent encore des « régions attristées » pendant des heures jusqu'à ce qu'à « l'extrémité d'un plateau se dresse une ligne de murs gothiques flanquée de tours carrées [...] le guide s'écria : El-Cods ! La Sainte (Jérusalem) ! et il s'enfuit au grand galop. »⁵ L'apparition de Jérusalem est ménagée, à travers un périple, comme une apparition sur scène, au sein d'un amphithéâtre. Le désert est comme une préparation de Jérusalem, la condition même pour atteindre la ville sainte. Il aménage l'esprit du pèlerin par une forme de discipline et en même temps met en place la scène de l'apparition de Jérusalem. Il acquiert, par proximité avec la ville, une importance nouvelle. Tout le périple de Chateaubriand en Palestine est pensé autour de ce balancement entre le désert et la ville, une première impression qui s'avère être fautive et la surprise de la découverte. C'est une démarche d'étonnement permanent, notamment en raison de l'espace désertique. Pour Edward Saïd, c'est encore une fonction de la prépondérance du moi de Chateaubriand dans *l'Itinéraire*. En effet, selon lui, c'est presque comme si la

¹ Jean RACINE, *Athalie*, Paris, Didot, 1854 [1691], p. 298

² *Ibid.*, p. 979

³ *Ibid.*, p. 980

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

destruction du désert était nécessaire afin que Chateaubriand puisse ordonner et renouveler le rapport à l'Orient :

Le paysage dénudé se dresse comme un texte illuminé qui se présente à l'examen. Chateaubriand a transcendé la réalité vile, mais effrayante, de l'Orient contemporain, de manière à pouvoir établir avec elle une relation originale et créatrice¹.

Cela lie donc la prépondérance de Jérusalem, surgissant du désert, avec le rapport profondément religieux au désert qu'entretient Chateaubriand. Pour Saïd, toujours, « si le désert de Judée a été muet depuis que Dieu a parlé, il y a Chateaubriand qui peut entendre le silence, comprendre sa signification et — pour son lecteur — faire à nouveau parler le désert² ». Chateaubriand, lui-même, ordonne l'espace de telle sorte que Jérusalem apparaissant dans la désolation devient sa propre prouesse littéraire. Celle-ci lui permet de rejoindre une lignée de grands hommes, ou plus précisément d'être le pont entre eux et sa période contemporaine :

Je puis assurer que quiconque a eu comme moi la patience de lire à peu près deux cents relations modernes de la Terre sainte, les compilations rabbiniques et les passages des anciens sur la Judée, ne connaît rien du tout encore. Je restai les yeux fixés sur Jérusalem, mesurant la hauteur de ses murs, recevant à la fois tous les souvenirs de l'histoire, depuis Abraham jusqu'à Godefroy de Bouillon, pensant au monde entier changé par la mission du Fils de l'Homme, et cherchant vainement ce temple dont *il ne reste pas pierre sur pierre*. Quand je vivrais mille ans, jamais je n'oublierai ce désert qui semble respirer encore la grandeur de Jéhovah et les épouvantements de la mort³.

Dans le passage cité, au cours de cette transmission qui s'achève dans la personne de Chateaubriand avant de remonter vers Dieu et la mort, le désert est simultanément lieu

¹ Edward W. SAID, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 304

² *Ibid.*, p. 304-305

³ *Ibid.*, p. 981

de la ruine et lieu de la révélation religieuse. En effet, pour Chateaubriand, une fois « le grand ennui » de la Judée passé, « de solitude en solitude, l'espace s'étend sans bornes » et là naît « une terreur secrète » qui « élève le génie »¹. En effet, le désert est d'abord et avant tout « une terre travaillée par des miracles² ». Tout comme le chameau de Volney avant lui, le désert est un espace d'équivalences, sa forme répond à son fond. Chateaubriand énonce, pour ainsi dire, qu'il n'est pas étonnant qu'ici se soient déroulés des miracles. Le désert est la marque même de la parole d'un dieu :

Dieu même a parlé sur ces bords : les torrents desséchés, les rochers fendus, les tombeaux entrouverts attestent le prodige ; le désert paraît encore muet de terreur, et l'on dirait qu'il n'a osé rompre le silence depuis qu'il a entendu la voix de l'Éternel³.

Le désert est silencieux parce qu'il n'y a plus rien à dire après la parole divine. Il devient alors l'espace d'un sublime religieux où règne le silence. En même temps, il reste dépositaire du même enjeu politique depuis Volney : la dévastation du désert peut être attribuée à l'incompétence orientale.

C – Le signe d'une dévastation politique

Cet espace désertique est resté désert parce que la parole divine est une dévastation : mais le désert naît à cause d'autres facteurs, plus concrets. Il n'apparaît pas *ex nihilo* : il est en fait un signe, celui de l'incompétence et du despotisme ottoman. Ainsi, si la Palestine est déserte, c'est aussi à cause de l'oppression impériale. À Bethléem, Chateaubriand renvoie d'abord à Volney avant de noter qu'il « n'a point remarqué dans la vallée de Bethléem la fécondité qu'on lui attribue : il est vrai que sous le gouvernement

¹ *Ibid.*, p. 999

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

turc le terrain le plus fertile devient désert en peu d'années¹ ». Ainsi, ce gouvernement turc a de même désertifié la plaine de Saron « dont l'Écriture loue la beauté », mais que le « despotisme musulman »² a réduite à « chardons, [...] herbes sèches et flétries, entremêlées de chétives plantations de coton, de doura, d'orge et de froment³ ». Ainsi, une discordance s'établit entre la Palestine telle qu'elle devrait être — à savoir telle qu'elle est dans les Écritures — et la version en dégénérescence contemporaine. Ce qui est reproché à l'Empire ottoman, c'est de mettre en échec la proposition biblique ; pire encore, de rendre désert ce qui ne l'est pas. Le désert transforme de surcroît tout en champ de guerre. Arrêté par des Bédouins lors d'un voyage, Chateaubriand remarque qu'ils « prennent apparemment le désert pour un grand chemin ; chacun est maître chez soi⁴ » car ils leur exigent un droit de passage. Le désert, non pas biblique, mais créé par l'empire, est une promesse de guerre, un endroit où les lois n'ont plus cours. L'homme des sables rappelle à Chateaubriand le sauvage d'Amérique, tout comme leurs déserts se comparent sans se ressembler. Ainsi le Bédouin lui fait-il penser aux « hordes américaines⁵ ». Il s'exclame ainsi : « quelle autre espèce de sauvages ne contemplais-je pas ici⁶ ! » Il s'agit de sauvages qui détiennent un lien direct avec leur propre histoire : autre analepse, qui transporte Chateaubriand aux temps primitifs, puisqu'il a « sous les yeux les descendants de la race primitive des hommes⁷ ». Il les voit avec les mêmes mœurs qu'ils ont conservées « depuis les jours d'Agar et d'Ismaël[,] dans le même désert qui leur fut assigné par Dieu en héritage⁸ ». Notons bien qu'ici, à ce sujet, se superpose une série de déserts différents ; selon le Coran, c'est dans le désert d'Arabie qu'erre

¹ *Ibid.*, p. 986

² *Ibid.*, p. 974

³ *Ibid.*, p. 974-975

⁴ *Ibid.*, p. 994

⁵ *Ibid.*, p. 1013

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

Hagar, la première femme d'Abraham¹. Mais pour Chateaubriand, c'est l'occasion d'observer les mœurs primitives des premiers hommes, qui se donnent à lire tels des signes textuels. Avec l'homme des sables, Chateaubriand peut approcher quelque chose comme l'état primitif de l'homme. Mais en cela, il se sépare paradoxalement de l'Américain. Car, si l'un est encore au stade premier du développement de la civilisation, l'autre est déchu. En effet, il est impensable que l'Orient soit le lieu de naissance de la civilisation occidentale et qu'en même temps il soit parcouru de sauvages. C'est donc, pour Chateaubriand, que les Arabes sont des hommes civilisés retombés dans l'état sauvage : « en un mot, tout annonce chez l'Américain le sauvage qui n'est point encore parvenu à l'état de civilisation, tout indique chez l'Arabe l'homme civilisé retombé dans l'état sauvage² ».

Et de fait, la tentation de ce retour à une forme de nature, la vie du désert, est très forte. L'écrivain rapporte l'histoire d'un jeune homme français qui « avait vécu longtemps dans le désert avec les Bédouins, et il regrettait singulièrement cette vie³ ». Le désert peut être en définitive la *tentation* d'une autre vie. Malgré tout, il reste chez Chateaubriand un outil marginal dans la contemplation des ruines ; une nostalgie possible du désert est présente, ou une tentation, mais l'objet désert ne semble pas servir directement l'écriture.

¹ Voir *infra*, p. 188 et suiv.

² *Ibid.*, p. 1014

³ *Ibid.*, p. 1145

IV – Un espace de l’abstraction : le désert dématérialisé de Gustave Flaubert

L’Orient a nourri une grande partie de l’œuvre de Flaubert : c’est après son voyage qu’il entre, à proprement parler, en littérature, puisqu’il se met à la rédaction de *Madame Bovary*. Ses descriptions de l’Orient sont en fait un laboratoire de son écriture à venir. Si, comme de coutume, Flaubert ne s’intéresse pas au désert à proprement parler (les villes, surtout, sont un point focal), il n’en demeure pas moins que c’est à l’occasion d’excursions dans le désert que prend place une expérimentation dans l’écriture et la description qui, chez lui, cantonne à une forme d’abstraction et d’écriture tout à fait nouvelle. Celle-ci ne se situe plus dans la recherche spirituelle de Chateaubriand et reflète effectivement une sorte d’étape décisive dans l’approche du désert comme espace de poésie. Nous ne nous intéresserons pas à toute la production « orientale » de Flaubert — dans laquelle prennent également place certains de ses romans —, mais plutôt à certains traits distinctifs qui informent son rapport au désert, notamment dans ses journaux. À ce titre, il est important de se rappeler que les notes de son voyage en Égypte n’ont jamais été écrites pour une publication. En effet, comme le souligne Pierre-Marc de Biasi, dans le manuscrit d’Égypte, « Flaubert n’a pas d’autre destinataire que lui-même : c’est une écriture prise sur le motif, sans faux-fuyants et presque sans ombre¹. » C’est un désert pour soi.

1 – Une description minimale et hors cadre

Isabelle Daunais, dans *L’Art de la mesure ou l’invention de l’espace dans les récits d’Orient*, soutient que chez les voyageurs de la deuxième moitié du XIX^e, la description de

¹ Gustave FLAUBERT, *Voyages en Égypte*, Pierre-Marc DE BIASI (éd.), Paris, Grasset, 1991, p. 14

l'espace devient une abstraction. Elle relève que Flaubert, par exemple, ainsi que Fromentin :

construisent leurs paysages comme des tableaux aux repères minimaux, anticipant en cela certaines tendances picturales qui se préciseront plus tard dans le siècle : effacement de la profondeur, débordement des objets hors du cadre, déplacement de l'infini du côté des gradations¹.

Pour elle, l'espace est comme une toile sur laquelle se développent, souvent en dépit du réel, des mouvements et des formes, des images sérialisées et indépendantes. Ajoutant à cela l'isolement que suppose le voyage, l'écrivain se retrouve dans un espace approprié aux compositions esthétiques novatrices. En réalité, l'Orient, et son désert tout particulièrement, est un lieu abstrait où peut se déployer l'expérimentation de l'écriture, à la fois dans la manière de figurer les descriptions, et dans les moyens de réfléchir à la narration. Pour Isabelle Daunais, c'est l'abstraction en effet, qui définit l'écriture du voyage de Flaubert : « un même mouvement du scriptural vers le pictural² ». Il semblerait que dans les notes de Flaubert, le désert, espace incompréhensible et impossible à représenter, soit le catalyseur de ce passage du scriptural au pictural. Souvent, le désert est un simple lieu de passage, introduit avec la préposition « par » : « Je file avec Joseph à Assouan par le désert³ » ou encore « Nous revenons par le désert⁴. » Ce serait donc un lieu qui se passerait presque de description. Or, cela n'empêche pas le voyageur de le dépeindre. Ainsi, le désert entre Jérusalem et la mer Morte, puis entre celle-ci et le monastère de Saint-Saba, est un itinéraire à emprunter, mais pas un lieu en soi ; tout au plus Flaubert peut-il décrire ses couleurs, et sa terre dans des notes qui confinent en effet à une forme d'abstraction : « La couleur de la montagne de droite [...] a du blanc en bas

¹ Isabelle DAUNAIS, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 11

² *Ibid.*, p.13

³ Gustave FLAUBERT, *Voyages en Égypte*, éd. cit., p. 346

⁴ *Ibid.*, p. 347

[...], mais dans sa généralité c'est du gris par-dessus lequel il y a du violet recouvert d'une transparence rose¹. » Les réalités géographiques, sans nom, impossibles à reconnaître, sont désignées par des périphrases (« la montagne de droite ») et les couleurs elles-mêmes font preuve d'un flou impressionniste. De même la terre est, elle, « piquée de touffes rousses, pâles, de ces grosses perruques épineuses que l'on voit partout ; des places léopardées comme la veille² ». La description met l'accent sur les motifs, à défaut d'autre chose car on est dans le règne de l'indéterminé, des formes inconnues. À ce stade du siècle, les itinéraires sont déjà parcourus et très connus : les voyageurs ne font que des redites, des répétitions. Comme le souligne Isabelle Daunais,

[c]ette répétition s'accuse au XIX^e siècle alors que la plupart des contrées ont été recensées, et que les expéditions scientifiques ont rapporté quantité de données précises, que des images, surtout, se sont instituées. [...] À partir du moment où tous les pays sont connus et détaillés, le voyage ne sert plus à prouver que le monde existe, mais à vérifier qu'il existe bien tel qu'il a été décrit. On n'écrit pas pour attester le voyage, on voyage pour attester les livres³.

Plus encore, une fois les livres attestés, il s'agira de faire un pas de côté. Rien ne sert réellement de décrire ce qui a déjà été décrit à plusieurs reprises. L'enjeu sera d'écrire autrement, de forger de nouvelles manières de se rapporter à ce qui est vu. Le voyage n'étant plus « la cause du récit », on arrive à une écriture qui « dépasse le voyage »⁴. C'est précisément parce que le récit de voyage est, souvent, en marge de l'œuvre, en amont d'elle, fragmentaire, privé, esquissé qu'il devient laboratoire, comme les textes du corpus qui, peut-être par l'entremise du désert, sont elles aussi souvent en *marge* et interrogent l'œuvre de l'écrivain. En ce sens, c'est peut-être de sa généalogie dans la littérature du voyage que le désert garde cet aspect périphérique au XX^e siècle. Si l'Orient n'est pas le

¹ Gustave FLAUBERT, *Voyages*, (éd.) Dominique BARBERIS, Paris, Arléa, 1998 [1840-1868], p. 452

² *Ibid.*, p. 452

³ Isabelle DAUNAIS, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient*, *op.cit.*, p. 17

⁴ *Ibid.*

désert (ou à peine le désert), il semble cependant correspondre à certaines de ses caractéristiques. À un Occident tracé et délimité, parcouru d'infrastructures qui en mesurent l'espace et délimitent les confins, l'Orient paraît vide, au-delà des frontières, un espace, comme l'écrit Isabelle Daunais « sur lequel il reste possible d'inscrire des formes et des figures¹. » Ainsi le désert permet-il d'expérimenter avec certaines formes, peut-être moins figuratives, d'écriture. Pour les voyageurs du XVIII^e siècle, le paysage est un objet géologique, un décor, un espace à étudier : ainsi Volney précise-t-il la nature des terrains, l'absence de végétation. Pour Chateaubriand, le désert raconte l'histoire de l'humanité et en particulier celle de la religion d'une part et celle du despotisme ottoman de l'autre. Avec Flaubert, et plus généralement les voyageurs du réalisme, le paysage sera « un objet graphique autonome [...] sur lequel, insiste Flaubert, on ne peut conclure² ». On peut penser ainsi qu'ici se joue une nouvelle conception du désert comme espace qui interroge et met à mal les velléités de produire des discours finis, certains, clos. L'espace qui permet ce rapport nouveau au paysage, celui d'une autonomie de la description, d'une tendance vers une abstraction artistique, est le désert. En effet, le désert permet de décentrer le regard, de façon graphique et hors de tout repère fixe. C'est, pour reprendre le terme d'Isabelle Daunais, un « regard des lisières », où l'on vise « les contours du réel »³. Pour la chercheuse, en Orient, Flaubert s'intéresse « aux limites du réel et aux limites du récit » car il produit un récit tout en « marges »⁴ de l'Orient. Du fait de la nature même de la note, elliptique, comme inachevée, non accomplie, l'Orient est représenté comme « minimal et comme suspendu dans ses possibles⁵ » : l'Orient devient « une grande page blanche qui accueille, en toute indifférence, l'écriture et les constructions du regard⁶ ».

¹ *Ibid.*, p. 31

² *Ibid.*, p. 36

³ *Ibid.*, p. 38

⁴ *Ibid.*, p. 51

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 73

2 – Un héritage littéraire omniprésent qui aboutit à une dématérialisation du désert

Dans l'introduction du *Voyage en Égypte* de Flaubert, Pierre-Marc de Biasi revient sur l'intérêt que l'écrivain porte à l'Orient depuis son enfance. Ses premiers textes sont des récits historiques, des contes, des drames, inspirés du romantisme noir. L'Orient de Flaubert, et de sa génération, est un fait « de grands soleils brûlants, d'expéditions folles dans les sables du désert, de galops effrénés sur les grèves des mers du Sud¹ ». De Biasi cite les « Notes et Pensées intimes » du 25 janvier 1840, que nous reproduisons ici car elles permettent en effet de constater comme le désert est un fil rouge des visions d'Orient :

Aujourd'hui mes idées de grand voyage m'ont repris plus que jamais. C'est l'Orient toujours. J'étais né pour y vivre. Ayant ouvert au hasard l'Itinéraire A.B.C. j'ai vu : « Un troisième (un soldat français resté en Égypte et devenu mameluk), grand jeune homme maigre et pâle, avait vécu longtemps dans le désert avec les Bédouins, et il regrettait singulièrement cette vie ; il me contait que quand il se trouvait seul dans les sables sur un chameau, il lui prenait des transports de joie dont il n'était pas le maître. » Cela m'a fait réfléchir longtemps. Quand j'y pense, je voudrais chaque jour davantage pouvoir tomber dans l'extase des Alexandrins — ce silence du désert qui a des bruits si beaux pour ses fils, effraie les hommes des terres pluvieuses, ceux qui respirent le charbon de terre et qui vivent les pieds dans la boue des villes [...] Botta que j'ai vu à Rouen et qui y a longtemps vécu vantait la liberté de l'Arabie [...] disait : « C'est là la liberté, la vraie, vous autres vous ne savez pas ce que c'est² »

« L'Itinéraire A.B.C » en question est l'*Itinéraire* de Chateaubriand. Nous avons déjà étudié cette citation : c'est à partir de cette évocation que Flaubert élabore une vision toute particulière, qui de Volney à lui, localise dans le désert bédouin la liberté absolue. Botta crée une délimitation claire entre ceux qui savent et « vous autres » qui ne savent pas ce

¹ Pierre-Marc DE BIASI, « Préface » dans Gustave FLAUBERT, *Voyages en Égypte*, éd. cit., p. 22

² Gustave FLAUBERT, *Voyages en Égypte*, éd. cit., p. 25

qu'est la liberté. C'est à la recherche de cette liberté-là, supposément située dans le désert (pour des raisons aussi vagues que son silence ou ses bruits paradoxaux), qu'il s'agit d'aller. Projection entièrement imaginaire, évidemment : Flaubert, comme ses prédécesseurs, ne s'aventure que rarement dans le désert. Mais celui-ci constitue une sorte d'appel magnétique, un espace autre qui, bien que non-visité, ordonne la manière dont on se rapporte à l'Orient. Une quintessence d'Orient inaccessible, comme la femme orientale évoquée plus haut, mais définitoire de cet espace. On remarque que dans les textes étudiés jusqu'à présent, le désert apparaît comme du discours rapporté : d'autres en parlent (des voyageurs), d'autres en font l'expérience (des Bédouins), mais ce qui compte c'est la manière dont il est mis en forme pour devenir un espace significatif, qui incarne un désir abstrait de liberté. Cette liberté s'avère, en fait, être toute textuelle. Il faut dire que chez Flaubert aussi, comme pour les autres écrivains du corpus de cette partie, le désert n'est d'abord guère que le décor où sont sis des objets d'intérêt : « Vers 3h et demie nous touchons presque au désert où les trois pyramides se dressent¹. » Tout au plus est-il également l'espace où l'on aperçoit — en ébauche, à peine notée — « la vie du désert » où « les Arabes chantent et racontent des histoires »². Il suffit de mentionner cette vie, sans développer, pour que son pouvoir évocateur se mette en place. Dans les notes de son voyage, il ne semble *a priori* pas avoir d'autre fonction. Il agit comme une donnée neutre, souvent, d'autant plus qu'il est pris dans les notes, rapides et lapidaires, de Flaubert. Ainsi à Koum-Oumbou désigne-t-il d'un coup de plume le temple dans sa location : « Le temple est enfoui dans le sable — au plafond, le vautour répété — Isis d'un joli style³ ». C'est de suite les motifs — le vautour, l'Isis — qui vont attirer son attention. S'il est décrit, souvent, comme nous l'avons déjà remarqué, il sera graphique ou l'objet d'une description minimale et neutre, comme le désert de Kosseïr qui est seulement

¹ *Ibid.*, p. 208

² *Ibid.*, p. 209

³ *Ibid.*, p. 355

« grisâtre¹ ». De fait, le désert devient comme une toile de peinture sur laquelle Flaubert peut apposer ses touches de description : si l'objet lui-même ne l'intéresse pas, il permet à l'imagination d'épouser des matières d'écriture nouvelles. Ainsi, cette description d'un coucher de soleil tandis qu'il contemple le désert lors de sa descente en bateau sur le Nil, subsume le désert jusqu'à le faire complètement disparaître. Il n'est, pour ainsi dire, qu'un prétexte :

Des nuages d'or, semblables à des divans de satin — le ciel est plein de teintes bleuâtres gorge-de-pigeon — le soleil se couche dans le désert — [...] quel silence ! — pas un bruit — de grandes grèves et du soleil ! le paysage ainsi peut arriver à devenir terrible — le Sphinx a quelque chose de cet effet².

Le désert se dématérialise, ne retenant que des teintes, des impressions, tant et si bien qu'il ne devient qu'un espace de l'inconnu duquel surgit une voix. Dans la forteresse d'Ibrim, Flaubert écrit : « Il fait un grand silence — personne — personne — je suis seul — deux oiseaux de proie planent sur ma tête — j'entends de l'autre côté du Nil dans le désert la voix d'un homme appeler quelqu'un³. » Le Nil, évidemment, trace la ligne de séparation du désert et agit comme un rappel que c'est bien en Égypte que l'on se situe. Il magnifie le désert jusqu'à en faire une terre essentiellement égyptienne.

Placés sur un monticule de poussières, ayant derrière nous une ligne de palmiers dans lesquels un soleil couchant se répandait, nous avions devant nous la chaîne arabique, le Nil — au deuxième plan, la campagne blonde de blés coupés, avec des fellahs et des bœufs s'y agitant — sur les murs des maisons, des blés — la lune a paru, toute ronde, entre deux palmiers — rien ne faisait mieux songer à l'Égypte ancienne, l'Égypte agricole et dorée⁴.

¹ *Ibid.*, p. 407

² *Ibid.*, p. 408

³ *Ibid.*, p. 329

⁴ *Ibid.*, p. 438

L'Égypte se dédouble en permanence : il y a celle, ancienne, « agricole et dorée » à laquelle songeait déjà Volney en voyant l'aridité actuelle du pays, et celle contemporaine. Flaubert ici, observateur à partir du désert, voit revivre simultanément, les deux pays ; le glorieux ancien et le nouveau, rendu tout aussi glorieux par l'écriture. Pour Flaubert, comme pour Volney ou Dubois-Aymé avant lui, le désert fige le temps ; il agit comme une capsule temporelle. À ce moment, le désert est un appel magnétique, un fantôme, des récits d'enfance de Flaubert, un mot, ou un signifiant, mais sur place — et ce pour tous les récits de voyage — il n'a plus aucune valeur. Ainsi Flaubert rêve-t-il du désert et de sa liberté dans la note que nous avons relevée citant Chateaubriand. Dans la biographie de l'écrivain, le passage en Orient inaugure le moment où il commence, de fait, à écrire. Plus encore, c'est à la faveur du désert qu'il expérimente par à-coups des nouvelles manières d'écrire. Comme le souligne Edward Saïd, pour sa part, les écrits orientaux de Flaubert jouent « un rôle substantiel dans l'ensemble de [son] œuvre¹ ». Ildiko Lorinszky souligne que « la confrontation des notes et de la *Correspondance* révèle des analogies frappantes entre le rapport au paysage et le rapport à l'écriture, dominés par la même fascination de la forme². » Le désert de Flaubert est encore abstrait ; il n'en fait pas réellement l'expérience, mais il le contemple plutôt. C'est quelque chose qui est donné à voir, et non à parcourir ; un espace sur lequel il est possible de projeter des écritures.

¹ Edward W. SAÏD, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 314

² Ildiko LORINSZKY, « Le désert flaubertien », dans Hédia ABDELKEFI (éd.), *La Représentation du désert*, op. cit., p. 134

V – Une poésie nouvelle : les déserts de Maupassant et de Loti

Guy de Maupassant et Pierre Loti proposent, chacun à leur manière et dans leur contexte historique, deux exemples probants du changement majeur du rôle du désert vers la fin du XIX^e siècle. En étudiant les textes de ces deux écrivains, nous pourrions tenter de comprendre quelle est cette image du désert — désormais plus ou moins formée et acceptée comme telle — dont les auteurs du XX^e siècle vont hériter. Que ce soit l'Algérie de Maupassant ou le grand désert de Loti, ces deux espaces sont considérés dès lors non pas comme de simples décors ou des supports de l'écriture ou de la pensée, mais comme une expérience en soi et un objet de poésie et de possibles.

1 – Aller vers le désert ignoré : un terreau de potentialités chez Maupassant

Écrivant au sujet de l'Afrique de Maupassant, Philippe Bonnefis dans « La Mille et Deuxième Nuit », s'exclame avec un lyrisme surprenant tant il reprend sans les interroger des éléments d'un discours colonial du XIX^e siècle : « Malheureuse terre que cette terre d'Afrique ! C'est une terre sans histoires. Une friche¹ ». Plus loin, il explicite qu'il s'agit de « la découverte du fait géographique, dans toute sa nudité, dans son autosuffisance. L'Égypte était sauvée par ses tombeaux. L'Afrique n'en offre point la ressource au regard halluciné du promeneur². » Nous remarquons qu'on se situe, imaginativement, pour Maupassant, dans une terre sans histoire. Nous avons quitté l'Égypte de Volney où le désert cache, préserve, fait décor, pour l'histoire contemporaine, dans la réalité coloniale de l'Algérie et de l'Afrique du Nord. Un endroit où il n'est plus étonnant que le désert

¹ Philippe BONNEFIS, « La Mille et deuxième nuit » dans *Maupassant et les pays du soleil*, Jacques BIENVENU (éd.), Paris, Klincksieck, 1999, p. 59

² *Ibid.*, p. 61

devienne métonymique du continent : le lieu du rien, où tout est à saisir. Nous avons quitté l'Égypte, vers laquelle lorgnait la France, pour une Algérie colonisée depuis une cinquantaine d'années. Avec Maupassant, ce sont deux déplacements simultanés qui s'opèrent au sein de notre étude : d'abord, nous sommes au cœur de la colonisation française ; ensuite, nous assistons à un choix délibéré, et présenté comme tel, de se rendre au désert. Celui-ci devient un véritable objet d'écriture. Dès juin 1880, Maupassant est en congé du ministère de l'Instruction publique et gagne sa vie en écrivant des chroniques, principalement pour *Le Gaulois*. Arthur Meyer, directeur de cette publication très en vogue, monarchiste et mondaine, lui propose de couvrir le soulèvement des Ouled-Sidi-Cheikh dans la province d'Oran. À l'occasion de ce voyage, il publie onze chroniques et articles — qu'il signe parfois Maupassant, parfois « un colon » et parfois « un officier ». Il les reprendra afin de constituer *Au Soleil*, publié en janvier 1884. Il voyagera au Maghreb à nouveau en 1887, 1888 et 1890. En 1881, Maupassant débarque dans une Algérie en proie depuis une dizaine d'années à de nombreuses insurrections. Son premier voyage se situe au moment où le gouverneur civil remplace le gouvernement militaire. La décision d'aller vers le désert volontairement s'explique de plusieurs manières. D'abord, le voyage en Orient est une expédition de plus en plus courante. Il ne s'agit plus d'une *terra incognita*, ou à peine connue, à décrire ou étudier. La mise en place des infrastructures tels que les chemins de fer, l'accessibilité des grandes villes et des langues, l'omniprésence des livres au sujet de ces voyages, en font des chemins tracés. Il s'agit, pour Maupassant, d'aller au-delà, dans un Orient encore méconnu, en premier rang le désert¹. Notons au passage, avec Isabelle Daunais, que cette fuite au loin dans les périphéries « exacerbe l'image de l'Orient comme un espace de dénuement² ». C'est ainsi

¹ Comme le souligne Jean-Marc Moura : « Avec l'avènement de l'ère des communications de masse, où se multiplient voyages et comptes-rendus prosaïques de périple au long cours, la planète est entièrement connue. Sillonnée dans sa totalité, elle semble se rétrécir. Les contrées sauvages ne s'offrent plus aux modernes comme des espaces mystérieux. », Jean-Marc MOURA, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 23

² Isabelle DAUNAIS, *L'Art de la mesure*, op. cit., p. 132

que Maupassant s'enfonce vers le sud, loin d'Alger et des villes, attiré comme il l'est par « un impérieux besoin, par la nostalgie du désert ignoré¹ ». Le désert est présenté, dès les premières lignes d'*Au Soleil*, comme l'objet de la quête. Maupassant est sujet d'une paradoxale nostalgie d'un espace qu'il ne connaît pas et dont il a dû peu lire puisqu'il n'est que rarement l'objet des voyages. Cette nostalgie est sonore et sémantique : l'ouverture d'*Au Soleil* devient une réflexion sur les raisons d'un voyage. Le désert est d'abord un mot, qui contient en lui, une infinité de possibles. Tout au long de l'œuvre, Maupassant réfléchira aux sonorités mêmes de ces mots – Sud, midi – qui contiennent en eux, pour lui, le désert, par opposition aux *bords fleuris* de la France : « C'est le midi du désert, le midi épandu sur la mer de sable immobile et illimitée, qui m'a fait quitter les *bords fleuris* de la Seine chantés par Mme Desboutières, et les bains frais du matin, et l'ombre verte des bois pour traverser les solitudes ardentes² ». Il est en recherche d'un exotisme qui est d'abord fondé sur le langage, celui des mots ou celui des chants, et une opposition se construit entre les berges de la Seine — espaces verts et fleuris et *limités, tracés* comme les bois — et la mer de sable définie par son absence de mouvement et de limites. En même temps ce désir de désert est complexifié, car Maupassant fait part également d'un autre désir. Citant Flaubert, il écrit que celui-ci disait quelque fois : « On peut se figurer le désert, les pyramides, le Sphinx, avant de les avoir vus ; mais ce qu'on n'imagine point, c'est la tête d'un barbier turc accroupi devant sa porte³ », et annonce par là même vouloir connaître ce qui se passe dans cette tête. Donc le désert est simultanément — et ce sans forcément de contradiction — quelque chose de déjà très connu, produisant déjà des clichés de lui-même, et pourtant d'absolument attirant parce que méconnu.

¹ Guy DE MAUPASSANT, *Au Soleil*, éd. cit., p. 38

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 39

A – Homosexualité, judaïsme, échec de la colonisation : l'altérité radicale du désert

Au Soleil est une critique, virulente en cette période triomphante, de la colonisation, aussi bien de la manière dont elle est mise en place que de ses effets. Ainsi Maupassant note-t-il que « le système de colonisation consistant à ruiner l'Arabe, à le dépouiller sans repos, à le poursuivre sans merci et à le faire crever de misère, rend inévitables d'autres insurrections¹ ». Maupassant, contrairement à ce qui se fait de coutume en France à ce moment-là de l'histoire (la Tunisie sera mise sous protectorat l'année suivante et la colonisation est le grand discours de la gauche), ne fait pas l'apologie de la colonisation. Contrairement à tous les écrivains que nous avons vus jusqu'à présent, il se situe dans un moment où la colonisation est *advenue* et non pas en Égypte où les désirs coloniaux, et la lutte des grandes puissances, s'aiguisent, mais ne se concrétisent pas encore tout à fait comme dans l'Algérie de la fin du siècle. Le rapport au paysage, et donc au désert, n'est pas le même et se mettent en place alors des différences entre le rapport à un lieu étrange et celui à un lieu possédé. Cette critique n'empêche pas la production d'une vision raciste de l'Arabe (il est vicieux, fourbe, fanatique, et ses mœurs — à commencer par l'homosexualité — font horreur à Maupassant) ainsi que de pages antisémites, notamment envers les populations juives du M'Zab. Nous voudrions nous arrêter quelques instants sur les explications que propose Maupassant afin de comprendre pourquoi l'homosexualité masculine semble aussi omniprésente autour de lui. « En Afrique », écrit-il, « cet amour anormal est entré si profondément dans les mœurs que les Arabes semblent le considérer comme aussi naturel que l'autre². » Il l'explique d'abord par la présence de la polygamie, qui rend les femmes célibataires plus rares, puis se tourne vers la nature désertique du lieu : « Peut-être aussi l'ardeur du climat, qui exaspère les désirs sensuels, a-t-elle émoussé chez ces hommes de

¹ *Ibid.*, p. 55

² *Ibid.*, p. 73

tempérament violent la délicatesse, la finesse, la propreté intellectuelle qui nous préservent des habitudes et des contacts répugnants¹. » Maupassant suggère enfin une dernière hypothèse : « Peut-être encore trouve-t-on là une sorte de tradition des mœurs de Sodome, une hérédité vicieuse chez ce peuple nomade, inculte, presque incapable de civilisation demeuré aujourd'hui tel qu'il était aux temps bibliques². » Trois choses expliquent donc pour Maupassant l'omniprésence de l'homosexualité en Algérie : l'absence de femmes due à la polygamie, la chaleur du désert qui échauffe et le fait que les hommes sont restés inchangés depuis des temps immémoriaux et héritent du vice de Sodome et des nomades. Trois constructions imaginaires qui nous sont désormais familières. Le désert est l'espace biblique ; une équivalence entre Sodome, dans le désert de Judée, et le désert du Sahara est mise en place. De plus, l'hétérosexualité devient un signe de civilisation. Comme chez Dubois-Aymé ou chez Volney, Maupassant a l'intuition que les hommes qu'il voit sont les mêmes que ceux qui parcouraient la terre aux temps bibliques. Une histoire préservée permet de remonter aux origines du genre humain : origines barbares, dont l'homosexualité était donc un attribut. L'homosexualité, comme plus généralement tout ce qui relèverait d'une sexualité perçue par l'auteur comme anormale, est une conséquence du climat désertique. La réflexion sur l'ardeur désertique se retrouve au début de « Marroca », nouvelle qui porte sur le désir africain. Là aussi, le désert crée un désir inconnu pour le narrateur et forme presque ce personnage de Marroca, fille de colons espagnols à la sexualité vorace :

La chaleur, cette constante brûlure de l'air qui vous enfièvre, ces souffles suffocants du Sud, ces marées de feu venues du grand désert si proche, ce lourd sirocco, plus ravageant, plus desséchant que la flamme, ce perpétuel incendie d'un continent tout entier brûlé

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

jusqu'aux pierres par un énorme et dévorant soleil, embrasent le sang, affolent la chair, embestialisent¹.

Le désert, donc, *embestialise* : il transforme les humains en bêtes assoiffées de sexe. « Marocca » se déroule en ville et non dans le désert : mais derrière toute l'histoire se dresse le désert, qui insuffle et produit le sexe et des personnages ultra-sexualisés. Dans les raisons données sur l'homosexualité des Arabes est contenue, comme en germe, toute une vision du désert. Ainsi, nous avons relevé également la superposition des espaces de Palestine et d'Algérie (le désert se *ressemble*, presque par définition) à laquelle correspond une superposition des *temporalités* (l'Arabe d'aujourd'hui est le même que l'Arabe d'hier : il n'y a pas d'histoire en progrès, mais une histoire gelée dans un temps unique.) Alger est Jérusalem, et le désert est le désert : les Arabes contemporains sont tels les patriarches. Ou plutôt, les patriarches sont tels les Arabes contemporains et non tels qu'on se les imagine. Aller en Orient, et dans le désert, c'est remonter à l'origine, par aspects noble, par d'autres bestiale, de la civilisation européenne. Maupassant est en effet tributaire de son temps, mais également de l'héritage textuel qu'il reçoit. Dans le M'Zab, quelques pages sur les juifs de la région, font preuve d'un antisémitisme assumé. Si Maupassant prend bien la peine de les différencier des juifs d'Alger ou de Paris, il ne le fait que pour mieux souligner les clichés usuels : ce sont des usuriers, dont il comprend mieux pourquoi « dans ces contrées » ils sont parfois massacrés. Dans les confins du M'Zab, un discours qu'il n'aurait pas tenu dans la ville, paraît soudainement possible et justifié. Le Maupassant critique de la colonisation est différent ici — comme si à la proximité du désert, et dans la périphérie, quelque chose se libérait : ainsi écrit-il : « ces rapaces [...] sont le fléau, la plaie saignante de notre colonie, le grand obstacle à la civilisation et au bien-être de l'Arabe² », avant de les comparer à des charognards. Ainsi, suite à de longues pages à Alger notamment où l'écrivain déconstruit avec précision les

¹ Guy DE MAUPASSANT, « Marroca » [1882] dans *Nouvelles d'Afrique*, Lyon, Palimpseste, 2008, p. 16

² Guy DE MAUPASSANT, *Au Soleil*, éd. cit., p. 109

infrastructures coloniales, le racisme, l'oppression et ses effets néfastes, il situe tout d'un coup la cause de l'échec de la colonisation dans une population marginalisée et éloignée des centres du pouvoir. Les causes — de la sexualité immorale, de l'échec de la colonisation — proviennent toujours de la direction du désert. Il est définitoire et opératoire du fonctionnement de l'Afrique de Maupassant. Les juifs du M'Zab, de plus, ne semblent pas avoir la dignité de l'Arabe. Nous retrouvons ici cette image lentement élaborée, depuis Volney, de l'homme du désert à la noblesse presque surhumaine. Les Mozabites, à l'opposé, seraient selon Maupassant connus comme « les Juifs du désert » car ils sont commerçants ; et « L'Arabe, le véritable Arabe, l'homme de la tente, pour qui tout travail est déshonorant, méprise le Mozabite commerçant¹ ». Ainsi, par l'entremise des jugements moraux portés sur la sexualité des Arabes (et ce, il est intéressant de relever la contradiction, en même temps qu'il lamente leur fanatisme religieux) et sur les juifs du M'Zab, rejoignent les thématiques que nous avons vues jusqu'à présent : le désert comme origine de l'histoire préservée et où s'opposent la figure de l'urbain et celle du noble homme du désert épris de liberté. L'écrivain élabore ici un réseau complexe de figures d'attraction ou de répulsion (le juif des villes, le juif du désert, les Arabes libres et nobles ou les Arabes usuriers) dont le nœud central est le rapport à un centre et une périphérie et au désert. Mais pour Maupassant, au-delà de ces *topoi*, le désert devient un objet digne d'être décrit en lui-même.

B – L'antichambre de la fiction et de la poésie : le désert, une réalité langagière

Dans la vallée du Chéelif, Maupassant décrit la « hideur, la misère, la jaune misère de la terre² ». Ici, l'écrivain voit que « [la terre] apparaît loqueteuse comme un vieux pauvre Arabe, cette vallée que parcourt l'ornière sale du fleuve sans eau, bu jusqu'à sa

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 67

boue par le feu du ciel¹. » À travers ses différents textes, on note que celui qui vit dans le désert et le désert lui-même commencent à se ressembler, jusqu'à être impossibles à distinguer l'un de l'autre. Ainsi, ici le désert devient-il par analogie le vieux pauvre Arabe, comme plus tard les animaux deviennent aussi le désert. Les chameaux ont « la couleur du désert, comme tous les êtres nés dans ces solitudes jaunes². » Maupassant préfigure ici le soldat et l'écran de sable évoqués par Camus dans « La Femme adultère ». Le jaune préside aux animés et inanimés du paysage, offrant un éventail de toutes ses nuances : « Le lion, l'hyène, le chacal, le crapaud, le lézard, le scorpion, l'homme lui-même prennent là toutes les nuances du sol calciné, depuis le roux brûlant des dunes mouvantes jusqu'au gris pierreux des montagnes³. » Le désert produit de la ressemblance : il métamorphose tout ce qui est animé *en lui*, jusqu'à Maupassant lui-même, « desséch[é] de soif comme ce désert ardent⁴ ». Car le paysage tout entier, chaque matériau, *devient désert* à la faveur d'un ouragan de sable. Recouvrant tout d'uniformité, produisant en permanence du lui-même, le solipsisme effréné du désert n'empêche pas de ressentir également un émerveillement. Celui-ci se produit aussi bien face au spectacle des couleurs qu'à la laideur. Les mirages eux-mêmes sont une forme de merveille. Si le désert crée du *même* en permanence, alors il semblerait que la métaphore ou l'analogie — figures du même — seraient les procédés les plus à même de le dire. La couleur « étrange, aveuglante et pourtant veloutée » du sable chaud du désert se mêle à « une nuance un peu violacée, tombée du ciel en fusion »⁵. Ici, la métaphore de la lumière en fusion permet de pousser à l'extrême la notion d'aridité, qui fait fondre même ce qui est intangible. Ainsi avec la métaphore de la fusion, c'est à la fois l'aspect ardent et l'aspect doux des couleurs du désert qui est mis en exergue. Ailleurs, c'est toujours le soleil — maître des lieux — qui

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 103

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 101

⁵ *Ibid.*, p. 67

métamorphose le paysage en explosion de couleurs partout « jusqu'aux extrêmes limites du regard¹ » — aux confins de l'espace des confins. Ces couleurs sont « extravagant[es], » telles « les plumes des flamants »². Car le soleil transforme le désert aride et monotone en une « féérique apothéose d'opéra » et les couleurs sont toujours définies comme « extravagant[es] », « surprenant[es] » et « invraisemblable[s] », tant et si bien que le désert devient le lieu du faux : « quelque chose de factice, de forcé, et contre nature. »³ Cette féerie de fiction, explosion de nuances, du camaïeu au pastel, est le lieu où règnent en maître deux figures récurrentes : d'une part le vautour et « cet autre maître du vaste pays qu'il tue, le soleil, le dur soleil⁴ » : les deux êtres qui dominent le désert sont ceux qui le détruisent et, en le détruisant, lui donnent son aspect spécifique de terre aride et rouge. Le vautour est d'ailleurs d'abord aperçu, par métonymie, par son ombre qui traverse le désert : « Elle est, cette ombre, la vraie, la seule habitante de ce lieu morne et mort. Elle semble y régner comme un génie mystérieux et funeste⁵. » Le vautour est le seul être qui n'est pas rendu semblable à lui par le désert : il le surplombe, c'est son « domaine⁶ », même si on pourrait croire que c'est son ombre, sa projection de soi, son être fictif, là aussi, qui règne dans ce paysage de fiction. Le mirage apparaît en effet comme la fiction poussée à l'extrême, qui confine au sublime. Ainsi, au-delà du mirage visuel, Maupassant évoque le « mirage du son⁷ », étape de la fictionnalisation dont même la source devient introuvable :

Parfois, dit-on, on est surpris dans ces vallons de sable par un incompréhensible phénomène que les Arabes considèrent comme un signe assuré de mort. Quelque part, près de soi, dans une direction indéterminée, un tambour bat, le mystérieux tambour bat, le mystérieux tambour des dunes. Il bat distinctement, tantôt plutôt

¹ *Ibid.*, p. 148

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 67

⁵ *Ibid.*, p. 66

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 101

vibrant, tantôt affaibli, arrêtant, puis reprenant son roulement fantastique¹.

Voix inconnues et hallucinées : aucune surprise qu'elles s'élèvent dans le désert qui est, pour Maupassant, l'espace du fantasme, un lieu authentique et l'ailleurs de l'Europe. La colonisation ayant « européenisé² » l'Algérie, il faut aller loin du centre pour parvenir à une authenticité supposée. Ainsi le ksar de Boukhari, qui se trouve juste sur la frontière du sud, est la « zone de transition entre les pays européens et le grand désert³. » À Boukhari, Maupassant aperçoit un panneau qui indique « Courrier du Sud » :

Courrier du Sud ! On allait donc encore plus au Sud en ce terrible mois d'août. Le Sud ! quel mot rapide, brûlant ! Le Sud ! Le Feu ! Là-bas, au Nord, dit en parlant des pays tièdes Le Midi. Ici c'est le Sud.

Je regardais cette syllabe si courte qui me paraissait surprenante comme si je ne l'avais jamais lue. J'en découvrais, me semblait-il, le sens mystérieux. [...]

Le Sud ! Le désert, les nomades, les terres inexplorées et puis les nègres, tout un monde nouveau, quelque chose comme le commencement d'un univers ! Le Sud ! comme cela devient énergique sur la frontière du Sahara⁴.

La notion de frontière est fondamentale, entre ce qui a déjà été transformé en Europe et le reste. Ce rôle est joué par le désert. Le Sud n'est pas tant une réalité qu'une image — sonore, d'abord, visuelle ensuite — d'un monde. Le mot même renouvelle la réalité de Maupassant ainsi que son langage (« comme si je ne l'avais jamais lue »). Mais c'est le désert qui active le mot, qui lui donne sa vitalité, puisque c'est aux frontières du Sahara qu'il prend sa véritable puissance. La localisation prend une place prépondérante chez

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 68

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 69

Maupassant, comme le montre également la différenciation entre le midi et le sud : le premier est le connu, le mot du nord pour désigner le sud ; le deuxième promet à l'écrivain les prémisses d'un monde impensable et d'une littérature nouvelle et charnelle.

En même temps, Maupassant n'est ni un savant ni un poète romantique. Le désert qu'il décrit, de même, se veut réaliste. Il ne cherche pas à sublimer hors de propos cet espace ni à y voir ce qui n'y est pas. Maupassant souligne, sans verbe, que « Ici, rien. » Car le soleil « s'élève au-dessus de cette terre qu'il a dévastée, qu'il semble déjà regarder en maître, comme pour voir si rien de vivant n'existe plus¹ ». Tout est nu, ardent, détruit. C'est un pays mort que celui du désert, une « morne étendue de sable » qu'il requalifie ensuite « plutôt de poussière de terre »². Le désert n'est pas beau *en soi*. Pourtant, cette aridité a des effets proprement positifs : « Et si vous saviez comme on est loin, loin du monde, loin de la vie, loin de tout, sous cette petite tente basse qui laisse voir, par ses trous, les étoiles et, par ses bords relevés, l'immense pays du sable aride³ ! » En effet, dans ce monotone, cette terre « toujours calcinée et morte », une nécessité est comblée : celle du nécessaire du vide, grâce à un paysage « ruisselant de lumière et désolé » qui « suffit à l'œil, suffit à la pensée, satisfait les sens et le rêve »⁴. Ici, « on ne regrette rien, on n'aspire à rien⁵ ». La raison en est simple : le désert est un absolu, au sens où c'est un paysage « complet [...] qu'on ne pourrait [...] concevoir autrement⁶ ». Cet absolu crée justement, aux yeux de l'écrivain, cet authentique du désert qu'il recherche et qui ne saurait souffrir le moindre mensonge : « La rare verdure même y choque comme une chose fausse, blessante et dure⁷. » Comme nous l'avions vu plus haut, c'est un lieu inondé de fiction à certaines heures, mais celle-ci n'est pas fausse comme la verdure qui vient entraver, faire

¹ Guy DE MAUPASSANT, *Lettres d'Afrique : Algérie, Tunisie, op. cit.*, p. 146

² *Ibid.*, p. 148

³ *Ibid.*, p. 149

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

une brèche, dans la complétude d'un paysage qui ne souffre d'aucun besoin. Le désert se suffit à lui-même, et approprie tout ce qui le pénètre : c'est ce qui provoque ce calme. C'est « au milieu de ces interminables espaces toujours à peu près semblables¹ », au cœur même de la monotonie, que l'on devient soi-même désert, donc complet et sans besoin : « le désert silencieux vous envahit, vous pénètre la pensée comme la dure lumière vous calcine la peau ; et l'on voudrait devenir nomade à la façon de ces hommes autour de vous qui changent de pays sans jamais changer de patrie² ».

Si Maupassant utilise des lieux communs du désert créés avant lui, il en produit une image nouvelle et donne au désert des fonctions nouvelles. Déjà, nous pouvons observer une réflexion sur ce que serait une pensée du désert : la monotonie, ou l'aridité, supposées du lieu, ne sont pas vues comme des éléments négatifs, mais comme des attributs positifs, et constitutifs du désert. Ils *font* désert. D'un paysage pour ainsi dire invisible, nous sommes parvenus à un désert visible, qui peut se définir positivement et produit du sens, des images, et même un langage qui lui est spécifique. Maupassant s'approprie et assume les images reçues du désert ; sauf que contrairement aux écrivains que nous avons étudiés avant lui, il semble les savoir être des images reçues. Ainsi les subvertit-il pour créer un désert plus complexe, qui a une fonction, se prête au jeu, et peut être l'objet d'une écriture littéraire. Sa nouvelle « Mohammed-Fripouille » met en scène un narrateur auquel un militaire français, le capitaine Marret qui a passé douze ans dans le désert, raconte une histoire du désert. « Parlez-moi des femmes arabes³ », lui demande-t-il. Espérant entendre une histoire grivoise ou sensuelle, où se mêlent désert érotisé et femme lascive, le narrateur est plutôt confronté à une histoire d'une grande cruauté autour du personnage terrible de Mohammed-Fripouille, turc engagé dans la légion française et qui professe une haine sans borne des Arabes. Le capitaine lui parle, *in*

¹ *Ibid.*, p. 149-150

² *Ibid.*

³ Guy DE MAUPASSANT, « Mohammed-Fripouille » dans *Nouvelles d'Afrique*, éd. cit., p. 61

fine, en effet des femmes arabes et du désert, mais non pas de la manière escomptée. Le dialogue entre les deux se déroule un soir, à Alger, alors qu'une « chaleur légère, une chaleur ailée, [leur] caressait la peau. Et parfois des souffles plus chauds, pesants, où passait une odeur vague, l'odeur de l'Afrique, semblaient l'haleine proche du désert¹ ». Le désert, désormais vrai personnage, appelle ces deux personnages à lui, par l'entremise du récit que va énoncer le capitaine. Le désert devient l'espace de la fiction par excellence, alors que le capitaine décrit Boghar, où il était stationné et a rencontré Mohammed-Fripouille. Boghar, « le balcon du Sud [...] le commencement de ce pays de feu, rongé, nu, tourmenté, pierreux et rouge » et « l'antichambre du désert ». ² Antichambre du désert et de la fiction, produite par Maupassant, qui inaugure avec d'autres l'invention du désert comme objet à proprement parler littéraire et son aridité comme constitutive des potentialités de création qu'il permet. Avec Loti, cette démarche parviendra à son accomplissement.

¹ *Ibid.*, p. 60

² *Ibid.*, p. 62

2 – L'appel de la « terre épouvantable » : le désert de Pierre Loti

A – Loti, inventeur du désert

Le désert devient un objet central, inévitable même, chez Pierre Loti. Comme l'indique Suzanne Lafont :

Le désert était là depuis *Aziyadé*, sur les terrains vagues de Stamboul, dans les cimetières, aux confins de la ville ; il déréalisait les parcours labyrinthiques de *Fantôme d'Orient*, rongait la Chine de l'intérieur, gagnait du terrain à chaque page du pèlerinage à Angkor. Tous les récits de Loti font signe au désert car ils se tuent (et ce n'est pas une image) à investir des traces qui s'effacent, à avancer sur un sol qui se dérobe à chaque pas¹.

Elle ajoute, à juste titre, que « [d]es fragments de désert sont à relever partout dans l'œuvre, d'où la difficulté que l'on rencontre à en constituer une géographie cohérente² ». Nous allons nous intéresser très spécifiquement au traitement du désert dans l'itinéraire de Jérusalem de Loti, publié en trois volumes à son retour, chez Calmann-Lévy. Le premier opus, tout particulièrement, intitulé *Le Désert* (janvier 1895) et retraçant le périple de Loti à travers l'Arabie pétrée et jusqu'à Gaza, nous servira de base. D'autres ouvrages de Loti auraient tout aussi bien pu faire l'objet de cette étude. Ainsi, Suzanne Calmant remarque-t-elle que dans *Au Maroc*, par exemple, Loti *crée* du désert :

¹ Suzanne LAFONT, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993, p. 119

² *Ibid.*

même au temps de Loti, le Maroc, ce n'était pas le Sahara. Les villes les plus prestigieuses sont, après son passage, un tas de ruines calcinées par le soleil ; les champs de blé qui, aux dires même de Loti, font du Maroc un grenier d'abondance, se transforment sous sa plume en « un désert d'iris et d'asphodèles » à la blancheur étourdissante. Qu'un désert puisse se faire par l'abondance de fleurs, cela ne se voit guère que chez Loti. On voit dans *Au Maroc* le désert à l'œuvre¹.

Loti est en effet un créateur du désert, à plusieurs égards. En Égypte, il interrogera le Sphinx, posé dans le désert, « il lui pose la question de la perte de son sens depuis les temps anciens jusqu'à son ensevelissement dans les sables² ». Dans son voyage pour la Palestine, Loti choisit la route la plus longue et la plus dure : celle qui n'est guère empruntée par les touristes. Il invente un itinéraire du désert là où celui-ci ne s'impose pas. Comme le rappelle Alain Quella-Villéger dans son introduction aux *Méditerranées de Pierre Loti*, la Méditerranée est inventée : son « invention scientifique » date des expéditions du XIX^e siècle, de Bonaparte à l'Algérie. Pierre Loti, à sa manière, participe non seulement à la construction de la Méditerranée comme objet, mais plus encore préside à bien des égards à l'avènement du désert comme objet littéraire à proprement parler. En effet, c'est avec lui que s'opèrent certains des changements quant au traitement littéraire de cet espace. L'itinéraire de Loti pour Jérusalem obéit aux recommandations des guides touristiques. Cela étant, l'écrivain y apporte quelques variantes : pour la traversée du Sinaï, il opte pour la solution la plus difficile et la plus longue. Lorsque Loti effectue son itinéraire, le pèlerinage en Terre sainte n'est plus une aventure solitaire : en 1856, le congrès de Paris entérine une ouverture des Lieux saints et des pèlerinages de groupe s'organisent. Comme pour Maupassant en Algérie, on remarque que c'est à mesure que les infrastructures du voyage se développent et se solidifient que le désert devient un objet, un passage nécessaire afin d'accéder à une forme d'authenticité. Loti lui-même, indique qu'il choisit la route difficile car l'autre est

¹ *Ibid.*, p. 136-137

² *Ibid.*, p. 146

« déjà banalisée [...] hélas !¹ » De manière générale, la spiritualité chrétienne considère le désert comme un lieu de purification et de pénitence. Chez Loti, en revanche, c'est l'échec de l'expérience religieuse qui va être mis en exergue ; à la place, le désert devient non plus une *route vers*, mais une chose en soi, décrite pour sa propre beauté et qui condense en fait toute l'expérience de l'Orient. Une fois arrivé à Gaza, Loti vogue de déception en déception, que ce soit à Jérusalem, Bethléem, ou ailleurs. Seul le désert avait une valeur réelle. C'est ainsi que le désert vers Jérusalem se trouve investi d'une signification double : il y a son sublime, mais il y a aussi des images plus angoissantes. En mars 1894, Pierre Loti, bénéficiant d'un congé sans solde de six mois, part sur l'*Ocus* pour rejoindre Le Caire et Jérusalem, accompagné de Léo Thémèz et Maurice de Talleyrand-Périgord. Notons également, qu'à l'inverse de ses prédécesseurs, Loti consacre tout son ouvrage au désert : *Le Désert* est une longue et minutieuse description de chaque paysage désertique qu'il traverse. Il serait hors de propos d'en tirer des caractéristiques exhaustives, mais nous voulons regarder ici ce qui constituerait la spécificité du désert lotien et, par extension, comment son traitement inaugure un nouveau rapport au traitement du désert.

B – Le désert comme processus et comme volonté

La préface du *Désert* est déjà un manifeste et un programme :

Où sont mes frères de rêve, ceux qui jadis ont bien voulu me suivre aux champs d'asphodèle du Moghreb sombre, aux plaines du Maroc ?... Que ceux-là, mais ceux-là seuls, viennent avec moi en Arabie Pétrée, dans le profond désert sonore.

Et que, par avance, ils sachent bien qu'il n'y aura dans ce livre ni terribles aventures, ni chasses extraordinaires, ni découvertes, ni

¹ Pierre LOTI, *Le Désert*, éd. cit., p. 346

dangers ; non, rien que la fantaisie d'une lente promenade, au pas des chameaux berceurs, dans l'infini du désert rose...

Puis, au bout de la route longue, troublée de mirages, Jérusalem apparaîtra, ou du moins sa grande ombre, et alors peut-être, ô mes frères de rêve, de doute et d'angoisse, nous prosternerons-nous ensemble, là, dans la poussière, devant d'ineffables fantômes¹.

Le désert est un appel. Il devient objet littéraire quand il passe de décor à fonction ou processus. Le désert n'est plus seulement jaune, aride, sublime d'aridité : il est rose. On a vu, de fait, de Volney à Loti, comment le désert gagne peu à peu en nuances de couleurs. En effet, Loti insiste ici sur le rien qui règne dans le désert. Celui-ci lui permet d'être sonore et d'être infini : espace par excellence de la promenade. Se posant contre l'éthos de l'aventurier, il convie son lecteur à une balade dans un paysage rose. Dès lors, il annonce un exercice de description pure : non seulement des couleurs, mais du sol, de ses évolutions au fur et à mesure de la marche, de la végétation, des petits détails, du tout, qui constitue un désert. Cette description est, souvent, temporalisée par l'avancée de l'itinéraire même : « D'abord, jusqu'au brûlant midi, les solitudes sont semées de cailloux noirs² ». Puis : « Vers midi, passe une région moins morte [où] croissent des tamarins incolores, de pâles genêts à petites fleurs blanches³ ». À tel point, en réalité, que le désert en devient un paysage en chantier permanent, en métamorphose. Il apparaît au fur et à mesure de son écriture : « Autour de nous, à mesure que s'en va la journée, les montagnes s'élèvent et les vallées se creusent⁴. » Quand il approche du Grand Sinaï, Loti note que « [p]endant l'après-midi, nous voyons changer autour de nous la teinte et la nature des pierres ; les granits deviennent plus friables et plus incolores⁵ », et plus tard,

¹ *Ibid.*, p. 345

² *Ibid.*, p. 351

³ *Ibid.*, p. 352

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 359

« [d]’heure en heure tout devient plus gigantesque¹. » Souvent, ces changements sont relevés sans indication de la marche elle-même, comme si l’écrivain, immobile, voyait le paysage se métamorphoser sous ses yeux. Ce désert qui se métamorphose est un désert de couleurs. Loti prête une attention toute particulière à chaque minuscule évolution des couleurs, des teintes et des nuances. Et contrairement aux attentes, il s’évertue à décrire l’éventail de nuances qui se dresse face à lui, ainsi le sable « spécial » de telle gorge, « d’une poussière rose de granit, jonchée de cailloux bleus et saupoudrée de gelée blanche² ». Car il neige quelques jours dans le désert de Loti. Plus tard, ce seront « des granits roses, des mondes de granits roses que traversent çà et là, comme de géantes marbrures, des filons de granits bleus³. » La couleur permet systématiquement de dépeindre des scènes, frappantes visuellement, qui condensent pour Loti une expérience du désert : ainsi, alors qu’ils croisent une tribu se déplaçant au loin, Loti décrit leur vision, fantomatique et féerique, ainsi : « Dans la fraîcheur du matin, dans le demi-jour de ces gorges profondes, c’est, sur fond rose et dans une buée rose, un long cortège de figurants noirs⁴ ». Le désert est bel et bien le pays de la féerie, comme à Akabah, théâtre de « féeries de lumière » quotidiennes, « que personne ne regarde »⁵. Spectacle sans spectateur : le désert est l’espace de la première expérience. L’air est irrespiré, les féeries irregardées. Car il n’y a d’autre sujet ici que le désert lui-même ; c’est lui qui agit *sur* : il n’est ni objet à voir ni force de destruction. Ainsi, dans un renversement frappant, Loti écrit-il : « Et si brusque a été la prise de possession de nous par lui ; si subit, notre enveloppement de silence et de solitude⁶ !... » Les voyageurs devenus objets, dont la nature d’objets du désert est mise en emphase par la construction qui relève presque d’une anacoluthie, afin de mettre le « lui » désignant le désert en exergue comme régisseur de l’action. On

¹ *Ibid.*, p. 361

² *Ibid.*, p. 375

³ *Ibid.*, p. 385

⁴ *Ibid.*, p. 386

⁵ *Ibid.*, p. 393

⁶ *Ibid.*, p. 346

retrouvera souvent chez Loti ce phrasé au passif, cette inversion des rôles : l'homme est l'objet du paysage. Le désert a en effet sa propre volition. Loti rapporte un épisode où « une sorte d'angoisse du désert¹ » le prend avec ses compagnons. Il essaye d'en comprendre l'origine et conclut : « c'est quelque chose d'indéfinissable, une nostalgie d'*ailleurs*, sans doute, un regret pour ce printemps que nous perdons ici et qui, dans d'autres pays, amène des verdure et des fleurs. Ici, rien, jamais ; c'est une partie maudite de la terre, qui voudrait demeurer impénétrée et où l'homme ne devrait pas venir². » Ce rappel coloré du printemps est l'effet d'être sur une terre qui n'est pas seulement aride, inhospitalière, mais dont c'est la volonté d'être ainsi, car elle veut demeurer impénétrée. De la même manière, Loti privilégiera par moments les phrases au participe passé, où le pronom a disparu : « Tout le jour, cheminé dans l'immensité des sables, suivant ces vagues traces que font, à force de siècles, les rares passages des hommes et des bêtes, et qui sont les chemins du désert³. » En plus de mettre en scène une certaine urgence de l'écriture, elles permettent de néantiser la figure de l'écrivain, avalé par le désert et les actions que celui-ci impose. À d'autres moments, ce sera les phrases infinitives pour lesquelles il va opter, poussant encore plus loin la destruction du sujet :

Cheminer en rêvant, cheminer, cheminer toujours, ayant devant soi la tête poilue ornée de coquillages et le long cou de la bête, qui fend l'air avec des oscillations de proue de navire. Voir les solitudes passer après les solitudes ; tendre l'oreille au silence, et ne rien entendre, ni un chant d'oiseau, ni un bourdonnement de mouche, parce qu'il n'y a rien de vivant nulle part⁴...

¹ *Ibid.*, p. 378

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 348

⁴ *Ibid.*, p. 354

C – Le dernier bastion édénique de la spiritualité

La révélation religieuse de Pierre Loti n'arrivera pas : ni à Jérusalem, qui est une immense déception, ni ailleurs. C'est seulement dans le désert que celui-ci approchera au plus près du texte sacré, et plus spécifiquement dans la première oasis qu'il verra. À oued-El-Aïn, près d'Akabah, ils parviennent à ce « lieu enchanté » qui s'ouvre « comme un décor qui change »¹. L'oasis, à bien des égards semblable à un *hortus conclusus*², est « enfermée, murée splendidement par les granits³ » : le passage de ces murailles signalant l'entrée dans la merveille. Immédiatement, le relief de l'oasis est comparé à « un temple [...] une pagode hindoue, une étrange fantaisie géologique, une gigantesque pyramide régulière⁴ ». La topographie de l'espace elle-même est comme un condensé de tous les espaces de la spiritualité. Ici, les mots mêmes faillissent, Loti s'interroge : « Avec quels mots, avec quelles images de fraîcheur empruntées aux poètes de l'ancien Orient, peindre cet Éden, caché dans les granits du désert⁵ ? » C'est un retour aux origines, à l'Éden même : l'eau est claire, le ciel paradisiaque, « comme un ciel d'Éden doit être » dans ces « jardins sauvages » (intouchés par l'homme) et où l'on marche, aux côtés « de grandes bêtes à tournure antédiluvienne » comme « sur du velours »⁶. Loti décrit une oasis « non profanée », un Éden qui n'aurait pas même connu l'homme ; apparaît même un serpent, dont la présence complète la peinture de l'espace, la création de cet Éden littéraire. C'est que le désert est le seul espace où Pierre Loti espère trouver quelque chose de l'ordre de la spiritualité. Alors qu'il repart avec ses compagnons de Akabah, avec une nouvelle escorte, il voit les Bédouins prier :

¹ *Ibid.*, p. 379

² L'*hortus conclusus* (« jardin enclos ») est un thème iconographique de l'art religieux et provient du « Cantique des cantiques » (4 :12)

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 380

⁶ *Ibid.*, p. 381

les voilà tous debout, les hommes, Bédouins de Pétra ou Bédouins d'ailleurs, s'orientant vers La Mecque si proche, pour commencer à invoquer ensemble le Dieu des déserts ; alors tout s'efface devant la grandeur et la majesté de cette prière, au milieu de ces rochers où tombent des rayons de lune¹...

Rien de semblable ne sera vu par Loti à Jérusalem. Au fur et à mesure qu'ils s'enfoncent dans le désert de Tîh, le plus aride, les traces disparaissent. Dans ce désert-là, « rien n'est changé ici depuis l'époque des Madianites » : il cite un passage de la Genèse évoquant des marchands madianites passant par là, car ils rencontrent eux-mêmes des marchands de Gaza qui s'en vont à Akabah vendre des vêtements. Loti reste tributaire de l'idée que le désert trace une ligne ininterrompue entre le temps de la Bible et celui contemporain, ce qui permet un retour à l'origine de l'être humain. En même temps qu'espace d'une *expérience spirituelle de l'oasis* — plutôt qu'une révélation — le désert s'avère être l'espace par excellence de la fiction, et ce, à commencer par la provocation des mirages. Dans le désert de Tîh, les gazelles sont comme des mirages de vitesse et de grâce qui déroutent les yeux : « en sens inverse de notre course, elles passent comme une envolée de sable, les petites bêtes fines, les petites bêtes de vitesse et de fuite... Mais les lointains mouvants et troubles aussitôt nous déforment leurs images, les escamotent à nos yeux déroutés². » Les gazelles sont annoncées déjà par « les lointains vides » qui « semblent se préparer pour toutes sortes de visions et de mirages »³. Si elles sont bien réelles – Loti fera l'expérience plus tard de mirages au sens propre – elles s'avèrent, par la mise en scène du désert, devenues des animaux à la liminalité du mirage et du réel. Êtres de vision et êtres de toucher, elles tracent dans leur course et sur la page, la ligne entre la fiction et le récit de voyage. Comme l'oasis avant elles, elles font surgir dans le texte tous les

¹ *Ibid.*, p. 413

² *Ibid.*, p. 421

³ *Ibid.*

possibles fictionnels et poétiques que recèle le désert. Car, le désert *fait écran* et permet la fiction :

À la lumière mourante, on ne voit plus les choses qu'au travers de cet étrange nuage jaune, d'une transparence livide. Nos tentes, qui apparaissent là-bas, s'exagèrent dans le lointain, au milieu de l'immensité nue, prennent dans cette buée de sable des proportions de pyramides¹.

Le désert démesure les choses, les investissant d'un autre type de réalité, difficile à définir : il les transforme en objets de fiction. On peut supposer en fait que le désert devient un objet littéraire à partir du moment où il devient le support ou la permission de la fiction. Et de fait, dès l'arrivée à Gaza et tout le reste du voyage, les instants qui sont à la limite entre la fiction et la poésie se font rares dans le texte de Loti, laissant place à un récit de voyage retraçant la déception renouvelée et permanente qu'il ressent à chaque halte : le poète, sorti du désert, redevient voyageur. Alors qu'ils approchent Gaza, mais sont encore dans le désert, la déception de quitter l'espace s'impose à Loti ; l'atmosphère elle-même en est changée, ce n'est plus un air « qui passait, irrespiré, sur un monde sans vie² ». On note que l'attrait du désert est son caractère constamment *inédit* : l'air lui-même est pur au sens où il n'a été respiré par personne d'autre. Désormais, c'est « quelque chose de moins âpre peut-être, mais d'infiniment moins pur, où l'on sent comme les lourdeurs du printemps et l'haleine des prairies » : la sortie du désert est une sortie de la pureté, d'un monde à ses premiers instants. On revient, de l'inédit, vers le connu : « les collines ont des formes ordinaires et des nuances connues où le vert bientôt dominera³ ». Et avec la perte de pureté s'évapore également la liberté :

¹ *Ibid.*, p. 349

² *Ibid.*, p. 431

³ *Ibid.*, p. 431

Au désert, on était des rois, disposant d'espaces sans mesure ; ici, il faut suivre d'étroits sentiers et encore s'y ranger souvent pour laisser passer ses pareils. Ici, tout est rapetissé sous une lumière amoindrie, et ces cultivateurs, si simples qu'ils paraissent, comparés aux hommes d'Occident, sont déjà astreints à mille servitudes qu'ignorent les Bédouins de là-bas, oisifs et libres, ne pratiquant que le pillage et la guerre¹.

La sortie du désert est le retour à la servitude de la civilisation, et de ses infrastructures qui range et rapetissent le monde : les Bédouins, eux, écrit Loti, citant Esaïe (XXI, 1), s'en retournent vers la « *terre épouvantable*² ». L'épouvante, telle qu'elle est retravaillée par Loti, condense en réalité ce que propose le désert à l'écrivain comme projet d'écriture : il s'agit, à bien des égards, d'une image de terreur face à la liberté absolue qu'offre le désert. Épouvantable parce que bien réelle, par opposition à tout le reste du monde qui en paraît factice. À Jérusalem, Loti est confronté à un autre type de désert, cette fois-ci désolant.

D – Le désert de la foi : la déception de Jérusalem

Arrivé à Jérusalem, c'est toujours une forme de désert qui préside à l'écriture. Mais ce n'est plus le désert plein de sens et à la sémantique riche qu'il a traversé pour y parvenir : Jérusalem, « l'éclat mourant de ce nom³ », n'est plus rien. Loti essaye seulement de noter « les aspects actuels de sa désolation et de ses ruines⁴ ». Si le désert d'Arabie pétrée est métamorphosé par l'écriture de Loti, c'est aussi que c'est la Judée qui est le vrai *désert* au sens le plus péjoratif du terme : entre Hébron et Bethléem, « [d]e loin en loin, quelque grande ruine, mutilée, incompréhensible, debout et haute, regarde au loin l'abandon morne de cette Judée qui jadis fut le point de mire des nations⁵. » C'est le

¹ *Ibid.*, p. 435

² *Ibid.*, p. 442

³ Pierre LOTI, *Jérusalem*, éd. cit., p. 449

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 457

désert morne et spirituellement aride, qui n'offre rien au spectateur. La Palestine, « toujours plus désolée et plus solitaire » est « presque le désert retrouvé »¹ : mais un faux désert, perverti et réellement vide. Tout ce qui s'offre en termes de désert en Palestine n'est qu'une image — parfois plus proche parfois moins — du vrai grand désert qu'il a connu. Ainsi, sur la route de Jéricho, à plusieurs reprises, « le pays nous rend presque des aspects du vrai désert² », et à nouveau, un autre désert qui « moins l'immensité, ressemble au grand où nous venons de passer tant de jours³ ». Mais il manque aux deux « l'impression des solitudes démesurées⁴ ». Ce sont des déserts circonscrits, de la limite. Là où, inattendu, le grand désert ressurgit, c'est sur l'esplanade de la mosquée al-Aqsa, quelques instants seulement : « Entrons dans la mosquée mystérieuse, si entourée d'espace désert et mort⁵ ». Mais tout cela n'est rien, « après les désolations et les éblouissements roses de la Grande Arabie, dont nous gardons le souvenir, l'image comme gravée au fond de nos yeux⁶... » La couleur qui reste du désert est le rose, qui laisse une empreinte visuelle. Donc la déception à Jérusalem dédouble le désert : d'une part celui, rose, éblouissant, *vrai* et d'autre part, celui de Jérusalem, qui fait ressentir « un effroi devant le vide indiscuté, absolu, éternel⁷... » Deux déserts, donc, celui qui permet la fiction, qui est parcouru de poésie, et celui qui n'est que le constat du vide absolu, de l'absence de religion, de la commercialisation de la foi⁸. Dans Jérusalem, c'est Jérusalem qui est désertée elle-même. Si le désert devient un objet littéraire chez Loti, c'est qu'il envahit le reste de la réalité. Celle-ci est désormais mesurée, vue, lue, à l'aune

¹ *Ibid.*, p. 458

² *Ibid.*, p. 501

³ *Ibid.*, p. 503

⁴ *Ibid.*, p. 501

⁵ *Ibid.*, p. 576

⁶ *Ibid.*, p. 507

⁷ *Ibid.*, p. 519

⁸ Voir *infra* la manière dont chez Tahar Djaout, le désert est alternativement le lieu d'une histoire vivante à écrire ou celui d'un fondamentalisme mortifère, p. 378

de l'espace des espaces. Il est possible de localiser, autour de Loti, un moment où le désert devient un attribut de l'Orient. Comme l'écrit Jean-Marc Moura :

Ainsi, l'ensemble des représentations littéraires de l'Orient au XVIII^e siècle ne peut être expliqué sans considérer l'immense succès de la traduction des *Mille et une Nuits*, qui a contribué à la formation d'une vulgate orientale (despotisme, sensualité, splendeur des palais, goût du Conte...) où les écrivains ont puisé pour trouver un décor et une thématique séduisants et immédiatement identifiables par les lecteurs¹.

Ainsi, nous nous rendons bien compte que le désert ne fait pas réellement partie des attributs premiers de l'Orient jusqu'à une période tardive. Au tournant du siècle, il est pourtant devenu un passage obligé de la représentation de l'espace oriental imaginaire. Plus encore, il devient une condition : le despotisme et la sensualité et les attributs classiques se trouvent aussi bien dans la ville que dans les déserts.

¹ Jean-Marc MOURA, *Lire l'exotisme*, *op. cit.*, p. 105

VI – Le désert comme force de destruction, du rire de Mark Twain au masochisme de T.E. Lawrence

Nous nous sommes concentré sur un corpus exclusivement français jusqu'à présent dans cette étude de l'évolution du désert jusqu'au tournant du XIX^e siècle nous paraît pertinente. Il existe évidemment des œuvres anglophones qui portent de près ou de loin sur le désert dans la région, mais elles sont plus rares. L'avènement d'une littérature anglophone sur ce sujet peut se situer justement au début du XX^e siècle, d'une part avec certains des *imperial romances* qui se situent dans un désert imaginaire (on pense surtout à la romance *The Sheik* (1919) de Edith Maud Hull) et d'autre part dans l'œuvre fondatrice de T.E. Lawrence, avec au premier plan *Seven Pillars of Wisdom*. *The Sheik* est l'une des romances les mieux connues du début du siècle. L'adaptation en film en 1921 a provoqué des centaines de rééditions du roman¹ et, selon Daniel Bivona, a initié un sous-genre très distinct de *desert romances* ou *sheik romances*². Celui-ci détaille la très longue liste d'œuvres appartenant à ce sous-genre aux États-Unis, qui reste aujourd'hui fort vivace. Daniel Bivona rappelle que l'avantage du désert est qu'il relève d'un monde non occupé par les colons ou touristes britanniques et donc suffisamment distant afin de ne pas représenter un danger concret et réel. Ainsi nous sommes ici dans le domaine du pur fantasme, le roman se déroulant en Algérie. *The Sheik* suit l'histoire de Diane, voyageuse britannique enlevée et violée par un « Sheik » dont elle tombe amoureuse ; il s'avère, à la fin du livre, qu'il est lui-même un Anglais et, le viol étant pour ainsi dire annulé par sa nationalité, ils décident tous deux de rester au désert. Les motifs présents dans *The Sheik* seront retrouvés chez Paul Bowles. Le motif du viol, ou de la destruction du corps,

¹ Daniel BIVONA, *British Imperial Literature. 1870–1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 187

² *Ibid.*, p. 18

quant à elle, est présente de façon très extensive chez T.E. Lawrence et participe de sa vision littéraire du désert.

1 – Lawrence au désert : discipliner et humilier le corps

Dans *Seven Pillars of Wisdom*, autobiographie au statut complexe, à mi-chemin entre la chronique politique et l'essai aux accents métaphysiques, T. E. Lawrence livre une image du désert qui, bien que nourrie des lectures précédentes, est unique et novatrice. C'est en partie à cela qu'est dû le succès de l'œuvre, dont on peut dire aujourd'hui qu'elle est à elle seule fondatrice de bien des aspects de l'imaginaire littéraire du désert au XX^e siècle.

A – Une sexualité de la douleur

La destruction du corps, humilié ou rejeté dans l'abject, devient constitutive de l'expérience désertique. Au-delà des idiosyncrasies de la personne historique Lawrence, il est évident dès le début de l'œuvre que le désert est un espace où le sexe est déformé. Cela culmine dans l'épisode du viol de Lawrence, dont l'intérêt est surtout dans ce qu'il advient du corps du personnage plutôt que le viol lui-même. D'entrée de jeu, Lawrence évoque longuement le sexe entre hommes. L'évocation est importante en ce qu'elle est expliquée par les circonstances du désert et en ce que le sexe entre hommes est présenté non pas comme un désir, mais comme une forme de transcendance. Lawrence en éclaircit d'abord les circonstances :

For years we lived anyhow with one another in the naked desert, under the indifferent heaven. By day the hot sun fermented us; and we were dizzied by the beating wind. At night we were stained by

dew, and shamed into pettiness by the innumerable silences of stars¹.

Pendant des années, nous vécûmes dans le désert nu, sous les cieux indifférents. Le jour, le soleil chaud nous faisait fermenter ; et nous étions étourdis par le battement du vent. La nuit, nous étions tachés de rosée, et rendus honteux de notre insignifiance par les silences innombrables des étoiles.

Notons ici la similarité avec la remarque, au sujet de l'homosexualité, que nous avons relevée plus haut chez Maupassant. Ici l'image est poussée plus loin ; les hommes sont *fermentés* par le soleil, pris de vertige au contact du vent, écrasé par les étoiles. Dans ce désert « nu » (non pas « aride » ou « desséché » ou « désolé » l'adjectif « nu » prenant ici également une connotation sensuelle), le corps n'est plus le même. Il est désorienté, ses sens sont exacerbés et en même temps l'homme prend une conscience aiguë de l'insignifiance du corps face au cosmos. Il est ramené à la conscience de soi comme « tache » (*stain*). De fait, le corps dans le désert est déchu : du début de l'œuvre jusqu'à l'épisode du viol, Lawrence représente le corps comme un déchet. Le désert exacerbe les joies et les souffrances ; mais le corps est trop grossier pour être à la hauteur de ces extrêmes : « The body was too coarse to feel the utmost of our sorrows and of our joys². » (« Le corps était trop grossier pour ressentir l'extrême de nos peines et de nos joies. ») Donc il ne peut qu'être une ordure ou un déchet (« rubbish³ »), un simulacre qui va au-devant d'instincts que ces hommes, d'ordinaire, auraient répugné assouvir⁴. Dans le cadre du désert, en effet, le corps n'est même pas chair, seulement de la viande. Ainsi Lawrence explique-t-il que les prostituées des rares villages qu'ils croisaient ne provoquaient aucun désir : « [they] would have been nothing to our numbers, even had their raddled meat

¹ T.E. LAWRENCE, *Seven Pillars of Wisdom. A Triumph*, London, Jonathan Cape, 1990 [1926], p. 8, nous traduisons.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 9

been palatable to a man of healthy parts¹ » (« [Elles] n'auraient rien représenté pour nous, quand bien même leur chair éreintée eût été acceptable pour un homme de bonne constitution ») Les corps éreintés des prostituées, comparés à de la viande, n'auraient même pas été désirables si elles n'avaient pas été elles-mêmes détruites par le désert. Face à cette impureté paradoxale que l'on trouve dans le désert, le sexe entre hommes — qui n'est guère présenté comme une homosexualité — est une convenance que Lawrence décrit ainsi : « sexless and even pure² » (« désexualisée, même pure ») Chez Lawrence, on perçoit comme un réseau d'analogies entre le désert, nu et stérile, et le sexe entre hommes qu'il présente comme également stérile, purement mécanique, rendant le corps à sa condition animale, et donc gage de pureté. Pureté qui se meut très rapidement dans le texte en désirs masochistes :

Several, thirsting to punish appetites they could not wholly prevent, took a savage pride in degrading the body, and offered themselves fiercely in any habit which promised physical pain or filth³.

Plusieurs, désirant punir des appétits qu'ils ne pouvaient entièrement contenir, trouvaient une fierté sauvage à dégrader leurs corps, et s'offraient avec férocité à quelque habitude que ce soit qui leur promettait la douleur physique et la saleté.

L'écrivain souhaite clairement identifier son aventure du désert à un apprentissage premier ; celui de l'inutilité du corps qui mérite d'être puni ou discipliné et dans la discipline duquel se trouve un véritable plaisir. Il explique ainsi comment se déroulaient les punitions pour ceux qui auraient commis une faute :

When there was reason and desire to punish we wrote our lesson with gun and whip immediately in the sullen flesh of the sufferer, and

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

the case was beyond appeal. The desert did not afford the refined slow penalties of courts and gaols¹.

Quand il y avait une raison et un désir de punir, nous inscrivions nos leçons avec le revolver et le fouet immédiatement sur la chair morne du souffrant, et l'affaire était sans appel. Le désert n'offre pas le luxe raffiné des lentes peines des tribunaux et de geôles.

L'explication est donc double : d'une part, la pureté du désert renvoyait l'homme à sa condition misérable de corps, lui-même représenté comme un déchet ; d'autre part, le désert n'aménageait pas le luxe de la justice au sein d'un tribunal. Les châtiments étaient donc corporels, arbitraires et désirés pour ces deux raisons associées au désert. Le châtiment du corps, source de plaisir et de transcendance, est l'attribut principal du désert de T. E. Lawrence.

B – L'expérience ineffable du désert

L'un des épisodes les mieux connus des *Pillars* survient le 20 novembre 1917, dans la forteresse syrienne de Deraa. Lawrence, capturé par des soldats turcs, est menacé de viol par leur chef avant d'être torturé par ses soldats. Pendant la torture — racontée en détail — Lawrence écrit : « I remember smiling idly at him, for a delicious warmth, probably sexual, was swelling through me² » (« Je me souviens lui avoir souri négligemment, car une chaleur savoureuse, probablement sexuelle, gonflait en moi. ») Présenté à nouveau au chef, celui-ci rejette Lawrence : « But he now rejected me in haste, as a thing too torn and bloody for his bed, blaming their excess of zeal which had spoilt me³ ». (« Mais il me rejetait hâtivement désormais, comme une chose trop déchirée et ensanglantée pour son lit, les accusant d'avoir été trop zélés et de m'avoir abîmé. ») Lawrence décrit avec précision la forme de plaisir qu'il a pris à la torture — présentée, en

¹ *ibid.*

² *ibid.*, p. 351

³ *ibid.*

fait ici, comme une culmination des punitions que l'homme s'inflige dans le désert — qui aboutit à effectivement transformer son corps d'abord en objet, puis en déchet. Si la scène a attiré de nombreux commentaires sur les pratiques sexuelles de Lawrence, il n'en demeure pas moins qu'elle fonctionne dans l'économie du texte comme l'apogée désertique¹. C'est dans ce moment que Lawrence intègre et incorpore, dans sa chair, les enseignements du désert. La soumission, en tant que discipline sexuelle et psychologique, devient une ouverture vers les possibles. Contrairement à tous les voyages précédents qui, d'une manière ou d'une autre, suivaient de plus ou moins près le format (illusoire ou non) d'une prise de notes épisodique, Lawrence annonce d'emblée que la vie du Bédouin étant ardue, il n'avait pas le temps d'écrire tout ce qui se passait en lui : « When the march or labour ended I had no energy to record sensation, nor while it lasted any leisure to see the spiritual loveliness which sometimes came upon us by the way². » (« Lorsque la marche ou le travail prenaient fin, je n'avais plus l'énergie d'enregistrer les sensations. Je n'avais pas non plus, lorsque ceux-ci étaient encore en cours, le loisir de remarquer les splendeurs spirituelles qui s'offraient à nous sur la route. »)

L'expérience du désert est donc ineffable, puisqu'il est impossible de vivre avec les Bédouins et d'avoir le temps ou l'énergie de noter son expérience spirituelle. On observe une certaine rupture avec tout ce que nous avons pu constater jusqu'à présent dans d'autres récits. Ici, Lawrence désire insister sur deux choses : d'une part que vivre la vie du Bédouin l'empêche de prendre des notes et d'autre part qu'il est devenu lui-même comme Bédouin. Contrairement à un Loti qui dit sans cesse « nos Bédouins » (établissant par là une séparation entre lui et eux et un rapport de propriété), Lawrence utilise systématiquement la première personne du pluriel. Ce sentiment d'appartenance lui permet de discourir sur les us et coutumes du désert, de manière plus objective que

¹ Cela n'est pas sans rappeler certains vers sur le désert du poète Lorand Gaspar, par exemple : « Pour l'anachorète, le désert / est un instrument pour / b r i s e r, r é d u i r e, a n n i h i l e r / la chair / a p p r o c h e r l e s a n g e s », Lorand GASPAR, *Sol absolu*, Paris, Gallimard, 1972, p. 75

² *Ibid.*, p. 10

beaucoup de ses prédécesseurs (ainsi un passage explique-t-il la notion de propriété chez les Bédouins, fondée sur les rapports non pas entre différentes tribus, mais entre ceux qui viennent du désert et ceux qui n'en viennent pas¹). Mais cela n'empêche pas le désert d'être en tout premier lieu un endroit *inquiétant*. Cette inquiétude, déjà annoncée par les étoiles du début du livre, relève de ces formes d'hostilité à l'homme typiques du désert et qui ravissent Lawrence : « Nothing in the march was normal or reassuring. We felt we were in an ominous land, incapable of life, hostile even to the passing of life, except painfully along such sparse roads as time had laid across its face². » (« Rien dans la marche n'était normal ou rassurant. Nous savions être sur une terre sinistre, incapable d'accueillir la vie, hostile même au passage de la vie, sauf dans la douleur le long des rares routes que le temps avait posées sur son visage. ») Terre de mauvais augure et menaçante, hostile à la vie, le désert est ici une douleur. Seul le temps peut — et à peine — lui tracer quelques routes. L'hostilité n'est jamais plus visible que lors du *khamsin*³, que Lawrence aime : « [I]ts torment seemed to fight against mankind with ordered conscious malevolence, and it was pleasant to outface it so directly, challenging its strength, and conquering its extremity⁴. » (« Le tourment qu'il provoquait semblait combattre l'humanité avec une malveillance ordonnée et consciente, et il était agréable d'y faire face directement, pour défier sa force, et conquérir son extrémité. ») Il trouve dans le désert un adversaire à sa taille, dont il apprécie le défi : malveillant et ordonné, c'est simultanément la preuve d'une conscience extrahumaine et le constat que celle-ci veut du mal à l'homme. Pour cela, être du désert, c'est livrer une bataille interminable à un ennemi qui n'est pas de ce monde : « a doom to wage unending battle with an enemy who was not of the world, nor life, nor anything, but hope itself; and failure seemed God's freedom to mankind⁵. ».

¹ *Ibid.*, p. 56

² *Ibid.*, p. 187

³ Voir, *supra*, les similitudes avec le *khamsin* de Volney, p. 58 et de Camus, p. 46

⁴ *Ibid.*, p. 191

⁵ *Ibid.*, p. 325

(« destiné à une lutte sans fin aux prises avec un ennemi qui n'était pas de ce monde, ni de la vie, ni de quoi que ce soit, mais l'espoir lui-même, et l'échec semblaient être la part de liberté que Dieu a réservée aux hommes. ») Un ennemi informe et conceptuel qui est la condition de la découverte de la liberté tout en étant un rejet total de la domestication humaine, à savoir : un espace destiné à toujours résister aux hommes et aux sociétés : « L'attrait du désert en partie, pour Lawrence, se trouvait dans l'impossibilité qu'il soit domestiqué, dans le refus qu'il oppose aux besoins et aux souhaits humains¹. » Liberté qui se rapporte très concrètement au masochisme : dans son introduction à la réédition en 1921 des *Travels in Arabia Deserta* de Charles Doughty, qui relate ses voyages en Arabie en 1876-78, Lawrence revient sur ce constat :

[The Beduin's] sterile experience perverts his human kindness to the image of the waste in which he hides. Accordingly he hurts himself, not merely to be free, but to please himself. There follows a self-delight in pain, a cruelty which is more to him than goods. The desert Arab finds no joy like the joy of voluntarily holding back. (...) He lives his own life in a hard selfishness. His desert is made a spiritual ice-house, in which is preserved intact but unimproved for all ages an idea of the unity of God².

L'expérience stérile du Bédouin pervertit sa bonté humaine à l'image de la terre dévastée dans laquelle il se cache. En conséquence, il se fait du mal, non simplement pour être libre, mais pour se faire plaisir. Il en découle un délice de la souffrance, une cruauté qui vaut davantage pour lui que tous les bienfaits. L'Arabe du désert ne trouve aucune joie qui égale celle de se battre en brèche volontairement. [...] Il vit sa vie dans un égoïsme dur. Son désert devient une glacière spirituelle, dans laquelle est préservée, intacte mais inexploitée pour tous les âges, une idée de l'unité de Dieu.

¹ Daniel BIVONA, *British Imperial Literature, 1870–1940*, *op. cit.*, p. 139, nous traduisons

² T.E. LAWRENCE, « Introduction » [1921] dans Charles DOUGHTY, *Travels in Arabia Deserta* dans Harold ORLANS (éd.), *Lawrence of Arabia, Strange Man of Letters. The Literary Criticism and Correspondence of T.E. Lawrence*, Cranbury, Associated University Presses, 1993, p. 59–60, nous traduisons

Dans cette même introduction, qui contient en fait tous les éléments constitutifs du désert des *Pillars*, Lawrence insiste sur le fait que le désert rend les hommes francs — dans les deux sens du terme : « Men in it speak out their minds suddenly and unreservedly. Words in the desert are clear-cut¹. » (« Ici, les hommes disent ce qu'ils pensent soudainement et sans réserve. Les mots dans le désert sont clairs et nets. ») C'est chez Lawrence que nous allons trouver un début d'élaboration de quelque chose qui pourrait s'appeler écriture du désert : les mots y sont clairs et nets, évidents, précis. Une fois actée la déchéance du corps, l'enjeu de l'écriture sera dès lors d'essayer d'atteindre ce langage du désert. Pour Daniel Bivona, cette « dissolution de l'individualité » sert d'une part à la construction nationale et à l'esprit de corps (l'individu se fond dans un tout plus grand) tout en célébrant l'esclavage heureux et la punition de soi². Chez Mark Twain, le désert est aussi un outil de destruction, mais cette fois-ci, il vise la communauté et l'idée même de nation.

2 – Une terre des rêves : la Palestine comme outil pour désarter le mythe national états-unien

La Palestine, écrit Hilton Obenzinger dans son ouvrage sur la folie de la Terre sainte aux États-Unis à l'époque de Mark Twain et Herman Melville, « est une divergence³ ». Une *discrepancy*, en anglais : le mot met en exergue la différence entre ce qui est attendu et ce qui est vu sur place. Le chercheur souligne ainsi que l'expérience constitutive du voyage en Terre sainte pour ces auteurs est celle d'une *différence* entre l'image et le réel. Cette *discrepancy* est, de fait, fondamentale dans la manière dont Mark Twain décrit la Palestine dans *The Innocents Abroad* (1869) comme une zone désertifiée. Mark Twain

¹ *Ibid.*, p. 57

² Daniel BIVONA, *British Imperial Literature, 1870–1940*, *op. cit.*, p. 144

³ Hilton OBENZINGER, *American Palestine. Melville, Twain, and the Holy Land Mania*, Princeton, Princeton University Press, 1999, nous traduisons

quitte Beyrouth le 11 septembre 1867, accompagnant un petit groupe de pèlerins, afin de rejoindre Jérusalem par la terre en passant par Damas. Twain avait été embauché par des journaux de San Francisco et New York pour écrire des chroniques lors de son excursion. Comme le rappelle Hilton Obenzinger, Twain rejoint des pèlerins issus de l'élite triomphante industrielle et commerçante qui cherchaient à réaffirmer leur héritage culturel après la guerre civile (1861 – 1865) en effectuant leur propre version du voyage en Orient. Dans une reprise américaine des voyages de l'élite européenne, les États-Uniens souhaitent retrouver, en Orient, leur légitimité culturelle. Selon Obenzinger, le voyage de Twain est une performance, d'abord proposée à un lectorat principalement masculin dans les journaux, avant d'être adaptée de façon plus nationale pour un lectorat davantage féminin¹ : « le rire explosif de Twain produit des récits qui s'opposent à ceux, dominants, de destinée typologique et de restauration millénariste² ». Twain utilise l'image, sans cesse répétée au cours du livre, d'une Palestine déserte afin de faire exploser de l'intérieur le nationalisme états-unien. Comme les Européens, les États-Uniens produisent une vaste littérature du voyage en Palestine qui est lue partout, sans compter les traductions des œuvres européennes, tout particulièrement Volney et Chateaubriand. Pour Obenzinger, l'intérêt pour la Bible et la géographie biblique est au cœur idéologique de l'expansion coloniale américaine et le voyage en Palestine permet aux Américains de contempler les récits bibliques à leur source afin de rejouer les mythes religieux nationaux, leur permettant de déplacer, en dernière analyse, la Terre sainte biblique en Amérique. *Innocents Abroad* est, selon lui, une performance qui, tout à la fois, incarne et fait éclater les identités des Anglo-Américains³. Comme nous tenterons de le voir, la peinture d'une Palestine *désertée* de façon grotesque est l'outil opératoire qui permet cette destruction des mythes nationaux. Avec Twain, nous entrons réellement

¹ Voir la préface de Hilton OBENZINGER, *American Palestine. Melville, Twain, and the Holy Land Mania*, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 3

³ *Ibid.*, p. 5-6

dans certaines des utilisations littéraires du désert que l'on verra se déployer à nouveau dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Twain invente une Palestine déserte, à des fins politiques domestiques.

A – Le désert comme mensonge de la beauté

Tout au long des *Innocents Abroad*, Mark Twain met en place une différenciation qui sera à la source de la beauté paradoxale des paysages. Ainsi, il remarque que Damas est en effet belle — mais seulement pour ceux dont les yeux sont accoutumés aux paysages désolés de Syrie : « I can easily understand how unspeakably beautiful it must be to eyes that are only used to the God-forsaken barrenness and desolation of Syria¹. » (« Je peux facilement entendre comme elle devait paraître incroyablement belle aux yeux qui sont seulement habitués à la stérilité misérable et à la désolation de la Syrie. ») Positionnée au creux du désert, sa végétation ressemble à une accumulation de bijoux en contraste avec l'aridité alentours : « right in the midst of the desert is spread a billow expanse of green foliage; and nestling in its heart sits the great white city, like an island of pearls and opals gleaming out of a sea of emeralds² » (« en plein milieu du désert s'étend un ondulant feuillage vert, et, nichée en son cœur, se trouve la grande ville blanche, comme une île de perles et d'opales étincelant dans une mer d'émeraudes »). Damas n'est exceptionnellement belle que par opposition à la laideur qui l'entoure : elle n'a pas de beauté en soi. C'est la tristesse du désert qui la rend belle. La haine comique que professe le narrateur Twain pour le désert est d'emblée hyperbolique, une succession d'adjectifs : « And when you think of the leagues of blighted, blasted, sandy, rocky, sunburnt, ugly, dreary, infamous country you have ridden over to get here, you think it is the most beautiful, beautiful picture that ever human eyes rested upon in all the broad

¹ Mark TWAIN, *The Innocents Abroad*, *op. cit.*, p. 251, nous traduisons

² *Ibid.*, p. 252

universe¹ ! » (« Et quand on pense à ces lieues de pays damnées, foudroyées, sableuses, rocheuses, laides, mornes, infâmes et calcinées par le soleil qu'il a fallu traverser pour parvenir ici, on se dit que c'est le plus beau tableau que jamais des yeux humains aient pu voir de tout l'univers ! ») Damas n'est rien d'autre qu'une oasis, qui paraît être une merveille parmi les merveilles pour les « Bédouins des déserts² ». Deux visions se mettent en place : celle du narrateur et celle du Bédouin, dans une stratégie de déboulement comique. Le narrateur comprend, voyant la ville, pourquoi elle a survécu aussi longtemps : « It could not die³ » (« Elle ne pouvait mourir. ») C'est sa nature d'oasis qui la fait survivre. Le désert est détestable, mais il permet l'oasis. Damas est au-delà du temps, elle le mesure en chute d'empires : « She measures time, not by days and months and years, but by the empires she has seen rise, and prosper and crumble to ruin⁴. » (« Elle ne mesure pas le temps en jours, mois, et années, mais en empires, qu'elle a vus naître, prospérer, et tomber en ruines. ») Le désert, chez Twain, est un élément de contraste, nimbant les objets les plus quotidiens d'un halo d'exception : « nothing, in this scorching desolate land could look so refreshing as this pure water flashing in the lamp-light⁵. » (« Rien, dans cette terre désolée et brûlante, ne pouvait sembler aussi rafraîchissant que cette eau pure apparue au reflet de la lampe. ») De même, Naplouse n'est belle que par opposition avec les collines arides qui l'entourent⁶. Cette différenciation entre la laideur du désert et la relative beauté de tout ce qui n'est pas désert revient sans cesse au cours du voyage ; tant et si bien que, plutôt que décrire la mer de Galilée, Twain préfère consacrer plusieurs pages à parler des splendeurs du lac Tahoe. En comparaison, l'Amérique devient la vraie Terre sainte, alors que la Palestine n'est que le lieu où les voyageurs projettent leurs fantasmes et s'évertuent à leur donner une réalité inexistante.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 253

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 254

⁶ *Ibid.*, p. 287

En même temps, chez Twain, le *topos* désormais familier du désert et du Bédouin figés dans le temps revient. Ainsi, voyant des bergers, il remarque qu'ils sont l'image parfaite de Joseph : « [they] were the very pictures of Joseph and his brethren¹ ». (« [ils] étaient à l'image même de Joseph et de ses frères ») Ils correspondent, dans cette perspective de différence, à l'image biblique et plus encore leurs habits correspondent aux images qui circulent des Bédouins : « [they wore] the dress one sees in all pictures of the swarthy sons of the deserts² » (« [ils portaient] les habits que l'on voit dans toutes les images des fils basanés du désert »), et perpétuent ce temps éternel, inchangé, du désert : « They have the manners, the customs, the dress, the occupation, and the loose principles of the ancient stock³. » (« Ils ont les manières, les coutumes, les habits, les occupations, et les principes inconstants des anciens hommes. ») Le narrateur de Twain ajoute son regard acéré sur ce *topos*, remarquant qu'ils ont l'absence de principes des héros de la Bible. Le voyage de Twain est en permanence défini par un balancement entre la lecture biblique, la lecture mythique nationale américaine, la lecture des guides et son regard porté sur ses lieux saturés de texte.

B – La fin des illusions

Notons que Twain compare la réalité à deux types de lectures, la Bible et les guides de voyage, pour constater les déficiences du lieu — à commencer, toujours, par le désert. Ainsi, la mer Morte est une déception :

The desert and the barren hills gleam painfully in the sun, around the Dead Sea, and there is no pleasant thing or living creature upon it or about its borders to cheer the eye. It is a scorching, arid, repulsive

¹ *Ibid.*, p. 262

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

solitude. A silence broods over the scene that is depressing to the spirits. It makes one think of funerals and death. [...]

All our reading had taught us to expect that the first plunge into the Dead Sea would be attended with distressing results—our bodies would feel as if they were suddenly pierced by millions of red-hot needles [...] We were disappointed.¹

Le désert et les collines stériles luisent douloureusement sous le soleil, autour de la mer Morte, et il n'y a rien de plaisant, ni de créature vivante sur elle ou autour d'elle, afin de réjouir l'œil. C'est une solitude brûlante, aride, répugnante. Un silence, déprimant pour l'esprit, couve la scène. On pense à des funérailles et à la mort. [...]

Toutes nos lectures nous ont appris que le premier plongeon dans la mer Morte serait pénible — nos corps sentiraient qu'ils sont soudainement percés par des millions d'aiguilles brûlantes [...] Nous étions déçus.

Ce que Twain apprend en Palestine, c'est que les traditions aimées lors de l'enfance sont vouées à être détruites : « Well, let them go. I have already seen the Empire of King Solomon diminish to the size of the State of Pennsylvania; I suppose I can bear the reduction of the seas and the river. » (« Eh bien qu'ils disparaissent. J'ai déjà vu l'Empire du roi Salomon se réduire à la taille de l'État de Pennsylvanie ; je suppose que je pourrais supporter la réduction de la taille des mers et des rivières². ») Les illusions sont détruites par le désert, qui réduit les États, dévore les mers et les rivières. Mark Twain, lui aussi, invente un désert. Comme l'indique Obenzinger, Twain n'était pas au courant de l'essor du coton en Palestine et en Égypte dû à la pénurie lors de la guerre civile américaine. La fin de la guerre a créé un effondrement des prix du coton en Palestine ; le chercheur ajoute également que deux années avant sa visite, des invasions de sauterelles massives avaient détruit les récoltes, et la moisson de l'année même avait échoué³ : ces raisons

¹ *Ibid.*, p. 316

² *Ibid.*, p. 318

³ Hilton OBENZINGER, *American Palestine. Melville, Twain, and the Holy Land Mania*, *op. cit.*, p. 163

expliquent le désert qu'il voit, comme l'absence de route qu'il fustige est le résultat d'une politique ottomane¹. Mais en réalité ce contexte historique ne compte pas pour Twain : ce n'est pas l'espace dans lequel il *est* dont il dresse la critique, mais bien plutôt les projections américaines de cet espace. Cette conversation vers les États-Unis — et non pas sur la Palestine — est particulièrement visible lorsque le narrateur se moque des pèlerins qui changent, à partir de leur langage, la topographie de Palestine : « We are camped near *Temnin-el-Foka*—a name which the boys have simplified a good deal, for the sake of convenience in spelling. They call it Jacksonville². » (« Nous campons près de *Temnin-el-Foka* — les gars ont beaucoup simplifié le nom de la ville par commodité orthographique. Ils l'ont rebaptisée Jacksonville. ») Le pays entier est changé, jusqu'au nom de ses hameaux, par la vague de pèlerins, venus trouver la grandeur de l'Amérique en Palestine. Dans la conclusion de ses chroniques, Mark Twain l'énonce : la Palestine est une terre de rêves. Non au sens où elle y serait propice, mais bien plutôt parce qu'elle a été modelée uniquement en fonction des fantasmes (nord-américains, en l'occurrence). Pour mettre à mal ces rêves, son outil sera le désert. La Palestine est frappée de désert — exubérant, affreux — tel un fléau parce que les fantasmes américains sont eux-mêmes désertés par Twain. La puissance du désert réside dans sa malléabilité : il devient, en dernière analyse, une image ou un analogue du récit qu'il permet de conforter ou subvertir.

¹ *Ibid.*, p. 164

² *Ibid.*, p.

VII – De la mer au désert : une image de l'écriture

À travers les textes que nous avons étudiés, nous avons pu constater comment l'image du désert est d'abord élaborée, puis consolidée, jusqu'à être figée en une série d'éléments spécifiques que les écrivains peuvent réutiliser à leur guise. Fonctions politiques, poétiques, historiques que le paysage est amené à accomplir. Au moment où le désert devient un objet littéraire, il commence également à endosser le rôle d'image de l'écriture. Comme nous le verrons dans une prochaine partie, il existe effectivement un rapport plus ancien – intime, pourrait-on dire – entre le désert et la parole divine¹ (biblique, coranique) : mais au XIX^e siècle, et en vertu de la construction que nous venons d'étudier, il devient surtout une image du texte narratif.

Le Rivage des mythes, dirigé par Bertrand Westphal, est une esquisse d'une géocritique de la Méditerranée. L'ouvrage commence à Ithaque, le lieu-origine de la fiction occidentale et méditerranéenne et le lieu d'accomplissement de *l'Odyssée*. Plus généralement, l'errance maritime d'Ulysse est devenue une image du travail de l'écrivain. Dans *Le Livre à venir*, Maurice Blanchot commence par une longue réflexion autour d'Ulysse et des Sirènes puis du rapport entre *Moby Dick* et Achab. Dans la métaphore de l'espace maritime, il trouve une image du texte : les Sirènes conduisent « le navigateur vers cet espace où chanter commencerait vraiment² ». Le prototype du héros de roman et de l'écrivain est le navigateur Ulysse :

Ce chant, il ne faut pas le négliger, s'adressait à des navigateurs [...] et il était lui aussi une navigation : il était une distance, et ce qu'il révélait, c'était la possibilité de parcourir cette distance, de faire du

¹ Voir *infra*, p. 162 et suiv.

² Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1990 [1959], p. 9

chant le mouvement vers le chant et de ce mouvement l'expression du plus grand désir¹.

Le roman est une mer, ou un navire, pour Blanchot : il est « la richesse et l'ampleur d'une exploration qui tantôt embrasse l'immensité navigante, tantôt se borne à un petit carré d'espace sur le pont, parfois descend dans les profondeurs du navire² ». Plus encore,

en éveillant l'espoir et le désir d'un au-delà merveilleux, et cet au-delà ne représentait qu'un désert, comme si la région-mère de la musique eût été le seul endroit tout à fait privé de musique, un lieu d'aridité et de sécheresse où le silence, comme le bruit, brûlait, en celui qui en avait eu la disposition, toute voie d'accès au chant³.

Cette analogie – tantôt comparaison, tantôt métaphore se retrouve dans tous les textes que nous avons vus. Il est important de le souligner car, si elle paraît évidente, elle ne l'est pas. Rien en particulier dans l'objet réel qu'est le désert ne le détermine à être comparé à la mer⁴. D'un texte à l'autre, pourtant, cette comparaison va prendre de plus en plus d'importance jusqu'à devenir un véritable *topos* de la description du désert. Chez Volney, déjà, l'analogie avec la mer servait la *représentation* : puisque ses lecteurs n'avaient jamais vu de désert et n'en avaient guère d'images, il fallait leur proposer la comparaison la plus à même à leur permettre de se *figurer* ce que pourrait être le désert. Comme le souligne Rachel Bouvet :

¹ *Ibid.*, p. 10

² *Ibid.*, p. 12

³ *Ibid.*, p. 10

⁴ Sauf, peut-être, comme l'observe Rachel Bouvet, le fait que les deux paysages confinent à l'immensité et forcent le regard à s'adapter à ce qui lui est incommensurable : « Une certaine tension est donc constitutive du paysage désertique ; une tension qui s'exerce à même le regard, porté vers le lointain, cherchant à sonder la profondeur de l'horizon ; une tension qui se manifeste à travers le discours, insistant sur l'impossibilité de dire l'étendue démesurée du désert ; une tension qui convoque d'emblée d'autres paysages de l'immensité dans une sorte de relais métaphorique incessant. », Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit. p. 67

Arrivant dans le désert munis de bagages culturels contenant le schème mental du paysage maritime avec ses dunes, ses vagues, ses tempêtes, ses îles, ses bateaux, les voyageurs ont spontanément nommé les lieux qu'ils voyaient pour la première fois à partir de leurs propres référents¹.

Le mot est pour ainsi dire sans images, et seule l'analogie permet d'en élaborer un début de représentation : « Pour se peindre ces déserts, que l'on se figure sous un ciel presque toujours ardent et sans nuages, des plaines immenses et à perte de vue, sans maisons, sans arbres, sans ruisseaux, sans montagnes : quelquefois les yeux s'égarèrent sur un horizon ras et uni comme la mer². » Le désert égyptien est quant à lui comparé à un océan sur lequel vogue la « fertile île égyptienne³ ». Déjà, Volney pose les bases de l'analogie qui a comme enjeu la représentation. La ressemblance entre la mer et le désert sera toujours associée au *regard* : l'un ressemble l'autre. Rachel Bouvet le définit comme le « filtre principal dans l'imaginaire occidental⁴. » C'est ainsi que chez Chateaubriand, le désert-mer s'offre à proprement parler en spectacle : du haut de la terrasse de la maison du consul (le désert, semble-t-il, s'observe des terrasses dans les villes, c'est bien là que Janine dans « La Femme adultère » également y accède⁵), l'écrivain n'aperçoit « qu'une mer nue, qui se brisait sur des côtes basses encore plus nues, des ports presque vides et le désert libyque s'enfonçant à l'horizon du midi⁶ ». Au début, mer et désert sont séparés, mais complémentaires, vides et dénués, définis par la restriction l'un comme l'autre. Mais rapidement, ils sont liés comme s'ils étaient la même chose, d'abord une continuation puis une similarité : « ce désert semblait, pour ainsi dire, accroître et prolonger la surface jaune et aplaniée des flots : on aurait cru voir une seule mer dont une moitié était agitée et bruyante, et dont l'autre moitié était immobile et silencieuse. » Le désert visible est

¹ Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit. p. 68

² VOLNEY, *Voyage en Syrie et en Égypte...*, op. cit., p. 350

³ *Ibid.*, p. 15

⁴ Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit., p. 32

⁵ Voir *supra*, p. 44

⁶ François-René de CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris*, éd. cit., p. 1154

devenu presque *un type de mer*. La description se termine par une prise de conscience que c'est quelque chose qui se donne à voir : « tel était le spectacle ». Dans le désert de Judée, « la vallée comprise entre ces deux chaînes de montagnes offre un sol semblable au fond d'une mer depuis longtemps retirée : des plages de sel, une vase desséchée, des sables mouvants et comme sillonnés par les flots¹. » L'analogie maritime permet également de mettre en scène un écrivain démiurge, qui voit des temporalités vastes, d'une magnitude presque super-humaine. Pour lui, le désert est à proprement parler lisible et il peut en faire sens. La proximité entre la mer et le désert permet également de déployer une richesse comparative. L'analogie devient métaphore chez Flaubert où toute indication de la comparaison disparaît totalement. L'emphase est mise, répétée, sur le fait qu'on ne peut différencier mer et désert. Ainsi écrit-il, lorsqu'il est sur le haut d'une pyramide : « derrière nous quand nous nous retournons, c'est le désert — vagues de sables violettes. C'est un océan violet². » La locution verbale « c'est » ici définit d'abord l'objet « désert » avant d'en proposer immédiatement une redéfinition : le désert, c'est un océan violet. Les vagues de sables d'abord mentionnées, qui mêlent un élément de la mer (la vague) à un élément du désert (le sable) disparaissent totalement dans la redéfinition pour donner à voir seulement l'océan. Le désert devient entièrement océanique ou maritime. Dans le manuscrit, ce même passage est plus élaboré et moins métaphorique : ainsi la vallée du Nil « semblait une mer blanche immobile³. » Le désert, quant à lui, est « comme un autre Océan d'un violet sombre⁴. » On voit que Flaubert choisit la métaphore dans la première version, qui tend à assimiler les objets comparés, à la comparaison qui tend à les séparer. Chez Maupassant, comme chez Volney, la comparaison a pour objectif souvent de représenter à son lecteur ce que peut être un désert. Elle remplit un enjeu de représentation et de description : « Ces plaines d'Afrique

¹ *Ibid.*, p. 998

² Gustave FLAUBERT, *Voyages en Égypte*, éd. cit., p. 210

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

sont surprenantes. Elles paraissent nues et plates comme un parquet, et elles sont au contraire sans cesse traversées d'ondulations comme une mer après la tempête¹ ». C'est chez Loti que nous retrouverons cette comparaison le plus souvent, car pour être développée et non seulement mentionnée, il faut avoir atteint l'idée que le désert est un objet littéraire *et donc une image du texte*. Ce n'est le cas que de façon périphérique, au mieux, avant Loti. Suzanne Lafont note justement que la mer « figure originelle par excellence, a chez Loti toutes les caractéristiques du désert² ». L'analogie avec la mer est omniprésente ; nous relevons ainsi des comparaisons rapides au cours du texte (les plaines du désert de Tîh sont « immenses et plates comme la mer³ » par exemple), mais ce sont les exemples développés qui attirent surtout notre attention. Le désert et la mer partagent une qualité en particulier : ils sont à la fois « monotones et changeants⁴ ». Plus encore, lorsque Loti compare l'une à l'autre en remarquant que les déserts de la mer recèlent « à profusion les richesses vitales » alors qu'ici c'est « la stérilité de la mort »⁵. Il inverse le rapport de comparaison. Le comparant fixe, connu, est le désert et celui qu'il s'agit de préciser par cette comparaison est la mer. La préposition « de » indique une relation intime, de possession : la mer a ses déserts ; comme si à ce stade, pour ses lecteurs, le désert était une réalité plus familière que la mer. À mesure que s'élaborent ces analogies, la mer devient l'image du texte, déformé, en mirage, dont la réalité dans le désert est incertaine. Ainsi, dans le désert de Tîh, Loti décrit-il les mirages :

Puis bientôt, il y en a partout, de ces eaux tentantes, qui fuient devant nous, se déforment, changent, débordent, s'en vont ou reviennent, grands lacs ou rivières qui serpentent, ou simples étangs qui reflètent des roseaux imaginaires... Il y en a toujours davantage,

¹ Guy DE MAUPASSANT, *Lettres d'Afrique : Algérie, Tunisie, op. cit.*, p. 140

² Suzanne LAFONT, *Suprêmes Clichés de Loti, op. cit.*, p. 123

³ Pierre LOTI, *Le Désert* éd. cit., p.413

⁴ *Ibid.*, p. 377

⁵ *Ibid.*, p. 350

et c'est comme une mer qui peu à peu nous envahirait, une inquiétante mer qui tremble¹.

L'irruption de la mer dans le désert est comme celle de la fiction (« imaginaire ») dans le réel : la vision portée sur le monde (car nous restons dans l'univers du *visible* : fuir, se déformer, s'en aller) est modifiée par l'apparition et la disparition de cours d'eau de plus en plus nombreux qui finissent par envahir le désert et la page. Pour Rachel Bouvet, ceux-ci constituent un « relais métaphorique incessant² » de la mer au désert. C'est cela qui assure également la persistance du désert comme métaphore de l'écriture.

Dans *The Waves* (1931), Virginia Woolf fait du désert, parmi les nombreux leitmotifs du roman, une image de l'écriture. Dans les monologues de Neville, tout particulièrement, le sable incarne la tentation de l'écriture parfaite. Ainsi lorsqu'il est encore à l'université, énonce-t-il : « That would be a glorious life, to addict oneself to perfection; to follow the curve of the sentence wherever it might lead, into deserts, under drifts of sand, regardless of lures, of seductions³. » (« Ce serait une vie splendide, de s'adonner à la perfection ; de suivre la courbe de la phrase là où elle mène, dans les déserts, sous les traînées de sable, qu'importent les leurres, les séductions. ») D'âge en âge, le souvenir de la poursuite de la perfection de l'écriture revient à Neville sous l'idéal du sable et des déserts⁴. Mais c'est dans les monologues de Rhoda, l'angoissée, que le désert prend son rôle le plus important. Se fondant en partie sur un héritage des romans impériaux, Rhoda imagine en permanence un lieu *autre* où elle aurait dû être. Le désert n'est là pas une métaphore de l'écriture à proprement parler, mais devient bien plus

¹ *Ibid.*, p. 422

² Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, *op. cit.*, p. 67

³ Virginia WOOLF, *The Waves*, Oxford, Oxford University Press, 1992 [1931], p. 70-71, nous traduisons

⁴ La similarité avec certaines remarques que fait Cocteau lors de sa tournée en Égypte est frappante. Ainsi, écrit-il à Louxor « je m'acharne à résoudre des problèmes analogues dans les sables du verbe. » De même, à Karnak : « Il s'obstine [à vivre, le temple] malgré le salpêtre qui le ronge et le désagrège, de telle sorte que les dunes ébauchent des statues et que les statues retournent au sable. » Jean COCTEAU, *Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*, *op. cit.*, p. 104 et p. 107

généralement une image de *l'imagination littéraire* et des possibles. Le désert est l'objectif illusoire, flou, de Rhoda, son idéal. Ainsi dans le monologue final Bernard se souvient-il d'elle ainsi :

The willow as she saw it grew on the verge of a grey desert where no bird sang. The leaves shriveled as she looked at them, tossed in agony as she passed them. The trams and omnibuses roared hoarse in the street ran over rocks and sped foaming away. Perhaps one pillar, sunlit, stood in her desert by a pool where wild beasts come down stealthily to drink¹.

Le saule qu'elle imaginait poussait au bord d'un désert gris où ne retentissait nul chant d'oiseau. Les feuilles se flétrissaient lorsqu'elle les regardait, se remuaient d'agonie lorsqu'elle passait près d'elles en marchant. Les trams et les bus hurlaient d'une voix rauque dans la rue écrasaient des rochers et s'éloignaient, écumants, en vitesse. Peut-être qu'une colonne, ensoleillée, se dressait dans son désert près d'un bassin où des bêtes sauvages venaient boire furtivement.

On constate bien que le désert, image d'une vie sauvage et authentique, devient la définition des désirs et envies du personnage, où le réel et le fantasme se superposent. Rhoda, est définie par les aspects littéraires du désert comme terre d'idéal : dans le souvenir de Bernard, elle se rapproche presque de l'image édénique de l'oasis de Loti où viennent boire des bêtes antédiluviennes. Venant compléter l'image des vagues de la conscience, le désert et le sable offrent un horizon d'écriture et d'imagination nouveaux. Dans *En Pays connu*, Colette soulignait la singularité de ces deux paysages, mer et désert, qui lui paraissent uniques dans leur capacité à provoquer l'émotion esthétique :

Le désert est plus beau que tout. Lui seul émeut comme la mer. A mesure qu'il s'aplanit, l'amour augmente. Les dernières ondulations prennent le relief à la rapide descente du soleil : molles saillies

¹ Virginia WOOLF, *The Waves*, *op. cit.*, p. 210-211

invertébrées, mamelons velouteux, d'où l'ombre semble s'écouler d'un seul côté¹.

Rappel clair de l'air irrespiré² de Loti, Colette remarque que l'air y est pur, car il n'a « touché, pour venir de si loin, que le sable et la flore amère³ ». Le désert, comme la mer, pour Colette ici, permet de faire l'expérience d'un amour du paysage, qu'elle érotise et ainsi, d'ouvrir de nouvelles possibilités d'écriture et d'expérimenter avec des nouvelles manières de représenter le monde.

¹ COLETTE, *En Pays connu*, Paris, Ferenczi, 1950, p. 145

² Voir *supra*, p. 122

³ *Ibid.*, p. 146

VIII – Conclusion : aux limites de la représentation

André Gide écrit *El Hadj ou le traité du faux prophète* en marge des *Nourritures terrestres*. Comme l'indique Jean-Michel Wittmann dans sa notice de l'édition de la Pléiade, Gide écrit, dans une lettre de la fin août 1896 à Henri de Régner : « Mais j'achève laborieusement un petit conte assez mal venu, plein de lyrisme et d'embêtement, où tout se passe sur le désert, ce qui fait que j'en suis assez satisfait¹. » L'on pourrait croire que le seul fait qu'il se déroule au désert est un accomplissement de l'écriture, ou un exploit, quelle que soit la qualité du texte. Le texte est publié le mois suivant dans le *Centaure*. Wittmann explique l'origine du conte, inspiré d'une anecdote largement rapportée par les journaux de l'époque en mars 1896 :

Quinze ans auparavant, un ancien marchand d'esclaves, Mohamed ben Ahmed, s'était proclamé Mahdi, « envoyé de dieu », et avait fomenté une révolte contre les autorités anglaises au Soudan. Avant de mourir, en 1885, il avait transmis son autorité à son protégé Abdullah, qui avait continué à commander ses armées sans révéler la mort du chef².

Il est difficile de catégoriser le genre de *El Hadj* : si le titre parle de « traité » il est tout aussi bien un poème en prose, un conte ou une nouvelle. Dans ce texte, le prophète, El Hadj, s'adresse à Dieu et lui confie son secret : il est un faux prophète. Pour Wittmann, c'est réellement « un portrait de l'écrivain³. » Si le désert fait son apparition, tardive, mais essentielle, dans *Les Nourritures terrestres*, ce texte reste plutôt une « végétation⁴ » alors

¹ Jean-Michel WITTMANN, « Notice » dans André GIDE, *El Hadj ou le traité du faux prophète*, éd. cit., p. 1311

² *Ibid.*, p. 1313

³ *Ibid.*, p. 1314

⁴ André GIDE, *Les Nourritures terrestres* [1897] dans *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, éd. cit., p. 356

que *El Hadj* est un livre sur le désert, comme le répète Gide. Le narrateur du récit est el Hadj — le faux prophète — dont le nom désigne à la fois le pèlerinage et celui qui a accompli ce pèlerinage : l'itinéraire devenant un symbole de statut social. Dès le départ, la voix implore Allah : « je veux m'attarder au désert¹ » comme si demeurer dans cet espace était la condition même de l'écriture, de l'apparition de sa voix. Le Hadj se remémore la traversée du désert, faite sur l'injonction d'un prince mystérieux, toujours caché dans sa palanque. Il s'adresse au prince, qui pourtant est mort : « Mais vous, prince, vous êtes bien mort ; moi-même je vous ai couché dans la mobilité des sables ; le vent a soufflé ; les sables ont coulé comme les vagues des grands fleuves ; et qui sait à présent le lieu de votre errante sépulture² ? » D'emblée, le désert se voit attribuer certaines de ses fonctions traditionnelles, que nous avons aperçues régulièrement tout au long de cette partie : il est une mer ; le vent du *khamsin* l'organise et le réaménage ; il phagocyte et dévore ce qui n'est pas lui pour le transformer en désert et les sépultures, comme les ruines, sont occultées et par-là même préservées par le désert. El Hadj se rappelle comment la longue procession suivit le prince, qui voulait traverser une lointaine mer de l'autre côté de laquelle devaient se célébrer ses noces. « Notre âme s'accoutumait à n'avoir devant soi qu'une interminable étendue » tandis que « le pays deven[ait] plus désert » chaque jour.³ Notons ici l'incertitude quant à l'utilisation du mot, soit nom commun soit adjectif qui tend à faire du désert plutôt qu'une qualité un absolu. Le désert transforme tout en désert, y compris les fleuves qui « disparai[ssent] entiers dans le sable » tandis que les sables restent « plus bleus que les flots de la mer [...] plus lumineux que le ciel... »⁴ dans un désert où l'étendue et le temps, la mer et le sable, la lumière et les objets, se confondent. El Hadj chantant tous les jours auprès de la tente du prince invisible, se voit un jour invité à rejoindre celui-ci dans sa palanque la nuit même : « je me

¹ André GIDE, *El Hadj ou le Traité du faux prophète*, éd. cit., p. 329

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 331

⁴ *Ibid.*, p. 333

tus et jusqu'à l'aurore sanglotai d'amour dans la nuit¹. » À partir de ce moment-là s'enclenche une relation complexe, amoureuse et spirituelle, entre le prophète et le prince. Le cortège pénètre de plus en plus dans le royaume des mirages et le prophète se met à chanter, toutes les nuits au prince, ce qu'il espère voir quand ils auront traversé le désert. De fait, le désert devient l'espace textuel de la fiction :

Songeant à la monomorphie des palmes : pour faire rêver l'habitant du désert, me disais-je, il faut parler des nombreuses ramifications du Nord et des troncs variés des arbres ; et je chantais les profondes forêts, les ravins, l'odeur des feuilles et des mousses, les brumes du matin, du soir².

Plus encore, parce qu'il pousse au mirage et à l'illusion, le désert est l'espace de la plus forte fiction, celle à laquelle on ne peut que *croire* : « Ce que je chantais devenait ; après l'avoir chanté j'y croyais³. » Au désert, le prophète par la fiction la plus forte approche presque au statut d'un dieu ; la phrase citée rappelle une tournure fréquente du Coran : *كن فيكون* (*kun fa-yakūnu*). Celle-ci, que l'on trouve par exemple dans la Sourate de la Vache, peut être traduite de la sorte : « Sois, et la chose est aussitôt » et met en valeur la possibilité créatrice de la parole divine. Dans ce désert où rien n'existe — et donc tout est créable, potentialité de création — le faux prophète ou l'écrivain devient démiurge. Au cours de l'avancée dans le désert, le texte, lourd de symbolisme, emmène le cortège à proprement parler aux marges de la fiction, aux confins du désert, là où la matière n'a plus cours de la même manière :

Au bout d'une éternité dans le désert, le cortège aperçoit au loin une mer qui semble ne pas être un mirage. Une joie immobile s'empare d'eux, ils se mettent à crier, à danser, mais aucun ne songeait plus à avancer ; comme si suffisaient des promesses au lieu de

¹ *Ibid.*, p. 335

² *Ibid.*, p. 336

³ *Ibid.*

satisfactions ; comme si jamais soif avait pu s'éteindre d'eau salée,
l'amour de visions ou d'illusions l'espérance¹.

Le Prince envoie le Hadj s'assurer qu'il s'agit bien d'une mer. C'est alors que le Hadj se rend compte qu'il est arrivé au bord du monde, à l'orée « d'un étendu mystère où ne remuait pas un flot, mais sur quoi riait et brillait la belle image de la lune, indéfiniment élargie² ». Nous sommes désormais dans le domaine de l'indéterminé, où les mots ne suffisent plus à décrire cet inconnu. Le champ sémantique du vague, de l'indéterminé est omniprésent : « Le sable plat se prolongeait simplement en autre chose³. » Cette « autre chose » est définie seulement par son altérité par rapport à la matière ordinaire « ni tout à fait solide, ni tout à fait liquide⁴ ». Le Hadj, en fait, est remonté aux origines du monde : « C'était comme une matière incréée⁵ », touchant par là même le moment où le monde est une matière qu'il peut créer. Il est aux frontières de la fiction, juste avant l'écriture et la création dont le désert est le texte. Parvenu à ce stade, où il se rend compte qu'il ne s'agit pas d'une mer, la désolation s'empare de lui. C'est alors que le Hadj lui-même devient désert, condition de sa transformation en prophète : « sa vertu disparaissait comme de l'eau se perd dans le sable⁶ ». Il lui semble même qu'en lui s'ouvre « une désolation sans larmes, plus vaste encore et aussi morne que le désert⁷ ». Le désert, espace qui est un vide et qui transforme tout ce qui le touche en *vide*, devient alors la condition de la prophétie et par-là même condition de l'écriture. En effet, le Prince meurt aussitôt après. Le Hadj ment au peuple et continue à transmettre les ordres du Prince désormais mort. C'est alors qu'il devient prophète : « Mais je sais maintenant, s'il y a des prophètes, que c'est parce qu'ils ont perdu leur Dieu⁸. » L'apprentissage du désert dans

¹ *Ibid.*, p. 339-340

² *Ibid.*, p. 341

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 342

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 346

El Hadj est celui du néant, condition de la fiction. Pour Jean-Michel Wittmann, le désert chez Gide est d'abord le lieu « d'une tentation consentie, celui de la rencontre avec le diable, où Gide se découvre *tel qu'en lui-même enfin*, en faisant l'expérience du plaisir homosexuel¹ ». C'est ainsi que *El Hadj* peut paraître comme « le premier récit gidien d'un amour homosexuel² ».

Dès lors, les fonctions du désert qui se développent au cours de la période étudiée semblent évoluer à partir de germes très spécifiques pour devenir un héritage précis dont on peut dénombrer les critères et qualités : le désert est un espace de révélation — alternativement religieuse, sexuelle ou créative — en cela qu'il la *permet*. Né comme objet littéraire au sein d'un genre polymorphe, il garde cet aspect polymorphe par la suite, proposant des métamorphoses du texte. Le Hadj chante ce qui existe dans le désert : « Des os blanchis ; des coquilles vidées ; / Des traces ; des traces ; des traces, / que le vent du désert effaçait. / L'immense vent du désert a passé³. » On a pu vérifier, au cours de cette partie, comment l'affirmation de Jean-Marc Moura se confirme en ce qui concerne le désert spécifiquement :

du périple mythique, se déroulant dans un espace merveilleux, vers un déplacement strictement situé dans un espace balisé, pour s'achever en un voyage intérieur, de nouveau affranchi des contraintes de la géographie. Ainsi articulée sur des notions primordiales, la quête littéraire se définit autant par son objet que par ses lieux où elle se déroule et le programme narratif qu'ils instaurent⁴.

Le désert est éminemment littéraire et comparable au texte. Il agit comme un palimpseste auprès des ruines ; plus encore, il est un espace où subsistent sur le sable, éternellement

¹ Jean-Michel WITTMANN, « Notice » in André GIDE, *El Hadj ou le traité du faux prophète*, éd. cit., p. 312

² *Ibid.*

³ André GIDE, *El Hadj ou le traité du faux prophète*, éd. cit., p. 333

⁴ Jean-Marc MOURA, *Lire l'exotisme*, op. cit., p. 16-17

modifiées par le vent, des traces : ruines ou écritures ou hommes, ils deviennent tous signifiants d'autre chose et premiers attributs d'un texte à venir.

Deuxième partie – Du désert des origines au désert du devenir

I – Introduction : à la recherche des origines

1 – Un accès direct aux origines

Les origines semblent provenir du désert ou survivre en lui. Qu'elles soient pré-coloniales ou pré-historiques, celui-ci semble y donner un accès direct et fantasmé. Comme nous l'avons vu dans la première partie, ce paysage sert souvent de machine à remonter le temps afin d'entrer en contact avec des hommes inchangés, à l'état de nature biblique, et à l'origine religieuse fantasmée. Dès lors, il n'est pas surprenant que la vie nomade soit perçue comme l'une des causes majeures de la naissance du monothéisme. Dans son *Histoire du Peuple d'Israël*, Ernest Renan revient longuement sur la généalogie du Dieu unique et l'associe intimement au désert et à l'espace constitué par la tente :

La vie de la tente est celle qui laisse le plus de place à la réflexion et à la passion. Dans ce genre de vie, austère et grandiose, se créa un des esprits de l'humanité, une des formes sous lesquelles le génie qui prend corps par nos nerfs et nos muscles arriva à l'expression et à la vie. Le judaïsme (dont le christianisme n'est qu'un développement) et l'islamisme ont leurs racines dans ce terreau antique. C'étaient vraiment les pères de la foi que ces chefs de clans nomades, parcourant le désert, graves, honnêtes à leur manière, bornés si l'on veut, mais puritains, pleins d'horreurs pour les souillures païennes, croyant à la justice et l'œil au ciel.¹

Le monothéisme s'élaborerait donc à partir d'un mode de vie, que Renan décrit comme « austère et grandiose ». Un réseau d'équivalences s'établit donc entre le désert, une série de valeurs humaines, et le monothéisme. Que ce soit le judaïsme, le christianisme ou l'islam, ce sont des religions du « génie » humain, déterminées par l'espace où elles sont nées. Pour Renan, « la réflexion et [la] passion », sont les critères principaux permettant la naissance du monothéisme. Le désert, et le mode de vie qui en découle,

¹ Ernest RENAN, *Histoire du Peuple d'Israël*, Tome Premier, Paris, Calmann-Lévy, 1889, p. 14

sont ainsi directement responsables de la naissance de cette religion qui, selon Renan, se consolide au prix de la traversée du désert lors de l'Exode, au cours de laquelle le prototype du Dieu unique et universel devient également un Dieu personnel et national, précisément inspiré de ce qui guide le peuple dans sa traversée :

Le voyage d'Israël au désert fut une traversée, non un séjour ; mais l'impression que laissa cette courte période de vie misérable dans l'esprit d'Israël fut extrêmement profonde. Toutes les circonstances dont on garda un souvenir plus ou moins déformé furent sacramentelles, et la théocratie en tira plus tard des conséquences pour sa politique religieuse. [...] La nuit est souvent préférée pour les marches ; alors on se sert comme signe de ralliement d'un fallot enflammé fixé au bout d'une longue perche. Cette colonne, sombre le jour, lumineuse la nuit, fut le Dieu même d'Israël, qui le guidait dans ces solitudes. Ce bon génie du désert avait montré pour Israël une affection si spéciale, qu'on se prit à l'invoquer d'une façon toute personnelle¹.

Si les hypothèses de Renan ont été discréditées par la suite, cette forme de déterminisme religieux, que nous avons déjà étudiée dans la première partie avec la *Description de l'Égypte*, selon laquelle telles religions naissent dans telles conditions géographiques², a comme intérêt pour nous qu'elle associe durablement le désert au monothéisme. Par là même, le désert devient le lieu des origines religieuses et donc plus généralement des grands récits et des idées directrices. C'est à ce lieu que reviendront de nombreux auteurs afin de modifier ou de semer le doute sur les certitudes. Plus généralement, comme l'observe Armand Abécassis, « Le premier désert dont parle la Bible est cosmique. Il marque la première étape du monde, non encore recouvert de verdure et sec³. » Le désert serait à la fois une manière de désigner, de façon commode, l'espace et le temps

¹ *Ibid*, p. 171-172

² Voir *supra* p. 68 et suiv.

³ Armand ABECASSIS, « L'expérience du désert dans la mentalité hébraïque. Le désert de la Genèse », dans *Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem, Le désert et la Queste*, n° 8, Berg International, Paris, 1982, p. 25

de l'origine, y compris l'origine cosmique et, en même temps, un outil qui, par son existence littéraire, permet de mettre à mal tous les récits.

2 – *Wilderness*, désert et *midbar* : comment dire le désert dans le texte ?

Il est d'abord important d'interroger comment le rapport entre désert et monothéisme se vérifie dans les textes. Le français, comme toutes les langues romanes, dispose d'un seul mot, « désert », pour désigner deux réalités différentes, que l'anglais, par exemple, nomme « *desert* » et « *wilderness* ». Dans la plupart des traductions anglaises de la Bible¹, le mot « *desert* » est rarement utilisé ; à la place est privilégié le concept plus vaste de « *wilderness* ». Un détour par ce concept permet de comprendre la place du désert dans l'imaginaire religieux, ainsi que les imaginaires différenciés francophones et anglo-saxons des épisodes bibliques. Pour concevoir précisément ce terme de « *wilderness* », nous nous fondons essentiellement sur l'étude complète de Robert Barry Leal, *Wilderness in the Bible*. Dans le Tanakh (la Bible hébraïque), les mots « désert » en français ou « *wilderness* » en anglais traduisent une série de mots de l'hébreu biblique, dont *arabah*, *sammah*, *semamah*, *siyyah*, *haraboth* et *yesimon* ; le mot le plus fréquemment utilisé étant *midbar*². Selon Robert Barry Leal, le *midbar* ne désigne pas tant le désert aride que les pâturages, principalement du sud de la Palestine, des zones non exploitées pour l'agriculture³. Le *midbar* se situe *entre* les terres agricoles et le vrai désert ; c'est ainsi que le mot finit par désigner : « les zones peu peuplées proches

¹ C'est le cas, par exemple, de la *King James Bible*, de la Bible, imprimée en 1610

² Robert BARRY LEAL, *Wilderness in the Bible. Toward a Theology of Wilderness*, New York, Peter Lang, 2004, p. 37

³ *Ibid.*

d'agglomérations de nature permanente ou plus temporaire. En ce sens, le *midbar* était une extension des agglomérations sans en constituer une partie intégrante¹. »

En ce qui concerne le Nouveau Testament, le mot le plus fréquemment traduit par « *wilderness* » en anglais et « désert » en français est *eremos* ou *eremia*². Ces distinctions indiquent d'ores et déjà que le désert est aussi un concept inventé, qui désigne une variété de réalités géographiques : c'est ainsi qu'en littérature il se retrouve à servir une multiplicité de fonctions fort différentes. Robert Barry Leal se fonde, en partie, sur un texte d'Ulrich Mauser publié en 1963 et nommé *Christ in the Wilderness*. Mauser identifie deux traditions de « *wilderness* » (ou désert) distinctes : la tradition du Pentateuque, qui associe le désert aux révélations que Dieu fait de son nom, de la loi, de l'alliance d'une part et la tradition des Psaumes de l'autre, qui associe le désert à la désolation, au péché et au mal³. Pour Mauser, les quarante jours que Jésus passe au désert rappellent naturellement la période que Moïse passe sur le mont Sinäï pendant l'Exode et les errances du prophète Élie : ceci indiquerait que dans une perspective juive, la montagne et le désert ou la « *wilderness* » ont des caractères en commun : « En tant qu'espaces de retraite ou de révélation, ils sont, tout au long de la Bible, si intimement liés que "les régions stériles montagneuses et le désert (*wilderness*) peuvent devenir identiques" (Mauser 1963, 110)⁴ » Cet héritage se retrouve également dans l'Islam où l'Ange se dévoile au Prophète Mohammed lors de ses retraites régulières au mont Hira. Robert Barry Leal observe que le terme de « *wilderness* » apparaît très fréquemment dans la Bible en anglais ; dans la Revised Standard Version, le mot apparaît près de deux cent quarante-cinq fois dans la Bible hébraïque et trente-cinq fois dans le Nouveau Testament⁵. Il faut noter qu'avant l'Exode, la seule véritable mention du désert se trouve

¹ *Ibid.*, nous traduisons

² *Ibid.*, p. 39

³ *Ibid.*, p. 17

⁴ *Ibid.*, p. 39

⁵ *Ibid.*, p. 49

dans l'histoire d'Agar et d'Ismaël à laquelle nous reviendrons¹. Ensuite, c'est l'Exode d'Israël hors d'Égypte qui forgera une image centrale et durable du désert. Comme l'analyse Robert Barry Leal :

À l'origine dans le récit, la fuite d'Égypte pour la liberté du désert est contrebalancée par l'inconfort et les dangers qui s'imposent au désert. L'esclavage au milieu des lieux de plaisir de la civilisation sophistiquée s'oppose à la liberté de culte qui, elle, implique la faim et la soif. Ensuite, quand l'Égypte est à moitié oubliée, le désert endosse des connotations clairement négatives. Il incarne l'absence de terre, face à l'appel de la Terre promise. À la suite de l'installation en Canaan et à l'essor du pouvoir et de la civilisation, l'apostasie et la corruption prennent leur racine : ce développement pousse l'expérience du désert à être vue de façon positive par certains des prophètes comme un temps virginal d'innocence et de loyauté².

Les paradoxes inhérents à l'utilisation métaphorique du désert sont visibles ici : il incarne à la fois la punition et la discipline et en même temps une pureté religieuse idyllique. Cette instabilité sémiotique constitutive de l'espace en fait un outil polyvalent et polymorphe. Le désert est un outil versatile, dont la signification n'est pas fixe : il évolue avec le contexte, servant surtout de contrepoint à une situation donnée. Cette versatilité se retrouve régulièrement dans le corpus, le désert endossant des rôles différents et, souvent, *a priori* contradictoires. On comprend bien alors que le désert a pour fonction d'être un paysage autre : il est toujours défini par la différence — positive ou négative — par rapport à une situation précise (en l'occurrence, l'esclavage en Égypte, l'errance, la corruption). Robert Barry Leal identifie donc dans la Bible quatre attitudes vis-à-vis du désert. Nous prendrons le temps de les détailler car ces attitudes se retrouvent, parfois telles quelles, dans le rapport au désert en littérature au XX^e siècle. On observera même souvent des instances où ces attitudes paradoxales se retrouvent toutes en même temps. Robert Barry Leal relève d'abord une attitude de négativité, caractérisée par la peur de

¹ Voir *infra*, p. 188 et suiv.

² *Ibid.*, p. 53

ce qui est sauvage ; souvent, le désert est à éviter et a tendance à être associé au péché et aux créatures diaboliques. Le chercheur identifie ensuite une reconnaissance occasionnelle que, malgré les difficultés qu'il oppose aux hommes, le désert demeure un espace où des rencontres d'une importance considérable, nationales et personnelles, ont lieu : c'est là que Dieu et les anges sont rencontrés lors des crises ; là, également, que les peuples et les hommes sont appelés à des tâches importantes et où ils sont défiés et éprouvés. Une troisième attitude, selon lui, localise dans le désert le lieu de la grâce de Dieu. C'est ici que Dieu purifie, discipline et transforme ; et c'est dans le désert « que des aspects de la nature de Dieu seront révélés ». Enfin, de nombreux passages de la Bible célèbrent le désert comme un aspect de la création divine, qui procure de surcroît un espace de refuge pour ceux qui sont dans le besoin¹.

3 – Le désert, espace des révélations et de la naissance du langage

Le désert, selon Robert Barry Leal, est extrêmement proche symboliquement de la montagne². Retraite et révélation ont lieu dans le désert ou dans la montagne et les deux paysages tendent à se superposer. C'est le cas également en Islam. La tradition soutient que c'est sur la montagne de la Lumière (جَبَلُ النُّور) et plus précisément dans la Cave de Hira (غَارِ حِرَاءِ) que le prophète Mohammad prie et médite et dans cette cave que lui apparaît l'ange Gabriel. C'est le lieu, surtout, de la première révélation qui consiste en les cinq premiers versets de la Sourate de l'Adhérence (سورة العلق)

L'Islam naît, lui aussi, dans un espace interstitiel et indéfinissable : une montagne qui surplombe le vaste paysage désertique du Hedjaz dans la péninsule arabique ; en même temps, cette révélation dépend de l'aller-retour du Prophète entre cet espace de

¹ *Ibid.*, p. 63

² *Ibid.*, p. 102

retraite *au-dessus* du désert et dans la ville de La Mecque où ses premiers disciples attendent les révélations. Ainsi, dans un article publié en 1924 intitulé « The Influence of the Desert on Early Islam », William Harmon Norton écrit :

The drama of the rise of Islam, as everybody knows, was staged wholly in desert settings. Mecca, blistering on the wide, sandy floor of its little valley between barren, sunbaked mountains, was a typical desert town of trade and pilgrimage, which probably owed its origin to a desert well, the sacred Zemzem, bitter alkaline, and salt. Medina was a date palm oasis. Mohammed was a caravan driver of Beduin training, and the pages of the Koran show how fully his mind was filled with images of the desert—the mirage, semblance of the false hopes of unbelievers; the sand drifting before the storm, emblem of the destruction which shall overwhelm them; Allah seating himself on the throne of the universe as the camel driver seats himself firmly on the camel's back; yellow camels like the sparks of the fires of hell; the quickening of the dead earth after rain, a symbol of the resurrection; and the oasis of the irrigated flood plain or delta type, the simile of Paradise—the Eden garden “through which rivers flow”.¹

Le théâtre de la naissance de l’Islam, comme chacun le sait, prend place entièrement dans un décor désertique. La Mecque, torride sur le sol vaste et sablonneux de sa petite vallée prise entre des montagnes stériles et brûlées par le soleil, était une ville marchande et de pèlerinage typique du désert, dont les origines se situaient certainement autour d’un puits du désert, le Zamzam sacré, alcalin amer et sel. Médine était une oasis de dattiers. Mohammed était un conducteur de caravane, formé auprès des Bédouins, et certaines pages du Coran montrent à quel point son esprit était rempli d’images du désert — le mirage, un semblant des faux espoirs des incroyants ; le sable dérivant avant la tempête, un emblème de la destruction qui va les s’abattre sur eux ; Allah s’asseyant sur le trône de l’univers tel un chamelier qui s’assied fermement sur le dos du chameau ; les chameaux jaunes comme des étincelles du feu de l’enfer ; la stimulation de la terre après la pluie, un symbole de la résurrection ; et l’oasis de la plaine irriguée ou du delta, une analogie du Parais — le jardin d’Éden « à travers lequel coulent des rivières ».

¹ William HARMON NORTON, “The Influence of the Desert on Early Islam” dans *The Journal of Religion*, Vol. 4, No. 4 (Jul. 1924), Chicago, The University of Chicago Press, p. 384

L'Islam serait une religion formée et pensée pour et par le désert, aussi bien dans son contenu que dans ses images : ses villes sont des oasis, son prophète un conducteur de caravane formé chez les Bédouins, ses métaphores, issues du paysage du désert, peignent ainsi les illusions de l'ici-bas, les plaisirs du paradis et les affres de l'enfer. Cette notion a, depuis, été amplement critiquée. Citons par exemple Xavier de Planhol qui, dès 1968, affine cette idée : « La genèse de l'Islam se déroule ainsi dans un milieu humain bien défini, catalogué, celui d'un contact nomades-sédentaires¹. » C'est dans le cadre de villes qui sont des interfaces entre les Bédouins nomades et les citadins sédentaires que l'Islam naît, puisque « [l]'idéal de l'Islam naissant est essentiellement citadin. L'Islam a besoin de la cité pour réaliser ses buts sociaux et religieux. [...] [L]'acte méritoire par excellence, c'est l'hégire, l'*hidjra*, le départ pour Médine, la migration vers la ville² ». En même temps, dans *Les Nations du Prophète*, Panhol insiste sur l'idée que les habitants du désert ne sont que « des recrues de deuxième zone, de mauvais hommes et des croyants médiocres, des braillards et des impies³ ». Si les Bédouins sont mal perçus dans le Coran, le désert, lui, en tant que paysage, semble bien avoir alimenté le livre : « Le Coran a reçu du désert le caractère à la fois intime et diffus du sacré, la résignation vis-à-vis des forces supranaturelles, la présence du spirituel dans le temporel⁴. » Kenneth Cragg, dans *The Event of the Quran*, voit également dans la religion l'influence indéniable du désert ; le paysage du Hedjaz étant visible à tout moment :

Ces images d'une terre desséchée et aride rappellent les « visages accablés de soucis » de l'éternité, avec pour seule nourriture « l'épine de cactus » (88 : 3 et 6). Le sirocco cruel, « vent flétrissant » (51 : 41), apparaît dans l'histoire de la tribu de 'Ad, un peuple puissant et ancien rétrospectivement coranique. Dans son sillon, tout devient « blême » (30 : 51) — les plantes et les fruits et les

¹ Xavier DE PLANHOL, *Les Fondements géographiques de l'histoire de l'Islam*, Paris, Flammarion, 1968, p. 14

² *Ibid.*, p. 24

³ Xavier DE PLANHOL, *Les Nations du Prophète. Manuel géographique de politique musulmane*, Paris, Fayard, 1993, p. 40

⁴ *Ibid.*, p. 41

visages — jusqu'à ce que la végétation en décomposition étende une force obscure sur les vallées (87 : 5)¹.

Le désert opérerait une action de destruction qui, en même temps, serait une dynamique de ressemblance : il transforme tout ce qu'il touche en lui-même, en semblant de désert. De plus, il faut souligner ce flou autour du caractère prétendument désertique de la naissance de l'islam. Tout d'abord, celle-ci est une religion de villes, dont l'essentiel du développement se passe à La Mecque et à Médine. Le désert et ses habitants sont mentionnés à plusieurs reprises dans le Coran², mais en des termes souvent péjoratifs. Le déterminisme géographique ne saurait expliquer la naissance d'une pensée ou d'une religion ; mais pour notre propos, il suffit de constater qu'en effet un lien, imaginaire, entre islam et désert est présenté et souvent accepté comme tel.

L'islam n'est pas seul à entretenir cette relation privilégiée avec le désert. La langue arabe, pré- et post-islamique, est liée inextricablement à ce paysage et à ses habitants. Ainsi Shabbir Akhtar rappelle-t-il que la poésie était cause de fierté dans les familles et les clans de l'époque, et l'apanage de l'aristocratie³. Plus encore, les clans les plus riches envoyaient leurs enfants auprès des Bédouins du désert afin que chaque nouvelle génération, selon lui, apprenne la langue dans sa « forme pure, la plus apte à la composition littéraire⁴. » Dans *La Langue et le sacré*, Georgine Ayoub quant à elle propose la réflexion suivante sur la langue arabe dans la culture arabe médiévale :

[n]e considérant explicitement comme objet d'étude que l'état de langue recueilli par les grammairiens et lexicographes au VIII^e siècle auprès des bédouins dont « la langue fait foi », et ne prenant pour textes de référence que la poésie préislamique et le Coran. État de

¹ Kenneth CRAGG, *The Event of the Quran*, London, Oneworld Publications, 1993, p. 88, nous traduisons

² Voir par exemple, Coran, 12 : 100, 33 : 20, 2439, 56 : 73

³ Shabbir AKHTAR, *The Quran and the Secular Mind*, Abingdon-on-Thames, Routledge, p. 121, nous traduisons

⁴ *Ibid.*

choses qui perdure, pour l'essentiel, jusqu'au moment présent, dans le monde arabe¹.

Ainsi, l'origine de l'arabe — comme langue simultanément séculaire et religieuse — se trouve dans cet espace. Comme on peut le constater, s'il n'y a pas forcément une justification réelle (historique ou autre) de l'association entre la naissance de l'Islam et le désert, celle-ci est *effective* et imaginativement acceptée. Cela explique en grande partie l'omniprésence du désert dans les livres que nous nous proposons d'étudier : il permet à la fois de remonter à la source de la religion et à la source du langage. C'est le cas également pour Salman Rushdie : bien qu'il ne soit pas originaire d'un pays arabe ni arabophone, le lien intime entre le Coran et la langue perdure dans son rapport culturel et religieux à l'Islam.

Ce retour rapide sur la place du désert dans les traditions chrétiennes, juives et musulmanes nous permet de resituer l'espace comme un point crucial des religions. Il y est à la fois un point source, d'origine, et un lieu du devenir où prophètes et peuples font l'épreuve du divin. C'est à ce titre qu'il devient un paysage primordial dans la réflexion que font plusieurs auteurs à la fin du XX^e siècle sur la religion et ses sources.

Dans la partie qui suit, nous nous intéresserons aussi bien aux œuvres qui — souvent en réponse au fondamentalisme — postulent des origines différentes de l'Islam dans le désert qu'aux œuvres qui mettent en place une esthétique de l'incertain, qu'on pourrait appeler postmoderne, dans le désert. Un nouveau détour par les déserts d'Amérique du Nord, tels qu'ils sont vus par des écrivains européens qui y projettent ce même bagage culturel, permettra de préciser la réflexion. Cela mènera, enfin, à réfléchir au désert comme terre des marges, où règne l'abjection, mais également la puissance qui peut en découler. C'est entre une vision du désert comme simultanément terre des

¹ Georgine AYOUB, « Langue, Mythe et Histoire : la 'Arabiyya, langue du Paradis, des prophètes et des tribus de l'Arabie Antique », dans Georgine AYOUB et Alessandro GUETTA (éd.), *La Langue et le sacré*, Paris, Geuthner, 2017, p. 75

origines, donc centrale, et une autre vision de ce même espace comme terre marginale que semble se jouer le rôle crucial du paysage : c'est peut-être dans le balancement entre ces deux manières *a priori* paradoxales de percevoir le désert que se situe sa singularité et sa puissance littéraire.

II – Les déserts des Islams : de Salman Rushdie à Assia Djebar, comment réécrire une histoire ?

1 – Fondamentalisme et post-colonialisme

Dans « Reading the Rushdie Affair: "Islam," Cultural Politics, Form » rédigé dans le cadre des *Critical Essays on Salman Rushdie* publiés en 1999, Aamir R. Mufti résume ainsi les questions posées par la publication des *Satanic Verses* de Salman Rushdie :

Quel genre d'arrangement est-il possible pour l'Islam de mettre en place au sein de la « modernité » une fois que les structures sociales « traditionnelles » se sont effondrées sous la pression du capitalisme global ? Quelle est la place des femmes dans une communauté Islamique moderne ? Comment le politique contemporain doit-il s'organiser en accord avec la tradition Islamique — et comment la tradition doit-elle être interprétée ? Quelle place y a-t-il dans l'Islam pour des revendications — nation, citoyenneté, démocratie, justice économique et sociale — qui sont associées au sécularisme et trouvent leurs racines dans les Lumières européennes ? Quel est le rôle de l'Islam dans la lutte contemporaine contre l'impérialisme économique, politique et culturel de l'Occident ? Que veut dire, précisément, être musulman, à l'ère de la mondialisation des formes économiques, politiques et culturelles¹ ?

Si certains des postulats de Mufti peuvent être sujets à débat (nous pensons au lien établi de façon exclusive entre justice économique et sociale et Lumières, comme si ces questions ne se sont pas posées hors de ce cadre), son analyse mérite de retenir l'attention dans le contexte de l'affaire Rushdie. Selon Mufti, ces questions étaient présentes de longue date dans le monde musulman, mais ont acquis une forme plus urgente avec la révolution iranienne de 1979². Selon l'analyse de Mufti, les différents

¹ Aamir R. MUFTI, « Reading the Rushdie Affair: 'Islam,' Cultural Politics, Form » dans M. KEITH BOOKER (éd.), *Critical Essays on Salman Rushdie*, New York, G. K. Hall & Co. 1999, p. 51, nous traduisons

² *Ibid.*

mouvements fondamentalistes ont en commun deux « moments politiques¹ ». Le premier est ce qu'il nomme une « critique culturelle » adressée à des formes culturelles marquées dans le discours fondamentaliste du sceau de la modernité et de l'Occident, de l'étranger, de l'*un-Islamic*². Le deuxième moment, plus politique, est la critique de la société :

L'autre moment, directement politique, dans la critique qu'opère le fondamentalisme de la société, est dirigé contre les structures de domination et d'exploitation néocoloniales, et les élites nationales laïques qui servent de classes *compardor* au sein de ces structures. Le fondamentalisme peut, à cette fin, se fonder sur des mémoires collectives et des traditions de résistance au colonialisme, qui sont souvent interprétées dans le cadre d'une lutte historique entre l'Islam et l'Occident chrétien³.

Ces deux directions, politiques et culturelles, se trouvent combinées dans l'argumentation fondamentaliste. Ainsi, les tendances modernisantes de la société sont-elles présentées comme des signes d'Occidentalisation et donc d'asservissement néocolonial⁴. Pour Mufti, le fondamentalisme développe un « langage *universalisant* » d'authenticité Islamique, ce qui lui permet de créer des alliances, de s'approprier de mobiliser des secteurs de la société dont les traditions avaient elles-mêmes étaient l'objet de virulentes critiques dans la théologie fondamentaliste⁵ :

Ainsi, le sentiment contemporain de crise sociale, l'érosion des traditions de la culture populaire et des pratiques sociales sous le poids d'un essor inégal de l'urbanisation, de l'industrialisation et de la société de consommation, sont facilement perçus comme des menaces aux régimes politiques et cultures « Islamiques », et la volonté de recouvrir cette vie en voie de disparition est déplacé sur

¹ *Ibid.*, p. 60

² *Ibid.*, p. 59-60

³ *Ibid.*, p. 60

⁴ *Ibid.*, p. 61

⁵ *Ibid.*

le slogan fondamentaliste de la reconstruction de la communauté
« juste » originelle de l'islam du septième siècle¹.

L'un des enjeux de ce que Mufti nomme le fondamentalisme est, donc, doublement, de se représenter comme une voie de retour à une authenticité culturelle et, dans le même mouvement, comme une entité politique anti-impérialiste. Si la révolution iranienne de 1979 est le point de départ selon Mufti, on peut également citer la Guerre civile algérienne comme un autre symptôme des questions qu'il pose. Cette analyse du fondamentalisme a pour avantage de s'intéresser de près à la manière dont celui-ci s'inscrit dans une réalité post-coloniale et pose la question importante des représentations et de la tentation d'un retour à une origine supposément authentique, fantasmée. Le désert, en littérature, est à bien des égards le lieu privilégié de la négociation et de la réponse à ces discours.

La fin des années 1980 et le début des années 1990 voient apparaître une série de romans qui ont tous en commun d'être des réécritures, plus ou moins fidèles, plus ou moins subversives, des premiers temps de l'islam et de la vie du Prophète : les *Satanic Verses* de Salman Rushdie sont publiés en 1988, *Loin de Médine* d'Assia Djebar en 1991. Nous pourrions aussi citer *l'Homme du livre* de Driss Chraïbi, publié en 1994. Dans le cadre de cette étude, nous nous intéresserons aux deux premiers. Chacun de ces romans situe, dans le désert de la Péninsule arabique, les origines de l'islam. Ces textes utilisent le désert comme outil afin d'interroger les islams contemporains, tout particulièrement fondamentalistes. Ainsi, ce qui est « loin de Médine » désigne ce qui se trouve loin de la société, loin d'un centre religieux, loin du pouvoir des hommes : à savoir, le désert. Dans les *Satanic Verses*, la version onirique de La Mecque, Jahilia, est une ville de sables mouvants en perpétuel changement et le grain de sable est ce qui vient perturber les certitudes du prophète. Nous verrons plus tard les enjeux précis de chacun de ces livres

¹ *Ibid.*, p. 61

et comment ceux-ci se rapportent au désert, mais notons pour le moment que dans les deux cas, les livres se présentent explicitement ou non comme une réponse aux problématiques contemporaines aux années 1980 et 1990 dans les sociétés arabes ou musulmanes. Ainsi, contrairement aux dynamiques fondamentalistes décrites par Mufti, ces livres ont en commun de diversifier, de multiplier, ce qui constituerait un islam authentique, afin d'en inventer, pour ainsi dire, plusieurs authenticités. Puisque le fondamentalisme préconise un retour aux fondements, alors Rushdie et Djébar, proposent une manière différente d'envisager ce qui constituerait cette authenticité. Aucun de ces livres, il est important de le noter, ne se situe réellement dans une démarche de critique pure. Si le livre de Rushdie a provoqué l'affaire qu'on lui connaît, c'est bien en dépit des intentions de l'auteur qui, dans les mois et les années suivant la fatwa, a explicité ses motivations à de nombreuses occasions¹. *Loin de Médine* et *L'Homme du livre*, quant à eux, ne sont pas des satires ; bien au contraire, nous verrons même que le roman de Djébar est un éloge de l'Islam en même temps qu'une critique implicite du fondamentalisme religieux.

Djébar et Rushdie attaquent simultanément les deux pans du discours fondamentaliste décrits par Mufti : ils se réapproprient à la fois la critique culturelle, d'un dévoiement ou d'une déviation supposée des Islams et la critique politique du néocolonialisme, mais à leur manière et avec leurs propres termes. Les réécritures ont toutes comme point commun le fait qu'elles se déroulent entre le désert les villes (La Mecque ou Médine) et proposent une réécriture du corpus canonique. *Loin de Médine* et *The Satanic Verses* correspondent tous deux à ce que Mounira Chatti nomme des « fictions hérétiques ». Elle les décrit ainsi :

Dans leurs fictions hérétiques, les écrivains construisent une poétique de la démystification et privilégient une "relation éthique à l'altérité par rapport à l'identité-racine". Tous engagent une

¹ Nous pensons par exemple, à *In Good Faith*, publié par Granta en 1990

relecture de l'héritage arabo-islamique dont ils dévoilent et interrogent la violence. Violence de la littéralité du Coran et de sa mémorisation ; violence d'un récit d'origine qui refuse de reconnaître ses sources juives ou chrétiennes, pour ne citer que ces références bibliques ; violence d'un récit historique qui se construit sur la négation de l'histoire préislamique ; violence enfin de la réclusion des femmes, condensation et symbole de l'exclusion de l'autre. La fiction hérétique démystifie les narrations et les personnages sacrés, elle inscrit le corpus canonique dans le processus historique, contestant ainsi son caractère révélé, atemporel, anhistorique¹.

2 – Déesses du désert et murmures diaboliques : le désert de Salman Rushdie, entre idéal et perversion

A – « l'Affaire Rushdie »

Étudier les *Satanic Verses* de Salman Rushdie conduit inévitablement à évoquer l'affaire internationale qui suit leur publication en 1988. L'histoire est bien connue : en 1989, l'Ayatollah Ruhollah Khomeini (1902-1989) émet une fatwa ordonnant à tout musulman d'assassiner Rushdie. De nombreux ouvrages, académiques ou non, ont été publiés à ce sujet² et celui-ci n'est pas le propos de notre recherche. En revanche, les sections spécifiques du roman qui ont conduit à l'émission de la fatwa sont celles-là mêmes qui nous intéressent. En effet, Rushdie est accusé de blasphème parce qu'au sein des *Verses* où une série de récits et de rêves s'enchâssent les uns aux autres, il a proposé une version onirique, réécrite, des premiers temps de l'Islam et de la vie du prophète Mohammed.

¹ Mounira CHATTI, *La Fiction hérétique. Créations littéraires arabophones et francophones en terre d'Islam*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 10

² Voir Steve MACDONOGH en association avec Article 19 (éd.), *The Rushdie Letters. Freedom to Speak, Freedom to Write*, Dingle, Brandon, 1993 auquel ont contribué de nombreux écrivains dont Pierre Guyotat, Margaret Atwood ou encore Kazuo Ishiguro

Dans deux sections tout particulièrement, « Mahound » et « Return to Jahilia », l'un des protagonistes des *Verses*, Gibreel Farishta, rêve qu'il est simultanément l'archange Gabriel (dont il porte le nom) et un spectateur externe : il assiste et contribue à la révélation coranique. Salman Rushdie procède à une déréalisation à plusieurs niveaux du récit : d'abord, le lecteur est explicitement dans le rêve de Gibreel. De surcroît, le narrateur de ce rêve est incertain et l'énonciation est instable : il se présente tantôt comme l'archange, tantôt comme Shaytan (le diable), tantôt comme les déesses Al-Lat, al-Uzza et Manat¹, tantôt comme Gibreel rêvant et, par moments, comme Salman Rushdie lui-même. À cela, s'ajoute le fait que Gibreel n'est pas à tout moment conscient du rêve ; ainsi, parfois, a-t-il l'impression d'être le spectateur ou le réalisateur d'un film. Enfin, Salman Rushdie joue avec les toponymes et les noms. Si beaucoup des personnages de l'épopée coranique gardent leurs noms, d'autres sont rebaptisés. Ainsi, la femme du grand dirigeant de la tribu qurayshite à la Mecque, se nomme Hind dans la fiction et dans la réalité. Son époux, en revanche, Abu Sufyan ibn Harb (565 – 653), est nommé Abu Simbel dans le roman. Les exemples les plus notables — et qui vont participer à la controverse — sont ceux du prophète lui-même et de la Mecque.

Salman Rushdie choisit de renommer le prophète « Mahound » et la Mecque « Jahilia ». Mahound est, selon le narrateur, le nom donné au prophète par les Croisés et Jahilia (en arabe : جاهليّة, *Jāhiliyyah*, l'ignorance) est le terme utilisé pour désigner l'Arabie par les musulmans avant l'avènement de l'Islam. Ainsi, le prophète et sa ville adoptent dans le rêve de Gibreel des noms péjoratifs qui leur sont donnés par d'autres. Pour notre part, nous nous intéressons à ces sections précisément parce que le désert et le sable y jouent un rôle essentiel. Mais d'abord, pour comprendre l'importance de cet épisode dans le roman, il convient de revenir sur certains aspects de l'apparition du Coran dans la péninsule. Comme le souligne Shabbir Akhtar dans *The Quran and the Secular Mind*, le

¹ Al-Lat, Al-Uzza et Manat sont trois déesses, parfois présentées comme les trois filles de Houbal, divinité principale de La Mecque pré-islamique.

Coran apparaît dans une région qui bénéficie d'une liberté politique rare. L'Arabie était libre de domination externe : les Romains estimaient que l'Arabie centrale et du nord n'était qu'*Arabia deserta*¹ et ne colonisèrent que l'*Arabia petraea*, une portion au nord-ouest de la péninsule². Auguste avait tenté de coloniser la légendaire et fertile *Arabia felix* (sud et sud-ouest), sans succès³. Les Perses, quant à eux, considéraient que les Arabes étaient des barbares qui ne méritaient pas d'être conquis⁴. Akhtar conclut : « Cette "île des Arabes" (...) devint donc, pour sa taille, l'espace de terre peuplé le plus géographiquement isolé du monde⁵. »

Dans ce contexte d'indépendance politique, le Coran est révélé au Prophète à l'occasion de ses pèlerinages sur une colline près de la Mecque. Le Coran n'est pas la parole du prophète, mais bien celle de Dieu : « Dieu s'exprime à travers son porte-parole humain, Mohammed, à qui il s'adresse souvent par l'impératif singulier masculin, "Qul" (Dis !)⁶ » Dieu s'exprime en arabe et le Coran est considéré comme la parole immédiate, inchangée, pure de Dieu. Akhtar dit qu'elle révèle la volonté divine ; elle est littérale, directe et immuable⁷. Donc, elle ne peut souffrir d'être fautive ou inexacte. Parce qu'elle est parole divine, elle surgit « du désert, de nulle part⁸ ». L'épisode dit des Versets sataniques vient justement troubler ce constat. Selon les versions, cet épisode relate que le prophète, alors qu'il récite la Sourate de l'Étoile (سورة النجم), est tenté par le diable d'intégrer des versets qui reconnaissaient la possibilité d'intercession de trois déesses de la Mecque, Al-Lat, Al-Uzza et Mannat. Il se rétracte ensuite, ayant compris que c'étaient là les paroles du diable et non de l'archange. L'épisode est relaté dans plusieurs

¹ Shabbir AKHTAR, *op. cit.*, p. 120

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 119

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 133

biographies du Prophète, y compris celles de Ibn Ishaq¹ ainsi que dans le tafsir de al-Tabarī². Salman Rushdie s'intéresse dans sa version onirique à cet épisode dans la mesure où il lui permet de poser la question cruciale du livre tout entier : qu'est-ce qui fait la force ou la faiblesse d'une idée ?

La double question de la véracité absolue de la parole coranique et de la fonction de l'islam dans le monde post-colonial est posée dans *The Satanic Verses* : l'étude des sections qui se déroulent dans le désert permet de voir en quoi celui-ci semble être un levier de ces questionnements. On s'intéressera d'abord à la ville de Jahilia, l'équivalent fictif de La Mecque, et à la manière dont la ville, son infrastructure, ses valeurs, sont liées au désert, en tant qu'outil, idéal, ou perversion.

B – Jahilia, perversion et idéal du désert

Le désert, dans les sections « Mahound » et « Jahilia », occupe une place cruciale, bien que rarement étudiée. Dès le début du rêve, c'est la ville de Jahilia qui est au centre du récit. Décrite comme une ville faite de sable, Jahilia ne se contente pas d'être dans le désert : elle est faite de désert. Son matériau principal, sa manière d'être, est le désert : « The city of Jahilia is built entirely of sand, its structures formed of the desert whence it rises³. » (« La ville de Jahilia est construite entièrement de sable, ses structures formées du désert d'où elle surgit. ») Elle surgit du désert et en est constituée. L'infrastructure de la ville, ainsi que le matériau qui la compose, sont des éléments du désert. C'est pour cela que Jahilia est nommée un mirage, mais aussi une « merveille⁴ » et un « miracle⁵ » : Jahilia est le signe du triomphe des hommes sur leur environnement. Les citoyens de Jahilia

¹ IBN ISHAQ, *Muhammad*, traduit par Abdurrahmân BADAWI, Paris, Al Bouraq, 2001

² *The History of al-Ṭabarī*, traduit par Franz ROSENTHAL, Albany, State University of New York Press, 1989

³ Salman RUSHDIE, *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 93, nous traduisons

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 94

parviennent, par « alchimie¹ » à transformer le sable dans le matériau de leur permanence. Les habitants sont présentés comme étant simultanément des magiciens et des marchands. Dans la description de la matière de la ville, le narrateur présente d'ores et déjà les habitants de la ville comme habiles et astucieux : leur alchimie est un « trick² » (donc une astuce, une ruse, ou une passe) ou et ils parviennent à fonder la permanence de leur ville sur « la matière même de l'inconstance³ ». Jahilia est donc présentée comme une ville en sables mouvants : le désert, ce ne sont pas seulement les vastes étendues autour de Jahilia. La ville elle-même, ses richesses, son luxe, sont désert. Cela est d'autant plus vrai que les habitants de Jahilia, comme le rappelle le narrateur, étaient des nomades trois ou quatre générations auparavant et qu'ils étaient « as rootless as the dunes⁴ » (« aussi dénués de racines que les dunes »). Sans racines et pourtant enracinée, Jahilia incarne le paradoxe non seulement du récit autour de Mahound, mais plus encore le propos général des *Verses*, à savoir celui de l'immigré. Le désert, qui apparaît rarement en réalité dans les *Satanic Verses*, est le fondement de toute la réflexion que celui-ci propose.

Jahilia, avec ses murailles et ses quatre portes, retient en elle le désert. Les Jahiliens, « habiles hommes d'affaires » (« shrewd businessmen »), ont choisi de s'établir au point d'intersection des routes des grandes caravanes et « ont attelé les dunes à leur volonté ». (« yoked the dunes to their will ».)⁵ Les dunes sont attelées, telles des bêtes : l'image simultanément sert à renforcer l'idée que les Jahiliens exploitent, mettent à profit le désert et à personnaliser celui-ci, le rendant un personnage à part entière du récit et de la ville. C'est le désert qui présidera donc aux aventures de Mahound. Le sable, en

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

effet, « sert¹ » les marchands de la ville ; le narrateur se plaît à le décrire dans les myriades de formes qu'il doit prendre pour servir la ville :

Beaten into cobbles, it paves Jahilia's tortuous streets; by night, golden flames blaze out from braziers of burnished sand. There is glass in the windows, in the long slitlike windows set in the infinitely high sand-walls of the merchant palaces; in the alleys of Jahilia, donkey-carts roll forward on smooth silicon wheels².

Transformé en pavés, il trace les rues sinueuses de Jahilia ; la nuit, des flammes d'or s'embrasent dans les braseros de sable poli. Il y a des vitres aux fenêtres, ces longues fenêtres, telles des fentes dans les murs de sable infiniment hauts des palais de marchands ; dans les allées de Jahilia, les charrettes tirées par des ânes roulent sur des roues de silicium.

Comme on le voit, chaque aspect du fonctionnement urbain, des murs, à la lumière, aux structures routières, est sable. Plus encore, avec les palais et les lumières, le sable et le désert contribuent au luxe de la ville. Il n'est pas un pis-aller ; au contraire, il sert à enrichir et à montrer les richesses des marchands. Le détour par le sable permet, d'un même coup, de faire la description d'une ville dont les richesses sont féériques. Ainsi les murs sont infiniment grands, les fenêtres énormes et en verre, les flammes dorées. Jahilia, miraculeuse, est une ville de rêve.

Mais le désert dont participe Jahilia est fondamentalement différent du désert dont se réclame Mahound. Nous retrouvons ici certaines des distinctions opérées, pour le texte biblique, par Robert Barry Leal. Le désert est le lieu de la merveille, dans l'univers onirique et pervers de Jahilia. Pour Mahound, en revanche, le désert est doublement le lieu de la découverte du monothéisme et celui de la découverte de la justice sociale. Après avoir reconnu la possibilité que les trois déesses puissent faire intercession entre les

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

hommes et Dieu, Mahound n'ose pas entrer dans sa maison et confronter son épouse. Celle-ci, Khadija, est une femme riche¹ qui l'a employé dans son commerce, comme meneur de caravanes et c'est d'abord son talent de marchand qui l'attire. C'est également, comme le dit la tradition, elle qui lui annonce qu'il n'est pas fou et que c'est à l'archange qu'il parle : « When he thought himself crazy she was the one who believed in his visions. "It is the archangel," she told him, "not some fog out of your head. It is Gibreel, and you are the messenger of God²." » (« Quand il pensait être fou, c'était elle qui croyait en ses visions. "C'est l'archange", lui annonça-t-elle, "pas une brume sortie de ta tête. C'est Gibreel, et tu es le messager de Dieu." ») La narration passe dans la focalisation interne de Khadija, afin de souligner la tendresse qu'elle éprouve envers Mahound et également l'émerveillement que ses découvertes leur font ressentir :

While she remembers how he would return from the caravan trails full of stories heard at wayside oases. A prophet, Isa, born to a woman named Maryam, born of no man under a palm-tree in the desert. Stories that made his eyes shine, then fade into a distantness³.

Elle se souvient qu'il revenait de ses voyages en caravane avec des histoires entendues sur des oasis de bord de route. Un prophète, Issa, né d'une femme nommée Maryam, né d'aucun homme sous un dattier dans le désert. Des histoires qui font d'abord briller ses yeux, avant que son regard se perde au loin.

Le récit de Salman Rushdie entretient un rapport complexe avec la tradition et le texte coranique : tantôt proche du texte et informé de nombreux *hadith*, tantôt totalement fictionnel, le texte démultiplie ses sources réelles qui permettent de l'ancrer dans une histoire attestée tout en inventant de nombreux passages. Dans le cas ci-dessus, il s'agit en effet d'une référence à la Sourate de Marie (سورة مريم), sourate qui relate notamment

¹ *Ibid.*, p. 118

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

la version musulmane de l'Annonciation à la vierge Marie et la naissance du prophète Issa (Jésus) :

وَأذْكَرُ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا
فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا
قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنْكَ إِنْ كُنْتَ تَقِيًّا
قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَامًا زَكِيًّا
قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمَسِّنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا
قَالَ كَذَلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلِيمٌ هَدِيدٌ وَلَنَجْعَلَنَّهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِنَّا وَكَانَ أَمْرًا مَقْضِيًّا
فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا
فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَنْسِيًّا
فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا
وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطُ عَلَيْكَ رُطْبًا حَلِيًّا
فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ
إِنْسِيًّا

16. Mentionne Marie, dans le Livre.

Elle quitta sa famille

et se retira en un lieu vers l'Orient

17. Elle plaça un voile entre elle et les siens.

Nous lui avons envoyé notre Esprit :

il se présenta devant elle

sous la forme d'un homme parfait.

18. Elle dit :

« Je cherche une protection contre toi,

auprès du Miséricordieux ;

si toutefois tu crains Dieu ! »

19. Il dit :

« Je ne suis que l'envoyé de ton Seigneur
pour te donner un garçon pur ».

20. Elle dit :

« Comment aurais-je un garçon ?
Aucun mortel ne m'a jamais touchée
et je ne suis pas une prostituée ».

21. Il dit :

« C'est ainsi :

Ton Seigneur a dit :

“Cela m'est facile”.

Nous ferons de lui un Signe pour les hommes ;
une miséricorde venue de nous.

Le décret est irrévocable. »

22. Elle devint enceinte de l'enfant

puis elle se retira avec lui dans un lieu éloigné.

23. Les douleurs la surprirent

auprès du tronc du palmier.

Elle dit :

« Malheur à moi !

Que ne suis-je déjà morte,

totalemment oubliée ! »

24. L'enfant qui se trouvait à ses pieds l'appela :

« Ne t'attriste pas !

Ton Seigneur a fait jaillir un ruisseau à tes pieds.

25. Secoue vers toi le tronc du palmier ;

il fera tomber sur toi des dattes fraîches et mûres.

26. Mange, bois et cesse de pleurer¹.

L'ange apparaît à Marie alors que celle-ci s'est retirée de sa famille « en un lieu vers l'Orient » (qui pourrait être le désert). De surcroît, la naissance se passe explicitement dans le désert : enceinte de l'enfant, elle se retire « dans un lieu éloigné ». Lorsque surviennent les douleurs de l'accouchement, Marie se lamente et désire mourir. Adossée à un tronc de palmier, une voix lui dit de ne plus s'affliger car le Seigneur lui fournit eau et dattes.

Dans les *Satanic Verses*, ce récit est rapporté comme une histoire orale, racontée par Mahound à sa femme. Ce, dans le cadre des merveilleuses histoires avec lesquelles il rentre du désert. On pourrait dire que le récit coranique de l'Annonciation est une défamiliarisation pour un lecteur occidental qui serait familier de l'épisode biblique et de ses nombreuses représentations iconographiques ; le narrateur souligne d'ailleurs ce procédé. En effet, sans aucune indication pour son lecteur, il évoque « Issa » et « Maryam² ». Si le lecteur sait reconnaître ici les noms arabes de Jésus et Marie, il sera cependant désorienté par le cadre temporel et géographique de cette histoire, dont Mahound entend parler dans les oasis, et qui se déroule dans le désert. Le récit, entendu par Mahound et relaté à Khadija, reprend ici son aspect proprement merveilleux et totalement inouï ; des histoires du désert qui font briller les yeux de prophète³. L'enjeu de ces histoires du désert n'est pas seulement d'émerveiller :

¹ *Le Coran*, traduit de l'arabe par Denise MASSON, Paris, Gallimard, 1967, p. 327-373

² *Ibid.*, p. 118

³ *Ibid.*

She recalls his excitability: the passion with which he'd argue, all night if necessary, that the old nomadic times had been better than this city of gold where people exposed their baby daughters in the wilderness. In the old tribes even the poorest orphan would be cared for¹.

Elle se souvient de son état d'excitation, de la passion avec laquelle il soutenait, toute la nuit s'il le fallait, que les anciens temps nomades avaient été bien meilleurs que cette ville dorée où les gens laissent mourir leurs filles en bas âge dans le désert. Dans les vieilles tribus, même le plus pauvre des orphelins était pris en charge.

Dans le désert, Mahound découvre les conditions d'une possibilité d'une vie sociale fondée sur la justice. On revient à la dichotomie entre les temps anciens, nomadiques, et la riche sédentarité de Jahilia. Dans le nomadisme, Mahound trouve une forme de solidarité et de justice sociale, incarnée par le soin porté aux orphelins et aux filles en bas-âge, qu'il ne trouve pas à Jahilia, la ville des richesses : « God is in the desert, he'd say, not here in this miscarriage of a place². » (« Il disait que Dieu était dans le désert, pas ici, pas dans ce lieu avorté. ») Le Dieu de Mahound est un dieu du désert, mais pas au sens où Jahilia est du désert. Non pas au sens qu'il serait austère comme le désert, ou univoque comme lui, ou desséché : c'est un Dieu qui porte les valeurs que Mahound pense trouver dans les tribus nomades, un Dieu qui prend soin des pauvres et qui défend des valeurs de société idéale. Ce Dieu est localisé : il ne vient pas *du* désert, il *est dans* le désert. Ce qui est hors de Jahilia devient alors l'espace d'une justice spirituelle. Il est vrai que Jahilia est présentée, comme nous l'avons vu, comme une ville faite de désert. Mais elle l'incarne dans ce qu'il a d'illusoire : le sable est transformé en luxe. Jahilia est un désert dévoyé, avorté. Le désert, ici, est polymorphe et complexe : il incarne ces images et valeurs contradictoires. Il permet l'existence de Jahilia tout comme de lui est issu un Dieu dont les valeurs sont exactement celles inverses à cette ville « avortée ».

¹ *Ibid.*, p. 118-119

² *Ibid.*, p. 119

C – L'eau et le sable : un combat à la mort

C'est que la religion de Mahound n'est fondamentalement pas une religion du sable, mais de l'eau. Celle-ci est « l'ennemi » de Jahilia¹ et le narrateur décrit son effet néfaste sur la ville : elle risque, à tout moment, de l'éroder et la détruire ; de lever les voiles sur l'illusion de Jahilia et de pointer du doigt son caractère illusoire. L'eau est extrêmement contrôlée, les fontaines absentes², les porteurs d'eau des maux nécessaires. L'eau, nécessaire à la vie, est reléguée au sous-sol : « The city's water comes from underground streams and springs, one such being the fabled Zamzam, at the heart of the concentric sand-city³ » (« L'eau de la ville provient de sources et de ruisseaux souterrains, comme la légendaire Zamzam, qui se trouve au cœur de cette ville concentrique de sable. »). Comme nous l'indiquions, le sable est la source des richesses de Jahilia. Mais il est cette source en tant qu'il est différent de l'eau : « The fortunes of the city of Jahilia were built on the supremacy of sand over water⁴ » (« La fortune de la ville de Jahilia était fondée sur la domination du sable sur l'eau. »). Le narrateur explique que la fortune de la ville dépend du fait qu'il était plus sûr de transporter les biens par voie du désert que par les mers. Mais au moment où s'ouvre le récit, les choses sont en train de changer :

But now the fleets plying the waters around the peninsula have grown hardier, their crews more skillful, their navigational instruments more accurate. The camel trains are losing business to the boats. Desert-ship and sea-ship, the old rivalry, sees a tilt in the balance of power⁵.

Mais maintenant les flottes navigant les eaux qui entourent la péninsule sont devenues plus robustes, leurs équipes plus

¹ *Ibid.*, p. 94

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 102

⁵ *Ibid.*, p. 103

compétentes, leurs instruments de navigation plus précis. Les clients des caravanes de chameaux les délaissent pour les bateaux. Navire du désert et navire de la mer : vieille rivalité qui voit désormais la balance du pouvoir se pencher.

En voie de conséquence, les dirigeants de Jahilia essayent de trouver d'autres manières d'assurer les revenus de la ville. D'abord, la multiplication et l'importation de nouveaux dieux afin d'attirer les pèlerins (mais là aussi, la ville a de nombreux rivaux) et, surtout, le plaisir : « The city has become famous for its licentiousness, as a gambling den, a whorehouse, a place of bawdy songs and wild, loud music¹. » (« La ville est devenue célèbre pour sa débauche, un repaire de jeux d'argent, un bordel, un lieu fait pour les chansons grivoises et la musique bruyante et déchaînée. ») Jahilia, la ville du désert, est la ville de la multiplicité des dieux et du plaisir ; deux principes mis en place par les marchands de la ville afin d'assurer leurs richesses. Mahound, le prophète, va venir mettre à mal ces deux fondements. Ses disciples, à ce stade, sont associés à l'eau. Ce sont les esclaves et les porteurs d'eau : « Water-carrier immigrant slave: Mahound's three disciples². » (« Porteur d'eau immigré esclave : les trois disciples de Mahound. ») Dans la ville du sable, leur rapport à l'eau (lors des ablutions) les rend suspects : « In the sand-city, their obsession with water makes them freakish³. » (« Dans la ville des sables, leur obsession de l'eau les rend bizarre. ») Cette obsession est comme une « trahison⁴ » puisque : « [T]he people of Jahilia accept the omnipotence of sand. It lodges between their fingers and toes, cakes their lashes and hair, clogs their pores⁵. » (« Les habitants de Jahilia acceptent la toute-puissance du sable. Il se niche entre leurs doigts et leurs orteils, recouvre leurs cils et leurs cheveux de sa croûte, et bouche leurs pores. ») Le sable est omnipotent, tel un dieu. Comme nous avons pu le constater dans la première partie, l'un

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

des effets du désert est de produire du désert, c'est-à-dire de transformer ce qui le traverse ou ce qui y vit en désert. C'est le cas pour Jahilia dont les habitants sont recouverts de sable jusque dans leurs pores, et cela sert à souligner également la toute-puissance du matériau désertique ; Jahilia n'a de Dieu, réellement, que le sable, comme l'attestent les paroles des citoyens, se donnant tout entiers au désert : « They open themselves to the desert: come, sand, and wash us in aridity¹. » (« Ils s'ouvrent au désert : viens, sable, et arrose-nous d'aridité. ») Il s'agit d'une vénération du sable : le blasphème de la nouvelle religion est double ; c'est un amour d'un dieu unique et un amour de l'eau. Salman Rushdie inverse le rapport que l'on imagine l'Islam entretenir avec le désert. Ici, c'est une religion hors-sol, qui se construit volontairement contre l'aridité du désert et non pas à partir d'elle. C'est d'ailleurs ce qui constitue l'opposition mortelle entre Mahound et Hind, la femme d'Abu Simbel et dirigeante, *de facto*, de Jahilia. Après avoir erré dans le carnaval de Jahilia, à la suite de la révélation des versets d'intercession, Mahound s'évanouit et se réveille dans la maison de Hind. Celle-ci lui annonce — elle, la première — que ses versets étaient une erreur, et qu'il ne peut y avoir de compromission entre son Allah et sa déesse, Al-Lat. L'échange entre Hind et Mahound est le point central du roman :

"I am your equal," she repeats, "and also your opposite. I don't want you to become weak. You shouldn't have done what you did."

"But you will profit," Mahound replies bitterly. "There's no threat now to your temple revenues."

"You miss the point," she says softly, coming closer to him, bringing her face very close to his. "If you are for Allah, I am for Al-Lat. And she doesn't believe your God when he recognizes her. Her opposition to him is implacable, irrevocable, engulfing. Yours is a patronizing,

¹ *Ibid.*

condescending lord. Al-Lat hasn't the slightest wish to be his daughter. She is his equal, as I am yours. [...]

But you know I'm telling the truth. Between Allah and the Three there can be no peace. I don't want it. I want the fight. To the death; that is the kind of idea I am. What kind are you?"

"You are sand and I am water," Mahound says. "Water washes sand away."

"And the desert soaks up water," Hind answers him. "Look around you."¹

_Je suis ton égale, répète-t-elle, mais aussi ton opposée. Je ne veux pas que tu deviennes faible. Tu n'aurais pas dû faire ce que tu as fait.

_Mais vous en profiterez, répond Mahound avec amertume. Le chiffre d'affaires de votre temple n'est plus en danger.

_Tu ne comprends pas, répondit-elle doucement, s'avançant vers lui, approchant son visage très près du sien. Si tu es pour Allah, moi je suis pour Al-Lat. Et elle ne croit pas ton Dieu quand il la reconnaît. Son opposition à lui est implacable, irrévocable, envahissante. Tu sers un seigneur condescendant et dédaigneux. Al-Lat n'a pas la moindre envie d'être sa fille. Elle est son égale, tout comme je suis la tienne. [...]

Mais tu sais que je dis vrai. Entre Allah et les Trois, il ne peut y avoir de paix. Je ne la veux pas. Je veux le combat. À la mort ; voilà le genre d'idée que je suis. Quel genre d'idée es-tu, toi ?

_Vous êtes le sable, et je suis l'eau, répond Mahound. L'eau élimine le sable.

_Et le désert absorbe l'eau, lui répond Hind. Regarde tout autour de toi.

¹ *Ibid.*, p. 121

C'est Hind, la disciple d'Al-Lat, qui la première fait remarquer à Mahound qu'il est impossible de concilier son Dieu unique à lui avec le polythéisme qu'elle professe. Dans l'image de l'eau et du sable se joue l'impossible réconciliation du monothéisme et du polythéisme. Hind et Mahound sont d'accord sur leurs éléments : la religion de Mahound est d'eau et celle de Hind de sable. L'image du désert est une fois de plus inversée, dans le jeu de miroirs et de labyrinthe de métaphores que met en place Salman Rushdie. Si c'est dans le désert et chez les nomades qu'est le dieu de Mahound, si ces histoires sont celles de vierges donnant naissance sous des palmiers, il n'en demeure pas moins que ce n'est pas une religion *du* désert. Contrairement à l'idée reçue, ici, donc, l'islam est présenté comme provenant du désert, mais tendant vers l'eau. « Quel genre d'idée es-tu ? » Hind demande-t-elle à Mahound : cette question revient sans cesse, sous différentes formes, au cours du roman. Hind professe être une idée intègre, qui reste fidèle à elle-même jusqu'à la mort, tandis que Mahound ne sait pas. Cette question, et l'imaginaire de l'eau, demeurent une image importante pour Rushdie, bien au-delà du roman. Pour lui, cela permet d'incarner les contradictions et le paradoxe, la complexité des idées. Dans l'article « One Thousand Days in a Balloon », écrit en 1991, après plusieurs années de vie passées dans le secret à la suite de l'émission de la fatwa, Rushdie écrit :

And if that plunges me into contradiction and paradox, so be it; I've lived in that messy ocean all my life. I've fished in it for my art. This turbulent sea was the sea outside my bedroom window in Bombay. It is the sea by which I was born, and which I carry within me wherever I go¹.

Et si cela me plonge dans les contradictions et les paradoxes, qu'il en soit ainsi. J'ai vécu dans cet océan agité toute ma vie. J'y ai pêché pour mon art. Cette mer turbulente était celle qui se trouvait de

¹ Salman RUSHDIE, « One Thousand Days in a Balloon » dans Steve MACDONOGH en association avec Article 19 (éd.), *The Rushdie Letters: Freedom to Speak, Freedom to Write*, éd. cit., p. 23-24

l'autre côté de la fenêtre de ma chambre à Bombay. C'est la mer près de laquelle je suis né, et que je porte en moi là où je vais.

L'eau et la mer incarnent pour Rushdie doublement son lieu d'origine et l'image concrète des paradoxes ; « l'océan agité » où il puise sa vie et son art. L'extrait entier est articulé autour de la métaphore aquatique, qui en vient à incarner à la fois son état actuel, son lieu d'origine, son intériorité et la nature même de son art. Rushdie, de façon notable, ne présente nullement l'épisode des Versets sataniques comme une preuve de l'hypocrisie de Mahound, ou comme une simple stratégie, mais comme une épreuve nécessaire lors de la gestation d'une idée, surtout quand, comme celle de Mahound, elle porte à la fois les marques de l'intégrité et de l'unicité et en même temps se débat avec la multiplicité du monde : c'est cette même idée, tantôt articulée autour de la mer tantôt du désert, que l'on retrouve également dans « One Thousand Days in a Balloon ».

D – Celles du désert : de Hagar à Agar, un pont entre Salman Rushdie et Assia Djebar

Le paradoxe de Jahilia, tel que le présente le narrateur, est que le récit fondateur de la ville tourne autour d'une source d'eau, Zamzam. Le récit de l'arrivée d'Abraham et Agar dans la péninsule et la fondation de la Mecque est centré autour du paysage désertique. Chez Rushdie, comme chez Djebar, une même série de mythes sont réutilisés et réécrits, chaque écrivain y apportant un regard particulier.

Ce récit devient, comme nous le verrons, l'un des centres de la réécriture de la tradition canonique chez Assia Djebar. Chez Salman Rushdie, il permet de souligner l'hypocrisie des habitants de Jahilia, ainsi que de faire une critique plus générale de la misogynie qui préside à leurs célébrations. La narration est parasitée par des voix, familières et indéfinies, qui reviennent à plusieurs reprises. On ne sait si elles sont les voix de Dieu, du diable, des déesses de Jahilia : « We know that voice. We've heard it once

before¹. » (« Nous connaissons cette voix. Nous l'avons déjà entendue une fois auparavant. ») La séquence ouvre l'action sur Jahilia en fête. C'est l'anniversaire de la venue d'Ibrahim (Abraham) dans le désert. Le narrateur, qui dans cette section est explicitement présenté comme le diable, relate l'histoire. Ibrahim abandonne Hagar (Agar) dans le désert et lui annonce qu'il ne fait qu'obéir à la volonté divine :

While Mahound climbs Coney, Jahilia celebrates a different anniversary. In ancient time the patriarch Ibrahim came into this valley with Hagar and Ismail, their son. Here, in this waterless wilderness, he abandoned her. She asked him, can this be God's will? He replied, it is. And left, the bastard².

Tandis que Mahound gravit Cone, Jahilia célèbre un autre anniversaire. Dans les temps anciens, le patriarche Ibrahim vint à cette vallée avec Agar et Ismaël, leur fils. Ici, dans ce désert sans eau, il l'abandonna. Elle lui demanda, est-ce possible que ce soit la volonté de Dieu ? Il répondit, oui. Puis il se barra, le salaud.

Le narrateur insiste sur la foi et la confiance de Hagar, par opposition aux termes utilisés pour décrire Ibrahim (« le salaud ») :

She was trusting: *then surely He will not let me perish*. After Ibrahim left her, she fed the baby at her breast until her milk ran out. Then she climbed two hills, first Safa then Marwah, running from one to the other in her desperation, trying to sight a tent, a camel, a human being. She saw nothing. That was when he came to her, Gibreel, and showed her the waters of Zamzam³.

Elle était de nature confiante : *alors, assurément, Il ne me laissera pas mourir*. Après qu'Ibrahim l'a quittée, elle allaita le bébé jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de lait. Ensuite, elle gravit deux collines, d'abord Safa puis Marwah, courant de l'une à l'autre dans son désespoir, essayant d'apercevoir une tente, un chameau, un être humain. Elle

¹ *Ibid.*, p. 95

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

ne vit rien. C'est alors qu'il vint à elle, Gibreel, et lui révéla les eaux de Zamzam.

L'épisode de la panique de Hagar, courant entre les deux collines, Safa et Marwah, souligne l'hostilité du désert, où nul ne peut survivre facilement ; c'est à nouveau un espace de l'épreuve. Elle et son fils seraient morts si ce n'était pour l'intercession de l'archange Gibreel qui fait apparaître la source Zamzam. Le narrateur, moqueur et cynique, pointe du doigt l'ironie des festivités : celles-ci célèbrent non point Hagar, mais la venue d'Ibrahim : « So Hagar survived; but why now do the pilgrims congregate? To celebrate her survival? No, no. They are celebrating the honour done the valley by the visit of, you've guessed it, Ibrahim¹. » (« Donc Agar survécut ; mais pourquoi les pèlerins se réunissent-ils ? Pour célébrer sa survie ? Non, non. Ils célèbrent l'honneur fait à la vallée par la visite, vous l'avez deviné, d'Ibrahim. ») La fête à Jahilia, un carnaval de sable et de vices, est une célébration de l'arrivée du patriarche au désert. Et pour le narrateur (toujours diable et ange à la fois), c'est une célébration patriarcale et misogyne qui ne compte pour rien l'abandon immoral d'Agar.

3 – *Loin de Médine* et la transmission féminine

A – Agar, figure tutélaire du désert

La reprise de l'histoire d'Abraham, Sarah et Agar s'inscrit dans un long héritage au cours duquel s'est développée la figure d'Agar, toujours associée à l'un des déserts où elle se trouve renvoyée. Comme pour la Sourate de Marie, il semble nécessaire de revenir sur le rapport qu'entretient le Coran avec les textes bibliques qui le précèdent et auquel il fait référence. Carol Bakhos, dans *The Family of Abraham*, rappelle que le Coran est considéré comme une récapitulation des révélations précédentes et en même temps la

¹ *Ibid.*

révélation finale¹. Le Coran émerge d'une tradition scripturale plus large et multicommunautaire qui inclue également des traditions juives et chrétiennes non bibliques². Plus encore : « [Le Coran] relate de nombreuses histoires que l'on trouve également dans les Livres de la Genèse et de l'Exode, par exemple, et à de nombreuses occasions fait référence à d'autres récits bibliques de manière elliptique, si bien que le Coran suppose de façon générale une connaissance préalable de la Bible³. » Le Coran suppose que son lecteur est déjà familier des histoires bibliques qui sont citées. Si Sarah et Agar ne sont pas mentionnées par leurs noms dans le Coran, elles sont évoquées une ou deux fois⁴. Carol Bakhos revient sur la tradition qui soutient que lorsque Sarah ordonne à son mari de se débarrasser d'Agar, celui-ci l'amène à la Mecque⁵ et qu'Agar et Ismaël sont sauvés du désert par l'apparition miraculeuse de la source Zamzam ; la tradition ajoute un retour d'Abraham à la Mecque où il construit, avec Ismaël, la Kaaba⁶. La chercheuse indique également que la mère d'Ismaël — dont Mohammed serait le descendant, consolidant ainsi son rapport aux opprimés et aux exilés — ne joue pas un rôle important au début de l'histoire doctrinale de l'Islam. Aucun des chroniqueurs ne mentionne ou ne fait allusion au lien entre Agar et les collines de Safa et Merwah⁷. C'est au cours du temps qu'elle prend de l'importance comme figure majeure de la métanarration islamique⁸. Quant à l'histoire biblique, comme le rappelle Carol Bakhos, elle se focalise essentiellement sur Sarah et « rejette Agar dans les marges⁹. » Pourtant,

Comme le soutiennent certains écrivains, Agar est la première personne à être visitée par un ange dans la Bible (Gen 16 : 7) et la première à recevoir une annonce (16:11-12). Elle tente de se

¹ Carol BAKHOS, *The Family of Abraham*, Cambridge, Harvard University Press, 2014, p. 20

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, nous traduisons

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 124

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 125

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 133

libérer d'une situation d'oppression et dans Genèse 16:13, elle confère un nom à Dieu : « Alors Agar invoqua le nom du Seigneur qui lui parlait, et elle dit : “Vous êtes El-ro'i'.” » Par le pouvoir qu'elle possède, malgré le fait qu'elle a été repoussée, Agar devient un symbole de ceux à qui on a retiré leurs droits. Sa voix est celle des femmes opprimées¹.

Dans la même perspective, à l'occasion de son étude de la figure d'Ismaël, *Ishmael on the Border. Rabbinic Portrayals of the First Arab*, Carol Bakhos revient sur l'importance de l'épisode de l'expulsion d'Agar par Abraham et Sarah. Pour elle, le récit entourant Agar et Ismaël est « l'histoire de la marginalisation par excellence². » Ismaël, dans la Genèse, grandit et vit donc dans le désert (Gen 21 : 21). Il en vient à incarner, à bien des égards, la vie nomade par rapport à celle, agraire et sédentaire, de son frère Isaac. Pour Carol Bakhos, les descriptions d'Ismaël ne sont en soi ni positives ni négatives : il s'agit plutôt de la description d'une personne « naturelle », ni inhibée ni contrainte par la vie agraire³. Il représente l'antithèse de la sédentarisation civilisée des Israélites⁴. La figure d'Ismaël incarne l'Autre par excellence⁵. Avec Agar et Ismaël, nous avons donc deux figures qui sont rejetées du centre social aux marges — le désert qu'il soit de Paran ou d'Arabie — et qui en viennent à incarner, selon les traditions, soit la figure de l'Autre, opprimé et vivant une injustice, soit celle des ancêtres. Agar, comme le désert auquel elle est associée, est une figure interstitielle, toujours prise entre le centre et la marge. Et même quand elle est reléguée à la marge, c'est elle qui la première voit Dieu et lui parle. Elle en devient l'incarnation des femmes opprimées.

Rédigé entre Alger et Paris, dans les années qui mènent au début de la guerre civile algérienne (1985, 1986 et 1987 puis entre octobre 1988 et juin 1990⁶) *Loin de*

¹ *Ibid.*

² Carol BAKHOS, *Ishmael on the Border*, Albany, State University of New York Press, 2006, p. 14, nous traduisons

³ *Ibid.*, p. 16

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.129

⁶ Assia DJEBAR, *Loin de Médine*, *op. cit.*, p. 305

Médine est une proposition de réponse, par Assia Djebar, aux nouvelles formes d'islamisme qui apparaissent en Algérie. Plus généralement, le livre propose un cheminement intellectuel et imaginaire à travers les différentes femmes qui participent, alliées ou ennemies, à la naissance de l'islam, qu'elles soient de premier plan ou des figures à peine esquissées dans des chroniques. À la fin du livre, la narratrice s'attarde sur des différentes voix de femmes et clôt le récit par un poème intitulé « "Filles d'Agar", dit-elle ».

Le poème est divisé en deux parties, la première nommée « Voix d'hier » et la deuxième « Voix d'aujourd'hui. » « Voix d'hier » revient sur l'histoire d'Agar et « Voix d'aujourd'hui » sur la situation des femmes dans les sociétés musulmanes. Le poème est le moment qui permet à Assia Djebar de mettre en lumière le rapport entre son récit et la situation contemporaine à partir de laquelle elle écrit. Agar est une figure qui fait le pont entre les musulmanes d'hier et celles d'aujourd'hui. Djebar multiplie la filiation : plutôt qu'une filiation unique — enfants d'Ismaël, lui-même issu d'Abraham et d'Agar — les musulmans sont divisés en deux. D'une part, les hommes, enfants d'Abraham, du répudiateur ; et d'autre part les femmes, filles d'Agar. Agissant comme une conclusion, comme une ouverture et comme un post-scriptum, il brise le format du livre.

La première section du poème revient sur l'histoire d'Agar selon la tradition musulmane, dans la perspective de réécriture générale proposée par le texte de Djebar : « Agar l'expulsée parce que la servante, parce que la première accouchée¹ ». Contrairement au texte de Rushdie, qui ne s'intéresse pas à la relation entre Abraham, Sarah et Agar, c'est sur celle-là implicitement que s'ouvre le poème d'Assia Djebar. Agar est expulsée pour deux raisons : parce qu'elle était la servante d'Abraham et Sarah et parce que celle-ci était jalouse du fait que c'était elle qui avait accouché de l'aîné. Le participe passé « l'expulsée » transforme l'action en caractéristique permanente d'Agar.

¹ *Ibid.*, p. 303

Le poème procède par tableaux et propose donc d'abord deux images d'Agar : expulsée et errant dans le désert :

Agar dans le désert avant que ne jaillisse la source, que ne pousse le premier palmier, Agar bien avant que la Ka'aba ne soit construite par « l'Ami de Dieu » revenu sur les lieux où a grandi son fils ; son fils et la descendance de son fils... Agar¹...

Sans verbe, la phrase fige un instant de l'histoire, comme un tableau. La narratrice se focalise sur un moment précis : avant qu'elle ne soit sauvée, avant que ne jaillisse Zamzam. Elle pose son regard sur Agar abandonnée, d'Abraham et de Dieu, et paniquée. Abraham dès ces lignes est désigné de façon ironique, notamment par l'utilisation des guillemets.

Puis Abraham partit.

Les voici seuls, immanquablement ; la mère et l'enfant.

Une heure ; plusieurs heures.

Un jour ; un deuxième jour.

Ismaël a soif ; Ismaël va mourir².

Le départ d'Abraham est rapporté brutalement, en une courte phrase. L'abandon est rendu dramatique par les phrases lapidaires. Le poème met en valeur ici le temps qui passe, en dédoublant son compte, d'heure en heure et de jour en jour et, en même temps, la pensée obsédante de la mère. Le vers, « Ismaël a soif ; Ismaël va mourir » est

¹ *Ibid.*

² *Ibid.* p. 304

répété deux fois. Agar « danse », « prie », et enfin, « délire¹ » ; le poème met en scène sa perte totale de contrôle, ainsi que sa souffrance métaphorisée en torture, « jambes et bras écartelés² ». Danse et torture deviennent synonymes, symptômes de la panique d'Agar. Au cours de sa danse, Agar déchire ses vêtements et se retrouve, paradoxalement, dénudée et « grelottante sous le soleil qui darde³ ». Agar est affolée et se précipite, entre Safa et Merwa. Mais dans le récit d'Assia Djebar, il n'y a nulle intervention divine. Dieu et les anges sont très visiblement absents ; au contraire, le jaillissement miraculeux de la source est ramené de geste divin à geste enfantin :

L'enfant, dans un désarroi d'anomie, ne sait comment rameuter le corps maternel, comment l'apaiser de sa frénésie, de sa fièvre. Il gratte de ses doigts le sable, sous l'œil du soleil, qui surplombe.

Quand enfin l'eau jaillit

enfin une source

enfin une musique

de commencement⁴.

C'est Ismaël, l'enfant, qui gratte la terre ne sachant plus que faire afin d'appeler sa mère à lui. La danse mystique d'Agar est tout d'un coup accompagnée de la « musique » de la source : celle d'un début. Le poème qui clôt le roman est en fait un prélude, qui annonce tout ce qui va venir. Dans tout le passage, c'est surtout l'ouïe qui est accentuée : la source est une musique et Agar « entend » d'abord avant de « regarde[r]⁵ ». Dans ce poème,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Agar est une « danseuse de la folie désertée¹ ». Assia Djebar déploie tous les sens possibles de désert ici : désertée car elle est au désert, désertée également car abandonnée, et désertée enfin car sa raison l’a quittée. Agar est, elle à son tour, devenue un désert. Localisée d’abord dans un désert *pré*-historique : avant l’Hégire, avant le retour d’Abraham qui signifie réellement le début de l’histoire, la section « Voix d’hier » choisit de s’arrêter en un lieu, le désert, à un moment, où le temps n’a pas encore commencé. L’acte fondateur de l’Islam — et plus généralement de tous les hommes et toutes les histoires, car Assia Djebar donne à son poème une tonalité universelle — c’est l’abandon et le moment où la mère et l’enfant, au désert, ne savent s’ils vont survivre.

Dès lors, à la solitude d’Agar vont répondre, dans la section « Voix d’aujourd’hui » une pluralité de voix de femmes. Ici, c’est la polyphonie qui s’installe, avec une narratrice qui alterne entre les premières et troisièmes personnes du singulier et du pluriel. Si la voix d’hier était une voix au singulier, alors celle d’aujourd’hui est au pluriel. C’est, en fait, la voix collective de toutes les femmes qui se réclament d’Agar :

[«]Filles d’Agar », dit-elle

dit toute femme dans le désert d’Arabie qu’elle soit rebelle, qu’elle soit soumise à Dieu².

À partir de cette première localisation spécifique dans le désert d’Arabie, on accède à l’universel de la condition féminine dans une société patriarcale. Toutes les femmes sont dans un désert, et toute la vie est un désert : « et depuis, dans un désert de la vie entière, nous allons et venons, nous dansons, nous nous affolons, toujours entre la première et la seconde colline³ ! » Le moment de la panique d’Agar est répété, à l’infini, par toutes les

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 305

³ *Ibid.*

femmes, ce « nous » qui parle et qui se réclame de celle qui a été abandonnée. Assia Djebar donne ainsi au désert, ici, une valeur de monde. Les voix ne se réclament pas d'Ismaël, ou en tout cas seulement dans un deuxième temps :

En quoi suis-je, en quoi sommes-nous toutes d'abord filles de l'expulsée, de la servante, la première accouchée, et, pour cela abandonnée ? /Oui, d'abord descendantes de celle qui va et vient entre Safa et Merwa, avant de nous savoir filles d'Ismaël¹.

Au contraire, eux, les fils d'Ismaël, ne sont pas associés au désert, mais à l'humus et à la boue et à une obscure paternité : « Laissons les fils d'Ismaël [...] laissons-les creuser, retourner, triturer l'humus et la boue du sillon paternel - héritage noirci, sarments pour nul flamboiement² ». Les hommes sont associés, ici, à la sédentarité agricole terne et les femmes au mouvement incessant dans le désert entre une colline et l'autre. De même, les hommes sont les chasseurs — « les archers sauvages » — destructeurs et enclins à la guerre, qui « se cherche[nt], se divise[nt] [...] s'entre-dévore[nt] »³. Les femmes, alors, relèvent d'un coup bien davantage de la figure d'Ismaël, sur la marge, aux confins, tel que l'analyse Carol Bakhos.

L'impératif, anaphorique, « Laissons » agit comme une injonction de libération : une séparation nécessaire que les femmes doivent opérer face à la nature destructrice des fils d'Ismaël. Dans le texte, les hommes sont également présentés comme obsédés par l'abandon, par la figure du « Père retourné inexorablement vers l'épouse préférée », toujours pris dans son « ombre opaque »⁴. Par opposition à ces forces obscures, les femmes se dressent comme « Filles d'Agar, nous avons été, nous serons une seule fois expulsées, à travers elle, Agar – ou plutôt Hajjar d'avant l'hégire, Hajjar l'insolée⁵ ». La

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 305

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

voix donne à Agar à ce moment son nom arabe, Hajjar, dont une note précise que le mot partage la même racine qu'Hégire (donc voyage, pèlerinage, déplacement) et l'insolation : dans le même nom se trouvent incarnées les caractéristiques féminines pour Assia Djebar, le nomadisme (à la fois forcé et volontaire) dans un paysage désertique :

« Filles d'Agar », dit-elle

Ont-elles dit, toutes,

Par leur silence

Par leur effacement

Au temps des Prophètes

Au temps de Mohammed, Sceau des Prophètes,

Et après lui¹

En même temps, comme le souligne la voix du poème, tous les ans ou une fois par an, tout musulman est censé répéter lors du pèlerinage la Mecque l'aller-retour d'Agar entre les deux collines :

Certes,

Une fois par an, tous, Croyants et Croyantes,

ou une fois au moins dans la vie,

¹ *Ibid.*, p. 306

filles d'Agar et fils d'Ismaël, réunis,

rejouent la scène d'Agar en émoi

d'Agar en folie dans le désert

avant que l'eau ne jaillisse

d'Agar, entre Safa et Merwa¹.

Le pèlerinage n'est plus une affaire d'hommes, mais bien plutôt l'hommage rendu à la peur panique de la première femme : Agar en folie dans le désert préside à un rituel qui réunit, « au moins une fois dans la vie », les filles d'Agar et les fils d'Ismaël. Le rituel rejoue ce moment préhistorique, « avant que l'eau ne jaillisse », qui est un moment de foi et de désespoir :

Une fois dans l'année

Une fois au moins dans la vie

l'unique théâtre

pour eux et par eux

s'ordonne

la seule fiction islamique.

Filles d'Agar et fils d'Ismaël

¹ *Ibid.*

Abraham, sur ses pas, revenu¹.

S'il y a possibilité de réconciliation, ou possibilité d'un retour sur les pas de la figure du père, c'est uniquement par la fiction : le texte, ironiquement, désigne comme « seule fiction islamique », le rituel d'Agar. Rituel qui perd de son sens car il est ordonné « pour eux et par eux » ; il est donc faux. Ici, la fiction devient synonyme de rituel et de récit, un « théâtre » : c'est le rêve du retour d'Abraham, le père. Comme le résume bien Mounira Chatti, « Assia Djébar ressuscite les voix d'hier pour dire, moduler, insuffler les voix d'aujourd'hui des filles d'Agar, contre une tradition qui n'évoque que les fils d'Ismaël². »

Le roman se ferme sur cette image, éloignée de Médine puisqu'à la Mecque, du pèlerinage musulman, faux et théâtral et en même temps porteur d'une réconciliation possible, parce que fiction, et parce qu'inspiré d'Agar et du caractère constitutivement nomade de la condition féminine. Dans *Loin de Médine*, Assia Djébar s'attache à féminiser l'épopée musulmane : des femmes-ombres à peine évoquées dans les chroniques aux femmes du Prophète, elle leur donne (ou plutôt, dans sa perspective, leur rend) un rôle qu'elles ont perdu au cours du siècle. Contrairement à Salman Rushdie, qui crée un narrateur diabolique et farceur, la narratrice de *Loin de Médine* fait preuve d'un respect de croyante envers ce premier temps, sacré, de l'Islam. Plus encore, c'est une narratrice pieuse, qui ne fait que s'attacher à la véracité l'histoire. Elle change seulement la focalisation : des hommes, elle s'intéresse davantage aux femmes ; et des centres urbains de la Mecque et Médine, elle préfère mettre en scène les excursions et les échappées qui emmènent croyants et croyantes, loin de Médine, dans le désert où se déroulent les épisodes les plus notables de son épopée.

¹ *Ibid.*

² Mounira CHATTI, *La Fiction hérétique. Créations littéraires arabophones et francophones en terre d'Islam*, op. cit., p. 207

B – Aïcha, loin de Médine : de la calomnie à la découverte de la liberté

Dans le roman d'Assia Djebar, les histoires sont rapportées à partir de plusieurs sources, souvent explicitement citées. Ainsi, dans l'épisode qui nous intéresse ici, le chapitre commence par la « Voix d'une rawiya » (narratrice¹) qui dresse le contexte, chronologique, géographique de l'histoire qui va être racontée au lecteur :

Au cours de l'année 5 de l'hégire, après la guerre du Fossé où, grâce à la « victoire du vent », les ennemis de l'Islam furent défaits, une nouvelle expédition fut décidée : contre les Benou Moustaliqua qui nomadisaient entre Médine et la mer Rouge. Cette expédition fut la dix-huitième des expéditions que dirigea le Prophète en personne, à partir de Médine².

Le texte, en italiques, se situe dans un contexte explicitement musulman : ainsi, Mohammed est nommé « le Prophète », la chronologie se fait à partir de l'Hégire et les adversaires sont nommés « les ennemis de l'Islam ». Comme nous l'avions mentionné, la narratrice principale du livre, ainsi que toutes les narratrices secondaires, sont de pieuses musulmanes. La rawiya laisse ensuite sa voix à « l'innocente » (Aïcha). Ici, la narratrice principale se fonde sur plusieurs discours rapportés (« d'après Orwa ») retrouvés dans plusieurs hadiths différents : « Dans une autre chaîne de transmission, mais toujours d'après Orwa³ ».

Ainsi, l'épisode qui nous intéresse est rapporté par plusieurs voix : d'abord celle de la narratrice principale, celle d'une rawiya, puis d'une autre⁴, celle d'Aïcha. Puis, lorsque l'on diffame Aïcha, un nombre de voix conflictuelles se font entendre : celle de

¹ C'est également le terme qui désigne les « rapporteurs » dans les compilations de hadiths, qui sont toujours au masculin.

² *Ibid.*, p. 280

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 281

plusieurs « Hypocrite[s]¹ », de Barira, la servante du Prophète², de l'une des co-épouse, Zeineb bent Jahsh³, de la mère, du père d'Aïcha⁴, d'une « inconnue de Médine⁵ » et ce jusqu'à l'intervention de la voix divine : « Voix du Messager et de l'ange Gabriel, à la fois⁶ ». Ainsi, l'épisode est rapporté au lecteur dans un semblant d'oralité et dilué dans plusieurs voix, dans un mouvement concentrique qui part du plus intime (la famille), au plus éloigné (l'inconnue) et jusqu'au surnaturel (la voix divine).

Aïcha (dont cette parole-là est rapportée par Orwa) explique que, quand Mohammed désirait entreprendre une expédition, « *il faisait tirer au sort entre ses femmes pour savoir celle qu'il emmènerait avec lui*⁷ ». Aïcha est choisie et l'accompagne dans l'expédition contre les Benou Moustaliqua. Elle précise, également, que « *[c]'était après la révélation relative au port du voile : on me fit monter dans un palanquin où l'on m'installa et nous nous mîmes en route*⁸ ». Après la victoire, l'expédition s'arrête pour la nuit dans le désert, sur le chemin de retour à Médine. L'environnement du désert est décrit comme hostile : « Elle se souvient : la chaleur, le jour précédent, avait été si vive que, dans la caravane, plusieurs Croyants, certes déjà blessés au combat, avaient succombé de fatigue⁹. » Lorsque l'ordre de départ est donné, Aïcha s'étant rendu compte que son « collier d'agates de Dzafar¹⁰ » s'est détaché alors qu'elle avait été allée « satisfaire un besoin hors du campement¹¹ » revient sur ses pas : « À cette époque, les femmes étaient légères ; elles ne pesaient point, car elles n'étaient guère en chair, ne

¹ *Ibid.*, p. 283-284

² *Ibid.*, p. 285

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 288-289

⁵ *Ibid.*, p. 288

⁶ *Ibid.*, p. 290

⁷ *Ibid.*, p. 280

⁸ *Ibid.*, p. 281

⁹ *Ibid.*, p. 280

¹⁰ *Ibid.*, p. 282

¹¹ *Ibid.*

mangeant que des bribes de nourriture¹. » Les porteurs de son palanquin ne supposant pas qu'elle est absente, se mettent en route. Aïcha, de retour au campement, attend leur retour et s'endort. C'est alors qu'apparaît Soffyan ben el Mo'attal es Solami ed Dzakouani, un jeune cavalier, « choisi pour rester en arrière de la troupe » et qui a pour charge de « venir sur les traces des campements : éteindre les feux, effacer les empreintes, ramasser quelque objet, ou quelque arme oubliée² », retrouve Aïcha et la reconduit vers les troupes. Celui-ci a les traits d'un héros et c'est précisément ce qui, dans leur isolation du désert, va provoquer la suite des événements.

L'épisode, relayé par une variété de voix toutes orchestrées par celle de la narratrice, est articulé autour d'un balancement entre l'espace hostile hors de Médine et celui, tout aussi hostile, mais en soubassements, de Médine :

Cependant, quand il s'agit de la vertu d'une épouse, de la loyauté d'un jeune homme, si jeune, si pur, mais ayant eu la malchance d'avoir ramené, seule, la « préservée »... De l'avoir, à son tour, préservée des hyènes, des chacals, des serpents du désert... Et les chacals, et les serpents dans Médine³ ?

Soffyan a protégé sa garde des éléments hostiles du désert, mais n'aura pas réussi à la protéger de la calomnie. L'adultère supposé a eu lieu dans le désert : un espace lointain de Médine, propice à l'amour et où il n'y a guère de témoins. Le désert révèle aussi ici la nature animale des hommes, aussi dangereux que les charognes.

Dans *Loin de Médine*, les narratrices sont des musulmanes : ainsi, ajoutent-elles les phrases de circonstance après l'évocation de Mohammed, par exemple : « que la grâce de Dieu lui soit accordée⁴ » ; elles insistent sur la sagesse et la tendresse de Mohammed ;

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 283

⁴ *Ibid.*, p. 281, p. 283

nomment les musulmanes les « Croyants » et d'autres les « Hésitants », les « Perfides », ou les « Hypocrites »¹. La narratrice est une chercheuse, qui découvre les traces des épisodes dans les chroniques et rapporte les différentes versions d'un même fait : « Des "Perfides", les appelle un chroniqueur. Des "Hypocrites", intervient un autre. Non, soutient un troisième, simplement des Hésitants². » Le récit est parfois relaté rétrospectivement, par ce qu'en dirait plus tard Aïcha, par exemple : « Elle ne réussit pas à dormir toute la nuit et tout le jour suivant, à tel point, dira-t-elle elle-même plus tard, "que je crus que mes larmes me briseraient le cœur"³. » La narratrice devient elle-même chroniqueuse et transmettrice d'une mémoire collective. Lorsque la calomnie circule dans Médine, une phrase revient de façon anaphorique : « Les jours suivants, voix autour du Prophète ; le désert en Lui⁴. » Ici, le désert devient une métaphore de la détresse émotionnelle de Mohammed et de son silence. Lorsque Mohammed lui demande si les calomnies sont vraies, Aïcha refuse de répondre :

Si je vous dis que je suis innocente, et Dieu sait que je suis innocente, vous ne me croirez pas ! Mais si je vous avoue quelque chose, et Dieu sait que je suis innocente, vous me croirez ! [...] Le verset de la sourate de la Lumière va circuler, l'heure suivante, dans Médine⁵.

Par cet épisode, Aïcha devient durablement associée au désert. Mais au-delà d'elle, la narratrice analyse comment l'épisode au désert a un impact pour toutes les femmes musulmanes. En fait, ce qui est présenté comme le moment le plus important dans le rapport entre l'Islam et les femmes est lié, directement, à un épisode qui se déroule dans le désert. Plus généralement, même, c'est à partir de cet instant dans le désert et de la sourate qui en découle qu'Assia Djebar extrapole une réflexion sur la condition féminine

¹ *Ibid.*, p. 283

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 288

⁴ *Ibid.*, p. 285, p. 286

⁵ *Ibid.*, p. 289-291

dans l'islam. C'est un rare moment du livre, avec le poème final, où la narratrice brise l'horizon narratif afin de parler du temps contemporain à son écriture. À la suite de l'épisode, un court chapitre revient sur la signification de la Sourate de la Lumière. La narratrice l'introduit en évoquant d'emblée la notion d'Épreuve : « Ainsi, la quatrième des neuf années de son mariage est à peine terminée, qu'est survenue l'Épreuve pour Aïcha¹. » Cette épreuve, qui est donc *preuve* de son innocence et de sa foi, sera celle qui explique la situation de toutes les femmes en Islam, selon la narratrice. En effet, par le doute instillé par les calomniateurs, un héritage du doute sera transmis d'homme en homme :

N'importe ; quatorze siècles durant et en ce quinzième siècle commençant, dans chaque ville, dans chaque hameau de la terre islamique, chaque époux, de lui-même ou malgré lui-même, fera revivre, chez sa femme victime du doute réinstallé, un peu de la peine éperdue de l'adolescente de Médine, elle qu'on appellera « la femme préférée » du Messenger, elle, la calomniée en cette cinquième année de l'hégire².

L'Épreuve d'Aïcha dans le désert devient non seulement la métaphore, mais bien plus la cause et l'image, d'une certaine vision des femmes : « L'Épreuve de ce long mois du doute ; après quoi, chaque femme du Dar el Islam, quatorze siècles durant, aura à payer également sa part³. » Il est significatif, ici, que la narratrice parle du présent (en se fondant sur le calendrier islamique). De fait alors, Aïcha devient la gardienne et l'image de *toutes* les femmes en Islam ; et quand plus tard, elle ira batailler, « Loin de Médine, » ce sont toutes les femmes au désert. Les deux femmes qui incarnent les femmes musulmanes ont pour espace à la fois d'épreuve, de doute et de liberté ultime, le désert. L'utilisation du calendrier nous rappelle ici, comme avant, que la narratrice, et Djébar, ne se situent pas

¹ *Ibid.*, p. 291

² *Ibid.*, p. 292

³ *Ibid.*

hors de l'islam, mais se localisent véritablement dans un espace mental et culturel musulman. Il ne s'agit donc pas d'une critique venue d'ailleurs, étrangère, mais celle de femmes qui se présentent d'une part comme croyantes et d'autre part comme issues de ce milieu, participant donc à la communauté des croyants. Ainsi, l'image que Djébar cherche à pérenniser de ce rapport-là de l'islam avec les femmes, la seule image qui survivra en quelque sorte, est celle d'une « adolescente de quatorze ans, au corps léger, [qui] s'est égarée en recherchant loin de la caravane son collier d'agates¹ ». Le paradoxe que souligne Assia Djébar ici est pourtant que l'épisode du désert est censé avoir l'effet exactement inverse. En réalité, la sourate qui descend en Mohammed est une « condamnation claire de la calomnie, particulièrement lorsque celle-ci s'attaque à une femme². » La protection est prévue « pour toute accusation d'adultère, si bien que celui-ci se révèle quasiment impossible à prouver, sauf par l'aveu du pénitent, de la pénitente³ ». De fait, « la sauvegarde du corps [...] même livré à de possibles tentations, cette sauvegarde-là est établie, affirmée par les versets de la sourate de la Lumière⁴ ». Du désert, où s'est perdue une adolescente, et de ses calomniateurs, est descendue une sourate affirmant la protection des corps ; or, elle sera lue comme la preuve du doute qui doit peser sur les femmes. Ce rapport montré ici comme complexe à la fois à la notion de preuve et aux corps des femmes est établi comme étant en relation très intime avec le désert.

De façon remarquable, dans la narration de Djébar, Aïcha devient à la fois la diseuse de mémoire, celle qui transmet, et la combattante, celle qui se bat. Après la mort du Prophète, la narratrice décrit deux moments simultanés qui contribuent à définir durablement ce qu'est l'islam :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

Tandis qu'Omar ibn el Khattab monte en chaire et annonce à tous qu'il gouvernera les Arabes « comme le guide du chameau dans le désert », deux pôles de la présence féminine se maintiennent : Fatima morte dont la voix hante encore les rues de Médine, à l'opposé, Aïcha près des tombes [...] et qui, s'appuyant sur ces deux amours, se remémore, évoque l'Absent devant un parterre enfantin pour l'instant¹.

Omar ibn el Khattab², en prenant le pouvoir, se compare au guide du chameau dans le désert. L'image sous-entend à la fois la nécessité pour « les Arabes » d'avoir un guide et en même temps le fait qu'ils sont, depuis la mort du Prophète, dans le désert, à savoir ici, dans un monde vidé de ses valeurs et de ses repères. À la prise de pouvoir d'Omar ibn el Khattab correspondent les voix de Fatima et d'Aïcha. La figure de Fatima ne nous a pas intéressés dans le cadre de cette étude car elle est présentée comme une rébellion urbaine contre Médine. Mais la narratrice trace pendant quelques pages l'héritage de Fatima, qui serait celui : « [d]es Musulmanes de la plus rare espèce : soumises à Dieu et farouchement rebelles au pouvoir, à tout pouvoir — ainsi se perpétuera le sillage de Fatima, en Syrie, en Irak, plus tard en Occident musulman³ ». Ensuite, elle s'intéresse tout particulièrement à la voix d'Aïcha, dans son désir d'évoquer une « voix plurielle, parole duelle⁴ » entre Aïcha et Fatima :

Aïcha la vie, s'essaie peu à peu à trouver sa voix, à essayer son ton d'évocation, à secouer les images du passé qui n'est pas passé. Tenter d'abord de revivre une seconde fois sa vie. En la disant. En la détaillant : dans son intimité et dans son appareil. Dans les manifestations quotidiennes de l'amour du Prophète⁵.

¹ *Ibid.*, p. 301

² Né en 584 et mort en 644, il est l'un des compagnons de Mohammed et deuxième calife des Rachidun, considérés dans l'islam sunnite comme des chefs modèles.

³ *Ibid.*, p. 302

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

En fait, dans son veuvage, Aïcha devient une conteuse et une transmettrice. Cela commence par des tâtonnements, des essais, des recherches, d'abord « pour elle, et pour son public d'enfants¹ ». Aïcha « se remémore » et, par là, « elle source un début de transmission »². Elle devient une figure de l'écrivaine, puisqu'elle se situe loin d'une « conservation pieuse et compassée³. » La narratrice parle d'« exhumation, » de « ce qui risque de paraître poussière, brume inconsistante »⁴.

La tâche qui revient à Aïcha, contrairement aux hommes, est de dire une parole vivante et non pas de figer en phrases sa vie avec le Prophète. Elle cherche, et trouve « les mots qui n'emmailotent pas les jours d'hier, non, qui les dénudent. Les phrases qui ne durcissent pas en formules ; qui restent poésie. Elle se cherche une forme⁵. » En effet, Aïcha devient un modèle à suivre des gestes de la récitation et de la narration : « [E]lle raconte. Elle conte. Elle n'invente jamais : elle recrée⁶. » Assia Djebar livre là au lecteur un aperçu de son propre rapport non seulement à l'écriture et à la parole, mais également à l'Islam. Opérant une distinction claire entre l'invention et la création, la narratrice situe clairement la création hors du champ de la fiction pure. Il s'agit d'une réalité dite autrement, pensée autrement : donc plurielle. La narratrice imagine enfin ces deux paroles, celle de Fatima et celle d'Aïcha se rejoignant : « Et si un jour une telle transmission allait rencontrer le feu de l'autre parole, celle de la véhémence rimée en colère⁷ ? » C'est alors que surgit le désert à nouveau : si un jour Aïcha devait hériter de la colère de Fatima, c'est vers cet espace qu'elle partira :

Si un jour, à force de nourrir la mémoire, Aïcha, cette fois d'âge mûr,
Aïcha, âgée de plus de quarante ans — exactement vingt-trois ans

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 303

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

plus tard — se levait ? [...] Parole double éperonnant le corps debout... Si Aïcha, un jour, décidait de quitter Médine ? Ah, loin de Médine, retrouver alors le vent, le vertige, l'incorruptible jeunesse de la révolte¹ !

Le désert — loin de Médine — devient la conclusion logique de l'alliance des deux incarnations de femme de l'entourage proche du Prophète. Là-bas seulement peuvent-elles retrouver ce qui, d'abord, les lie à la religion : « le vent, le vertige, l'incorruptible jeunesse de la révolte². » Aïcha devient alors, comme Agar, une femme dont le plein potentiel se déploie dans le désert. Et, comme elle sert également de prototype pour ainsi dire de toutes les femmes qui vont suivre en Islam, celles-ci sont durablement associées au désert comme image, cause, et conséquence de leur condition. Ainsi que le souligne Jeanne-Marie Clerc :

Ainsi se constitue, dans les premières années de l'hégire, un peuple de femmes 'migrantes' dont la vocation première, au nom de Dieu, est la mobilité au sein du désert. Ces filles d'Agar l'expulsée, choisiront elles-mêmes l'expulsion hors de la demeure familiale pour tenter l'aventure d'un Dieu qui, à travers Mohamed, les entraîne au désert³.

Prototype également du récit, d'une narration-fiction première, Aïcha au désert devient également une image privilégiée du travail de l'écrivaine Assia Djébar.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Jeanne-Marie CLERC, « Assia Djébar : une expérience féminine du désert », dans Jean-François DURAND (éd.), *Poétique et imaginaire du désert*, Montpellier, Université Paul-Valéry – Montpellier III, 2005, p. 187

4 – Réécrire l’histoire : mode d’emploi

Dans *La Traversée du désert*, Raphaël Draï pose une question « fondamentale¹ » : pourquoi le désert ? « Pourquoi en effet Dieu n’aurait-il pu donner sa loi en Égypte, ou en terre de Canaan² ? » Selon lui, c’est parce que le désert est un « espace intermédiaire³ ». Il développe cette idée ainsi :

[E]ntre l’Égypte et Canaan, ce désert était le seul espace médian, non seulement dans l’ordre géographique, mais aussi dans l’ordre du sens. Le désert n’avait pas connu la révélation de Dieu, mais il était également vierge d’idolâtrie. Non pas *res nullius*, comme disent les juristes, mais espace disponible (*hefker*). En l’occurrence, moins que le vide, le désert désigne l’espace non hypothéqué, non saturé, l’espace de la parole possible, d’où son nom en hébreu : *midbar*⁴.

Le mot *midbar* serait en effet originaire de la même racine que *medaver* (מדבר) qui veut dire « parler » bien que cette étymologie soit incertaine. Le désert est l’espace disponible et non hypothéqué : celui, donc, qui reste à conquérir et sur lequel aucun discours n’a encore été posé. C’est du paradoxe inhérent au désert, à la fois trop-plein des histoires bibliques et en même temps toujours renouvelé et vide, que tirent leur argumentaire Assia Djebar et Salman Rushdie. Choissant d’écrire à partir de la disponibilité de cet espace, ils prennent acte des histoires passées, de leurs chroniques, de ce qui est déjà existant, mais en profitent pour changer de paradigme. Le désert est également le lointain : à ce titre, son histoire devient flexible et malléable ; il permet d’interroger les grands récits, d’y introduire des doutes, des questionnements, ou simplement d’en modifier quelque peu la focalisation afin de faire apparaître les zones d’ombres. Dans

¹ Raphaël DRAÏ, *La Traversée du désert. L’Invention de la responsabilité*, Paris, Fayard, 1988, p. 9

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

l'ouvrage *Early Islam, a Reconsideration of the Sources, with Special Reference to the Divine Saying or Hadîth Qudsî*, William A. Graham écrit :

Quand Mohammed vivait encore et que la prophétie et la révélation en Islam continuaient, un ordre d'existence prédominait qui deviendrait inatteignable dans les périodes ultérieures. Les affaires humaines se tenaient sous le « jugement » spécial de l'événement prophétique-révélateur, qui n'illuminait pas seulement les apparences, mais les réalités de la vie humaine. Pour la plupart des musulmans, « l'interruption » de la révélation à la mort du Prophète marque, non seulement la fin d'un ordre historique et le début d'un autre, mais aussi la transition entre deux modalités de l'existence. Une fois révolu, « le temps de l'Apôtre de Dieu » devient [...] une modalité du temps entièrement différente : un temps rendu sacré par l'activité divine, « un temps hors du temps », ce que Mircea Eliade a baptisé le « temps sacré ». Toutes les générations suivantes considéreront le temps du Prophète comme l'âge paradigmatique¹.

Les premiers temps de l'Islam — associés imaginativement dans nos œuvres au désert — sont ceux de l'événement de la révélation, le moment de la définition. Revenir au désert, cela permet de se lier donc à l'âge des paradigmes et de les modifier de l'intérieur². Au-delà du contexte spécifiquement musulman, ce retour à un âge des paradigmes qu'il devient alors possible de modifier se retrouve également dans le reste des œuvres qui nous intéressent. Par ce retour, on passe résolument de l'être au devenir ; des éléments donnés à la constitution de récits ; du dogme au rêve. Il sert de détour qui permet de réécrire les fondements de l'histoire.

¹ William A. GRAHAM, *Divine Word and Prophetic Word in Early Islam, A Reconsideration of the Sources, with Special Reference to the Divine Saying or Hadîth Qudsî*, La Haye, Mouton & Co, 1977, p. 9, nous traduisons

² Cela n'est pas sans rappeler la remarque que Jacques Le Goff fait au sujet du désert-forêt de l'Occident médiéval, en citant l'article « Désert » rédigé par X-L Dufour pour le Dictionnaire du Nouveau Testament (1975) : « L'image du désert biblique change avec le Nouveau Testament. Autant qu'un lieu, le désert était dans l'Ancien Testament une époque, "une époque de l'histoire sainte, au cours de laquelle Dieu a éduqué son peuple". » Jacques LE GOFF, *L'Imaginaire médiéval*, op. cit., p. 61

III – Grains de sable et buissons ardents : un désert des interrogations et du devenir

1 – Une venue à l'écriture ?

Le désert apparaît, de façon quasiment systématique dans les œuvres que nous avons pu étudier jusqu'à présent, comme une image du texte. Qu'il soit page vide, ou page déjà écrite, raturée ; qu'il soit brouillon, texte accompli ou palimpseste, le désert semble proposer aux écrivains qui nous ont intéressé une manière de penser leur travail d'écriture. Si cela s'explique en partie, comme nous l'avons vu, par l'héritage imaginaire très fécond du désert, il n'en demeure pas moins que la métaphore est aussi répandue qu'elle est surprenante. Dans « La Venue à l'écriture », Hélène Cixous propose une réflexion poétique sur son rapport à l'écriture, en tant que femme, c'est-à-dire une catégorie de la population pour laquelle l'écriture a longtemps été interdite ou déconseillée. Ainsi écrit-elle :

Mais écrire ne t'est pas accordé. Écrire était réservé aux élus. Cela devrait se passer dans un espace inaccessible aux petits, aux humbles, aux femmes. Dans l'intimité d'un sacré. L'écriture parlait à ses prophètes depuis un buisson ardent. Mais il avait dû être décidé que les buissons ne dialogueraient pas avec les femmes¹.

L'essentiel de « La Venue à l'écriture » passe par une réflexion métaphorique sur la prophétie biblique comme image de l'écriture et la manière dont la prophétie est interdite aux femmes. Cixous situe sa réflexion dans le cadre théorique des cultures juives dont elle est issue. Dans le texte, elle récuse, puis se réapproprie, le corpus biblique. D'emblée, Cixous souligne le rapport entre l'écriture et le sacré : il est ce qui est réservé

¹ Hélène CIXOUS, « La Venue à l'écriture » dans Hélène CIXOUS, Madeleine GAGNON, Annie LECLERC, *La Venue à l'écriture*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, p. 21

aux élus, non pas « aux petits, aux humbles, aux femmes ». Traçant un lien entre la voix de Dieu qui se manifeste dans un buisson ardent au cœur du désert, cette image de la prophétie divine devient image de l'écriture : un acte désincarné et sacralisé, un dialogue entre un homme puissant et son Dieu, auquel les femmes n'ont pas accès. Le paysage qu'elle choisit est désertique : dans cette première citation, par l'entremise du buisson ardent, elle situe d'emblée le paysage originel de la prophétie — donc de la parole, donc de l'écriture — dans le désert puisque le buisson ardent représente la révélation de Dieu à Moïse dans le désert de Madian. Dans une inversion comique, elle souligne qu'une force impersonnelle, masculine, a décidé que les buissons ne parleraient pas aux femmes. Dans la suite du texte, elle revient à nouveau à l'image du désert. Ainsi écrit-elle : « Aux fils du Livre, la recherche, le désert, l'espace inépuisable, décourageant, encourageant, la marche en avant. Aux filles de ménagère, l'égarement dans la forêt¹. » Ainsi, elle opère une distinction entre d'une part le désert masculin, source de la parole, et la déroutante féminine et silencieuse dans la forêt. Hélène Cixous esquisse ici une image du désert comme espace sublime et virilisé, de potentialités inépuisables, de clarté mise en opposition à la forêt, sombre et déroutante, en même temps qu'elle dresse une cartographie des espaces de parole.

Le désert, et la voix qui en jaillit, apparaissent donc comme l'objectif à conquérir afin de venir à l'écriture. En même temps, il sert plusieurs rôles, il est toujours quelque peu positif et négatif à la fois : ainsi, Cixous écrit : « Combien de morts à traverser, combien de déserts, combien de régions en flamme et de régions glacées, pour arriver un jour à me donner la bonne naissance² ! » Le désert est pour l'écrivaine simultanément l'objectif et l'épreuve. La terre promise se trouve au-delà du désert, mais également dans le désert. Tout au long du texte³, la métaphore récurrente du lait et du miel permet à

¹ *Ibid.*, p. 22

² *Ibid.*, p. 34

³ Voir par exemple, *ibid.*, p. 55

Hélène Cixous de réfléchir sa venue à l'écriture sur le modèle de l'Exode du peuple juif, s'appropriant par là une histoire masculine nationale pour l'appliquer à un périple intime féminin. La référence au lait et au miel, et donc à la terre promise, se fait toujours comme contraire du désert : en fait, ce paysage est présent en filigrane dans tout le texte. Au fur et à mesure, Cixous se fait entièrement texte, elle fait corps avec le texte : « Je suis déjà du texte¹. » Et ce texte, déjà-là, qui justifie son écriture, est un texte religieux : « Mes poumons comme les rouleaux de la Thora. Mais une Thora sans fin². » Ici encore se déploie l'imagerie du désert de l'écriture — la Thora étant, dans la tradition du judaïsme, l'enseignement divin transmis par Dieu à Moïse sur le mont Sinaï, dans le désert.

Le désert de Cixous, un désir d'écrivaine, reprend, mais réinterprète entièrement certains éléments que nous avons déjà pu voir ailleurs. Il n'est plus synonyme du texte exactement, mais de la voix, et de l'accès à la voix. Il est à la fois le facteur d'exclusion des femmes de la littérature, mais aussi leur point d'accès. Il sert, en fait, une série de fonctions parfois contradictoires. Hélène Cixous ici nous fait entrevoir la potentialité proprement post-moderniste du désert. Lieu par excellence de naissance de certains grands récits, religieux notamment comme nous l'avons vu, le désert est par là même une excellente occasion de se réapproprier ces récits, de les détruire ou de les réutiliser. Plus encore, l'image classique de la mer ou de l'océan comme texte se voit ainsi quelque peu subvertie. Dans *Utopianism in postcolonial literature*, Bill Ashcroft observe justement que la production capitaliste dépend entièrement de la production de l'espace océan³, notamment en ce qui concerne les flux de marchandises, de pouvoir, d'êtres humains. Alors, le désert est l'inverse de cela : un haut-lieu d'une critique postcoloniale de l'Empire et du capitalisme.

¹ *Ibid.*, p. 57

² *Ibid.*

³ Bill ASHCROFT, *Utopianism in Postcolonial Literature*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2016, p. 21

2 – Un détour par le désert américain

A – Un espace du postmodernisme ?

Il n'est alors pas étonnant que le désert soit un espace privilégié de plusieurs genres littéraires du XX^e siècle. Nous nous intéresserons d'abord rapidement à l'utilisation littéraire du désert par Baudrillard, notamment dans *Amérique*, afin de nous pencher davantage sur un texte d'Angela Carter qui, bien qu'il semble éloigné de notre corpus, permet de développer un certain nombre de thématiques éclairantes. Dans les deux cas, nous nous situons dans un exemple de ce que Jean-François Lyotard identifie comme « l'incrédulité à l'égard des métarécits¹ » et qu'il nomme « postmoderne ». De son côté, Kwame Anthony Appiah propose une définition générale de la condition post-moderne dans son article « Is the Post- in Postmodern the Post- in Postcolonial? » que nous adoptons ici :

Il existe une pratique antérieure qui prétendait à une forme d'exclusivité de la connaissance et [...] le « postmodernisme » est le nom donné au rejet de cette prétention à l'exclusivité, un rejet qui est presque toujours plus espiègle, quoique pas nécessairement moins sérieux, que la pratique qu'il vise à remplacer. [...] La culture postmoderne est la culture au sein de laquelle fonctionnent tous les postmodernismes, parfois en synergie, parfois en concurrence ; et comme la culture contemporaine est [...] transnationale, la culture postmoderne est globale — bien que cela ne veuille certainement pas dire que ce soit la culture de chaque personne dans le monde. [...] Le postmodernisme peut être donc vu comme une rethéorisation de la prolifération des distinctions qui reflète la dynamique sous-jacente de la modernité culturelle, la nécessité de se créer un espace. Le modernisme a perçu l'économisation du monde comme un triomphe de la raison ; le postmodernisme rejette cette croyance².

¹ Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 7

² Kwame Anthony APPIAH, « Is the Post- in Postmodern the Post- in Postcolonial? », *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 2 Hiver 1991, p. 341–346, nous traduisons

Le post- dans postmoderne¹ définit donc un avant, un certain rapport à l'autorité, contre lequel le postmodernisme joue dans un contexte global ; c'est en même temps une manière de se « créer un espace » et, contre le triomphe de la raison imaginé par le modernisme, de « rethéoriser la prolifération des distinctions ». Nous retenons également le constat de Homi Bhabha :

La signification la plus large de la condition postmoderne tient dans la conscience que les "limites" épistémologiques de ces idées ethnocentriques sont aussi les frontières énonciatives de toute une gamme d'autres histoires et d'autres voix dissonantes, voire dissidentes².

Nous nous arrêtons d'abord sur Jean Baudrillard, dont nous lisons le texte *Amérique* non pas comme un texte philosophique, mais plutôt comme un document littéraire où nous relèverons certains traits pertinents de son utilisation du désert comme image fonctionnelle. Dans *Simulacre et simulation*, Jean Baudrillard énonce un fameux postulat : « C'est le réel, et non la carte, dont des vestiges subsistent ça et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. *Le désert du réel lui-même*³. » Chez Baudrillard, le désert — spécifiquement américain — est un point de départ et d'aboutissement de la pensée. Il est l'image par excellence d'un moment de la civilisation qu'il tente de théoriser, qui correspond à la déréalisation du réel à cause de la multiplication de ses représentations médiatiques. Comme le souligne Clément Lévy : « Cette déréalisation contribue à une véritable déconnexion de la carte par rapport au

¹ En ce qui concerne la terminologie délicate de postmoderne, nous suivons la synthèse proposée par Adama Coulibaly : « En somme, un accord de principe permet de définir "la postmodernité" comme l'époque historique, l'ère de développement de la pensée postmoderne, et "le postmodernisme", le discours esthétique produit par la postmodernité, un discours cognitif qui permet de lire l'esthétique, la poétique littéraire (ou autre) de cette époque. Le postmodernisme est la pratique postmoderne en art, littérature et autres... » Voir Adama COULIBALY, *Le Postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 33

² Homi K. BHABHA, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais par Françoise BOUILLOT, Paris, Payot, 2007 [1994], p. 34

³ Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 10

territoire [...] du réel ne reste qu'un vide ontologique et phénoménologique que l'image du désert représente de manière adéquate et frappante¹ ». Ainsi, dans *Amérique*, c'est aussi le désert qui régit toute sa pensée des États-Unis ; en effet, celui-ci est la « scène primitive² » de l'Amérique.

Car la forme désertique mentale grandit à vue d'œil, qui est la forme épurée de la désertion sociale. La désaffection trouve sa forme épurée dans le dénuement de la vitesse. Ce que la désertion ou l'énucléation sociale a de froid et de mort retrouve ici, dans la chaleur du désert, sa forme contemplative. La transpolitique trouve là, dans la transversalité du désert, dans l'ironie de la géologie, son espace générique et mental. L'inhumanité de notre monde ultérieur, asocial et superficiel, trouve d'emblée ici sa forme esthétique et sa forme extatique.

Car le désert n'est que cela : une critique extatique de la culture, une forme extatique de la disparition. [...] La grandeur des déserts est qu'ils sont, dans leur sécheresse, le négatif de la surface terrestre et de celui de nos humeurs civilisées. [...] Il a même fallu que les Indiens en soient exterminés pour que transparaisse une antériorité encore plus grande que celle de l'anthropologie : une minéralogie, une géologie, une sidéralité, une facticité inhumaine, une sécheresse qui chasse les scrupules artificiels de la culture, un silence qui n'existe nulle part ailleurs³.

Le désert correspond en fait, à la fois esthétiquement et idéologiquement, à l'état de la culture étatsunienne telle que décrite par Baudrillard. De fait, ce paysage devient une image, ou une cause, de la condition contemporaine. Ici, Baudrillard décrit le désert à la fois comme un lieu du passé et du futur, à proprement parler atemporel : il est l'espace de l'origine de la société, mais en même temps sa conclusion. C'est bien pour cela que les villes américaines sont « des déserts mobiles⁴ », sans monuments et sans histoire, elles

¹ Clément LEVY, *Territoires postmodernes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 54- 55

² Jean BAUDRILLARD, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986, p. 90

³ *Ibid.*, p. 13-14

⁴ *Ibid.*, p. 192

mettent en place « l'exaltation des déserts mobiles et de la simulation¹ ». Dans ces villes et dans ces déserts, « toute profondeur y est résolue — neutralité brillante, mouvante et superficielle, défi au sens et à la profondeur, défi à la nature et à la culture, hyper-espace ultérieur, sans origine désormais, sans références². »

Baudrillard nie au désert sa fonction de paysage, le reformulant comme une « forme pure qui résulte de l'abstraction de toutes les autres³ » : en effet, le désert a une définition « absolue⁴ » : « [c]'est le lieu des signes d'une impérieuse nécessité, d'une inéluctable nécessité, mais vides de sens, arbitraires et inhumaines, qu'on traverse sans les déchiffrer⁵ ». Le désert est donc un texte paradoxal, plein de signes nécessaires et inévitables, mais indéchiffrables car ils ne disposent pas de sens. Être au désert, c'est être face à des signes en oxymore, impérieux et illisibles. C'est entamer une entreprise de déchiffrement vouée à l'échec. Concrètement, le désert incarne donc une vision postmoderne dans toutes ses contradictions. Si nous pensons avec Linda Hutcheon que le postmodernisme est « fondamentalement contradictoire, résolument historique, et inéluctablement politique⁶ » et que par lui les « frontières entre les genres littéraires sont devenues fluides⁷ » alors le désert serait un espace littéraire de premier ordre pour incarner ces aspects-là. Il permet, notamment, de mettre en scène et en miroir, le rapport qu'entreprendrait le postmodernisme avec l'histoire :

L'histoire ne devient pas obsolète : en revanche, elle est repensée comme construction humaine. Et, en arguant du fait que l'*histoire* n'existe qu'en tant que texte, le postmodernisme ne nie pas stupidement et « joyeusement » que le *passé* existe, mais seulement que l'accès que nous y avons est entièrement conditionné par la

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 197

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1996 [1988], p. 4, nous traduisons

⁷ *Ibid.*, p. 9

textualité. Nous ne pouvons connaître le passé qu'à travers ses textes : ses documents, ses preuves, même ses témoignages, sont des *textes*¹.

Au-delà d'une binarité artificielle entre passé et présent, moderne et postmoderne, Linda Hutcheon propose de penser le postmodernisme non plus en termes de dichotomie, mais d'identité paradoxale : il s'agit d'une « relation inquiète de glissement constant² ». Les textes que nous étudions dans ce chapitre peuvent être considérés, à bien des égards, comme des œuvres post-modernistes, bien que l'étiquette soit complexe et, souvent, incertaine. Situés à la croisée des genres, entre poésie et roman, portés par des narrateurs flous ou incertains et des situations d'énonciation complexes, ils proposent tous des relectures ou des réécritures de grands récits, parfois sous la forme de la parodie, d'autre fois comme pastiche, souvent avec une conscience aiguë du caractère construit du discours historique ou romanesque. Le désert semble entretenir un rapport intime avec le postmodernisme. Est-ce simplement parce qu'il est lieu des origines imaginaires de certains grands récits ? Peter Childs dans *Modernism and the Post-Colonial*, remarque que pour certains critiques, « le modernisme est profondément complice du pouvoir impérial³ » alors que, pour d'autres, il est au contraire l'exemple éminent « de la crise de la littérature coloniale⁴ » ; pour Childs, il est évidemment les deux à la fois. L'idée, néanmoins, apparaît à plusieurs endroits au cours du XX^e siècle : si l'Empire a été moderne⁵, alors le désert sera postmoderne.

¹ *Ibid.*, p. 16

² *Ibid.*, p. 20

³ Peter CHILDS, *Modernism and the Post-Colonial. Literature and Empire 1885–1930*, London, Continuum, 2007, p. 43

⁴ *Ibid.*

⁵ Nous utilisons « modernité » ici au sens où l'entend Marc Gontard : « Ainsi, la modernité telle qu'elle se construit depuis le siècle des Lumières jusqu'à nos jours, est-elle fondée sur une rationalité de type dialectique qui permet de penser l'unité-totalité sur un mode déterministe, qu'il s'agisse de l'histoire comme devenir (illumination progressive de la conscience humaine), de l'œuvre esthétique comme structure fonctionnelle, productrice de sens, de la société comme système, ou de l'identité du sujet elle-même perçue dans l'opposition de l'autre et du moi. » dans Marc GONTARD, *Écrire la crise. L'Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 20

B – Le désert imaginaire d'Angela Carter

Le désert américain, qui ne nous concerne pas directement dans notre étude, permet néanmoins d'éclairer certains aspects de l'imaginaire du désert dans notre corpus. Dans cette même démarche, il nous semble utile de nous arrêter rapidement sur *The Passion of New Eve*, roman de science-fiction d'Angela Carter se déroulant essentiellement dans le désert. Notons d'abord l'importance du décor désertique dans une grande partie de la science-fiction romanesque et cinématographique : la planète Dune dans le roman éponyme de Frank Herbert (1965) est, en grande partie, une métaphore d'un Orient imaginaire ; de même, dans l'univers de fiction *Star Wars*, la planète Tatooine est entièrement désertique. Il semblerait qu'il existe un tropisme du désert dans une certaine partie de la science-fiction. Ainsi, *Dune* propose une réflexion sur la condition postcoloniale ; la planète éponyme étant l'objet des convoitises de plusieurs puissances qui souhaitent s'emparer de la ressource naturelle extrêmement précieuse et native à Dune¹. Dans ce cas de figure, le désert sert de métonymie à une série de pays et importe un imaginaire européen. Plus largement, il désigne un futur possible du monde et une manière d'interroger la temporalité des récits.

Récit post-apocalyptique, *The Passion of New Eve* met en scène Evelyn, le protagoniste fuyant une New York dystopique qui s'engage dans un périple qui l'emmène jusqu'en Californie. Lors de son voyage, il est enlevé par les membres d'une commune féministe vivant dans le désert qui par voie chirurgicale, le transforme en femme produisant ainsi la Nouvelle Ève. *The Passion of New Eve* donne une place prépondérante au désert. Le personnage remonte le temps, en quelque sorte, en traversant le désert, passant du présent post-apocalyptique de la narration à une forme de préhistoire de

¹ Frank HERBERT, *Dune*, Boston, Chilton Books, 1965

l'humanité où se forgent les mythes. Evelyn explique ainsi sa motivation de quitter New York, étouffante et dangereuse :

I would not go South; there were too many ghosts of Europe in the bayous. I would go where there were no ghosts, I needed pure air and cleanness. I would go to the desert. There, the primordial light, unexhausted by eyes, would purify me¹.

Je ne voulais pas aller au Sud ; il y avait trop de fantômes de l'Europe dans les bayous. Je voulais aller là où il n'y avait pas de fantômes, j'avais besoin d'air pur et de propreté. Je décidai d'aller au désert. Là-bas, la lumière première, inépuisée par des yeux, me purifiera.

Un endroit dénué de fantômes et qui n'a pas été épuisé par des yeux : nous retrouvons ici la description, par Loti, de l'air irrespiré² du désert, étudié dans la première partie. Le paysage réfère donc à une antériorité, un avant-les-hommes pur et, de ce fait, libre. En même temps, la décision d'Evelyn est présentée comme d'emblée autodestructrice. Ce qu'il souhaite, c'est aller :

to the waste heart of that vast country, the desert on which they turned their backs for fear it would remind them of emptiness—the desert, the arid zone, there to find, chimera of chimeras, there, in the ocean of sand, among the bleached rocks of the untenanted part of the world, I thought I might find that most elusive of all chimeras, myself.

au cœur gaste de ce vaste pays, le désert auquel ils ont tourné le dos de peur qu'il ne leur rappelle le vide ; le désert, la zone aride, là-bas, y trouver la chimère entre les chimères ; dans l'océan de sable, parmi les rochers blanchis de la partie du monde inoccupée, je pensais que je pourrais y trouver la plus fuyante des chimères, moi-même³.

¹ Angela CARTER, *The Passion of New Eve*, London, Victor Gollancz, 1977, p. 38, nous traduisons

² Voir *supra*, p. 122

³ *Ibid.*

Le départ au désert est un souhait de se retrouver soi-même ; plus encore, il s'agit de se regarder soi-même et de constater le vide intérieur. Evelyn entame une démarche qu'il présente comme contraire au mouvement d'une société qui choisit de ne pas prendre conscience de ce vide primordial. La manière dont Evelyn qualifie le désert n'est pas fondamentalement novatrice à ce stade, et nous retrouvons la plupart des qualificatifs et attributs que nous avons amplement vus au cours de notre première partie.

Lorsqu'il parvient au désert, il constate : « Sooner than I would have believed possible, I reached the desert, the abode of enforced sterility, the dehydrated sea of infertility, the post-menopausal part of the earth¹. » (« Plus rapidement que je ne l'aurais cru possible, j'atteignis le désert, le domaine de la stérilité obligatoire, la mer déshydratée de l'infertilité, la région post-ménopausale de la terre. ») Le désert, personnifié en femme post-ménopausée devient un symbole d'une fertilité passée devenue stérile, mais par là même complexifie le rapport à la reproduction : le désert est à la fois l'origine du monde et ce qui ne peut plus produire. Cette image est très similaire à celle que l'on trouve dans *Ulysses* où James Joyce décrit la mer Morte et le désert qui l'entoure ainsi :

No, not like that. A barren land, bare waste. Volcanic lake, the dead sea: no fish, weedless, sunk deep in the earth. No wind could lift those waves, grey metal, poisonous foggy waters. Brimstone they called it raining down: the cities of the plain: Sodom, Gomorrah, Edom. All dead names. A dead sea in a dead land, grey and old. Old now. It bore the oldest, the first race. A bent hag crossed from Cassidy's, clutching a naggin bottle by the neck. The oldest people. Wandered far away over all the earth, captivity to captivity, multiplying, dying, being born everywhere. It lay there now. Now it could bear no more. Dead: an old woman's: the grey sunken cunt of the world².

Non, pas comme ça. Une terre aride, stérile et désolée. Lac volcanique, la mer morte : pas de poissons, pas d'algues, au plus profond de la terre. Nul souffle de vent ne pourrait soulever ces

¹ *Ibid.*, p. 40

² James JOYCE, *Ulysses*, London, Picador, 1997 [1922], p. 58–59

vagues, métal gris, eaux méphitiques brouillasseuses. Pluie de soufre, c'est comme ça qu'ils l'ont appelée : les villes de la plaine : Sodome, Gomorrhe, Édom. Des noms morts tout ça. Une mer morte dans une terre morte vieille et grise. Vieille à présent. Elle a enfanté la race la plus ancienne, la première. Sortant de chez Cassidy, une vieille sorcière traversa, la main crispée sur le col d'une fiole à whisky. Le plus ancien peuple. À parcouru dans son errance les confins de la terre, de captivité en captivité, se multipliant, mourant, naissant partout. Elle s'étendait là maintenant. Maintenant elle ne pouvait plus rien enfanter. Mort : celui d'une vieille femme : le con gris et défoncé du monde¹.

Dans le texte en anglais, la mer est un « barren waste », une forme de terre gaste, qui n'est définie que par la négativité, par l'absence-de. La mer Morte est une mer-désert. De même, la destruction divine des villes de Sodome, Gomorrhe et Édom fait que la géographie est désançrée, au profit d'une toponymie mortifère. La mer mime le désert où se dressaient auparavant ces villes et où désormais il n'y a que leurs noms : la destruction reste lisible sur le paysage. Simultanément, cette mer est infertile, mais aussi le lieu qui engendre la première race, là d'où provient l'origine imaginaire des hommes. « La mer déshydratée de l'infertilité, la région post-ménopausale de la terre » d'Evelyn est en écho direct avec cette mer Morte, « Mort : celui d'une vieille femme : le con gris et défoncé du monde. » Le désert se pose comme solution dans un monde post-apocalyptique, comme image du dégoût de l'humanité : image non seulement de ses ruines, mais surtout d'un idéal paradoxal où les humains ne pourraient plus se reproduire. Le désert est présenté comme infertile, donc comme un refuge.

Evelyn déclare, au sujet du paysage : « I have found a landscape that matches the landscape of my heart². » (« J'ai trouvé un paysage qui correspond au paysage de mon cœur. ») À ce qu'il perçoit comme étant la sécheresse, l'aridité émotionnelle et imaginaire, de son intériorité correspond celle du désert. Et, plus loin, il déclare, « [le

¹ James JOYCE, *Ulysse*, chapitre « Calypso » traduit de l'anglais par Marie-Danièle VORS, Paris, Gallimard, 2004, p. 81

² Angela CARTER, *The Passion of New Eve*, *op. cit.*, p. 41

désert] deviendra le lieu où je suis né¹ ». Dans ce lieu à la fois primordial et d'anticipation, le personnage espère se créer et se recréer ; naître à nouveau. C'est que le désert correspond à cette destruction non seulement des grands récits, mais de la parole elle-même ; si Evelyn s'y retrouve, c'est que le désert est « uniquement peuplé d'échos² ». (« it is peopled only with echoes ») Il fait office de miroir ou, plus précisément ici, de caisse de résonance. Le désert est le lieu des origines, anciennes et nouvelles : dès son arrivée dans la communauté souterraine féministe de Beulah, Evelyn se rend compte qu'il est emprisonné dans une chambre construite comme un utérus : « I realised the warm, red place in which I lay was a simulacrum of the womb³. » (« Je me rendis compte que l'endroit chaud et rouge dans lequel j'étais étendu était un simulacre du ventre maternel. ») Le mot, rappelant la formule de Baudrillard, indique que le désert ne produit pas des métaphores des choses, mais uniquement des simulacres : c'est le lieu, ici comme pour Baudrillard, non pas d'une authenticité rêvée, mais bien plutôt de tous les artifices. Ils sont, ici, permis. Dans Beulah, les surfaces sont « non naturelles, glissantes, ersatz, perfides⁴ » (« unnatural, slippery, ersatz, treacherous »). C'est qu'ici, le mythe « est une chose fabriquée, non pas une chose trouvée⁵ » (« myth is a made thing, not a found thing. ») Evelyn devient, dans le roman, ce mythe qui entre en gestation dans un simulacre d'utérus.

En même temps, le désert américain est intimement lié aux essais nucléaires, comme l'indique le narrateur, devenu narratrice : « Perhaps this desert, since the nuclear tests they had performed here, somewhere in the vastness, spawned mutations of being—perpetrated hitherto unguessable modes of humanity, in which life parodied myth, or became it⁶. » (« Peut-être que ce désert, depuis les essais nucléaires qu'ils y ont

¹ *Ibid.*, p. 47

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 52

⁴ *Ibid.*, p. 55

⁵ *Ibid.*, p. 56

⁶ *Ibid.*, p. 77

menés, quelque part dans son étendue, a fait naître des mutations de l'être — a commis des modes de l'humanité jusqu'alors indevinables, dans lesquelles la vie parodiait le mythe, ou le devenait. ») Au sein de ce désert, profondément américain, éloigné des « fantômes de l'Europe », la déesse mère artificielle, nommée de tous ses noms, est appelée également : « Al-Uzza great goddess of Arabia Deserta/governess of the dry tides of the inward sea/sacred stone of Mecca¹. » (« Al-Uzza, grande déesse de l'Arabie Déserte / gouvernante des marées sèches de la mer intérieure / pierre sacrée de la Mecque ») La déesse païenne, l'une des grues des versets sataniques, dont nous avons déjà observé le rôle fondamental dans le roman de Rushdie, est l'une des incarnations d'une déesse technologique, à moitié fondée sur un rêve d'authenticité matrilineaire, à moitié sur celui d'un futur féministe. Son espace, entre les genres et entre les temporalités, archéologiques et science-fictionnelles, est le désert.

La deuxième partie du roman, qui suit la transformation d'Evelyn en Ève, s'intéresse à son rapport amoureux et symbolique avec Tristessa, ancienne icône du cinéma muet qui s'avère être en réalité un homme. D'une part, un homme devenu star en tant qu'actrice du cinéma muet et de l'autre un homme devenu une femme transsexuelle. Leurs pronoms évoluent en conséquence au cours du récit. Ève y fait référence : « I know who we are; we are Tiresias². » (« Je sais qui nous sommes ; nous sommes Tirésias. ») Le « nous » devient un « je » hermaphrodite, qui dépasse le genre et devient, par-là même, prophète. Ici, la référence à la « Waste Land » — une terre gaste — de T. S. Eliot, où un autre Tirésias apparaît, est claire : « He and I, she and he, are the sole oasis in this desert³. » (« Lui et moi, elle et il, sommes la seule oasis dans le désert. ») C'est au cours de ce périple dans le désert que, changeant de corps, de nom et de conscience, Ève accède, par l'entremise du désert, aux origines : « Welcome to

¹ *Ibid.*, p. 61

² *Ibid.*, p. 146

³ *Ibid.*, p. 148

anteriority, Eve; now I know we are at the beginning of the beginning¹. » (« Bienvenue à l'antériorité, Ève ; désormais je sais que nous sommes au début du début. ») Dans cette traversée de l'Amérique, désertique et apocalyptique, Evelyn devient Ève et tous les idéaux se retrouvent déconstruits, reconstruits, pervertis ou réimaginés au cours du périple. Créature entièrement femme, mais hermaphrodite en même temps, Ève ne peut plus se catégoriser à la fin du récit ; femme nouvelle et ancien homme, ni son genre ni sa sexualité, ni même ses mémoires ou son histoire, ne sont clairs. À Leila, avec laquelle elle avait eu une relation lorsqu'elle était un homme et qu'elle avait cruellement maltraitée — mais dans *The Passion*, tout est un jeu de miroirs et elle se rend compte qu'elle avait été manipulée par Leila afin de devenir Ève — elle demande : « Should we do that with all the symbols, Leila? Put them away, for a while, until the times have created a fresh iconography²? » (« Devrions-nous faire cela avec tous les symboles, Leila ? Les ranger, pour un petit bout de temps, jusqu'à ce que les temps aient donné naissance à une iconographie nouvelle ? »)

Dans l'antériorité, le désert du futur et du passé, Ève comprend qu'il faudrait, désormais, oublier tous les symboles, tous les signes et tous les récits — les ranger, les mettre de côté, en attendant que l'air du temps crée une nouvelle iconographie, nouvelle et adaptée à la post-apocalypse.

3 – Au seuil : une mystique du désert ?

Bien que spécifiquement étatsunien à bien des égards, *New Eve* fait de nombreuses références à d'autres déserts et au désert dans un sens absolu. Il entretient des liens thématiques et idéologiques assez forts avec l'un des livres du corpus, qu'il permet d'approcher différemment. Dans *Le Livre du sang* (1979), le romancier marocain

¹ *Ibid.*, p. 166

² *Ibid.*, p. 174

Abdelkébir Khatibi élabore un récit mystique, qu'il situe dans un couvent du désert, nommé l'Asile des inconsolés et centré autour d'une figure double, mystérieuse, hermaphrodite, constituée de l'union incestueuse entre un frère et une sœur androgynes, qui partage de nombreux points communs avec l'union d'Ève et de Tristessa, au croisement des genres sexuels et littéraires. Les membres de l'Asile, des mystiques, sont à la recherche de cette double figure, qui porte en écho des images de la tradition littéraire arabe et européenne, dans la perspective d'un sacrifice humain qui leur donnerait accès à une extase divine :

Nous te voyons [...] déambuler de taverne en taverne, échanton et joueur de luth pour tous ces Orients nomades, en toi cristallisés en un pur éclat. Nous te voyons éprouver pour ta sœur Muthna un désir sans loi, égaré avec elle dans le flux prénatal, inventant au seuil du désir, un crime angélique, vous offrant irrésistiblement à la Résurrection. [...] Nous serons debout et chanterons pour toi la prière de votre anéantissement et du nôtre, jusqu'à ce que la tête se détache de la nuque — réincarnée¹.

Le Livre du sang est un roman qui s'approche du poème en prose ; bien que doté d'une intrigue, celle-ci est en permanence perturbée et troublée. Le narrateur parle souvent à la première personne du pluriel, un « nous » qui inclut tous les membres de l'Asile, mais qui prend, par moments, une valeur cosmique : « Nous te verrons infiniment déguisé, frère et sœur, ange et démon, enfant et gorge tranchée, musique et main détachée. Échanton étincelant, nous t'offrirons à l'office des morts, à tous les morts qui nous enfantent². »

L'Asile dont il est question dans le roman se situe dans un paysage hybride. Il est presque hors-sol, il « semble planer par-delà ce pays à moitié désertique » qui est néanmoins « irrigué par des pluies irrégulières »³. Telle la figure double de « l'Échanton »

¹ Abdelkébir KHATIBI, *Le Livre du sang*, éd. cit., p. 128

² *Ibid.*, p. 122

³ *Ibid.*

et de sa sœur, vision hermaphrodite, le désert de l'Asile n'est pas ce qu'il paraît : « [l]a fécondité y fleurit à moitié, en une croissance frappée par le soleil et glissant vers une décadence hallucinante des plantes et des êtres¹ ». Terre où s'épanouit le paradoxe, le désert et l'Asile peuvent ainsi faire cohabiter comme si l'un était conséquence de l'autre la fécondité et la décadence. En cet espace, il devient possible de penser les contradictions et les oxymores non plus comme des choses impossibles, mais comme les seules choses possibles : « au seuil du désert, la sève hésite à submerger un printemps sec, presque fou, éclatant de désirs brûlés² ». Car l'Asile se trouve simultanément au seuil du désert, hors-sol et au cœur du désert. Il est dans le désert parce que celui-ci est le pays du mythe : « Nous posons le pas là où les dieux, les morts et les amants inguérissables empreignent la trace de leur repatriement³. » Le désert, là où subsistent les traces, permettra l'avènement de cette créature mystique et l'élaboration de mythes nouveaux : « Oui, à peine effleure-t-il la terre sèche que ce pays semble se dégager des lois de la pesanteur pour s'abriter dans le seul élément du Mythe⁴. » Le désert est l'espace non seulement des mythes existants, dont il porte les traces, mais aussi de ceux fabriqués ou à venir. Tout ce qui entoure l'Asile est, dans une certaine mesure nomade : ainsi, le vent « cherchant de la fraîcheur pour sa flamme nomade⁵ » et contribue à la « féerie » de l'Asile ou l'évocation des « Orient nomades⁶ » contribuant ainsi à le fixer durablement dans un désert physique et idéologique. Le mot d'ordre est d'écrire « au bout de soi, au bout de la terre dévastée, au bout de tout désastre⁷ », et il semblerait bien que c'est ce que permet le désert, à la fois pour les protagonistes du récit que pour l'écrivain lui-même.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 123

⁶ *Ibid.*, p. 127

⁷ *Ibid.*, p. 128

Un narrateur s'adresse à celui qu'il appelle l'« Enfant inoubliable » et l'invite, par une série d'injonctions, à le mener vers une passion mystique. La voix situe cette passion quelque part entre la ville et le désert, tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre, la plupart du temps entre les deux dans l'espace liminal désigné comme « le seuil du désert¹ » :

Enfant inoubliable, ouvre le portail de la ville, afin que ta beauté pénètre partout en irriguant de son éclat toute veine desséchée, et qu'elle s'élève avec le chant du minaret au cœur même de la ville. Le pas vers le désert va-t-il libérer notre détresse ? Nous mènera-t-il aux frontières de toute terre ? Désert, pensée promise²...

L'« Enfant » se tient donc au seuil de la ville ou du désert, sur le point d'abord d'entrer dans la ville puis de mener l'amant au désert. Le contexte est immédiatement religieux : la beauté de l'enfant « s'élève » comme le chant du minaret. Le désert apparaît d'abord non pas comme une réalité, mais comme une force de l'imaginaire, un à-venir empli de de potentialités : libérateur et qui mène la voix aux confins du monde, bel et bien une promesse plutôt qu'une réalité. Dans le même moment, au seuil de la ville, l'avancée de l'enfant est comme une procession, les objets s'inclinant face à lui : « Le portail se pliera et se retournera selon la mobilité du sable » enclenchant un processus qui identifie la ville au sable dont elle provient, d'une manière similaire à celle décrite par le narrateur des *Satanic Verses* dans le cas de Jahilia.

Le désert devient une personne, par voie notamment de l'analogie des dunes comme une créature vivante qui « circul[e] », « tantôt envoûtant[e], tantôt brisé[e] en un abri solitaire » et qui s'avèrent être semblables à « de belles danseuses au repos »³. Plutôt que le désert dans son abstraction, ce sont les dunes qui au seuil du désert constituent l'essence même du paysage. Ce paysage est défini par l'identité entre de nombreux

¹ *Ibid.*, p. 133

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

éléments disparates : « Étrange identité du ciel et de la terre, du vent et du soleil, figurée en un simple balancement de dunes¹. » Les danseuses au repos, ainsi, en plus de contribuer à rendre le désert humain, permettent de dépeindre un état à la fois d'oisiveté ou d'immobilité et de potentielle dynamique ; dans *Le Livre du sang*, le désert semble bien s'accommoder des états liminaux et des transitions. Ce sont les dunes, dans un équilibre esthétique, qui permettent au désert d'être un lieu où toutes les choses deviennent identiques les unes aux autres : c'est précisément la recherche de la « Transe du Même² » exprimée par les disciples de l'Asile.

Oui, enfant inoubliable, maintiens la ville à l'horizon de ce récit, avant son écroulement dans ma seule mémoire. Ne vacille-t-elle depuis toujours sous la fougue des vents arides³ !

Le désert, à travers le récit, est une image de l'extase mystique et une promesse indéterminée. « De là jaillit le cri du désert dans le cœur extatique de l'homme appelé par l'errance⁴. » L'errance dont il est question ici est montrée comme davantage métaphorique que physique. Dans l'identification du ciel, du soleil et du sable, les choses deviennent autres ; ainsi, l'errant est tel « un rayon de sable » qui doit s'offrir à « l'empire éclatant du soleil »⁵. Ici, l'empire désigne à la fois un espace géographique et une puissance. Le désert nécessite un sacrifice qui mène à une libération promise. C'est que le désert interroge la notion d'origine et brouille toutes les pistes : en effet, « qui peut, sans trembler habiter sur des racines de sable⁶ ? » Le désert provoque le tremblement. Dans la phrase suivante, le narrateur s'interroge donc : « Qui peut marcher sans terreur

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 134

³ *Ibid.*, p. 133

⁴ *Ibid.*, pp. 133-134

⁵ *Ibid.*, p. 134

⁶ *Ibid.*

au seuil du désert^{1 ?} » Le désert, parce qu'il ne produit que des racines incertaines, de sable, provoque l'inquiétude et la peur. Il ne peut être pénétré : il est contourné, son seuil parcouru ; il ne peut être, dans *le Livre du sang*, autre chose qu'une potentialité que regardent les disciples à la recherche de l'extase divine. Dans cet espace liminal, le seuil de désert — qui est, dans ce livre, en fait *tout* le désert — c'est là que peut surgir la voix poétique et amoureuse :

C'est au seuil du désert que crie l'être possédé : je suis l'Amour, je suis l'Amant, je suis l'Aimé. Enfant inoubliable, apparais ! Apparais de nouveau ! et inonde-nous de ta lumière. [...] Enfant inoubliable, le Désert est pour l'amoureux le médian suprême de la Passion ; il partage l'Orient et l'Occident de l'être aimé, sacrifie l'un en l'autre selon un partage solaire. En ce partage, ta lumière inondera notre visage, elle frappera nos cœurs et déchirés par tant de souffrance lumineuse, aurions-nous encore la force de t'adorer² ?

Voix injonctive ou suppliante, qui demande à l'enfant d'apparaître tel un Dieu, le narrateur est ici, dans l'extase mystique, simultanément l'amour, l'amant et l'aimé. C'est que le désert, comme nous l'avons vu dans la première partie, est un outil littéraire qui tend à créer des analogies et des métaphores entre les objets, puisque, pour les écrivains que nous étudions, tout ce qui se trouve dans le désert finit par ressembler au désert : un processus d'identification se met en place. Et comme Jahilia, surgie des sables et faite de sable, la ville dans *Le Livre du sang* devient désert : « Et de loin, la ville semble engloutie sous le sable³. » La fonction de l'Enfant sacrificiel provient précisément de cette localisation dans le désert : « Pour dégager cette ville de sable et l'offrir à la lumière du Mythe, il faut une passion cardinale capable de soulever le principe de la terre et de l'unir à celui du ciel, selon la vibration astrale de la poésie⁴. » La ville ressemble en bien des

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 135

⁴ *Ibid.*

points à Jahilia : elle est terreau des simulacres et des mythes précisément parce qu'elle est dans le désert. Remarquablement, l'histoire de la ville est vague, alors que sa légende est riche :

Sur la fondation de la ville, l'histoire nous fournit peu de faits, alors que la légende étonne par sa belle et terrible dérision. Car, pour inventer une ville, il faut inventer toutes les villes de la terre, et pour inventer toutes les villes de la terre, il faut jouer de plain-pied avec les dieux¹.

Le narrateur explicite même jusqu'à son souhait de « passe[r] sous silence sans aucun regret » l'histoire de la ville au profit de ses légendes et d'un constat unique : « la ville s'écroulait toujours »². La question fondatrice de la ville était donc : « Comment enfin la mettre debout sur ces fondations de sable ? Seul le conte émerveillé du peuple nous livrera — pour son propre plaisir — le secret fondateur de la ville³. » La légende, « ce jeu de simulacre » raconte ainsi que la ville s'écroulait, mais « les échelles, elles, restaient suspendues dans l'air. »⁴ À force, « les hommes marchaient maintenant à quatre pattes. Les voici rampant et broutant de l'herbe, secoués par des spasmes immémoriaux. Une force magique les lâcha dans la Nuit du Temps⁵. » Ainsi, par le travail du désert, les hommes étaient rendus à leur statut de bêtes, à quatre pattes et broutant, et par là même, à un temps immémorial, à l'antériorité des origines dépeintes dans *The Passion of New Eve*. Nous voyons ici comment le désert, espace par ailleurs peu décrit, sert de métaphore simultanée et paradoxale du futur et d'un passé lointain, le premier passé des hommes.

¹ *Ibid.*, p. 136

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 136

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Dans *Le Livre du sang*, le désert est incarné dans la figure double et hermaphrodite. Il incarne par là même le vide du désir et les failles de la pensée (« Ne suis-je pas né pour aimer définitivement le Désert ? Je t'invoque, Désert, assiste encore ma pensée défaillante¹. ») Il dessine également un passé et un futur imaginaires, construits dans le texte. Le désert est l'espace de l'invention ou, plus précisément, de la réinvention : c'est un territoire de toutes les hybridités, des récits déconstruits et des mythes anciens à partir desquels des nouveaux peuvent être produits.

4 – Un grain de sable peut tout changer

Dans *The Satanic Verses*, le rêve de Gibreel, ainsi que l'épisode des Versets sataniques, se focalise sur une série d'oppositions, de concepts paradoxaux, qui permettent d'explorer des nouveaux territoires de la pensée. Nous avons vu en quoi, dans Jahilia et dans la narration, sable et eau sont des opposés tels Hind et Mahound. Mais plus encore, il s'agit de l'opposition — supposée — entre l'unicité, l'unique et le multiple : le Dieu unique contre le panthéon polythéiste. Dès le départ, le narrateur raconte l'histoire — tirée de la tradition — selon laquelle Mahound libère Bilal (Bilal ibn Rabah, بلال ابن رباح, 580-640), l'esclave noir converti à l'Islam qui devient le premier muezzin :

He remembers the big one, the slave, Bilal: how his master asked him, outside the Lat temple, to enumerate the gods. "One," he answered in that huge musical voice. Blasphemy, punishable by death. They stretched him out in the fairground with a boulder on his chest. *How many did you say?* One, he repeated, one. A second boulder was added to the first. *One one one.* Mahound paid his owner a large price and set him free².

¹ Salman RUSHDIE, *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 139, nous traduisons

² *Ibid.*, p. 102

Il se souvient du grand, l'esclave, Bilal : comment son maître lui a demandé, devant le temple de Lat, d'énumérer les dieux. « Un », répondit-il de son énorme voix musicale. Blasphème, passible de la peine de mort. Ils l'étendirent dehors au milieu de la foire, un énorme rocher sur la poitrine. *Combien, tu as dit ?* Un, répéta-t-il. Un deuxième rocher fut ajouté au premier. *Un un un*. Mahound paya une coquette somme à son propriétaire et le libéra.

Abu Simbel, lui-même, interprète ainsi sa peur du Messenger : « Why do I fear Mahound? For that: one one one, his terrifying singularity¹. » (« Pourquoi ai-je peur de Mahound ? Pour cela : un un un, sa singularité terrifiante. ») Ainsi, dans le monde multiple et changeant de Jahilia, où la duplicité et la multiplicité sont des valeurs religieuses et de survie, l'irruption d'un monothéisme est vue comme dangereuse pour la paix de la Cité : « Amid such multiplicity, it sounds like a dangerous word². » (« Au sein d'une telle multiplicité, c'est un mot dangereux. ») Abu Simbel, pour maîtriser cette nouvelle religion, propose un marché à Mahound : il suffit à son Dieu de reconnaître, de « concéder », que trois des idoles, Al-Lat, Uzza et Manat, méritent d'être vénérées auprès d'Allah afin que sa religion soit reconnue et acceptée par les puissants de la ville. Mahound, en faisant part du marché d'Abu Simbel à ses disciples, précise : « It's a small matter [...] A grain of sand. Abu Simbel asks Allah to grant him one little favour³. » (« Ce n'est pas grand-chose [...] Un grain de sable. Abu Simbel demande à Allah de lui rendre un seul petit service. ») L'une des thématiques principales des *Satanic Verses* est de savoir ce qui constitue une idée forte : une idée qui s'adapte ou qui, au contraire, ne fait aucun compromis ? Le grain de sable évoqué par Mahound met en branle tout le processus dont la nouvelle religion va faire l'épreuve. « *What kind of idea...* » : cette question revient, formulée de plusieurs manières, à de nombreuses reprises dans le livre⁴. La question est : que fait ce simple

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 103

³ *Ibid.*, p. 105

⁴ Citons, par exemple, *Ibid.*, p. 111 : « What kind of idea is he? What kind of idea am I? » ou, *Ibid.*, p. 95, « What kind of idea are you? Man-or-mouse? » (« Quel genre d'idée est-il ? Quel genre d'idée suis-je ? » ; « Quel genre d'idée es-tu ? Homme ou souris ? »)

grain de sable, cette requête minuscule, à l'idée ? L'idée y survit-elle ou en est-elle irrémédiablement altérée ? L'unique peut-il souffrir le multiple ? Comme on le constate, le désert et son matériau de base (le grain de sable), sont les réalités ou les métaphores qui viennent vérifier une idée. Le grain est l'épreuve que doit surmonter l'idée.

Gibreel, quant à lui, est pris dans un rêve qu'il ne comprend pas et dont il ne souhaite pas faire l'expérience. Il exprime son refus à plusieurs reprises et voudrait *désert* le rêve. La réflexion sur l'unique et le multiple menée dans ces sections implique que le narrateur lui-même soit éclaté. En effet, le récit à Jahilia est régulièrement interrompu par les pensées de Gibreel qui est torturé par sa position : *ange* dans le rêve, il sait pourtant ne pas l'être et n'avoir aucune réponse à apporter à Mahound. À la suite de son entrevue avec Hind, où l'impossibilité de la conciliation entre leurs deux visions du monde devient claire, Mahound grimpe à nouveau la montagne où il rencontre l'ange et la narration passe à nouveau dans la focalisation interne de Gibreel. Ici, Salman Rushdie mêle différentes sources coraniques ou bibliques. Dans la tradition islamique, lors de sa première rencontre avec l'ange, Mohammed est pris de panique à l'idée d'être devenu fou et tente de se jeter du haut de la montagne. L'ange, le prenant dans ses bras et le serrant fortement, l'en empêche et lui récite la première sourate chronologique (Sourate de l'Adhérence Coran : 96). Dans la Genèse, un épisode relate la lutte du patriarche Jacob avec l'ange (Gen : 22-32). Dans le texte de Rushdie, ces deux instances sont mêlées dans un épisode comique où Mahound lutte avec Gibreel afin d'obtenir de lui la réponse sur le statut des trois déesses :

[A]nd let me tell you he's getting in *everywhere*, his tongue in my ear his fist around my balls, there was never a person with such a rage in him, he has to know he has to KNOW and I have nothing to tell him¹.

¹ *Ibid.*, p. 122

Et laissez-moi vous dire, il s'acharne partout, sa langue enfoncée dans mon oreille, il me tire les couilles, il n'y a jamais eu un homme avec autant de rage en lui, il doit il doit savoir il doit SAVOIR et je n'ai rien à lui dire.

La lutte est décrite ici dans ce qu'elle a de plus physique et comique à la fois : la langue du prophète enfoncée dans l'oreille de l'ange, Mahound qui « tire les couilles » de Gibreel. Loin du récit épique ou pieux, le narrateur fait preuve d'une irrévérence face au texte religieux. La lutte se passe sur la montagne, ils sont entourés de « sable fin blanc qui se lève autour d'eux comme un voile¹ ». Cet épisode est observé par une assemblée composée d'êtres du désert :

And they have an audience, there are djinns and afreets and all sorts of spooks sitting on the boulders to watch the fight, and in the sky are the three winged creatures, looking like herons or swans or just women depending on the tricks of the light².

Et ils ont des spectateurs, il y a des djinns et des éfrits et toutes sortes de créatures assises sur les rochers pour regarder le combat, et dans le ciel il y a trois créatures ailées, qui ressemblent à des hérons ou des cygnes ou juste des femmes, selon l'effet de la lumière.

Djinns, éfrits sont les habitants surnaturels du désert. Parmi les observateurs, trois créatures, « hérons » ou « cygnes » ou — selon les versets sataniques, des « grues » — observent le combat, leurs formes changeant selon le « *trick* » de la lumière. Le mot, que nous avons déjà vu au sujet de Jahilia et ses habitants³, nous rappelle à nouveau que le désert est aussi le lieu des illusions et des apparences changeantes. C'est dans ce désert, et face à une assemblée des esprits de ce désert, que Mahound se débat avec l'ange pour savoir quel type d'idée il est ainsi que l'a défié Hind. Gibreel, le protagoniste et ange

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 122-123

³ Voir *infra*, p. 272 et *supra*, p. 176

malgré lui, raconte ensuite comment la « Voix¹ » sort de lui de force, comme par l'intervention de Mahound, et la compare à un vomissement². Dès lors, Gibreel est un narrateur malgré lui, qui voudrait que le texte disparaisse. Le narrateur-ange-diable fait part de ses envies de destruction : destruction à la fois du rêve, de l'histoire et de la ville de Jahilia. Se fondant sur l'opposition entre l'eau et le sable qui meut Jahilia, le narrateur imagine, par pure « méchanceté³ », qu'une grande vague viendra détruire tout Jahilia :

I, in my wickedness, sometimes imagine the coming of a great wave, a high wall of foaming water roaring across the desert [...] a tidal wave that would reduce these vain sandcastles to the nothingness, to the grains from which they came⁴.

Moi, dans ma méchanceté, parfois j'imagine l'arrivée d'une grande vague, un haut mur d'eau écumante rugissant à travers le désert [...] un raz-de-marée qui réduirait ces vains châteaux de sable au néant, qui les renverrait aux grains d'où ils sont venus.

Le narrateur signifie sa haine ou son mépris pour la ville et ses habitants car, précisément, elle provient du vide et ne contient, à ses yeux, que du vide qui mérite un châtement divin : les habitations de Jahilia, après tout, sont littéralement des châteaux de sable. Gibreel est aussi mouvant que les sables de Jahilia. Tantôt, il est un narrateur omniscient et indéterminé qui relate la plus grande partie du roman. Tantôt, c'est Gibreel lui-même qui s'exprime. Ainsi, les premières et troisièmes personnes du singulier alternent-elles régulièrement. Dès les premières pages de la section, le narrateur soulève le doute sur la provenance de la parole : « I know; devil talk. Shaitan interrupting Gibreel. Me ?⁵ » (« Je sais ; paroles de diable. Shaytan qui interrompt Gibreel. Moi ? ») Ce doute est crucial car il détermine entièrement la véracité des Versets sataniques. Après leur combat, Mahound

¹ *Ibid.*, p. 123

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 94

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 93

croit avoir entendu que le verset concernant l'intercession des déesses était une ruse du diable. Gibreel le regarde repartir vers Jahilia pour l'annoncer :

But Gibreel, hovering-watching from his highest camera angle, knows one small detail, just one tiny thing that's a bit of a problem here, namely that *it was me both times, baba, me first and second also me*. From my mouth, both the statement and the repudiation, verses and converses, universes and reverses, the whole thing, and we all know how my mouth got worked¹.

Mais Gibreel, planant-observant de son plus haut angle de caméra, connaît un petit détail, un seul tout petit truc qui est un peu un souci, à savoir que *c'était moi les deux fois, baba, moi d'abord et ensuite encore moi*. De ma bouche, et l'affirmation et la reniement, le verset et sa controverse, univers et envers, tout le truc, et on sait tous très bien comment ma bouche s'est faite avoir.

Le narrateur est simultanément l'ange et le diable ; Gibreel, démuni, dit des paroles qu'il ne connaît pas et se rend compte qu'il est à la source de toutes les contradictions. Cette difficulté à laquelle fait face le personnage procède du fait qu'il est le rêveur aussi et donc, tout à la fois créateur et sujet du monde. Salman Rushdie file la métaphore du cinéma — Gibreel, dans le monde « réel » du roman est un acteur à succès après tout. Il est, dans le rêve, à la fois l'acteur, le spectateur et le réalisateur :

Gibreel: the dreamer, whose point of view is sometimes that of the camera and at other moments, spectator. When he's a camera the pee oh vee is always on the move, he hates static shots, so he's floating up on a high crane looking down the foreshortened figures of the actors, or he's swooping down to stand invisibly between them, turning slowly on his heel to achieve a three-hundred-and-sixty-degree pan, or maybe he'll try a dolly shot, tracking along beside Baal or Abu Simbel as they walk, or hand-held with the help of a steadicam he'll probe the secrets of the Grandee's bedchamber. [...] But mostly he sits up on Mount Cone like a paying customer in the dress circle, and Jahilia is his silver screen. He watches and weighs

¹ *Ibid.*, p. 123

up the action like any movie fan, enjoys the fights infidelities moral crises¹

Gibreel : le rêveur, dont le point de vue est parfois celui de la caméra et, à d'autres moments, celui du spectateur. Quand il est une caméra, le point de vue est toujours mouvant, il déteste les plans fixes, du coup il grimpe tout haut sur une grue et regarde de là-haut les silhouettes rétrécies des acteurs, ou alors il plonge pour se tenir, invisible, entre eux, tournant lentement sur les talons pour exécuter un panoramique de trois cent soixante degrés, ou peut-être qu'il va tenter de suivre latéralement Baal ou d'Abou Simbel pendant qu'ils marchent, ou tenant une caméra portable à l'épaule avec un support, il va sonder les secrets de la chambre du Maître [...] Mais la plupart du temps, il est là sur le mont Cone comme un spectateur payant au premier rang et Jahilia est son grand écran. Il regarde l'action et la commente comme tout cinéphile, s'amuse des combats des infidélités des crises morales.

L'extrait met en valeur la nature construite du savoir religieux, qui est mis en scène comme un film. Ce savoir dépend des points de vue, des plans, des choix esthétiques de la figure mixte de l'ange-réalisateur-spectateur Gibreel. Contrairement à un ange qui détiendrait la parole divine et serait certain de sa position, dès que Mahound décide de consulter Gibreel, celui-ci est pris de panique, comme réveillé de sa torpeur :

And then, without a warning, Hamza says to Mahound: "Go ask Gibreel," and he, the dreamer, feels his heart leaping in alarm, who, me? *I'm* supposed to know the answers here? *I'm* sitting here watching this picture and now this actor points his finger out at me, who ever heard the like, who asks the bloody audience of a "theological" to solve the bloody plot²?

Puis, sans crier gare, Hamza dit à Mahound : « Va demander à Gibreel », et lui, le rêveur, sent son cœur battre dans sa poitrine en panique, qui, moi ? *Moi*, je suis censé avoir les réponses là ? Je suis juste assis là, à regarder ce film, et d'un coup y a un acteur qui me montre du doigt, a-t-on déjà entendu chose pareille, qui demande au

¹ *Ibid.*, p. 108

² *Ibid.*

putain de public d'un film théologique de résoudre la putain d'intrigue ?

Gibreel, se pensant spectateur, est également auteur. Sauf qu'il ne sait pas quels sont les enjeux de ce qu'il écrit, et quand il parle à Mahound, ce n'est pas lui-même qui parle. Entièrement démuné, Gibreel est éclaté en mille personnes. C'est qu'il n'est à ce moment-là plus l'acteur, mais l'acteur principal : « But as the dream shifts, it's always changing form, he, Gibreel, is no longer a mere spectator but the central player, the star¹. » (« Mais, tandis que le rêve se déplace, car celui-ci change toujours de forme, lui, Gibreel, n'est plus un simple spectateur, mais l'acteur principal, la star. ») Le rêve se déplace, se décale, change ; en anglais, il « *shift* ». Notons que les sables mouvants se nomment *shifting sands* ; l'acte de rêver même est comme un désert. Ce labyrinthe de personnalités et de fonctions va encore plus loin. Gibreel est en effet aussi le Messenger : « yes, yes, he's not just playing the archangel, but also him, the businessman, the Messenger, Mahound, coming up the mountain when he comes² ». (« Oui, oui, il ne joue pas seulement l'archange, mais aussi lui, l'homme d'affaires, le Messenger, Mahound, il court il court sur la montagne. »)

Par l'entremise notamment du paysage désertique, Salman Rushdie tente dans les *Satanic Verses* de mettre à mal la notion d'authenticité et de dogme religieux. Il ne le fait pas en se positionnant contre un dogme, mais par la mise en valeur de la diversité des sources et des points de vue. Il postule que les histoires sont construites : cela n'enlève rien à leur force, mais indique plutôt qu'elles peuvent également être déconstruites et reconstruites sans pour autant enlever leur véracité humaine. Cette mise à mal, surtout, n'est pas une simple contradiction ; bien plutôt, à l'image de l'océan désordonné dont il se réclame, Salman Rushdie donne à voir la multiplicité et les paradoxes inhérents non seulement au fait religieux, mais à l'expérience humaine toute entière. Dans le vertige

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

des incarnations de Gibreel, vertige provoqué par la nature pour ainsi dire désertique du rêve et du rêveur, c'est l'incertitude constitutive de la condition postcoloniale et plus particulièrement de celle de l'immigré (ici, Gibreel) qui est montrée. Ainsi, de nouvelles modalités de la pensée deviennent possibles ou envisageables.

5 – L'autre région du monde

Dans *Une Nouvelle région du monde*, Édouard Glissant affirme que « ce sont les paysages qui scandent¹ ». Les paysages président donc à la pensée, à sa formation, et en quelque sorte la déterminent. Pour lui, une « esthétique nouvelle » veut dire « une manière bouleversée de concevoir une esthétique nouvelle, celle peut-être de l'autre région du monde que voici là, tout ici² ». De Jahilia à la ville de l'Asile, mais aussi à la Médine et ce qui est loin d'elle d'Assia Djebar ou la Beulah souterraine d'Angela Carter, il semblerait qu'il y ait une réelle volonté de penser les villes imaginaires du désert. Celles-ci proposent peut-être ce que Glissant repérait déjà, dans son *Traité du Tout-Monde*, comme fonction des Sables : « [Ils] ne sont pas infertiles. Ils posent le silence dans tout ce bruit d'alentour.³ » On commence dans les villes du désert : c'est que hors d'elles, au seuil du désert ou à son cœur ou dans ses oasis, c'est la déroute qui attend aussi bien les personnages des romans que les narrateurs. Se saisir de cette déroute est l'objet de la plupart des œuvres de notre corpus, qui mènent lentement leurs lecteurs et leurs protagonistes des centres du monde, organisés et signifiants, sémantisés et ordonnés, à leurs terres marginales où le sens entre en déroute et la lisibilité n'a plus cours. Ici, dans cette région perpétuellement autre du monde, les récits et les valeurs sont mis à l'épreuve.

¹ Édouard GLISSANT, *Une Nouvelle région du monde. Esthétique I*, Paris, Gallimard, 2006, p. 29

² *Ibid.*, p. 37

³ Édouard GLISSANT, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 11

IV – Abjection et réinvention : aux confins du monde, le désert comme lieu des possibles

1 – Vers les terres marginales

A – L'amour des marges

La terre dans *Des Hommes dans le soleil* est vivante dès le début du roman. Celui-ci s'ouvre sur le personnage d'Abou-Qays qui, lorsqu'il étreint la terre, sent le cœur de celle-ci battre :

اراحة أبو قيس صدره فوق التراب الندي، فبدأت الأرض تخفق من تحته: ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه... في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحس ذلك الأجيح كأعما قلب الأرض ما زال، منذ إن إستلقى هناك أول مرة، يشق طريقاً الذي كان يشطره الخقل، هناك، في الأرض التي تركها بنده عشر سنوات، أجابه ساخراً: "هذا صوت قلبك انتي تسمعه حين تلمص صدرك بالارض"، أي هراء خبيث!¹

Abou-Qays et la terre dans une étreinte amoureuse. Palpitations. La terre humide. Sous son corps. Comme un cœur fatigué. Un souffle de vie, du grain de sable à la plus infime partie de son être. Cette palpitation... Il était encore là-bas quand il l'a perçue pour la première fois : le cœur de la terre, qui du plus profond des ténèbres, cherche à se frayer un chemin vers la lumière. Un jour il en a même parlé à son voisin, avec qui il exploitait le champ là-bas sur cette terre qu'il a quittée il y a dix ans. Mais il s'est moqué de lui : « C'est le bruit de ton cœur, le tien, que tu entends² ! »

L'étreinte amoureuse d'Abou-Qays et de la terre crée une osmose entre lui et le paysage inanimé, qu'il compare à sa femme. Au cours du roman, alors que le vieux Abou-Qays se retrouve avec des compagnons d'infortune cachés dans un camion-citerne qui roule à travers le désert afin de les amener au Koweït où ils espèrent trouver du travail, la terre

¹ Ghassan KANAFANI, *Rijāl fī al-shams*, op. cit., p. 13

² Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, traduit de l'arabe par Michel Seurat, Paris, Sindbad, 1977, p. 39

et le paysage deviennent, d'abord, leurs pires ennemis : le désert s'avère être une créature démoniaque, satanique, puis, à la fin du roman, le témoin silencieux de leur mort et de leur situation abjecte. Adjuvant ou ennemi, le paysage n'est jamais un simple objet inanimé, encore moins un objet axiologiquement neutre. Contrairement au voisin d'Abou-Qays qui lui fait remarquer, sarcastiquement, que le cœur qu'il entend battre quand sa poitrine est collée contre le sol est seulement le sien, la plupart des personnages de notre corpus semblent entretenir un rapport intime — parfois érotique, parfois de haine — avec le désert. Le cœur ici en devient même un levier de la représentation de la terre, telle qu'elle est vécue par Abou-Qays.

Terre des marges et des confins, éloignée des centres urbains et de la civilisation ou même en opposition claire avec celles-ci, le désert semble exacerber les émotions humaines. Dans les romans de notre corpus, cette exacerbation s'avère en fait être le signe d'une déroute, que ce soit au sens d'un échec ou, encore, de la perte d'une route, d'une voie ou encore d'un itinéraire. Ainsi, en tant qu'objet littéraire, le désert semblerait permettre aux écrivains qui nous intéressent de mettre en scène la perte de sens, l'étrangeté du monde, la disparition des repères. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons tout particulièrement à *The Sheltering Sky* ainsi qu'à *Des Hommes dans le soleil* comme représentatifs de ces dynamiques. Dans ces deux exemples, le désert permet de mettre en valeur ou d'expérimenter avec la perte de sens (ou la découverte de l'absence de sens) progressive de personnages jetés dans un paysage qui leur est hostile. Il ne s'agit pas forcément de l'aspect dangereux du désert, mais bien plutôt du fait que celui-ci ne s'avère pas lisible : dans ces livres, le désert se soustrait irrémédiablement au sens qu'on voudrait lui apposer, présentant la figure d'un être, souvent personnifié, qui pose des questions, entre en écho avec la confusion mentale des personnages, ou ne fait qu'encourager les personnages à se perdre. Il pousse à la transgression en effaçant toute notion de norme et nous force à penser en termes de terres interlopes, interstitielles ou hybrides.

B – Un thé au Sahara : un conte aux confins du monde et de la signification

Dès le début du roman *The Sheltering Sky*, le lecteur est amené dans un monde étrange dont il ne saisit pas les tenants et les aboutissants. Les protagonistes se trouvent dans un grand port d'Afrique du Nord, qui n'est pas nommé et dont on peut supposer qu'il s'agit de Tanger ou d'Oran. Le dénommé Port, qui à ce stade semble être le protagoniste du roman, rencontre Smaïl. Celui-ci lui propose de le faire rencontrer une prostituée. Le mariage de Port et Kit battant de l'aile, celui-ci accepte, quelque peu à contrecœur. Smaïl emmène Port, et le lecteur avec lui, dans un périple à travers la ville et jusqu'à la limite de celle-ci : « The walked for a good distance through the Casbah, making a sudden exit through a tall gateway on to a high, open place outside the walls. Here it was silent, and the stars were very much in evidence¹. » (« Ils marchèrent une distance conséquente à travers la Casbah, puis sortirent soudainement par une grande porte sur une place élevée et ouverte, à l'extérieur des murs. Ici, le silence régnait, et les étoiles étaient très visibles. ») L'épisode qui suit est, à bien des égards, le moment fondateur du roman. Pour y parvenir, donc, le protagoniste doit arriver à cet endroit où règne le silence, dans un espace liminal entre la ville et la campagne, un espace hybride qui, comme le montre cet échange, est un peu des deux :

Smaïl replied vaguely that the girl lived with some friends at the edge of town.

"But we're already in the country," objected Port.

"Yes, it's the country," said Smaïl²

¹ Paul BOWLES, *The Sheltering Sky*, *op. cit.*, p. 24

² *Ibid.*

Smaïl répondit vaguement que la fille vivait avec quelques amis au bord de la ville.

_Mais nous sommes déjà dans la campagne, fit remarquer Port.

_Oui, c'est la campagne, répondit Smaïl.

D'ici, le périple continue jusqu'à ce qu'ils atteignent deux tentes nomades¹ au cœur d'une vallée. C'est dans l'une de celles-ci que Port rencontre Mahrnia : « And suddenly she stepped inside—a slim, wild-looking girl with dark great eyes². » (« Et tout d'un coup elle entra – une fille fine et a l'air sauvage avec de grands yeux sombres. ») Habillée de « blanc immaculé » (« spotless white ») et affublée de tatouages indigo sur son front, Mahrnia ne parle pas français et ressemble à une apparition, « regardant Port avec quelque chose de l'expression, se dit-il, que le jeune taureau arbore quand il prend ses premiers pas dans la lumière aveuglante de l'arène. » (« looking at Port with something of the expression, he thought, the young bull often wears as he takes the first few steps into the glare of the arena. »³) Port envisage immédiatement cette rencontre sous l'angle, paradoxal, d'une confrontation, comparant Mahrnia à un taureau — victime du toréador, mais capable de le blesser : « There was bewilderment, fear, and a passive expectancy in her face as she stared quietly at him⁴. » (« Il y avait de la confusion, de la peur, et une attente passive dans son visage tandis qu'elle le regardait en silence. ») Pourtant, rien ne le démontre. Au contraire, c'est bien elle qui à présent — et ce, sans communiquer directement avec Port — va mener la narration. Elle invite les deux hommes dans sa tente et prépare le thé en discutant avec Smaïl : « Her replies were always grave, her voice hushed but pleasingly modulated⁵. » (« Ses réponses étaient toujours sérieuses, sa voix étouffée, mais

¹ *Ibid.*, p. 25

² *Ibid.*, p. 27

³ *Ibid.*, p. 27-28

⁴ *Ibid.*, p. 28

⁵ *Ibid.*, p. 29

plaisamment modulée. ») En l'absence de compréhension, face à la barrière de la langue, il en reste que le ton, la texture, la manière de la voix. L'attitude réservée et maîtrisée de Mahrnia fait penser à Port qu'elle semblait davantage à « une jeune nonne qu'une danseuse de café¹. » (« much more like a young nun than a café dancer. »)

De surcroît, cette rencontre se déroule la nuit, mais dans un temps que Port a du mal à identifier précisément : « He had an oppressive sensation that daybreak was near at hand—surely not more than an hour or so away². » (« Il avait l'impression oppressante que l'aube était proche — il ne restait certainement pas plus d'une heure. ») L'heure s'avère impossible à déterminer : « He looked anxiously at his watch; it had stopped at five minutes of two. But it was still going. Surely it must be later than that³. » (« Il regarda sa montre avec inquiétude : elle s'était arrêtée à deux heures moins cinq. Il devait sûrement être plus tard que ça. ») Sa montre semble fonctionner, et pourtant elle s'est arrêtée. Port se retrouve dans un temps paradoxal et dans un lieu étranger : dans cet espace entre-deux, entre la ville et la campagne, face à un personnage qui ne parle pas sa langue et qu'il ne réussit pas totalement à cerner, il devient l'auditeur d'un conte déroutant.

Le récit du thé au Sahara est raconté par Smaïl, en français, et Mahrnia écoute et approuve (bien qu'elle ne comprenne pas la langue qu'utilisent les deux hommes) : ainsi elle « hoche de la tête », en observant la réaction de Port⁴ et suit l'histoire en reconnaissant les toponymes⁵. Le conte concerne trois jeunes femmes « des montagnes⁶ », d'un endroit proche du village d'origine de Mahrnia qui reste indéterminé. Elles s'appellent Outka, Mimouna et Aïcha⁷. Les filles, afin de gagner leur vie, se rendent

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 29-30

⁵ *Ibid.*, p. 30

⁶ *Ibid.*, p. 29

⁷ *Ibid.*

au M'Zab. Comme l'indique Smaïl : « Most girls from the mountains go to Alger, Tunis, here, to earn money, but these girls want one thing more than everything else. They want to drink tea in the Sahara¹. » (« La plupart des filles des montagnes vont à Alger, Tunis, ici, pour gagner de l'argent, mais ces filles veulent une chose plus que tout. Elles veulent boire un thé au Sahara. »)

Comme dans un conte, le narrateur identifie dès le départ l'objectif des filles. Celui-ci est étrange, car il reste indéterminé : ni Port ni le lecteur ne comprennent pourquoi les filles ont un tel souhait. De même, le conte encourage la localisation obscure de la ville de départ dans *The Sheltering Sky*, ce qui a mené à de nombreuses hypothèses. On sait, *a minima*, qu'il ne s'agit ni d'Alger ni de Tunis et qu'il s'agit d'un grand port, *a priori*, Tanger ou Oran. Les filles dansent dans le M'Zab où « tous les hommes sont laids² » (« the men are all ugly »), mais rêvent toujours de boire un thé dans le Sahara. Le désert, avec l'acte rituel qui lui est associé, apparaît comme un objectif et une ligne d'horizon, d'autant plus puissant que ce désir est arbitraire et jamais expliqué. Elles sont « tout le temps tristes » (« they are always sad »), et au fil du temps, le sont de plus en plus. Smaïl raconte l'histoire en utilisant, dans une tradition orale, beaucoup de répétitions : ainsi se répète-t-il en insistant sur leur tristesse, mais également sur la laideur des hommes du M'Zab qui sont « laids » (« ugly »), puis « vraiment laids » (« all so ugly »), puis, « très laids, comme des porcs » (« They are very ugly there, like pigs ») et, de surcroît, pauvres ou avarés : les filles ne réussissent pas à accumuler assez d'argent afin d'aller au Sahara. Et ce jusqu'à l'apparition d'un « Targui » (touareg) juché sur un « méhari » et il est, contrairement aux hommes du M'Zab, « grand et beau³ » (« he is tall and handsome ») :

He tells them about the desert, down there where he lives, his bled, and they listen, and their eyes are big. Then he says: "Dance for me", and they dance. Then he makes love with all three, he gives a silver

¹ *Ibid.*, p. 30

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

piece to Outka, a silver piece to Mimouna, and a silver piece to Aïcha¹.

Il leur parle du désert, là-bas où il vit, son bled, et elles l'écoutent, et leurs yeux sont grands. Puis il dit : « Dansez pour moi », et elles dansent. Puis il fait l'amour à toutes les trois, il donne une pièce d'argent à Outka, une pièce d'argent à Mimouna, et une pièce d'argent à Aïcha.

La figure du Targui, venu du désert, vient incarner toutes les qualités imaginaires que les trois jeunes femmes associent à cet espace. Le Targui est beau et grand, par opposition aux M'Zabi, riche, et fougueux. Après son départ, le désert devient son espace à lui, encore plus désirable, et les trois protagonistes sont d'autant plus désespérées dans le M'Zab : « After that they are very sad, the M'Zabi look uglier than ever to them, and they only are thinking of the tall Targui who lives in the Sahara². » (« Après ça elles sont très tristes, les M'Zabi leur semblent plus laids que jamais, et elles ne font que penser au grand Targui qui vit dans le Sahara. ») Enfin, elles décident de se rendre au Sahara même si elles n'ont pas l'argent suffisant pour ce faire. Elles achètent une théière, trois tasses et un plateau³ et des billets de bus pour El Goléa. Elles voyagent en caravane et, une fois dans le Sahara, se mettent à rechercher la plus haute dune. Chacune voit, après l'autre, une dune plus haute que l'autre, dans une série de répétitions semblable à celle des contes, jusqu'à ce qu'Aïcha dise avoir vu la plus haute dune, à partir de laquelle elles peuvent voir jusqu'à Tamanrasset, où vit le Targui⁴. Elles s'endorment. Plusieurs jours après, une autre caravane passant par là aperçoit quelque chose sur la dune et ils montent pour y retrouver les cadavres des trois jeunes femmes : « they were still lying the same way as when they had gone to sleep. And all three of the glasses [...] were full of sand. That was

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 31

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 32

how they had their tea in the Sahara¹. » (« Elles étaient encore étendues de la même manière que lorsqu'elles s'étaient endormies. Et leurs trois verres [...] étaient pleins de sable. C'est comme ça qu'elles ont bu leur thé au Sahara. »)

Le récit de Smaïl se conclut abruptement ainsi. Il ne dispose d'aucune morale claire, ni même d'un sens définissable. Port se demande même, au cours du récit, s'il s'agit d'un conte drôle ou triste. La dernière phrase, ironique, indique donc que le thé au Sahara était la mort des trois jeunes femmes, qui n'y auront jamais bu un thé, mais dont les tasses sont pleines de sable. Conte morbide et raconté dans les premières pages du roman, il devient comme une carte de lecture du roman entier. Le narrateur indique, lors du récit : « Each time he said "Sahara", which he pronounced in the Arabic fashion, with a vehement accent on the first syllable, he stopped for a moment². » (« À chaque fois qu'il disait "Sahara", qu'il prononçait à la manière arabe, avec un accent véhément sur la première syllabe, il s'arrêtait un instant. ») Le désert ici est déjà un espace où la signification n'a plus cours : les récits n'y font pas sens, ils ressemblent à des contes, mais leur narration est en réalité subvertie et le mot lui-même est d'une brutalité telle qu'il appelle le silence après lui. La symétrie avec les protagonistes du roman s'éclaircit peu à peu : ils sont trois, ils partagent un périple et un itinéraire incohérent, et le Targui ressemble à bien des égards au personnage de Belqassim que rencontre Kit dans la dernière partie du roman et auquel nous reviendrons. Le conte relatant un thé au Sahara, comme *The Sheltering Sky*, est en fait l'histoire d'une déroute, physique et mentale. L'inclusion de ce récit au sens obscur ou absent donne la tonalité du reste du roman, qui procède par détours afin de subvertir les attentes du lecteur. Dès la mort de Port, celui qu'on pense être le personnage principal, le roman s'enfonce dans les méandres de la conscience de Kit, emportée dans un périple au cœur du désert, dont la géographie et les objectifs sont flous. De ce point de vue, *The Sheltering Sky* exploite le désert comme un

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 30

instrument narratif qui permet de briser le roman de l'intérieur. En gardant une forme *a priori* classique (les péripéties existent, par exemple) il n'en demeure pas moins que la narration se désagrège peu à peu.

2 – L'inquiétante étrangeté du désert

A – Un roman de la déroute

La déroute à proprement parler s'installe lentement dans *The Sheltering Sky*, à mesure que l'itinéraire des protagonistes les emmène au plus profond du désert. Comme le relève Richard F. Patteson dans *A World Outside*, au cours du périple de Port et Kit, leurs logements et leurs moyens de transport se détériorent de plus en plus¹ devenant un signe de leur déroute mentale. De la même manière, le récit change d'objet. À partir du moment où Port décède, c'est Kit qui s'avère être le personnage principal. Ce changement brutal a pu être perçu comme une faille narrative. Ainsi, dans *The Fiction of Paul Bowles*, Johannes Willem Bertens écrit : « Kit sort de nulle part dans le roman, et le seul bout d'information sur son existence préalable est qu'une fois, avant qu'elle n'ait vingt ans, elle voyait la vie avec optimisme, attente qui a été depuis déjouée². » Or, la transition abrupte de Kit en unique protagoniste du roman contribue justement à créer cette atmosphère d'étrangeté propre au désert. La troisième partie du livre s'ouvre avec une citation en exergue de Kafka, tirée du *Procès* : « From a certain point onward there is no longer any turning back. That is the point that must be reached³. » (« À partir d'un certain stade, il n'y a plus de retour possible. C'est ce stade qu'il faut atteindre. ») C'est le point atteint par l'écriture qui s'engouffre au désert, où l'identité du personnage s'évapore et avec elle le récit.

¹ Johannes Willem BERTENS, *The Fiction of Paul Bowles*, Amsterdam, Rodopi, 1979, p. 39

² *Ibid.*, p. 33, nous traduisons

³ Paul BOWLES, *The Sheltering Sky*, *op. cit.* p. 281

Pour Rachel Bouvet, « [e]n présence de cet espace qui lui est radicalement étranger, le personnage se défait¹. » Le point de non-retour n'est pas tant la mort de Port que la décision obscure de Kit de s'aventurer seule dans le désert. Mais déjà avant cela, chaque personnage du roman est emporté sur une trajectoire qu'il ne maîtrise pas et qu'il ne comprend pas. Avant la mort de Port, chacun des personnages est mis face au désert et se rend compte de son étrangeté absolue. Pour Kit, cela se traduit en un vertige et une perte de repères :

[B]ut to the north glimmered the white ereg, the vast ocean of sand with its frozen swirling crests, its unmoving silence. [...] Whichever way she looked, the night's landscape suggested only one thing to her: negation of movement, suspension of continuity. But as she stood there, momentarily a part of the void she had created, little by little a doubt slipped into her mind, the sensation came to her, first faint, then sure, that some part of this landscape was moving even as she looked at it. She glanced up and grimaced. The whole, monstrous star-filled sky was turning sideways before her eyes. It looked still as death, yet it moved. Every second an invisible star edged above the earth's line on that side, and another fell below on the opposite side².

Mais au nord étincelait l'erg blanc, le vaste océan de sable avec ses crêtes tourbillonnantes figées, son silence immobile. [...] De quel côté qu'elle regardât, le paysage nocturne ne la faisait penser qu'à une seule chose : négation du mouvement, cessation de la continuité. Mais tandis qu'elle se tenait debout, faisant temporairement partie de ce vide qu'elle avait créé, petit à petit le doute s'immisça dans son esprit, la sensation la saisit, légère d'abord, puis certaine, qu'une partie du paysage bougeait tandis qu'elle le regardait. Elle leva les yeux et fit une grimace. Le ciel entier, monstrueux et parcouru d'étoiles, se renversait sous ses yeux. Il avait l'air immobile comme la mer, et pourtant il bougeait. Chaque seconde une étoile invisible se rapprochait de la ligne de la terre de ce côté, et une autre chutait dessous, de l'autre côté.

¹ Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, p. 179

² *Ibid.*, p. 240

Le silence « immobile » du désert, métaphorisé en océan selon l'analogie familière, est tourbillonnant. De toutes parts, le rapport de Kit à son espace est restreint à une sensation unique, d'absence de mouvement et de rupture. Elle devient d'un coup une partie du vide et, alors même qu'elle est immobile, elle aperçoit le ciel, « monstrueux », se déplacer comme en un mouvement terrestre et astral effrayant. Le vertige de Kit au désert trouve son écho dans celui de Port, qui fait l'expérience d'une terreur profonde encore plus poussée dans les jours qui mènent à sa mort, plus tard dans le roman :

He opened his eyes, shut his eyes, saw only the thin sky stretched across to protect him. Slowly the split would occur, the sky draw back, and he would see what he never had doubted lay behind advance upon him with the speed of a million winds. His cry was a separate thing beside him in the desert. It went on and on¹.

Il ouvrit les yeux, il ferma les yeux, ne vit que le fin ciel étendu afin de le protéger. Lentement, la fracture aurait lieu, le ciel se retirerait et il verrait ce qu'il n'a jamais douté exister derrière s'avancer vers lui à la vitesse d'un million de vents. Son hurlement était une chose séparée de lui à côté de lui dans le désert, qui n'en finissait plus.

Plutôt qu'un déplacement du ciel, il attend la fracture de celui-ci. Derrière le ciel, il pense découvrir dans un mouvement de rupture une qualité, effroyable, du réel. Il se dédouble dans un mouvement de déréalisation ; mais plutôt que deux Port, le dédoublement s'opère entre lui et son cri, infini, qui se répercute en écho à travers le paysage. Son cri revient, quelques pages plus tard, dans les quelques lignes qui donnent son titre au roman. Pour Port, c'est le moment de révélation de la réalité intrinsèque du monde :

His cry went on through the final image: the spots of raw bright blood on the earth. Blood on excrement. The supreme moment, high above the desert, when the two elements, blood and excrement, long kept apart, merge. A black star appears, a point of darkness in the night

¹ *Ibid.*, p. 247-248

sky's clarity. Point of darkness and gateway to repose. Reach out, pierce the fine fabric of the sheltering sky, take repose¹.

Son cri se poursuit jusqu'à la dernière image : les tâches de sang rouge clair sur la terre. Du sang sur des excréments. Le moment suprême, bien au-dessus du désert, quand les deux éléments, sang et excréments, longtemps séparés, fusionnent. Une étoile noire apparaît, un point de ténèbres dans la clarté du ciel nocturne. Point de ténèbres et porte du repos. Tends le bras, perce l'étoffe légère du ciel protecteur, repose-toi.

Même Tunner, le troisième personnage du triangle amoureux réticent, se voit contraint de se soumettre à la force inquiétante du désert et du ciel. Ainsi, après la mort de Port et la disparition de Kit, il se surprend à éprouver de la haine, mêlée de rancune, envers le désert :

[I]n an obscure fashion he felt that it had deprived him of his friends. It was too powerful an entity not to lend itself to personification. The desert—its very silence was like a tacit admission of the half-conscious presence it harboured².

De manière confuse, il sentait que le désert l'avait privé de ses amis. C'était une entité trop puissante pour ne pas se prêter à la personnification. Le désert... son silence même était comme un aveu implicite de la présence à moitié consciente qui s'y terrait.

Le désert est pour lui un coupable ; une obscure force primale, à moitié consciente et trop puissante pour ne pas être une personne. En effet, une grande partie du récit est le déplacement d'un centre plus ou moins intelligible à une périphérie incompréhensible et sauvage. Comme nous le rappelle Richard F. Patteson :

L'idée que la conscience est une structure presque spatiale est sous-entendue dans *TSS*. C'est ainsi qu'une cohérence apparaît entre les

¹ *Ibid.*, p. 250

² *Ibid.*, p. 268

différentes insuffisances de la structure architecturale et l'effondrement de la santé mentale, d'abord de Port, puis de Kit. Tôt dans le roman, Kit réfléchit à son « système de présages ». Elle sent qu'elle peut deviner quels jours seront bons et lesquels seront mauvais, bien que ses présages lui jouent parfois des tours. Ce qui est important c'est sa construction de ce système et sa croyance en son existence. Ses présages sont en réalité des abris narratifs de protection qu'elle fabrique à propos d'elle-même pour lui donner un sens de structure, une « intériorité », qui va repousser la « ruine » (SS 43) qu'elle ressent¹.

Dans *The Sheltering Sky*, la conscience est spatiale : cela s'entend de deux manières. D'abord, l'espace qui entoure les personnages évolue au gré de leurs évolutions mentales ; ensuite, cet espace — donc, surtout le désert, mais aussi le ciel — semble disposer lui-même d'une conscience presque humaine, hostile aux protagonistes². Kit est un personnage torturé, pris dans une démarche paranoïaque de lecture des signes du monde : tout est en fait signe, et tout est signe lisible et de mauvais augure. C'est autour de son rapport aux signes, justement, que la métamorphose profonde de Kit dans le roman aura lieu et c'est en cela qu'elle s'avère être, en fin de compte, l'héroïne du livre. Comme l'écrit Johannes Willem Bertens :

Ce rien que Port prend pour acquis, Kit le perçoit comme une menace absolue, ainsi que la tentation de parvenir une unité avec ce rien : « les silences et les vides eux-mêmes qui avaient touché son âme la terrifiaient. » (100) [...] À nouveau, alors que pour Port la mort devient l'union par excellence avec le rien, pour Kit cela représente la prise de pouvoir du rien qu'elle redoute : « Il a cessé d'être humain », se disait-elle. La maladie réduit l'homme à son état basique : un cloaque dans lequel continuent les processus chimiques. L'hégémonie insignifiante de l'involontaire. Voilà ce tabou ultime, étendu là, à ses côtés, désarmé et terrifiant hors de toute proportion. » (214) De même, Kit a peur du vide infini du Sahara. Au

¹ Richard F. PATTESON, *A World Outside. The Fiction of Paul Bowles*, Austin, University of Texas Press, 1987, p. 40, nous traduisons

² Jean Cocteau, lors de sa tournée en Égypte, décrivait le désert dans des termes très similaires : « À voir ce corail, cette circulation de sang jaune, on se dit que le désert pense, qu'il digère ses villes mortes et la folle sagesse des hommes. » Jean COCTEAU, *Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*, op. cit., p. 99

fond du désert, on la retrouve « espérant à nouveau... qu'ils avaient choisi d'aller en Italie, ou tout autre petit pays bien délimité¹. »

En effet, cette peur panique de Kit aboutira dans sa transformation profonde après la mort de Port. Kit opère une distinction entre les pays « bien délimités » et l'informe, envahissant et dangereux, du désert : celui-ci est dès lors un ennemi, une force humaine, ou infrahumaine, et hostile aux protagonistes.

B – Le désert ennemi

Le désert, un ennemi, concentre les pires craintes de Kit, celles qui sont les plus obscures et les moins lisibles. Il concentre son anxiété et devient un adversaire, au sens de diable contre lequel elle doit lutter. Que le désert soit hostile à l'homme est un élément que nous trouvons à travers les œuvres que nous étudions. L'une de ses fonctions est de rendre l'homme impuissant et, dans certains cas, de mettre en valeur sa nature abjecte dans le monde. Peter Childs dans *Modernism and the Post-Colonial*, reprend Saïd ainsi : « Saïd affirme que les œuvres modernistes, celles de Conrad en particulier, “irradient une anxiété extrême et inquiétante” par opposition à “l’affirmation, l’optimisme et la sereine confiance” des récits impériaux² » *The Sheltering Sky*, comme l'œuvre de Conrad, exprime cette anxiété profonde dans le cadre du désert, qui ne se laisse pas lire, et laisse ses personnages subir les affres des pires humiliations, violences psychique et physique. Au-delà, dans d'autres œuvres et à travers la période, cette fonction humiliante et destructrice du désert, permet de mettre à nu les dynamiques politiques en jeu.

¹ Johannes Willem BERTENS, *The Fiction of Paul Bowles*, op. cit. p. 34-35

² Peter CHILDS, *Modernism and the Post-Colonial. Literature and Empire 1885–1930*, op. cit., p. 42

3– De l’abjection à la puissance

A – Des hommes perdus aux frontières de l’humain

Michel Seurat, le traducteur en français du roman de Ghassan Kanafani *Des Hommes dans le soleil*, pose dans sa préface une question cruciale : « Car comment imaginer la vie dans ce désert brûlant¹ ? » Pour lui, le désert de Kanafani est d’une hostilité totale, que ce soit à cause de la nature ou des hommes ; l’antithèse exacte de la vie : « L’animal n’y a aucune chance et, ironie de la Création, quand par on ne sait quel miracle il parvient à survivre, il subit alors la loi du plus fort qui est celle de ses semblables et qui n’est guère plus clémente². » Les personnages sont les proies des charognards de tous bords. Y compris des gens comme Aboul-Khaizaran qui, s’il a participé aux combats, n’en a retiré qu’amertume et cynisme. Michel Seurat indique que la fiction et le mensonge deviennent le recours pour tous ces personnages désillusionnés : « N’est-ce pas une pure fiction que de penser que l’on puisse traverser le désert en pleine chaleur, dans un camion-citerne³ ? » Le désert semble être le lieu où s’élabore et survit la fiction la plus absurde ; mais il est également le four qui incinère toutes les fictions pour n’en laisser que des lambeaux. Le désert trace également la différence entre les laissés-pour-compte, ceux qui meurent en cachette, et le reste de l’humanité. Il met en lumière une cruauté fondamentale, selon Michel Seurat, du monde :

Car enfin ces trois hommes meurent sans avoir eu à aucun moment la possibilité de choisir un autre destin, sans avoir entrevu une solution [...] ils meurent comme ils ont vécu, à l’insu du monde

¹ Michel SEURAT, « Ghassan Kanafani » dans Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, op. cit., p. 14

² *Ibid.*, p. 15

³ *Ibid.*

entier. En cachette, au fond d'une citerne, sans que personne ne s'en soucie¹.

Le dernier chapitre du roman se focalise sur Aboul-Khaizaran, l'anti-héros complexe du livre. Celui-ci doit se débarrasser des corps de ses trois « camarades », qui sont en réalité ses clients réfugiés qui sont morts en partie par sa faute. Nous assistons à un rite funéraire qui se passe non pas dans un cimetière, et non pas là où les hommes enterrent les hommes, mais dans le désert, loin de la ville, dans une décharge municipale.

Dans ce passage, les trois morts sont progressivement déshumanisés ; de même, on est dans un moment paradoxe où le réel surgit à tout moment tout en perdant son emprise. S'il ne s'agit pas d'hallucinations, on assiste en tout cas une destruction progressive de la conscience d'Aboul-Khaizaran qui aboutit sur l'unique acte de rite funéraire qu'il voudra bien donner aux morts : une humiliation physique, un vol, et une question sans réponse. Le personnage d'Aboul-Khaizaran est confronté au visage des morts, et à l'écrasante énormité du désert qui confine au sublime. Nous sommes aux confins du monde et de l'humanité ; dans un monde inversé et sans règles. Un monde sans visage, à la faveur de l'ombre. En même temps, le réalisme reste omniprésent : c'est qu'il ne s'agit pas d'oublier que ces hommes sont morts tués par des hommes, à cause des arnaques, des guerres, des frontières, de l'inconséquence et de l'absence de morale d'un personnage comme Aboul-Khaizaran. Il est aussi responsable de leur mort que tous les obstacles du voyage.

Des Hommes dans le soleil met en scène une descente aux enfers à proprement parler. Le pénultième chapitre, intitulé الشمس والظل, « Le soleil et l'ombre », a été traduit par Michel Seurat par « Terre en flamme. Bruit d'enfer² ». Le traducteur a choisi de mettre en valeur ce qui se trouve dans le texte, à savoir une course effrénée dans le désert

¹ *Ibid.*, p. 16

² Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, *op. cit.*, p. 88

brûlant qui s'avère peu à peu être un personnage démoniaque. Dans le texte original, le titre plus factuel, met en exergue deux éléments naturels de la course. D'emblée, le danger est présent, sous la forme d'une chaleur infernale qui transforme le paysage en huile brûlante :

شق العالم الشغير المهن طريق في الصحراء مثل قطرة زيت ثقيلة فوق
صفحة قصدير متوهجة .. كانت الشمس ترتفع فوق رؤوسهم مستديرة
متوهجة براقه، ولم يعد أحد منهم يهتم بتجفيف عرقه¹ ..

Le camion. Perdu dans le désert. Goutte d'huile sur une plaque de zinc chauffée à blanc. Le soleil, très haut à présent. Tenir. Et ces torrents de sueur qui ne cessent de couler²...

Dans cet univers en déflagration, les personnages sont tellement abattus qu'ils ne luttent plus. À la fin du roman, la capitulation des personnages est totale. Cela n'est pas dû seulement à la chaleur, mais bien plus à leur désespoir politique : la vie qu'ils vont chercher au Koweït est illusoire, et dans la chaleur du désert, cela leur devient extrêmement clair. Le personnage d'Asaad a laissé son corps se faire rôti par le soleil, « sans résistance³ ». L'idée de renoncement est omniprésente : ils sont au point de non-retour où tout peut arriver. Cela installe l'idée, cruciale à la toute fin du livre, qu'ils se seraient laissé mourir. Par une anaphore qui revient régulièrement dans l'extrait, le narrateur effectue un va-et-vient entre les pensées des personnages — « leurs familles, leurs phantasmes, leur force, leur misère, leurs ambitions, leurs désespoirs, leur passé, leur futur⁴ » et leur situation actuelle. Celle-ci, traduite par Michel Seurat en « Terre en flamme. Bruit d'enfer. » comme nous l'avons dit est légèrement différente dans le texte arabe. L'anaphore varie à chaque fois, et insiste davantage sur le mouvement de la voiture

¹ Ghassan KANAFANI, *Rijāl fī al-shams*, op. cit., p. 87

² Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, op. cit., p. 88

³ فرش أسعد قميصه فوق رأسه وطوى ساقية إلى فخذيته وترك للشمس إن تشويهه بلا مقاومه

⁴ Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, op. cit., p. 88, et , *Rijāl fī al-shams*, op. cit., p. 88, وحلمهم وعائلاتهم ومطامحهم وامالهم وبؤسهم وقوتهم وضعفهم وماضيهم ومستقبلهم

sur une terre enflammée. Ainsi, le narrateur écrit : « Le camion fonce sur la terre enflammée et l'engin gronde sans relâche¹. » La deuxième reprise de l'anaphore change légèrement la focalisation, rajoutant au camion un aspect diabolique² : « Le camion fonce sur la terre enflammée, et l'engin gronde dans un fracas diabolique³. » L'anaphore permet de mettre en valeur cette descente en enfer et la métamorphose du camion en bête infernale. Par sa chaleur, le désert devient une image à la fois de l'enfer et des créatures démoniaques qui le peuplent. En retour, le Koweït lui-même, leur destination, devient un pays qu'ils ne connaissent que par la rumeur et où les ouvriers meurent au soleil.

الشمس في وسط السماء ترسم فوق الصحراء قبة عريضة من لهب أبيض،
وشريط الغبار يعكس وهجاً يكاد يعمي العيون... كانوا يقولون لهم إن فلاناً لم
يعد من الكويت لأنه مات، قتلتته ضربة شمس، كان يغرس معله في الأرض
حين سقط فوقه وفوقها، وماذا؟ ضربة شمس قتلتته [...] هذا صحيح، من الذي
سماها ضربة؟ ألم يكون عبقرياً؟ كأن هذا الخلاء عملاق خفي يجلد رؤسهم
بسياط من نار وقار مغلي. ولكن أميكن للشمس أن تقتلهم وتقتل كل الزخم
المطوي في صدورهم؟⁴

Le Koweït... À ce qu'on raconte, il y a un type qui n'en est jamais
revenu. Il est mort, là-bas, d'un coup de soleil. Avec sa pioche, il
creusait un trou, et brusquement il s'est effondré. Comme ça. Un
coup de soleil. Alors maintenant, qu'on l'enterre ici ou ailleurs... Un
« coup » de soleil. Quelle image ! Sûr qu'il était génial celui qui l'a
trouvée. On voit bien une espèce de géant démoniaque emplissant
cette immensité, fouettant leurs têtes à coups de flammes et de
bitume en fusion⁵.

Le Koweït devient également, là-bas, une image de ce qui se passe dans le désert qu'ils
traversent. Et précisément, le désert influe le langage ; il faut en passer par des
métaphores pour décrire l'horreur de la chaleur désertique et de l'exploitation des

¹ *Ibid.*, وتمضي السيارة فوق الأرض الملتهبة ويدوي محركها بلا هوادة

² *Ibid.*

³ ويدوي محركها بهدير شيطاني

⁴ Ghassan KANAFANI, *Rijjāl fī al-shams*, op. cit., p. 90

⁵ Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, op. cit., p. 90

travailleurs. C'est seulement par la métaphore, alors, que quelque chose peut être dit pour le désert. Mais plus encore, le désert semble mettre à mal toutes les figures de style. Aboul-Khaizaran, dans un échange avec le jeune Marwan, confirme ainsi leur situation :

هذه جهنم التي سمعت عنها -

جهنم الله؟-

نعم¹ -.

_ L'enfer, tu connais ? C'est ça.

_ L'enfer ? Tu veux dire l'enfer de Dieu ?

_ Oui, c'est ça².

L'enfer ici n'est pas symbolique : il est véritable. La métaphore, si elle existe, n'a presque plus cours. Dans le texte original, Aboul-Khaizaran dit précisément : « Voici l'enfer dont tu as entendu parler. » La question de Marwan (« L'enfer de Dieu ? ») laisse planer un doute : Aboul-Khaizaran aurait pu parler du Koweït, où ils se rendent, comme un enfer également, qui serait l'enfer des hommes par opposition à celui de Dieu. Dans son étude de la fiction de Ghassan Kanafani, *Man is a Cause*, Muhammad Siddiq écrit :

Le plongeon dans les entrailles infernales et sombres de la citerne vide alors qu'ils sont moitié nus et tandis que le camion s'enfonce dans le désert rappelle avec force la renaissance spirituelle de Jonas dans le ventre du monstre marin, ainsi que la descente dans l'Hadès ou aux enfers que le héros mythique doit effectuer s'il désire

¹ Ghassan KANAFANI, *Rijāl fī al-shams*, op. cit., p. 90-91

² Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, op. cit., p. 90

renaître, devenir immortel, ou, tout simplement, accéder à un état supérieur de connaissance ou de conscience¹.

Mais bien plutôt que de parvenir à une renaissance ou à un état supérieur de la connaissance, l'épreuve des hommes s'achève non seulement dans la mort — brutale et silencieuse dans la citerne infernale — mais encore plus dans le passage d'êtres humains à choses abjectes. Le chapitre qui clôt *Des Hommes dans le soleil*, « Tombe » (traduit par « Sépulture² » dans la version française, mettant ainsi davantage l'accent sur le rituel d'inhumation que sur l'espace de la tombe) voit Aboul-Khaizaran se débarrasser des corps des trois protagonistes. La scène se situe au cœur du désert. On entre progressivement dans l'obscurité, là où la lumière ne tient plus, à mesure que le camion s'enfonce loin de la route et de la ville, loin des dernières lumières, pâles et vacillantes³.

À mesure qu'il s'éloigne de la ville, Aboul-Khaizaran reconnaît une route qui le mène loin de toute civilisation et dans l'obscurité totale, dans une nuit définie toute en restrictions par l'absence de lune, comme le désert est défini ici seulement par l'absence :

وكان يعرف أن هذه الأعمدة التي تنسحب أمام شباك سيارته سوف تنتهي بعد
قليل حينها يغرق في البعض عن المدينة. وسوف يعم الظلام. فالليلة لا قمر
فيه⁴

Quelques lumières au bord de la route, vacillantes, et le défilé des poteaux télégraphiques. Il n'y en a plus après, il connaît. Un peu plus loin finit la ville. Et c'est le désert sans fin. Muet comme la mort. Nuit sans lune⁵

¹ Muhammad SIDDIQ *Man is a Cause. Political Consciousness and the Fiction of Ghassan Kanafani*, Seattle, University of Washington Press, 1984, p. 12, nous traduisons

² Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, op. cit., p. 97.

³ كانت الأضواء الشاحبة ترتعش على طول الطريق 3

⁴ Ibid.

⁵ Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, traduit de l'arabe par Michel Seurat, op. cit., p. 97

Les poteaux télégraphiques eux-mêmes disparaîtront à force. Aboul-Khaizaran parvient là où même les infrastructures humaines n'ont plus cours. Et ce, jusqu'à parvenir au cœur du désert — désigné, en arabe, comme « ses confins », « muets comme la mort » (... وأطراف الصحراء ستكون صامتة كالموت¹) Le désert est, par essence, une périphérie, loin de l'urbain et de la civilisation ; ou plutôt, puisque la scène se déroule dans une déchetterie, là où la civilisation jette ses ordures. Le désert est comparé à la mort dans ce qu'il porte de plus obscur ; le texte montrera pourtant que le désert n'est pas exactement muet comme nous le verrons. Dans le dernier chapitre, la notion d'infini est très inquiétante, physique : le désert ne se termine jamais, tel un cauchemar. Aboul-Khaizaran approche d'une décharge publique dans le désert, nous sommes dans le domaine de l'abject à proprement parler, où il compte disposer des corps. La notion de tombe ou de sépulture revêt alors une signification ironique. Tandis qu'il réfléchit, en projetant dans le futur, au devenir des cadavres (ils seront pris en charge aux frais de l'État, quelqu'un devra bien s'en occuper ou, alternativement, ils dépériront ici), il est confronté au pourrissement inéluctable des corps :

بل سيلقي بالأجساد الثلاثة في الصحراء ويقر عائداً إلى بيته ... الآن، لم
تعجبه الفكرة، لا يروقه أن تذوب أجساد الرفاق في الصحراء ثم تكون نهياً
لجوارح والحيوانات... ثم لا يبقى منهم بعد أيام إلا هيكل بيضاء ملقاة فوق
الرمل².

Non, il les abandonnerait simplement dans le désert et rentrerait chez lui. Il ne peut se faire à cette idée : les corps de ses camarades desséchés par le soleil, peut-être même dévorés par les charognards. Et savoir que dans quelques jours, inéluctablement, il ne restera que des squelettes blanchis sur fond de sable³.

¹ Ghassan KANAFANI, *Rijāl fī al-shams*, op. cit., p. 92

² *Ibid.*

³ Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, op. cit., p. 97

Le protagoniste entre en dialogue avec lui-même : il avait prévu de les jeter ici, mais désormais, il voit les corps, en proie aux charognes, devenus seulement des squelettes blancs sur fond de sable. Le désert est associé non seulement à la mort, mais à la profanation du corps humain, par les animaux, le soleil et le sable. Bien plus que la décharge elle-même, c'est tout l'espace qui l'entoure, le désert qui a tué les trois hommes et qui les accueille, qui met en lumière leur humiliation finale. Sorti de la ville ensommeillée et loin des lumières, Aboul-Khaizaran se retrouve dans un monde qui n'est plus humain. Il s'enfonce dans le vide. Dès lors qu'il quitte la route goudronnée, on est résolument sorti du monde des humains pour entrer dans celui du noir, des détritiques, du désert. Le camion, qui auparavant était un ogre, un monstre, s'est fait comme une bestiole qui avance « discrètement. » Aboul-Khaizaran s'assure à tout moment qu'il ne peut être repéré, il est dans l'inhumain et la culpabilité. La déchetterie est un retour paradoxal au règne de l'humanité : ce qui rassure en premier lieu le personnage est l'idée que l'État devra prendre en charge les morts. Mais on est précisément là où l'humanité met tout ce dont elle n'a plus besoin ou n'a jamais voulu ; le règne des objets inanimés et non désirés, ou qui n'ont plus d'utilité. Sa manière de disposer des corps, d'ailleurs, le prouve :

(أما الجثة الثالثة فقد كانت أسهل من اختيها¹) « Le troisième, enfin, sans problèmes². » Les trois personnages, dont nous avons jusqu'à présent accès non seulement aux pensées, mais également à leur plus grande intimité, ne sont plus que des cadavres numérotés dans ce passage. Ils sont impossibles à distinguer, réduits à une réalité abjecte. Seuls les éléments physiques nous permettent de distinguer de qui il s'agit ; ainsi, ici, le détail est à la fois pathétique et révélateur. S'il a eu du mal à sortir les deux premiers corps de la citerne, le dernier est décrit en une seule phrase. Le lecteur suppose qu'il s'agit de Marwan, le plus

¹ Ghassan KANAFANI, *Rijāl fī al-shams*, op. cit., p. 93

² Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, op. cit., p. 98

jeune et le plus léger des trois. Ils sont jetés dans les immondices, à savoir ce qui n'est pas de ce monde :

أكوام القمامة سوداء عليّة [...] كانت الرائحة النتنة قد ملأت الجو حواليه
ولكنه ما لبث أن اعتادها¹

C'est là : le tas d'immondices. [...] Quelle puanteur !... On s'y fait².

Les corps sont entièrement dépersonnalisés : « le premier », « le deuxième », « le troisième ». On constate aussi une gradation dans la difficulté : le premier corps a des attributs (il est raide, glacé), ainsi qu'une précision dans la démarche qu'on nous décrit, avec des adverbes de manière, une chronologie ; le bruit, surtout, du corps qui dégringole. Aboul-Khaizaran pense au lendemain, au moment où le règne des hommes découvrira ces trois corps, sans histoire, sans rien. Le personnage est présenté comme manipulateur et calculateur, mais parce qu'il a besoin de survivre. Comme on le voit d'ailleurs à son départ, quand il essaye de brouiller les traces du camion, afin qu'on ne sache pas qui il est et où il est parti. Cette notion de traces et de désorientation dans le désert est d'ailleurs cruciale dans un chapitre sur un enterrement : les morts sont enterrés sur et en direction d'un tas d'immondices, plutôt qu'en direction de la Mecque comme on aurait pu s'y attendre. Ce moment provoque aussi une discrète analepse dans le récit : Aboul-Khaizaran pense à leurs derniers moments dans la citerne. L'acte, ou le non-acte lui paraît incompréhensible : ils n'ont rien fait. Ils n'ont pas fait le moindre bruit. C'est le dernier acte du rituel funéraire mené par Aboul-Khaizaran : لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا³؟

¹ Ghassan KANAFANI, *Rijjāl fī al-shams*, op. cit., p. 93

² Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, op. cit., p. 98

³ Ghassan KANAFANI, *Rijjāl fī al-shams*, op. cit. p. 95

Aboul-Khaizaran s'adresse aux morts afin de savoir pourquoi ils se sont laissés mourir, sans résister et sans le prévenir. Dans la traduction de Michel Seurat, Aboul-Khaizaran pose la question à la troisième personne : « Pourquoi n'ont-ils pas frappé sur les parois¹ ? » Il obtient, pour unique réponse, le désert, « tout entier », qui reprend, en écho, sa question : وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى². « Et le désert de reprendre : "Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi³ ?" » dans la traduction de Michel Seurat, qu'on traduirait plus littéralement par : « Et tout d'un coup, le désert tout entier a repris en écho. » Le désert devient une personne et c'est lui qui a le dernier mot du roman. On peut parler de prosopopée ici, bien que le paysage ne parle pas tout à fait, mais reprend, et fait écho, à la question d'Aboul-Khaizaran. Plutôt qu'une réponse, le roman se termine sur « pourquoi ? » répété trois fois et à l'infini. Tunner, dans *The Sheltering Sky*, commence à haïr personnellement le désert comme nous l'avons vu ; ici, de même, le désert joue un rôle à moitié personnel à moitié impersonnel ; ce que le narrateur de *Sheltering Sky* nommait une demi-conscience : il est le témoin impassible de la turpitude humaine.

B – Devenir son propre augure : contre l'abjection

Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva théorise le concept de l'abjection et de l'abject, qu'elle définit comme : « objet chu, [qui] est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre⁴ ». L'abject, interne ou externe, serait ces choses qui, « à la lisière de l'inexistence et de l'hallucination » pointent une réalité qui, « si je la reconnais, m'annihile⁵ ». L'abject est ce qui est « jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable⁶ »

¹ Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, op. cit., p. 99

² Ghassan KANAFANI, *Rijāl fī al-shams*, op. cit., p. 95

³ Ghassan KANAFANI, *Des Hommes dans le soleil*, op. cit. p. 99

⁴ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983, p. 9

⁵ *Ibid.*, p. 10

⁶ *Ibid.*, p. 9

et qui détruit toute limite et toute règle : « Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte¹. » Les trois cadavres devenus anonymes, à peine humains, parmi les déchets dans le roman de Kanafani s'apparentent à l'abject. Plus généralement, le désert — ici, la décharge — semble se prêter à la vision de l'abject. En effet, si nous suivons la pensée de Kristeva, l'abject est aussi :

Celui par lequel l'abject existe est donc un *jeté* qui (se) place, (se) *sépare*, (se) situe et donc *erre*, au lieu de se reconnaître, de désirer, d'appartenir ou de refuser. [...] Au lieu de s'interroger sur son « être », il s'interroge sur sa place. « *Où suis-je ?* » plutôt que « *Qui suis-je ?* ». Car l'espace qui préoccupe le jeté, l'exclu, n'est jamais *un*, ni *homogène*, ni *totalisable*, mais essentiellement divisible, pliable, catastrophique. Constructeur de territoires, de langues, d'œuvres, le *jeté* n'arrête pas de délimiter son univers dont les confins fluides [...] remettent constamment en cause sa solidité et le poussent à recommencer².

Les confins fluides du désert permettent à l'abject d'advenir ou d'être rendu visible. En même temps, et précisément pour cela, c'est peut-être là que les changements de paradigmes peuvent avoir lieu. Il nous semble que l'abject permet de penser ce procédé par lequel le désert, paradoxalement, provoque la déroute et en même temps enclenche un renouveau. La déroute apparaît comme l'épreuve du désert ; parfois, elle est inéluctable et on n'en sort pas vivant. C'est le cas des protagonistes du roman de Kanafani et, possiblement, de ceux de Bowles ; souvent, le constat du non-sens, de l'effondrement des valeurs et des récits, permet de se réinventer. Si *The Sheltering Sky* se termine sur la disparition de Kit, il n'en demeure pas moins que le moment charnière du développement du personnage est en fait sa transformation rituelle dans l'oasis. Après la mort de Port,

¹ *Ibid.*, p. 12

² *Ibid.*, p. 16

Kit s'enfuit dans la nuit. Mimant l'itinéraire de Port, quand au début du roman il était mené chez Mahrnia, Kit à son tour marche jusqu'au bout de la ville : « She walked straight to the edge of town, where the oasis straggled over into the courtyards of the houses. Below, in the wide black mass formed by the tops of the palms, the drums were still going¹. » (« Elle marcha jusqu'à la lisière de la ville, là où l'oasis s'éparpille dans les patios des maisons. En-dessous, dans la masse noire formée par le haut des palmiers, les tambours battaient son plein. ») Parvenue dans un espace inquiétant et totalement exotique, elle découvre un jardin et un espace d'eau dans lequel elle se purifie : Bertens parle de fait de rite de purification. Selon lui : « Kit est entrée dans, ou plutôt est revenue à, une existence plus primitive et qui ne raisonne pas et la perte de sa montre complète et symbolise ce retour². » Faisant écho à l'antériorité dont il est question dans *The Passion of New Eve*, Kit s'échappe non seulement du monde qui l'entourait jusqu'à ce moment, mais, presque, de la voix narrative qui n'a plus prise. En chemin vers le jardin, elle suit la route, qui devient un labyrinthe aquatique accompagné du bruit régulier des tambours :

The alley swerved toward the sound of the drums, and she came out upon a square, full of little channels and aqueducts running paradoxically in all directions; it looked like a very complex toy railway. [...] The sound of the drums was louder: now she could hear voices repeating a rhythmical refrain, always the same. [...] Sometimes, when she reached the heavy shadows, she stopped and listened, an inscrutable smile on her lips³.

L'allée se dirigeait vers le son des tambours. Elle parvint à un carré composé de petits canaux et d'aqueducs qui coulaient, paradoxalement, dans toutes les directions ; cela ressemblait à un réseau de chemins de fer pour enfants [...] Le son des tambours se faisait plus fort : désormais elle entendait des voix entonnant un refrain rythmé, toujours le même [...] Parfois, quand elle atteignait la

¹ Paul BOWLES, *The Sheltering Sky*, op. cit., p. 261

² Johannes Willem BERTENS, *The Fiction of Paul Bowles*, op. cit., p. 43

³ Paul BOWLES, *The Sheltering Sky*, op. cit. p. 261-262

lourde pénombre, elle s'arrêtait et écoutait, un sourire indéchiffrable aux lèvres.

La musique se rapproche et s'éloigne, devient impossible à localiser, tout en maintenant un rythme précis et qui met Kit dans une situation de transe. L'adjectif « inscrutable » ici semble aussi bien s'appliquer au narrateur qu'à Kit : ni l'une ni l'autre ne sait comment interpréter ce sourire. Au fur et à mesure, les objets de sa vie antérieure commencent à lui peser, à commencer par son sac : « The little bag was growing heavy¹. » (« Le petit sac se faisait plus lourd. ») Kit agit désormais sans avoir conscience qu'elle est en train d'agir. Elle trouve une étendue d'eau : « Once in the garden she found herself pulling off her clothes. She felt a vague surprise that her actions should go on so far ahead of her consciousness of them². » (« Arrivée au jardin, elle se surprit à ôter ses habits. Elle ressentit une vague surprise que ses actions puissent tant devancer sa prise de conscience d'elles. ») Tout est défini par une sensation de flottement, de vague, qui fait qu'elle ne prend conscience de ses gestes que lorsqu'elle les a entamés. En même temps, elle se sent d'une grande légèreté et chacun de ses mouvements lui semble être l'expression parfaite de la grâce³. En fait, Kit a l'impression de découvrir le monde pour la première fois ; d'être en transition vers la réalité. Ainsi :

As she looked about the quiet garden she had the impression that for the first time since her childhood she was seeing objects clearly. Life was suddenly there, she was in it, not looking through the window at it. The dignity that came from feeling a part of its power and grandeur, that was a familiar sensation, but it was years ago that she had last known it⁴.

Tandis qu'elle regardait le jardin serein autour d'elle, elle eut l'impression que pour la première fois depuis son enfance, elle voyait les objets clairement. La vie était soudainement là, elle était dedans,

¹ *Ibid.*, p. 262

² *Ibid.*, p. 263

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

pas en train de l'observer à travers une fenêtre. Ressentir une partie de son pouvoir et de sa grandeur : cette dignité était une sensation qui lui était familière, mais elle ne l'avait pas connue depuis des années.

Il s'agit d'un retour en enfance, ou tout du moins d'un retour à une manière de se rapporter au monde qu'elle avait perdu depuis l'enfance : celle de voir les objets clairement. Jusqu'à présent, Kit ne percevait les objets que comme des signes à lire, de bon ou mauvais augure, mais jamais en soi. Tout d'un coup, elle a l'impression d'être dans le monde et non plus hors de lui, à l'observer. Elle s'incarne. Au lieu d'être spectatrice, elle se sent tout d'un coup actrice. Cette incarnation est, en partie, due au fait que depuis son entrée dans le désert, elle ne peut plus apposer des significations aux objets car ceux-là s'y soustraient en permanence. Et, après une première inquiétude face à l'illisibilité de ce monde, elle se trouve libérée. Kit se baigne dans l'eau au cours d'un rituel de purification : « As she immersed herself completely, the thought came to her: "I shall never be hysterical again¹." » (« Alors qu'elle s'immergeait complètement, une pensée lui vint : "Je ne serai plus jamais hystérique." ») Une rupture totale et définitive s'opère entre son état passé et son état présent et à venir ; il s'agit, à proprement parler, d'une guérison. Celle-ci se déroule en même temps qu'une rupture vis-à-vis des repères de sa vie d'avant, à commencer par son rapport au temps :

All at once she was seized with the suspicion that something had happened behind her back, that time had played a trick on her: she had spent hours in the pool instead of minutes, and never realized it [...] She bent to take her wrist-watch from the stone where she had laid it. It was not there: she could not verify the hour. She searched a bit, already convinced that she would never find it: its disappearance was part of the trick².

Tout d'un coup, elle fut saisie du soupçon que quelque chose s'était passé derrière son dos, que le temps lui avait joué un tour : elle avait

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 264

passé des heures, et non des minutes, dans l'eau, et ne s'en était pas rendue compte. [...] Elle se pencha pour saisir sa montre-bracelet qu'elle avait posée sur une pierre. Elle n'y était pas : elle ne pouvait pas vérifier l'heure. Elle chercha un instant, déjà convaincue qu'elle ne la trouvera jamais : sa disparition faisait partie du tour.

Tout comme Port lorsqu'il entre dans l'univers de Mahrnia, Kit perd la conscience du flux temporel. Elle l'interprète ici, puisque son personnage est paranoïaque, comme un tour qu'on lui joue, avec suspicion. Ce « *trick* » que l'on retrouvait chez Rushdie¹ est le signe d'un désert malicieux, qui joue des tours aux hommes. Sa montre a disparu, et avec elle, son rapport à la surinterprétation du monde. Libérée de cela, Kit peut entamer son aventure. Ce changement correspond d'ailleurs à la dynamique de dépouillement que Rachel Bouvet décrit dans l'imaginaire littéraire du désert : « Partir, fuir, quitter, laisser derrière soi des traces, des choses, des gens, ne prendre que le strict nécessaire, se débarrasser du superflu, de ce qui gêne². » C'est cette disparition des repères qu'elle avait utilisés jusqu'à présent qui lui permet de reprendre le contrôle, d'une certaine manière, de ses actions. Kit advient, comme véritable personnage, dès ce moment du texte. La dernière partie du livre, qui se focalise sur les aventures de Kit dans le désert, est intéressante à cet égard. D'emblée, la Kit qui est présentée à ce moment est presque impossible à reconnaître pour le lecteur : « When she opened her eyes she knew immediately where she was³. » (« Quand elle ouvrit les yeux, elle sut immédiatement où elle était. ») Kit, faisant preuve d'une volonté et d'une assurance que le roman ne lui avait pas montrées jusqu'alors, s'engouffre résolument dans l'inconnu du désert. C'est alors qu'advient la rencontre cruciale avec le vieillard et Belqassim : « Even as she saw these two men she knew that she would accompany them, and the certainty gave her an unexpected sense of power: instead of feeling the omens, she now would make them, be

¹ Voir *supra*, p. 176 et p. 237

² Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit., p. 188

³ *Ibid.*, p. 285

them herself¹. » (« En voyant ces deux hommes, elle sut immédiatement qu'elle les accompagnerait, et cette certitude lui donna un sentiment de pouvoir inattendu : au lieu de ressentir les augures, désormais elle les fabriquerait, deviendrait elle-même un augure. ») Cette rencontre enclenche le début de l'aventure solitaire de Kit dans les profondeurs du désert.

À l'opposé du dédoublement de soi que provoque l'abject — dont Kit fait l'expérience avant et après ce moment de purification — elle est ici dans une pure incarnation ; elle fait l'expérience d'une harmonie nouvelle, ou en tout cas une cohérence, entre ses différentes facettes. Contrairement au vocabulaire qui avait été utilisé jusqu'à présent en relation à Kit, nous sommes ici dans le domaine de la certitude : elle « sait », il y a une « certitude ». Plutôt que dans le domaine de l'incertain (« feeling » ici qui dit simultanément la sensation, mais aussi la tentative de comprendre ce qui la dépasse), Kit se retrouve dans celui de la production de sa propre destinée. Elle ne reçoit pas les augures, désormais elle les crée ; elle les devient. La destruction du sens que nous avons pu étudier jusqu'à présent peut aboutir, dans bien des exemples de notre corpus, à la création de sens nouveaux, de récits inouïs ; le désert ne semble pas être simple témoin, mais bien plutôt une épreuve au bout de laquelle leur destinée est rendue aux hommes et aux femmes. Le désert devient alors un véritable laboratoire de mythes nouveaux et, plus encore pour les écrivains de notre corpus, d'une pensée nouvelle.

C – Après l'abjection : le désert de la réinvention

Le désert est dans *Loin de Médine* l'espace féminin par excellence : celui de la rébellion ou de la fidélité, celui où Assia Djebar localise ce que peuvent proposer comme narrations de l'Islam les femmes de ces premiers temps. Dans la série des portraits de femmes dressés par la narratrice de *Loin de Médine*, celui d'Oum Hakim est

¹ *Ibid.*, p. 286-287

particulièrement lié à un mouvement entre la ville et le désert. Celle-ci est présentée, dès le départ, comme la protagoniste d'une comptine : « Elle court, elle court, Oum Hakim¹. » Oum Hakim court à travers le désert, « sans haleter, les dents serrées, sa tunique relevée au-dessus de ses genoux² ». L'aristocrate mecquoise, loin de la ville, et poursuivant son amant, laisse tomber peu à peu tous les attributs de son genre et de sa classe : « Elle a, d'un geste nerveux, arraché ses sandales un peu lourdes³ », jusqu'à abandonner même son espèce pour « [s]e transformer en gazelle résolue⁴ ». Oum Hakim doit retrouver son époux, Ikrima, afin de lui annoncer qu'il a obtenu le pardon de Mohammed et qu'il peut revenir à la Mecque. Le temps est compté, car Ikrima compte se rendre en terres étrangères afin de combattre pour l'islam et prouver sa valeur. Oum Hakim traverse le désert toute la nuit : « La Mecque est bien loin. Le silence est tombé en chape imposante, partout. Loin de la capitale commerçante et religieuse, tout est déserté⁵ ».

Le récit d'Oum Hakim, rapporté par la narratrice, est en fait son souvenir : « Oui, cinq ans après, elle revit cette résurrection comme si c'était le jour d'hier⁶. » Le désert a vu la résurrection, le retour du couple à la Mecque. À l'aube où elle retrouve son mari, « [s]es yeux ne quittent pas le ciel qui blanchit, car ce premier jour du bonheur retrouvé s'annonce à peine⁷ ». Le désert, le lieu des commencements et des résurrections, devient également, de façon durable, l'espace associé à l'amour qu'elle porte à son mari. Lorsque Ikrima est nommé comme « chef d'une des armées levées contre les Bédouins qui avaient apostasié », Oum Hakim « désir[e] partir. Partir avec lui. Combattre. »⁸ Assia Djebar revient souvent sur ce que la narratrice nomme « [l]e lien dangereusement troublant de

¹ *Ibid.*, p. 133

² *Ibid.*, p. 134

³ *Ibid.*, p. 135

⁴ *Ibid.*, p. 136

⁵ *Ibid.*, p. 136

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 139

⁸ *Ibid.*, p. 140

la féminité avec la rébellion armée¹ » qui se passe, systématiquement, dans le désert. Ce lien est développé au fur et à mesure du livre pour s'accomplir en Aïcha, loin de Médine, comme nous l'avons vu. Dès le début du livre, déjà, une figure se dresse, celle de Selma, proche d'Aïcha et annonciatrice de l'épilogue. La narratrice parle d'une adolescente « à peine moins âgée qu'Aïcha² » dans son entourage :

Elle est là comme prisonnière de guerre, car son père, Malik, chef des Beni Ghatafan, avait animé la révolte des siens contre l'islam. Il a été vaincu. Aïcha a converti Selma ; elle l'a affranchie et gardée comme compagne³.

Selma est tout de suite décrite comme intimement liée au désert, venant d'une tribu « turbulente et orgueilleuse⁴ » et ayant connu tôt « la liberté bédouine⁵ ». Selma obtient d'Aïcha de rentrer parmi les siens. Après son retour, son frère est tué lors d'une bataille avec les musulmans et Selma est « mise de ce fait à la tête de sa tribu⁶ » :

Comment, dans ce cas, rester musulmane, même si cette nouvelle foi lui fait la mémoire bruissante de ses rires avec Aïcha et son cercle ? L'islam lui redevient souvenir de captivité, même s'il lui a assuré tant d'amitié et de douceur féminine⁷...

La narratrice explore ce rapport double à l'islam, qui est à la fois ce qui a tué son frère et son souvenir de complicité avec son ancienne amie Aïcha. Mais, « [l]e frère mort dans les poursuites du désert, elle a à prendre sa place. À combattre, elle⁸. » Selma devient la première femme, « une guerrière », à se lever contre l'islam et, pour la narratrice, elle

¹ *Ibid.*, p. 38

² *Ibid.*, p. 34

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 35

⁵ *Ibid.*, p. 34

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 35

⁸ *Ibid.*

annonce « d'autres femmes indomptables et rebelles, ainsi que la plus irréductible d'entre elles, Kahina, la reine berbère¹... » La narratrice trace ici un lien direct entre Selma et une figure importante, quasiment légendaire, de l'histoire algérienne, la Kahina et, surtout, entre deux figures de femmes rebelles dans le désert. Elle décrit ensuite la bataille qui oppose Selma aux forces musulmanes menées par Khalid ibn el Walid : « La bataille, très longue, incertaine longtemps, se déroulera, superbe². » L'affrontement dure toute la journée et Selma a choisi d'être « au centre même des hommes, dans une litière portée par un chameau³ ». Lorsque, enfin, le chameau tombe, la narratrice cite Tabari qui écrit : « Selma fut précipitée de la litière. Khalid la tua de sa main⁴. » De ces deux phrases laconiques, la narratrice propose une interprétation toute différente :

Mais si, cette fois, la responsabilité en incombait à la victime ? Ce pourrait être elle qui, à terre, refuse l'agenouillement. Elle, peut-être, qui bondit comme une panthère. Une arme dans la main, ou même sans arme visible, elle a pu, de ses yeux, de son rire, provoquer : « Tue-moi ! » Et Khalid, fasciné, n'a pu cette fois qu'obéir⁵.

La narratrice transforme Selma en actrice de sa propre mort : la répétition du pronom personnel met en lumière que c'est ici Selma qui orchestre sa scène, jusqu'à l'injonction faite à Khalid de la tuer. Et Khalid, celui qui triomphe, ne fait en réalité qu'obéir. Plus loin, la narratrice le suppose « subjugué⁶ » transformant ainsi une défaite en rébellion d'une figure indomptable jusqu'au dernier instant. Elle insiste même : « *Selma* signifie "sauvée". C'est ce salut-là — chute brusque dans l'effervescence guerrière, lent affaissement du corps jusque-là dressé — que la reine des Beni Ghatafan a choisi⁷. » C'est un choix et

¹ *Ibid.*, p. 37

² *Ibid.*, p. 38

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 39

⁵ *Ibid.*, p. 39-40

⁶ *Ibid.*, p. 40

⁷ *Ibid.*

Selma est « dressée », comme l'est Aïcha dans l'épilogue. Selma devient l'héroïne d'une « geste tribale culminant dans cette mort de lionne au soleil¹ ». Ainsi, de figure à peine racontée et défaite, Selma devient héroïne d'un récit épique, fondateur, dont l'accomplissement se fait loin des lieux de concentration du pouvoir religieux et politique, au désert, et par l'analogie avec un animal dont les connotations sont simultanément celles d'indépendance et de pouvoir. Entre les « si » d'Aïcha et les « peut-être » de Selma, dans le désert, Assia Djebar trouve les espaces où réécrire l'histoire des femmes, où la recréer dans sa vérité, et par là même, réécrire l'Islam et ses propres origines.

¹ *Ibid.*

V – Conclusion : « Une marge en éveil », vers une pensée nomade

Publié en 1983, *Maghreb Pluriel* est une collection d'essais dans laquelle Abdelkébir Khatibi propose de réfléchir au sens du monde post-colonial. L'écrivain propose de « trouver autre chose », de se situer « selon une pensée-autre, une pensée peut-être inouïe de la différence »¹. Refusant simultanément l'héritage de la domination occidentale et celui de l'héritage islamique, Khatibi insiste sur la « pluralité et [la] diversité » du monde arabe qui

englobe non seulement ses marges spécifiques (berbères, coptes, kurdes... et marge des marges : le féminin), mais elle couvre aussi la division du monde arabe en pays, en peuples, en sectes, en classes ; et de division en division jusqu'à la souffrance de l'individu, déserté par l'espérance de son dieu, à tout jamais invisible.²

Esquissant une solidarité ou une convergence entre les minorités ethniques, religieuses, sexuelles et l'irréductible minorité individuelle, il s'efforce de penser ce pluralisme dans un contexte post-colonial. Il formule un clair rejet du colonialisme et de ses avatars contemporains :

Si donc l'Occident habite notre être intime, non point comme une extériorité absolue et dévastatrice, ni comme une maîtrise éternelle, mais bel et bien comme une différence, un conglomérat de différences à poser en tant que tel dans toute pensée de la différence et d'où qu'elle vienne ; si donc l'Occident (ainsi nommé, ainsi situé) n'est pas la réaction à un désarroi incalculé, alors tout reste à penser : questions silencieuses qui souffrent en nous³.

¹ Abdelkébir KHATIBI, *Maghreb Pluriel*, Paris, Denoël, 1983, p. 11

² *Ibid.*, p. 13

³ *Ibid.*, p. 12

Mais ce rejet ne signifie pas pour lui le retour à une authenticité fantasmée – inatteignable par ailleurs, en raison même de la pluralité des appartenances qu’il décrit. Le mot d’ordre de Khatibi devient donc celui de la marge. Il propose de se situer à la périphérie des pensées : « La pensée du “nous” vers laquelle nous nous tournons ne se place, ne se déplace plus dans le cercle de la métaphysique (occidentale) ni selon la théologie de l’islam, mais à leur marge. *Une marge en éveil*¹. » Khatibi insiste sur l’importance de l’enjeu d’une « double critique » et d’une « différence intraitable »² : « Ébranler, par une critique vigilante, l’ordre du savoir dominant (d’où qu’il vienne), c’est introduire la pensée dans la lutte sociale et politique actuelle³. » Une critique adressée à tous les impérialismes et tous les ordres dominants, quels qu’ils soient, serait donc essentielle. La critique que Khatibi appelle dans ce texte de ses vœux se trouve expérimentée, mise en place, ou presque atteinte, d’abord dans la fiction. Dans les œuvres qui nous intéressent, tout particulièrement, le désert semble faciliter ou même permettre une telle possibilité de créer et produire des marges en éveil. Par l’entremise du désert, Rushdie et Djébar proposent des relectures de l’Islam ; par cette même entremise, Bowles déconstruit nos attentes narratives et déroute, à la fois, le lecteur et ses personnages. Dans la mise en scène abjecte de la mort et de l’humiliation des personnages de Kanafani, on décèle une critique acerbe des complices de ces actes. Mais au-delà du démantèlement des récits, le désert ouvre — on le perçoit déjà — des possibilités nouvelles de construction narrative et idéologique. Lorsque Carol Bakhos décrit la figure d’Ismaël comme l’histoire « de la marginalisation par excellence⁴ » elle étudie Ismaël comme étant devenu l’incarnation — positive ou négative — d’une opposition entre vie agraire et vie nomade⁵. Dès lors, il nous

¹ *Ibid.*, p. 17

² *Ibid.*, p. 24

³ *Ibid.*, p. 34

⁴ Carol BAKHOS, *Ishmael on the Border*, *op. cit.*, p. 14

⁵ *Ibid.*, p. 16

semble que le désert, à bien des égards, pourrait être l'espace postcolonial par excellence.

Comme l'écrit Chantal Zabus, à ce sujet :

La présence du tiret signale l'historicité de la démarche post-coloniale, elle désigne plus largement, mais pas exclusivement les écritures émergeant *après* les indépendances. L'absence de trait d'union, qui fait une apparition plus tardive, marque l'absence d'historicité, qui vient fusionner avec la déconstruction, les méthodes anti-impérialistes et anti-hégémoniques, ainsi que les « Cultural Studies¹ ».

Au-delà d'un « système binaire » — décrit également par Chantal Zabus — qui met en place « d'une part, la marge post-coloniale ; de l'autre le centre impérialiste — qui d'ailleurs, charpente le volume *The Empire Writes Back*, dont les généralisations ont été sévèrement critiquées² », nous verrons en quoi le désert se situe entre tous ces espaces. Ainsi, la chercheuse pose une série de questions générales sur ce qui constituerait un espace post-colonial qui nous semblent pertinentes :

Peut-on parler de l'étape post-coloniale de la littérature britannique après la conquête normande ? Est-ce que l'Europe après la chute du mur de Berlin est devenue postcoloniale, ou post-impériale, voire post-socialiste ? [...] Est-ce qu'un pays comme l'Irlande est un pays postcolonial ? Oui pour certains ; non pour d'autres. Est-ce que les Caraïbes échappent à la dénomination postcoloniale puisque l'esclavage plus que le colonialisme en tant que tel a prédominé leur histoire ? Quand un pays postcolonial devient une puissance, reste-t-il postcolonial³ ?

Des Hommes dans le soleil est, entre autres, une critique de la complicité des gouvernements arabes dans le sort des réfugiés palestiniens — à commencer par le

¹ Chantal ZABUS, « Le "postcolonial" historique, brassage et apories », dans Micéala SYMINGTON, Joanny MOULIN (éd.), *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 42

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 42-43

Koweït et ses pays voisins, destination des protagonistes. *Loin de Médine* est, quant à lui, un refus d'accepter comme islam authentique celui salafiste. *Saison de Migration Vers le Nord* (موسم الهجرة إلى الشمال / *Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl*), à laquelle nous nous intéresserons dans la partie suivante, ou encore *L'Invention du désert*, déconstruisent l'impérialisme des anciens États coloniaux tout comme les visées totalisantes ou indigénistes, qui peuvent découler de la condition postcoloniale. La plupart des livres de ce corpus visent, d'une manière ou d'une autre, à la fois les puissances du passé et celles du présent — qui eux-mêmes étaient des pays post-coloniaux, comme le note Chantal Zabus. Pourquoi, alors, le désert est-il un instrument ou un espace propice à ces critiques complexes ? Que permet-il, dans l'affinement de la critique, pour devenir ainsi l'espace de prédilection d'une littérature hors normes ? Le désert permet-il de mettre en place ce qu'Anthony Kwame Appiah nomme la « space-clearing gesture » et que Chantal Zabus décrit ainsi : « une gestuelle de création d'espace narratif pour la version de l'Autre ; l'Autre c'est l'opprimé dans tous ses états, la femme, l'exclu, le paria, les minorités sexuelles, le transgenre, etc¹. » Le désert serait-il l'un de ces espaces narratifs où peut prendre l'Autre, celui qui est opprimé dans tous ses états ? Anthony Kwame Appiah analyse ainsi l'évolution des auteurs africains auxquels il s'intéresse :

Loin d'être une célébration de la nation, donc, les romans de la deuxième étape, postcoloniale, sont des romans de délégitimation : ils rejettent non seulement l'*imperium* Occidental mais également les projets nationalistes de la bourgeoisie nationale postcoloniale. [...] Les romanciers postcoloniaux africains, désireux d'échapper au néocolonialisme, ne tiennent plus à la nation : en cela ils sembleront, comme je l'ai dit, trompeusement postmodernes. Mais ce qu'ils ont choisi plutôt que la nation n'est pas un traditionalisme plus ancien, mais l'Afrique — le continent et les gens qui l'habitent².

¹ *Ibid.*, p. 46

² Kwame Anthony APPIAH, "Is the Post- in Postmodern the Post- in Postcolonial?", *Critical Inquiry*, art. cit., p. 353.

C'est, à bien des égards, le cas également de nombreux ouvrages de notre corpus. L'image littéraire du désert leur permet de délimiter ces différentes nuances que Khatibi appelait de ses vœux. Ces romans ont indéniablement des éléments postmodernes comme ceux évoqués par Appiah, mais redéfinissent ce que cela veut dire. Rachel Bouvet écrit de la périphérie qu'elle « présente quant à elle des langages moins organisés, des zones d'indétermination importantes, marginales, hétérogènes. La frontière se caractérise par son dynamisme, car c'est là qu'ont lieu les échanges avec les autres cultures¹. » Elle ajoute que souvent, dans les textes qui s'intéressent au désert, s'enclenche un mouvement vers la périphérie : « vers une zone d'insécurité où les codes habituels ne sont plus d'aucun secours, où le sujet reste seul face à ses propres interrogations, libéré de certaines contraintes collectives, soit, mais aussi en proie à l'inconnu². » Ce sera là le propos de la partie qui suit : le désert, pris comme objet de la périphérie, de la marge, du nomadisme, devient le processus par lequel prennent forme une intériorité et un langage poétique novateurs.

¹ Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit., p. 15

² *Ibid.*

Troisième partie – Aux marges de l'écriture : le désert comme processus

I – Introduction : voyage vers les marges

1 – L’insaisissable fabrique des fantasmes

Dans son roman d’aventure, *Le Désert victorieux*, publié en 1930, Marcelle Vioux relate une histoire d’amour entre un officier français posté au désert et sa maîtresse, mariée, Mme Doret, qui le rejoindra de Paris au Sahara. Le désert est le cadre non seulement de leur histoire d’amour, mais également de leur intériorité à chacun. Lui, dès qu’il retourne en Europe, ne rêve que de retrouver cet espace qui correspond à son intimité : « Instantanément le Pavillon des Sports, les jolies femmes élégantes, le lac vert et bleu qui ressemblait à un mirage saharien, Montreux, tout s’effaça. Tout autour du lieutenant il n’y eut plus rien que l’espace : sable et ciel¹. » La puissance imaginaire du désert est telle que le protagoniste, même en plein cœur d’une Suisse de lacs et de montagnes, s’y retrouve transporté ; tout autre paysage disparaît. Tout autre paysage, en fait, n’existe pas. Celui du désert, quant à lui, est réduit à ses deux éléments, sable et ciel, qui suffisent à le faire advenir. Et de fait, ce n’est qu’au désert que le lieutenant est épanoui : « Ces horizons sans fins, qui donnent des ailes, n’élargissent-ils pas aussi les horizons toujours trop bornés de la vie intérieure ?² » La grandeur du désert crée une grandeur d’âme : le désert, ici, participe à la peinture de la légende du grand officier méhariste victorieux et puissant, qui frôle le surhomme.

Ce fantasme charrie avec lui un fantasme colonial, inévitable, de possession : « Du haut des terrasses, il contemplait ce désert où il était heureux. Ce reg immense, c’était son royaume et là-bas, là-bas, plus loin encore, c’étaient les flots énormes et les puits empoisonnés, les vagues de sable jaune, le désert indéfini, l’Empire aux mystères³. » La

¹ Marcelle Vioux, *Le Désert victorieux*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1930, p. 20

² *Ibid*, p. 22

³ *Ibid*, p. 32

répétition des pronoms possessifs ainsi que l'utilisation de métaphores du pouvoir étatique impérial (l'Empire, le royaume) révèlent bien ce rapport de propriété : si le désert agrandit l'âme, c'est bien parce qu'il appartient, au sens propre, au protagoniste. Mme Doret, à Paris, rêve à son amant avant de le rejoindre et organise et élabore son foyer à l'image du désert qu'elle désire :

Elle acheta des cartes d'Afrique, puis toute une bibliothèque traitant du Grand Désert, enfin tout ce qui pouvait évoquer le Sahara, l'idée surtout qu'elle se faisait du Sahara où vivait son amant.

Dans son boudoir africain l'amoureuse romanesque évoquait sans fin, en ce Sahara de fantaisie, une oasis merveilleuse et, dans ce lieu d'enchantements, une poétique et mystérieuse demeure arabe, toute blanche et fleurie d'arabesques¹.

Dans ce désert artificiel, qui relève de la représentation, Mme Doret pose et articule tous ses fantasmes romanesques, de liberté, d'aventure et d'esthétique. Évidemment, la réalité s'avère toute autre et, au désert, une confrontation malheureuse a lieu entre le réel et l'idéal : « C'est le désert qui nous modèle ainsi : hors d'ici où rien ne limite notre imagination, nous sommes des insatisfaits perpétuels. Une femme de chair, une femme réelle, ne peut remplir le désert, cet irréel, mais une femme de rêve, peut-être²... » Le désert semble être ici non pas seulement un espace de la fantaisie, mais bien une fabrique de fantasmes. Si le roman de Marcelle Vioux est tombé dans l'oubli, il n'en demeure pas moins que l'héritage colonial de ce rapport au désert demeure très puissant. Nous verrons dans la partie qui suit, notamment, comment le paysage et l'intériorité se modèlent réciproquement dans les textes, comme si le dedans et le dehors étaient en écho ou miroir l'un de l'autre. Le désert incarne tantôt une réalité plus authentique, mais dégradée peu à peu dans ses représentations et implique alors une dégradation de

¹ *Ibid.* p. 47

² *Ibid.* p. 112

l'homme — c'est le cas dans *La Goutte d'or* de Michel Tournier — tantôt, par sa nature fictive même, il met en lumière le caractère factice de toute narration — ainsi, dans *L'Invention du désert* de Tahar Djaout.

Il est indéniable que l'imaginaire colonial persiste dans les représentations du désert, et ce de façon durable. Les attributs que nous avons repérés comme étant constitutifs de la représentation du désert de façon persistante depuis les voyages de Volney et jusqu'à Camus restent souvent les mêmes, menant à une impression cyclique : plus ces attributs sont mis en place dans les textes, plus ils paraissent pour ainsi dire naturels à toute écriture sur le désert.

Dans « Vers les horizons bleus » publié en 1908, l'écrivaine et voyageuse suisse Isabelle Eberhardt écrit : « Oui, j'aime mon Sahara, et d'un amour obscur, mystérieux, profond, inexplicable, mais bien réel et indestructible¹. » Ayant décidé de vivre dans ce Sahara où elle trouvera la mort jeune, Eberhardt l'appelle donc « son » Sahara, le possessif dénotant encore ici, en plus de la familiarité, une relation d'appartenance de l'écrivaine au paysage ou du paysage à l'écrivaine. Elle écrit, dans le même texte :

Rien ne saurait égaler en splendeur et en mystère les nuits de lune dans le désert de sable. Le chaos des dunes, les tombeaux, les maisons et les jardins, toutes les choses s'estompent, se fondent. Le désert, d'un blanc neigeux, s'emplit de fantômes, de reflets tantôt roses, tantôt bleuâtres, de lueurs argentées... Aucun contour net et précis, aucune forme arrêtée et distincte : tout reluit, tout scintille à l'infini, mais tout est vague².

La splendeur du Sahara se trouve dans ses oxymores, le « blanc neigeux » d'un désert de sable, qui se peuple de mondes et de personnages qui n'y sont pas réellement présents ; une forme de fantaisie renouvelée dans cet espace. Celle-ci est rendue possible par

¹ Isabelle EBERHARDT, « Vers les horizons bleus » [1908] dans Jean-René HULEU, Marie-Odile DELACOUR (éd.), *Écrits sur le sable*, Paris, Grasset, 1988, p. 83

² *Ibid.* p. 106

l'illisibilité du paysage qui se dérobe à qui le regarde : le contour est flou, tout brille, mais rien n'est réellement représenté : « tout est vague » donc dans « cet irréel. » C'est l'un des paradoxes parmi les très nombreux que l'on trouve dans l'écriture du désert : il est constamment dépeint à la fois comme un paysage d'une réalité supérieure, d'un ordre de grandeur plus vrai, et en même temps, comme quelque chose de flou et d'insaisissable. Dans la tension entre ces deux pôles — flou et authenticité — le désert propose à l'écriture des nouvelles manières de représenter le monde. Le désert fabrique les paradoxes, semble-t-il, ou en tout cas les écrivains y trouvent un espace propice à l'oxymore. Se pose alors la question de savoir ce dont on parle quand on parle du désert : il s'agira surtout de se demander quels genres de brouillages, de déroutes, le désert permet au texte.

2 – « Toute ville a son désert » : vers une autre définition du désert

Dans *Les Villes invisibles* (1972), Italo Calvino élabore une topographie imaginaire de cinquante-cinq villes que Marco Polo décrit à l'empereur Kublai Khan. Par la description de la ville de Despina, située entre désert et mer, Italo Calvino propose une entrée différente dans l'imaginaire du désert. D'abord, c'est la manière d'atteindre la ville qui est présentée afin de la situer géographiquement : « par bateau ou à dos de chameau¹ ». Selon l'arrivée, la ville « se présente différemment² ». Ainsi, Despina est d'emblée double, selon la perspective du voyageur et très spécifiquement selon la route que celui-ci a empruntée. Vision picturale de la ville par la mer ou par le désert, mais aussi accent sur le fait que tout le voyage définit la manière d'aborder une ville. Nous sommes ici dans la perspective des moyens de transport utilisés, puisque Marco Polo dépeint la

¹ Italo CALVINO, *Les Villes invisibles*, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, 2013 [1972], p. 25

² *Ibid.*

ville selon celles « [du] chamelier et [du] marin¹. » C'est alors que le sens profond du désert est explicité :

Le chamelier qui voit pointer à l'horizon du plateau les clochetons des gratte-ciel, les antennes radar, battre les manches à air blanches et rouges, fumer les cheminées, pense à un navire, il sait que c'est une ville, mais il y pense comme à un bâtiment qui l'emporterait loin du désert, un voilier qui serait sur le point de lever l'ancre [...] Dans la brume de la cote, le marin distingue la forme d'une bosse de chameau, d'une selle brodée aux franges étincelantes entre deux bosses tachetées qui avancent en se balançant, il sait qu'il s'agit d'une ville, mais il y pense comme à un chameau [...] et déjà il se voit à la tête d'une longue caravane qui l'emporte loin du désert de la mer, vers des oasis d'eau douce à l'ombre dentelée des palmiers, vers des palais aux gros murs de chaux, aux cours sur les carreaux desquelles dansent nu-pieds les danseuses, remuant les bras un peu dans leurs voiles et un peu en dehors².

Marco Polo conclut que « toute ville reçoit sa forme du désert auquel elle s'oppose ; et c'est ainsi que le chamelier et le marin voient Despina, la ville des confins entre deux déserts³ ». La mer est ainsi transformée en désert ; ici, en effet, non seulement le désert donne sa forme à la ville (nous pensons à Jahilia qui est décrite de la même manière, comme nous l'avions vu, comme naissante de la confrontation entre l'eau et le sable et pourtant formée, essentiellement, du désert), mais il participe de toute vérité sur la ville. Toute ville a son désert, qui ne prend pas forcément la forme du désert de sable, mais est modelé sur celui-ci : le désert voudrait alors dire tout ce dont on voudrait être sauvé, tout ce qui est refusé, ou l'inverse absolu de l'urbanité. Il désigne ici précisément la route du voyageur qui en est las et rêve d'une route différente (l'eau ou le sable), mais plus généralement, donc, le désert voudrait dire tout ce qui est à l'opposé, tout ce dont on voudrait qu'il devienne une marge.

¹ *Ibid.*, p. 26

² *Ibid.*, p. 25-26

³ *Ibid.*, p. 26

La plupart des textes que nous avons étudiés posent, à un certain moment, la question de la définition du désert, comme si celui-ci échappait au langage et, plus encore, à la pensée humaine qui ne peut le concevoir. Dans *L'Homme du livre*, le narrateur pose ainsi la question, lorsque le prophète Mohammed « franchit le seuil du désert¹ » : « Savez-vous ce qu'est le désert ? Et qui vous dira jamais ce qu'est le désert ? L'avez-vous entendu chanter² ? » Le désert en vient à incarner un seuil, ici chantant, vers une réalité supérieure : dans ce cas précis, il est le seuil de la révélation coranique. Nous verrons dans cette partie que le désert, un reflet de l'intériorité du personnage ou du narrateur, se soustrait à la définition et par-là même implique une perte de l'identité du personnage ou du narrateur, qui n'est plus à même de se définir lui-même. Le désert est saturé de signes ; ainsi dans *L'Homme du livre* où le narrateur écrit :

Et le silence — ce silence du désert plein de toutes les existences du temps. Végétal, animal, humain, feu et eau, lumière et obscurité, passé et présent, langage, désir, air, chaque particule émettait une note infime, un signe infinitésimal : un suprême appel de la vie à la vie. Avez-vous entendu chanter le désert³ ?

Nous retrouvons à nouveau les oxymores qui fleurissent dans le désert. Notons surtout ici que celui-ci semble, dans chacun de ses éléments, produire des signaux, du langage qu'il s'agit de réussir à déchiffrer. Dans cette partie, nous nous attarderons sur cet aspect-là de l'imaginaire littéraire du désert : il semble donc, en effet, que le désert reflète l'intériorité de l'homme et, ce faisant, pose la question de l'identité de la conscience. Dans cet espace des marges (ou lui-même à la marge ou au seuil), de nouvelles manières de penser peuvent alors se faire jour. Celles-ci, fondées sur le paradoxe ou l'oxymore, ne dépendent pas des régimes de pensée habituels ; il s'agirait plutôt d'une pensée nomade où échoue la représentation et qui permet alors au texte de se décupler. Les textes qui

¹ Driss CHRAIBI, *L'Homme du livre*, Paris, Denoël, 2011 [1995], p. 94

² *Ibid.*, p. 97

³ *Ibid.*, p. 98

nous intéressent sont rarement très unis ; seuls quelques-uns de ces romans présentent une intrigue linéaire et construite ; au contraire, la plupart d'entre eux semblent se désagréger au fur et à mesure jusqu'à finir par être un texte différent de celui proposé au début. Dans « Sur la force » Lyotard affirme : « Il n'y a pas de marge du tout. Ce qui parle des marges, c'est l'Empire qui réfléchit ses bords, ses frontières, ses marches (régions à conquérir)¹ ». Nous verrons en effet comment le désert dans nos textes renverse la notion de marges, et devient alors un instrument – souvent destructeur et malveillant, comme c'est le cas dans *Saison de la migration vers le nord (Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl)* publié en 1966 par l'écrivain soudanais Tayeb Salih. De cette destruction naissent des nouvelles formes de narration de l'histoire et de l'individu. Le désert réfléchit à l'homme son intériorité et réfléchit au pouvoir ses limites. Écrire sur le désert sert alors pour les auteurs à aller vers la marge textuelle, afin de produire des œuvres complexes qui ne se résolvent pas facilement en définitions et qui ne proposent pas de solutions évidentes aux questions posées, mais plutôt fabriquent des incompréhensions productives.

La notion même de marge est en constante évolution. Dans un premier temps, elle se définit par opposition à une centralité. Ainsi, comme le rappelle Ruth Amar :

La marginalité comme concept est devenue partie intégrante du roman [...] et l'accent est mis sur le sujet marginal. Que la marginalité est volontaire ou non, et quelles que soient ses raisons, elle est toujours en référence à une centralité interdite. [...] Pour accentuer la marginalité, les romans peuvent ainsi présenter des protagonistes dans des lieux spécifiques, éloignés d'une structure spatiotemporelle homogène selon un système de normes fixes et cohérentes².

¹ Cité par dans John D. ERICKSON, "Nomadic Thought, Postcolonialism, and Maghrebian Writing" dans H. ADLAI MURDOCH et Anne DONADEY (éd.), *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*, Gainesville, The University Press of Florida, 2005, p. 73–74

² Ruth AMAR, « Some Philosophical Notions on Center and Periphery and their Influence on the French Contemporary Novel », dans Ruth AMAR et Françoise SAQUER-SABIN (éd.), *The Representation of the Relationship Between Center and Periphery in the Contemporary Novel*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018, p. 3

Le désert semble être un outil littéraire approprié afin de se positionner dans une marge éloignée de tous repères. Cécile Stawinski, quant à elle, se fondant sur les travaux de l'ethnologue Van Gennep, propose une définition de la marge comme « un entre-deux-mondes, qui n'existe que par rapport aux autres, et qui peut-être fugace ou au contraire s'inscrire dans une certaine durée¹. » Ainsi, la marge est une réalité à la fois spatiale et temporelle, qui contribue à servir de transition entre deux mondes et se déploie à la fois temporellement et spatialement. Le désert, réalité spatiale et temporelle à la fois, se situe aux confins du monde. Il est éloigné de la civilisation, ou du centre du pouvoir ou de la société. Cet attribut, que l'on a pu constater dans le texte à de nombreuses reprises dans les pages qui précèdent, contribue à en faire l'espace des marges par excellence. Écrire de la marge permet de décentrer le propos, d'élaborer des narrations incertaines, fluctuantes, des récits qui transgressent les genres.

Nous nous intéresserons donc dans cette partie d'abord au rapport très étroit qu'entretient le paysage avec l'intériorité, le dedans avec le dehors. Cela nous permettra de voir en quoi le désert — dans une tension entre authenticité et facticité — pose la question de la représentation et, souvent, met à mal cette notion. C'est pour cela entre autres que le désert et le nomade deviennent une image privilégiée de la liberté : nous verrons donc dans un deuxième chapitre ce que pourrait être une littérature nomade, en nous fondant d'abord sur les aspects textuels et littéraires du « Traité de nomadologie » que Gilles Deleuze et Félix Guattari élaborent dans *Mille plateaux*. Le paysage devient alors, par certains aspects, l'anti-carte et même l'anti-civilisation. Le désert est inventé et le désert invente : c'est ainsi qu'il permet aux écrivains d'aller aux confins des genres et des définitions. Nous étudierons donc ici également des œuvres qui relèvent à strictement parler de la poésie, car elles permettent de comprendre les procédés mis en place par les romanciers de notre corpus, nous donnant à voir des œuvres qui effacent

¹ Cécile STAWINSKI, « Le Seuil comme zone de marge » dans Corinne ALEXANDRE-GARNER (éd.), *Marges et confins*, Nanterre, Publidix, 2004, p. 200

les distinctions entre fiction, autobiographie et chronique, réalisme et merveilleux, poésie et prose, et qui mettent à mal la notion même d'œuvre.

II – Dehors, dedans : le paysage et la représentation de l'intériorité

1 – Du dehors au-dedans : les confins inexplorés de la conscience

A – « Un espace psychologiquement novateur » : désert, paysage et intériorité

Le concept même de paysage entretient un rapport très intime avec l'intériorité. Dans *La Pensée-Paysage*, Michel Collot cite Balzac qui, dans *Ursule Mirouët* écrit : « Le paysage a des idées et fait penser¹. » Personnifié, le paysage devient le moteur qui crée la pensée humaine et fabrique des idées. Michel Collot souligne que la notion de paysage fait intervenir au moins trois composantes : « un site, un regard, une image² » ; le paysage est donc, « un espace perçu, lié à un point de vue : c'est une étendue de pays qui s'offre au regard d'un observateur³ ». Il étudie ainsi la « condition de l'émergence du paysage » qui est « liée à la conquête de la station verticale qui définit l'homme comme un "être des lointains". Elle a permis à nos ancêtres de porter leur regard, autrefois rivé au sol et à leur environnement immédiat, en direction du ciel et jusqu'aux lointains, pour y tracer un horizon⁴. » Ainsi, selon Collot, le paysage se définit par ce rapport « aux lointains », c'est-à-dire aux lignes d'horizon. De surcroît, c'est précisément pour cela qu'il devient « le lieu d'émergence d'une forme de pensée » puisque « l'expérience sensible est source de sens »⁵.

¹ Honoré DE BALZAC, *Ursule Mirouët* [1842] dans *La Comédie humaine*, Pierre-Georges CASTEX (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1976, p. 770

² Michel COLLOT, *La Pensée-Paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2011, p. 17

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 21

⁵ *Ibid.*, p. 23

Alain Corbin, apporte une précision : le paysage n'est pas tant l'espace que :

[la] manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions. En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré¹.

D'une part, donc, le paysage est une représentation (comme le souligne l'historien, cela y compris en l'absence d'une connaissance empirique de l'espace considéré) et d'autre part la notion de paysage est une « lecture » qui dépend d'un point de vue précis. Corbin insiste justement que nous nous rapportons à l'espace « en fonction d'un quasi-monopole de la vue² » :

J'indiquais que le paysage est une lecture. Le terme est significatif. Le fait même de publier un livre qui lui est consacré c'est l'enfermer dans un objet qui relève du visuel. Face à un paysage, on se pose et on regarde. Or, toutes les attitudes spectatoriales sont fondées sur la distance. Quand l'on considère ce que nous appelons un paysage, nous nous sentons, tout à la fois, face à un espace et en dehors de lui.³

Le paysage est donc d'abord d'ordre visuel, y compris lorsqu'on parle de littérature : dans le cas du désert, tout particulièrement, dont les manifestations dans les textes sont d'abord visuelles. Le désert finit par interroger la notion même de paysage puisqu'il se dérobe à la vue, et ne permet pas d'élaborer une vision totale, cohérente, de ce que perçoit le sujet. Charles Avocat dans sa communication lors du colloque *Lire le paysage, lire les paysages*, intitulée « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages »

¹ Alain CORBIN, *L'Homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001, p. 11

² *Ibid.*, p. 20

³ *Ibid.*

insiste même sur le fait que cette implication active du sujet dans l'élaboration du paysage se trouve dans l'étymologie :

Le suffixe « age » s'emploie en effet dans le sens « d'ensemble de » [...] dans ce cas, le paysage est l'ensemble des caractéristiques du terrain découvert par la vue, comme le visage est l'ensemble des traits de la figure [...] ou dans le sens d'action (le labourage est l'action de labourer) -- dans ce cas, le paysage serait aussi bien l'action de percevoir le pays que l'observation des traits qui le caractérisent¹.

On constate que le paysage est simultanément un ensemble de détails et l'activité de rassembler tous ces détails en un tout. Il s'agit donc d'une activité et non d'une donnée empirique stable et immobile : bien au contraire, le paysage semble être construit par celui qui le perçoit. Et de fait, il est une notion d'abord historique, qui dépend de l'évolution du rapport à la vue et qui est intimement associée à la peinture. Comme le rappelle Mathieu Kessler :

La plupart des historiens de la peinture occidentale conjecturent sa naissance en Flandres, au XVI^e siècle, dans le prolongement de la Renaissance [...] Rares, en effet, sont les témoignages d'une sensibilité plus précoce à la pure contemplation d'un pays ramené à l'abstraction de son image indépendante de toute estimation utilitaire et de toute visée pratique sur le pays. L'invention d'une perspective nouvelle sur le monde semble la condition nécessaire de son invention. Le paysage n'est pas une réalité en soi, séparée du regard qui le contemple. Il est la mesure subjective d'un pays².

Ainsi, le paysage dénote cette notion d'abstraction de l'espace : il est une démarche qui tend à rendre lisible (abstraire, donc), les éléments sensoriels réels ou supposés d'un espace donné. Nous retenons donc ici plusieurs aspects essentiels : le paysage est fondé

¹ Charles AVOCAT, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages » dans *Lire le paysage, lire les paysages*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne et Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1983, p. 13

² Mathieu KESSLER, *Le Paysage et son ombre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 13

sur la vue ; c'est un concept historique, qui dépend d'une capacité à percevoir un espace et en produire une lecture cohérente ; il nécessite donc un sujet actif qui l'élabore : par conséquent, cela permet de comprendre pourquoi le paysage est souvent présenté comme intimement lié à la conscience humaine.

B – Gaston Bachelard et Philippe Diolé : les franges inexplorées du monde et de la conscience

Dans *L'Air et les songes* (1943), Gaston Bachelard définit l'imagination non pas tant comme « la faculté de *former* des images », mais plutôt comme celle de « déformer les images fournies par la perception, [de] nous libérer des images premières, de *changer* les images¹ ». L'imaginaire apparaît alors « comme un au-delà de ses images, il est toujours un peu plus que ses images » et le poème est « essentiellement *une aspiration à des images nouvelles*² ». L'imaginaire permet donc, plutôt que de produire des images et de troubler celles déjà existantes. C'est une production d'images souvent inouïes, déformées. En effet, comme nous l'avons déjà vu et nous le verrons plus précisément, l'imaginaire du désert est lié non pas à un désert réel quel qu'il soit, mais à une projection imaginaire car le désert devient un espace où l'on peut produire des images nouvelles. Plus encore, l'association entre le désert et le nomadisme, c'est-à-dire dans le cadre du corpus une forme idéalisée de mobilité, met en place ce que Bachelard décrit ainsi : « le mobilisme en soi qu'est le mobilisme *imaginé* n'est pas bien alerté par la description du réel, fût-ce même par la description d'un devenir du réel. Le vrai voyage de l'imagination c'est le voyage au pays de l'imaginaire, dans le domaine même de l'imaginaire³. »

¹ Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990 [1943], p. 7

² *Ibid.*, p. 8

³ *Ibid.*, p. 11

Le désert est d'autant plus un espace approprié à la démarche de Bachelard que celui-ci insiste sur le fait que « le voyage dans les mondes lointains de l'imaginaire ne conduit bien un psychisme dynamique que s'il prend l'allure d'un voyage au pays de l'infini¹ ». Dans *La Poétique de l'espace*, Bachelard propose une réflexion sur ces questions, en étudiant entre autres le livre du plongeur et explorateur Philippe Diolé, *Le Plus beau désert du monde* (1955) écrit à la suite de ses explorations du Sahara. Ainsi, affirme-t-il qu'en « changeant d'espace, en quittant l'espace des sensibilités usuelles, on entre en communication avec un espace psychiquement novateur² ». La notion d'espace psychiquement novateur nous intéresse tout particulièrement car elle articule bien les rapports entre le « dedans » (l'intériorité du sujet) et le « dehors » (le désert) qui est au fondement des imaginaires littéraires du désert : celui-ci devient soit une image de la conscience du sujet, impossible à saisir, soit un lieu à partir duquel de nouveaux modes de pensée, d'écriture et de vie peuvent être élaborés. Bachelard insiste sur cette fonction des espaces illimités qui « renouvellent » l'esprit, en posant la question de savoir pourquoi Diolé — avant tout un plongeur — choisit d'aller dans les déserts :

Mais alors, pourquoi Diolé, ce psychologue, cet ontologue de la vie humaine sous-marine s'en va-t-il au Désert ? Par quelle cruelle dialectique veut-il passer de l'eau illimitée aux sables infinis ? À ces questions, Diolé répond en poète. Il sait que toute nouvelle cosmicité renouvelle notre être intérieur et tout nouveau cosmos est ouvert quand on se libère des liens d'une sensibilité antérieure³.

Bachelard définit ici une action du paysage, qui permet de renouveler l'être intérieur. Le postulat est que le désert, comme l'océan, relève d'une « cosmicité nouvelle ». On retrouve ici la constante analogie de l'eau et du sable qui parcourt tous les textes. Ici, elle

¹ *Ibid.*, p. 12

² Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 [1957], p. 187

³ *Ibid.*, p. 186

permet d'insister sur la manière dont les paysages construisent l'intériorité. Diolé lui-même s'en réclame :

Passer du scaphandre au chameau n'est pas un geste paradoxal ou fantaisiste. Qu'on n'imagine pas là une antithèse ou une infidélité : l'aventure saharienne fait suite à l'aventure sous-marine. Elle la complète. Elle lui donne sa signification humaine. Elle la porte vers une conclusion. [...] Pour aller à la découverte de soi-même, les bleus et les blancs de la carte se valent. [...] En outre, ils se ressemblent. Eaux ou sables, c'est le même royaume immobile. Pays des espaces démesurés et vains où l'intrus n'est qu'un passant, visiteur moins attentif que songeur¹.

Les rapports qu'entretiennent la mer et le désert, que nous avons constatés dans les parties précédentes, mais auxquelles Italo Calvino donne une nouvelle signification, se retrouvent ici : le désert et l'eau ont la même fonction. Comme l'écrit Bachelard, « L'espace du Désert, loin de contredire l'espace de l'eau profonde, va, dans les songes de Diolé, s'exprimer dans le langage des eaux². » Pour Diolé, ce que partagent ces deux espaces ce n'est pas tant « leur étrangeté », mais surtout leur « ambiguïté. Ce sont les franges inexploitées du monde : en marge de la terre humanisée et du réel utilisé³. » On observe que Diolé définit ces deux espaces par les moyens qu'il utilise pour s'y déplacer — scaphandre et chameau. Il les définit également comme des espaces de la marge parce qu'ils ne sont pas utilisés : à savoir, qu'ils n'ont pas été soumis à des modes de production de l'utile. Cette vision, toute coloniale, dépend de la possession des espaces dont il est question et se fonde également sur le fait qu'à ce stade, il n'y a plus de terres inconnues sur le globe à explorer. Nous retrouvons ici l'idée double que le désert est une marge, qui se soustrait à la fois à la colonisation des hommes, mais surtout qui est un espace qui ne peut être soumis à des visions utilitaristes ; ainsi, l'espace du désert (réel de Diolé, mais

¹ Philippe DIOLE, *Le Plus beau désert du monde*, Paris, Albin Michel, 1955, p. 9

² Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 187

³ Philippe DIOLE, *Le Plus beau désert du monde*, op. cit., p. 10-11

littéraire aussi) devient comme le remarque Bachelard un lieu où l'esprit se renouvelle. Cela ne veut pas dire que l'esprit s'y guérit et le désert demeure un lieu hostile ; cette régénération, Diolé en déplore les fantasmes littéraires : « Un cœur malade ne se guérit pas mieux au Désert qu'ailleurs. Plutôt moins bien sans doute. [...] Faire du Désert une maison de convalescence ou de retraite, quel contresens¹ ! » Ainsi, ce que *fait* le désert, c'est « dévoile[r] en nous les profondeurs de l'être » et mène à « un dépaysement intérieur² ». Et de fait, l'enjeu du désert, « c'est le Désert lui-même, tel qu'il se reflète à l'intérieur de l'errant³ ». En effet, Diolé définit le désert comme ce qui complète l'océan : si ce dernier est non-humain, le désert est le pendant humanisé (car habité en partie) de l'illimité des étendues d'eau. Dans la conclusion de son ouvrage, Diolé explique ainsi le rapport complexe entre intériorité du sujet, désert, et mer :

Ce Désert annexé à l'« espace du dedans », ces montagnes en lambeaux, ces sables et ces fleuves morts, ces pierres et ce dur soleil, c'est tout juste ce qu'il fallait pour caler sur mon horizon intérieur la fluidité sans fin de la Mer. Mais en moi la nuit marine s'est éclairée et le Désert reste inondé⁴.

2 – Immensité du paysage et de la conscience : un outil de représentation de l'âme humaine

A – De la carte à l'immensité

Le Désert, avec une majuscule, tel qu'il est présenté par Diolé et repris par Bachelard, est un endroit qui se soustrait à l'ordre quotidien pour proposer une compréhension plus profonde de l'âme. À la fin de l'ouvrage, les repères géographiques

¹ *Ibid.*, p. 11

² *Ibid.*, p. 12

³ *Ibid.*, p. 178

⁴ *Ibid.*

sont volontairement brouillés jusqu'à ce que l'on parvienne à ce désert inondé qui établit une analogie entre la mer liquide et celle de sable. C'est, en définitive, un espace qui se soustrait entièrement à toute tentative de cartographie. Comme le souligne Rachel Bouvet :

Si les étendues désertiques fascinent les voyageurs au point de faire vaciller les rouages habituels de la représentation [...] c'est parce que le sentiment de l'immensité occasionne une déstabilisation, parce qu'il déporte le sujet vers des régions insoupçonnées, des confins géographiques et mentaux dans lesquels la beauté des paysages s'amplifie à n'en plus finir¹.

Par là même, c'est également un espace qui, imaginativement, se soustrait à une connaissance rationnelle et au pouvoir et laisse place à d'autres modalités de connaissance. Comme le rappelle James R. Akerman dans l'introduction à l'ouvrage *The Imperial Map* que « la connexion entre la cartographie et l'exercice du pouvoir impérial est ancienne [...] Mais l'utilisation des cartes pour avancer les intérêts de l'empire semble — au premier abord — être un phénomène moderne lié à — et même qui dépend de — l'État moderne² ». Matthew H. Edney, dans le même ouvrage, affirme que les cartes sont « une technologie de gouvernance » (« technology of governance ») et ont été utilisées comme des « appareils par lesquels des gouvernements en tout genre ont essayé d'étendre leur autorité et de transformer un pays en territoire³ ». Pour Matthew H. Edney le problème est que les termes d'« empire » (*empire*) et de « carte » (*map*) sont des constructions en grande partie discursives. « Ni l'un ni l'autre de ces phénomènes ne possède de caractéristiques innées qui nous permettraient de le délimiter sans ambiguïté.

¹ Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit., p. 43

² James R. AKERMAN, « Introduction », dans James R. AKERMAN (éd.), *The Imperial Map*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p. 1, nous traduisons

³ Matthew H. EDNEY, « The Irony of Imperial Mapping », dans James R. AKERMAN (éd.), *The Imperial Map*, éd. cit., nous traduisons, p. 11

Les deux termes sont plutôt définis par opposition aux non-empires et aux non-cartes¹. » En réalité, les deux termes sont liés à tel point qu'à l'ère moderne, pour lui, les idées d'empire et de carte se sont développées ensemble et en référence l'une à l'autre : « Les cartes permettent à leurs utilisateurs de lire et discipliner le monde et de construire du territoire². » Plus encore, elles créent une « géographie mentale » au sein de laquelle une puissance impériale peut être conceptualisée, et une « géographie du pouvoir » au sein de laquelle une puissance impériale peut être physiquement construite.³ « L'“Empire” est une construction cartographique ; la cartographie moderne est une construction de l'impérialisme moderne⁴. » Le désert, dans son imaginaire littéraire, se soustrait à ces tentatives-là. Imaginairement, il correspond donc à un pays — une étendue, un espace — qui ne peut pas être transformé en territoire et met à mal toute tentative de prise de pouvoir. Et s'il devient une image de la conscience humaine, alors il assure que celle-ci demeure libre. Dans *The Sheltering Sky*, les questions de représentations du temps et de l'espace selon les conceptions impériales sont brouillées par la dynamique textuelle dans *The Sheltering Sky*. Le roman s'ouvre sur Port qui, au réveil, ne souhaite pas savoir où et quand il est : « He awoke, opened his eyes. The room meant very little to him; he was too deeply immersed in the non-being from which he had just come. If he had not the energy to ascertain his position in time and space, he also lacked the desire⁵. » (« Il s'éveilla, ouvrit les yeux. La chambre ne voulait pas dire grand-chose pour lui ; il était trop immergé dans le non-être dont il venait de sortir. S'il n'avait pas l'énergie d'établir sa position dans le temps et l'espace, il n'en avait pas non plus l'envie. ») La prochaine fois que l'on retrouve le trio, et qu'ils sont présentés à proprement parler, ils sont à la terrasse d'un café et Port est ainsi décrit : « One of the men [...] was folding up some large multicolored

¹ *Ibid.*, p. 12

² *Ibid.*, p. 44

³ *Ibid.*, p. 44-45

⁴ *Ibid.*

⁵ Paul BOWLES, *The Sheltering Sky*, *op. cit.*, p. 3

maps he had spread out on the table a moment ago¹. » tandis que Kit, elle, est amusée et exaspérée par la scène : « maps bored her and he was always consulting them². » (« L'un des hommes [...] était en train de plier des grandes cartes multicolores qu'il avait étalées sur la table l'instant d'avant. » ; « les cartes l'ennuyaient et lui les consultait sans arrêt ».) Cela est en opposition à la dernière partie du livre. À son réveil, Kit sait exactement où elle est : « When she opened her eyes she knew immediately where she was³. » Désormais, alors qu'elle est objectivement perdue dans le désert et à la merci d'hommes dont elle ne parle pas la langue, Kit se repère (émotionnellement) pour la première fois de sa vie. Dès lors, le repère sur la carte n'a plus de sens. C'est précisément là que réside pour elle l'attrait du désert. Dans une description qui n'est pas sans rappeler celle d'Isabelle Eberhardt, le narrateur écrit : « The desert landscape is always at its best in the half-light of dawn or dusk. The sense of distance lacks: a ridge nearby can be a far-off mountain range, each small detail can take on the importance of a major variant on the countryside's repetitious theme⁴. » (« Le paysage désertique est toujours sous son meilleur aspect dans le demi-jour de l'aube ou du crépuscule. La distance n'existe plus : une crête proche peut s'avérer être une chaîne de montagnes éloignée, chaque petit détail peut devenir important tel un invariant du thème répétitif du pays. ») Dans le demi-jour de l'aube ou du crépuscule, la distance disparaît et la hiérarchisation de la vue n'a plus cours : l'ordre d'importance des détails se modifie et ainsi règne un flou appréciable ; c'est-à-dire que les objets présents sur une carte ne peuvent rendre compte de l'importance relative des détails du désert, puisque celle-ci dépend du moment de la journée où ils sont perçus par le sujet.

L'échec de la carte, donc d'une forme de connaissance rationnelle du monde, dans *Sheltering Sky*, laisse place à quelque chose de plus incertain ; le rapport plus intuitif que

¹ *Ibid.*, p. 5

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 285, nous traduisons

⁴ *Ibid.*, p. 286

Kit développe au monde, à la faveur de son échappée dans le désert. À la fin du roman, Kit échappe à l'infrastructure coloniale et à ses grilles de lecture : Miss Ferry, employée du Consulat américain, est en charge de Kit. Lorsqu'elle la voit, elle se dit : « She wore a formless blue and white checked dress, the sort of thing a partially Europeanized servant would wear¹ ». (« Elle portait une robe bleue à carreaux blancs sans forme, le genre d'habit qu'une domestique partiellement européenne porterait. ») Ainsi, par son habillement, Kit apparaît dans un entre-deux ; pas tant une blanche qu'une indigène européanisée. La structure coloniale, incarnée par les bonnes sœurs qui retrouvent Kit puis par Miss Ferry, ne sait pas interpréter l'existence de Kit qui a été irrémédiablement changée par le désert.

L'une des raisons, il semblerait, de ce changement que provoque le désert, est son immensité. Dans *La Poétique de l'Espace*, Bachelard écrit :

Si nous pouvions analyser les impressions d'immensité, les images de l'immensité ou ce que l'immensité apporte à une image, nous entrerions bientôt dans une région de la phénoménologie la plus pure - une phénoménologie sans phénomènes, ou, pour parler moins paradoxalement, une phénoménologie qui n'a pas à attendre que les phénomènes de l'imaginent se constituent et se stabilisent en des images achevées pour connaître le flux de production des images. Autrement dit, comme l'immense n'est pas un objet, une phénoménologie de l'immense nous renverrait sans circuit à notre conscience imaginante. Dans l'analyse des images d'immensité nous réaliserions en nous l'être pur de l'imagination pure².

L'immensité, comme elle n'est pas un objet, devient comme l'incarnation pure de l'imagination elle-même ; c'est qu'en effet « l'immensité est en nous », elle est constitutive de l'imagination humaine à tel point que « [d]ès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est

¹ *Ibid.*, p. 338

² Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 168-169

le mouvement de l'homme immobile »¹. Bachelard remarque comment, dans ces rêveries, « les détails s'effacent, le pittoresque se décolore, l'heure ne sonne plus et l'espace s'étend sans limite² ». Similaire à la disparition des détails chez Bowles, la description n'est pas sans rappeler ce désert où l'immensité concourt à faire disparaître tout ce qui serait pittoresque, ainsi que les catégories du temps et de l'espace, afin de parvenir à une réalité inédite. Celle-ci est, comme souvent, ancrée dans la question humaine. Le désert apparaît souvent comme l'image la plus à même de faire l'analogie de la conscience ; que le désert soit défini comme un espace hostile, ou un espace saturé de signes, ou un espace vide et immense, tous ces attributs sont associés par les écrivains qui nous intéressent à la subjectivité également. Bachelard écrit : « c'est par leur "immensité" que les deux espaces : l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent³. » Alors, en effet, si le désert est souvent présenté comme un miroir ou une incarnation de la conscience, c'est qu'il entre en consonance avec l'espace de l'intime, il lui correspond dans son immensité.

Le désert semble alors, comme outil littéraire, proposer deux choses interdépendantes : d'abord, un paysage qui se soustrait à une connaissance scientifique, rationnelle, ou qui complique le genre de rapport de pouvoir que l'on peut trouver dans d'autres espaces et, en un deuxième temps, il constitue une image littéraire, déjà toute faite, de l'immensité de la conscience humaine et permet donc d'explorer cette intériorité dans le texte. Se pose dès lors la question de la représentation : comment représenter, par quels moyens, ce qui semble infini, ou informe, ou impossible à saisir par les outils de la pensée et du langage ?

¹ *Ibid.*, p. 169

² *Ibid.*, p. 172

³ *Ibid.*, p. 184

B – Saison de migration vers le nord : la violence du désert intérieur

Publié pour la première fois en France en 1972, sous le titre *Le Migrateur*, à la suite de sa publication en arabe en 1966, le roman de Tayeb Salih se déroule entre Wad Hamid, un village du Soudan d'où sont originaires le narrateur et Moustafa Saïd, le protagoniste, et l'Angleterre où ils ont tous deux fait leurs études. Dans la préface de cette première édition, Jacques Berque analyse ainsi ces deux personnages (il appelle le narrateur qui n'a pas de nom Tayeb, comme l'auteur) : « Moustafa appartient à la génération de la colonisation, Tayeb à celle de la décolonisation. L'une et l'autre seront dépassées, mais par quel avenir¹ ? » Le résumé de l'intrigue proposé par Berque mérite d'être cité ici :

Moustafa, écolier prodige, fut envoyé en Angleterre, où il fit merveille par son intelligence et sa beauté physique. Cependant l'intensité qu'il porte fait de lui une sorte d'escroc à l'amour et au désir. Ses victimes parfois se suicident. Cela finit par un meurtre qu'il commet sur une femme à sa propre instigation. Il ne sauve sa vie devant le tribunal qu'au bénéfice, si l'on peut dire, de l'ethnographie. Son africanité, pervertie par l'exil, lui sera comptée comme circonstance atténuante. Il s'est depuis retiré dans ce village, où il vit solitaire auprès d'une jeune et belle Soudanaise. Mais il en a trop dit. Délivré d'une partie de son secret, il meurt à son tour².

Moustafa est en effet « une sorte d'escroc à l'amour et au désir ». Le désert, ici, devient l'image de cela. Le roman relate le retour au pays du narrateur qui y rencontre le mystérieux Moustafa Saïd, une forme de double de lui-même, qui lui raconte son histoire. Enfant, celui-ci après de brillantes études, obtient une bourse pour étudier au Caire suite à quoi il s'installe en Angleterre où il termine ses études et devient économiste. Il entame, là-bas, une forme de vengeance contre la puissance coloniale britannique qui se

¹ Jacques BERQUE, « Préface » dans Tayeb SALIH, *Le Migrateur*, traduit de l'arabe par Fady NOUN, Paris, Sindbad, 1972, p. 14

² *Ibid.*, p. 14-15

سراب آخر، دائم التبدل والتحول ، مثل القناع الذي على وجه أمي. هنا أيضاً
صحراء نحدرة مزرقمة محتدة ، تناديني، تناديني¹.

Je me sentis brutalement complice de la mer, géant vert illimité qui semblait infiltré entre mes côtes. Tout au long du voyage, nulle part et seul, je fus en présence de l'éternité. La surface de la mer calme déployait d'autres mirages, en perpétuelle mutation, comme les voiles qui changeaient le visage de ma mère. Ce fut l'appel répété d'un autre désert étendu où les verts et les bleus se mêlaient².

La mer s'avère être un autre type de désert : elle produit également des mirages et signifie l'éternité. La dernière phrase, en arabe, souligne la similarité : « Ici aussi un désert, où se mêlent le vert et le bleu, qui m'appelle, qui m'appelle ». Une équivalence absolue s'établit entre les deux paysages. Les deux symbolisent en même temps l'identité disloquée, destructrice, de Moustafa Saïd. Le désert, dans la *Saison* correspond à, ou reflète, l'intériorité torturée de Moustafa et tout ce qui l'appelle à la destruction. Mounira Chatti affirme que l'être de Moustafa est « hybride, disloqué, morcelé entre ici et là-bas³. » Le désert permet de figurer de façon cohérente cette hybridation, étant lui-même hybride. De façon générale, Moustafa tend à voir le monde et la vie comme une succession de paysages. C'est en effet sa métaphore de choix. Ainsi, lorsqu'il prend le train pour Le Caire, il imagine la vie comme une série de montagnes :

وضرب القطار في الصحراء، ففكرت قليلاً في البلد الذي خلفته ورائي، فكان
مثل جبل ضربت خيمتي عنده، وفي الصباح قلعت

¹ Tayeb SALIH, *Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl*, éd. cit., p. 36-37

² Tayeb SALIH, *Saison de la migration vers le nord*, op. cit., p. 34

³ Mounira CHATTI, « "Migritude" Jeu de l'identité et de l'altérité », texte issu d'une communication présentée au colloque « Du Bambara aux Négropolitains », Université de Johannesburg, Afrique du Sud, 3-5 novembre 2005, p.7

الأوتاد واسرجت بعيري ، ووصلت رحلتي. وفكرت في القاهرة [...] فتخيلتها
عقلي جبلاً أحر، أكبر حجماً¹

Le train traversa le désert et je pensais au pays. Ce n'était qu'une montagne au pied de laquelle je campais et que je quittais, ayant sellé mon chameau et replié ma tente. Comme nous passions par Wadi Halfa, pensant au Caire, je me le représentai comme une nouvelle montagne, plus haute encore².

De même, Moustafa file une métaphore de la vie comme caravane : « au sein d'une longue caravane, montant et descendant, de halte en départ. En telle caravane, la vie n'est pas tout à fait mal, sans doute ne l'ignorez-vous pas³. » في قافلة طويلة، تصعد وتنزل، تحط³. « وترحل. والحياة في هذه القافلة ليست كلها شراً. انتم ولا شك تدر كون ذلك⁴.

Au-delà de la vie entière qui est envisagée toujours comme un paysage, toutes les relations entre Moustafa et les diverses femmes qu'il séduit en Angleterre sont présentées sous l'angle de paysages contrastés : lui est souvent associé au désert tandis qu'elles incarnent de nombreux autres paysages qui les positionnent en opposition à celui-ci. Ainsi, d'Ann Hammond, il dit : « Elle avait la nostalgie des tropiques, soleils cruels, horizons pourpres. J'étais pour elle le symbole de ce monde rêvé. Quant à moi, j'étais un midi fasciné par le Nord et sa blanche gelée⁵. »

كانت عكسي تحن إلى مناخات استوائية، وشموس قاسية، وافاق أرجوانية. كنت في عينها رمزاً لكل هذا
الخين. وأنا جنوب محين إلى الشمال والصقيع⁶.

Isabella quant à elle est une « Andalousie fertile⁷ » face au désert de désir, aride, vide, assoiffé d'une soif impossible à éteindre, que pense être Moustafa :

¹ Tayeb SALIH, *Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl*, éd. cit., p. 34

² Tayeb SALIH, *Saison de la migration vers le nord*, op. cit., p. 31

³ *Ibid.*, p. 66

⁴ Tayeb SALIH, *Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl*, éd. cit., p. 71

⁵ Tayeb SALIH, *Saison de la migration vers le nord*, op. cit., p. 37

⁶ Tayeb SALIH, *Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl*, éd. cit., p. 40

⁷ *Ibid.*, p. 52 : أندلس خصب

قربي مملوءة هواء، وقوافل ظمأى، والسراب يلمع أمامي في متاهة الشوق¹.

Pour Moustafa, le paysage du désert sert donc à représenter son intériorité. Dans le même mouvement, il apparaît comme le lieu de l'émergence de la narration. À proprement parler, c'est à partir de cela qu'il construit les fictions qu'il utilise pour séduire ses victimes. Ainsi :

Et moi, j'étais un désert de soif, plein de désirs fous. Comme nous prenions le thé, elle m'interrogea sur le Soudan. Je lui racontai des histoires invraisemblables de déserts aux sables d'or, de forêts vierges retentissantes aux cris d'animaux imaginaires.²

وانا صحراء الظمأ، متاهة الرغائب الجنونية. وسألتني ونحن نشرب الشاي عن بلدي. رويت لها حكايات ملفقة عن صحاري دهبية الرمل، ودغل تتصايح فيها حيوانات لا وجود له³.

On voit donc ici que le désert est le lieu même des fictions : celles créées par Moustafa et celles du roman lui-même. Dans l'exemple ci-dessus, le désert est à la fois une vision érotique coloniale qu'il utilise afin de séduire et une réalité intérieure, le constat de son vide. Ainsi, dit-il d'entrée de jeu au narrateur — jetant là aussi le soupçon sur le roman tout entier : « Je ne te demande pas de croire ce que je te raconte. » « انني لا اطلب منك أن تصدق ما اقله لك⁴. »

C'est pour cela que la figure d'Othello devient un objet d'attraction et de répulsion. Aux femmes qu'il séduit, il dit, « Je suis Othello : un Arabe d'Afrique⁵ »

أنا مثل عطيل. عربي أفريقي⁶.

¹ *Ibid.*, p. 44

² Tayeb SALIH, *Saison de la migration vers le nord*, op. cit., p. 44

³ Tayeb SALIH, *Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl*, éd. cit., p. 47

⁴ *Ibid.*, p. 31

⁵ Tayeb SALIH, *Saison de la migration vers le nord*, op. cit., p. 45

⁶ Tayeb SALIH, *Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl*, éd. cit., p. 38

Mais au tribunal, confronté à sa propre vérité face aux discours complaisamment coloniaux de ses défenseurs, il pense l'inverse, et voudrait rejeter toute tentative de le percevoir comme une figure littéraire afin de l'innocenter. Il récuse la figure du héros shakespearien et se réclame, à la place, du paysage : un désert de ténèbres qu'il faut mettre à mort. C'est que le désert, dans la *Saison*, est ce qui disloque les valeurs et la linéarité ; il devient l'outil d'une narration explosée : « Une zone de vent humide et frais émane du fleuve comme une demi-vérité traversant la canicule du désert¹. »

ومنطقة صغيرة من هواء بارد رطب يأتي من ناحية ابجر، وسط حجر الصحراء، كأنه نصف حقيقة وسط عالم مليء
بالأكاذيب²

Dans le texte en arabe, Tayeb Salih écrit que le vent humide, au sein des pierres du désert, est tel une demi-vérité au milieu d'un monde de mensonges. Le désert, qu'il soit celui du cœur de Moustafa ou celui réel du Soudan, est une illusion, souvent volontaire : le milieu naturel de la fiction. C'est en même temps un enfer : « Pas un nuage, promesse d'ombre, dans ce ciel de feu, couvercle de l'enfer³. »

لا توجد سحابة واحدة تبشر بالأمل في هذه السماء الحارة، كأنها غطاء الجحيم⁴.

Le récit de la *Saison* évolue dans un tel enfer, au sein des dynamiques entre deux paysages, anglais et soudanais, et les personnages pris entre les deux. Et c'est ainsi que ce récit se disloque peu à peu : en plus de l'absence d'une chronologie claire au sein du récit enchâssé, les informations sont données dans plusieurs ordres, comme si la linéarité n'avait pas été détruite, mais plus exactement corrodée. À la toute fin du récit de Mustafa Saïd, il partage le récit de l'assassinat de son épouse anglaise, Jean Morris, au cours duquel : « Et l'univers et les catégories du temps, passé, présent, futur, se concentrèrent en un point unique qui n'avait pas d'avant, ni d'après⁵. »

¹ Tayeb SALIH, *Saison de la migration vers le nord*, op. cit., p. 73

² Tayeb SALIH, *Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl*, éd. cit., p. 79

³ Tayeb SALIH, *Saison de la migration vers le nord*, op. cit., p. 108-109

⁴ Tayeb SALIH, *Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl*, éd. cit., p. 115

⁵ Tayeb SALIH, *Saison de la migration vers le nord*, op. cit., p. 168

والكون ماضيه وحاضره ومستقبله اجتمع في نقطة واحدة ليس قبلها ولا بعدها شيء¹.

L'assassinat de Jean Morris, relaté tard dans le roman, est pourtant le début réel du récit : c'est à partir de cet événement là que la vie de Moustafa Saïd prend un nouveau tournant, qui le ramènera éventuellement au Soudan où il rencontrera le narrateur. Et ce début se passe dans un accomplissement désertique, dans lequel Moustafa Saïd fait surgir — par la voie de Jean Morris — son désert intérieur où le temps et l'espace n'existent plus. L'instant de l'assassinat, seuil du roman, correspond à la définition que Cécile Stawinski propose : « Le seuil se révèle [...] comme un intersigne : signe faisant fusionner la vie et la mort, le passé et le futur, dans l'économie du récit, signe faisant fusionner l'imaginaire de l'auteur, du personnage, et du lecteur, dans l'espace du texte². » L'assassinat de Jean Morris peut être lu comme un acte érotique. En même temps il constitue une violence misogyne qui fait des femmes anglaises les cibles d'une vengeance post-coloniale, épargnant les hommes anglais. Ces interprétations se fondent dans le texte, qui sert de seuil : il annonce la fin du récit de Moustafa Saïd et la fin proche du roman. Il met à mal la volonté que pourrait avoir un lecteur d'accéder à la cohérence psychologique de Moustafa Saïd ou même du récit lui-même : le lecteur, comme le narrateur du récit, sont dépossédés de toute signification. Le désert métaphorique, qui constitue l'intériorité du personnage de Moustafa Saïd, permet cette dépossession.

En tant que cartographie d'un paysage et peinture des sentiments, le désert semble charrier avec lui un fantasme de possession et de destruction (des corps, de soi, ou du territoire). Lors de son voyage en Turquie et en Égypte (1784), l'écrivain et égyptologue polonais Jan Potocki écrit : « J'aurais beaucoup désiré pouvoir monter au sommet de la plus haute des pyramides d'où j'aurais vu toute l'Égypte étendue à mes pieds comme sur une carte géographique³. » En étant sur place, Jan Potocki se rapporte

¹ Tayeb SALIH, *Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl*, éd. cit., p. 173

² Cécile STAWINSKI, « Le Seuil comme zone de marge », art. cit., p. 204

³ Jan POTOCKI, *Voyage en Turquie et en Égypte* [1788] dans Jan POTOCKI, *Voyages*, Paris, Flammarion, 2015, p. 98

déjà à l'Égypte comme à un objet de la connaissance rationnelle dont il aurait aimé, de façon immédiate, voir une représentation : la carte, avant le territoire. La carte ne pose pas uniquement la question de la possession et de la vision, mais également celle, cruciale, de la représentation. En fait, le désert pose doublement la question de la conscience du sujet et celle de la représentation de cette conscience. Plus généralement, il pose des problèmes concrets à toute tentative de le représenter et nous verrons dans ce deuxième chapitre, en nous fondant essentiellement sur le roman *La Goutte d'or* de Michel Tournier, comment l'espace imaginaire de la représentation de soi par soi ou par les autres, devient intimement liée à celle du désert insaisissable.

III – Le désert croît : épistémologie et représentations nomades ?

Dans *Gaspard, Melchior et Balthazar*, publié en 1980, Michel Tournier décrit le désert de Méroé, en Nubie. Le Roi Gaspard, fuyant un chagrin d'amour, le traverse. Ainsi que lui conseille son astrologue, Barka Maï, « Un voyage, c'est une suite de disparitions irrémédiables, a dit justement le poète. Va, fais une cure de disparitions¹ » ; écho inverse de la phrase de Diolé qui se lamentait de ce qu'on réduise le désert à un espace de convalescence des cœurs. Dans le désert, Gaspard « chemin[e] dans l'éternité² » et sa solitude « [l]'exalt[e] en plein désert³ ». C'est ici un désert investi de vertus thérapeutiques et qui ouvre à la méditation et à la connaissance, mystique, de soi. Dans ce chapitre, nous partirons des problématiques de la représentation dans deux romans, *La Goutte d'or* de Michel Tournier et *Timimoun* de Rachid Boudjedra avant de nous focaliser sur les tentatives littéraires d'élaborer une pensée nomade, affranchie des catégories de pensée habituelles pour voir comment le désert comme imaginaire servirait à produire une épistémologie nouvelle et paradoxale, bâtie sur des régimes de connaissance incertains.

¹ Michel TOURNIER, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, Paris, Gallimard, 1980, p. 33

² *Ibid.*, p. 36

³ *Ibid.*, p. 35

1 – Sahara empaillé, Sahara menteur : problématiques de l'authenticité et de la représentation

A – Du Sahara empaillé au Sahara de carton

Chez Michel Tournier, le désert est le lieu de l'authenticité, tout particulièrement dans *La Goutte d'or* (1985). Dans ce roman, qui met en scène l'immigration d'Idriss, un jeune berger de l'oasis de Tabelbala en Algérie jusqu'à Paris, le désert dont il vient est reproduit, diffracté, multiplié à chacune des étapes du voyage jusqu'à ne devenir qu'une copie de copie de l'authentique désert. Le roman pose la question de la représentation : à chaque étape, Idriss rencontre un personnage qui projette sur lui regrets, ambitions, fantasmes. En même temps, cela correspond à chaque fois à une perte de réalité pour le jeune homme : « Il avait l'impression qu'on l'arrachait à lui-même, comme si son âme avait soudain quitté son corps, et l'observait de l'extérieur avec stupeur¹. » À la fin du roman, c'est à la faveur d'un retour imaginaire au désert qu'Idriss se retrouve. L'aventure d'Idriss commence lorsque, dans le désert, une voiture s'arrête et une femme française le prend en photo, qu'elle promet de lui envoyer, sans tenir sa parole : il se met dès ce moment à la recherche de cette photo, la première représentation de lui-même.

Lors de la première halte de son trajet, dans la ville de Beni Abbès, Idriss se trouve « devant la porte du musée saharien, une dépendance du *Laboratoire des zones arides* entretenu par le C.N.R.S. français² ». Il réussit à s'y faufiler en se mélangeant à un groupe, « un voyage organisé d'hommes et de femmes du troisième âge³ ». Idriss, devenu touriste en son propre paysage, se trouve confronté à une première construction du désert : elle est muséale, institutionnelle et étrangère puisqu'il s'agit d'un musée dépendant du

¹ Michel TOURNIER, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986, p. 78

² *Ibid.*, p. 75

³ *Ibid.*

C.N.R.S. Le guide, quant à lui, présente une mystique du Sahara, qu'Idriss ne comprend pas : « Vous êtes ici, mesdames et messieurs, et même vous mademoiselle, pour découvrir les secrets du désert et les charmes du Sahara¹. » Le désert d'Idriss, authentique et irréfléchi, devient peu à peu un désert imaginé et reproduit. Dès cette première instance, ce qui est donné à voir ce sont « les animaux empaillés² », des « coin[s] reconstitué[s]³ » dont un qui met en scène « *L'aire alimentaire et l'habitat saharien*⁴ » à savoir une version muséale du quotidien le plus banal du protagoniste. Face à ces reproductions, le Sahara simultanément du touriste et de l'anthropologue, Idriss se voit déjà dédoublé : « Tous ces objets, d'une propreté irréaliste, figés dans leur essence éternelle, intangibles, momifiés avaient entouré son enfance, son adolescence. Il y avait moins de quarante-huit heures, il mangeait dans ce plat, regardait sa mère actionner ce moulin⁵. » Ce sont des objets abstraits, morts (comme l'indique la métaphore de la momification). En même temps, ce sont de vrais objets, d'où la surprise d'Idriss communiquée par l'utilisation répétée des démonstratifs. Le chapitre se termine alors qu'Idriss voit, dans l'une des vitres « apparaître un reflet, une tête aux cheveux noirs, exubérants, à la face mince, vulnérable, inquiète, lui-même présent sous cette forme évanescence dans ce Sahara empaillé⁶ ». Par l'entremise d'une mise en scène muséographique et aux accents coloniaux, Idriss voit son quotidien d'une manière qu'il ne saisit pas et le roman met en place les enjeux de la représentation post-coloniale.

À sa deuxième étape, dans la ville de Béchar, c'est un désert encore plus déréalisé qu'Idriss rencontre. Si le musée disposait d'objets, désormais il fait l'expérience d'une représentation dédoublée. Dans son studio, le photographe Mustapha essaye d'attirer un couple de touristes. Il leur propose donc de les prendre en photo « sur fond de dunes

¹ *Ibid.*, p. 76

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 77

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 79

dorées et de palmes verdoyantes¹ ». L'homme fait remarquer que « [c]'est tout de même un peu fort d'aller au Sahara pour se faire photographier en studio devant un décor peint représentant le Sahara² ! » Mais Mustafa justifie qu'il s'agit là de « la dimension artistique³ ». « Le Sahara représenté sur cette toile, c'est le Sahara idéalisé, et en même temps possédé par l'artiste⁴ », affirme-t-il. Ici, Idriss se retrouve participant actif d'une récréation d'un Sahara présenté comme artistique, c'est-à-dire d'un lieu de l'imaginaire. Le discours humoristique de Mustafa, qui impose au couple des réactions et émotions attendues (« Vous êtes saisis par l'âpre beauté du paysage désertique. Vous recevez en plein cœur la leçon d'austérité et de grandeur qui s'élève de ces sables, de ces pierres⁵. »), sert à mettre en valeur tous les poncifs — dont nous avons vu bien des exemples — du désert, mais ce qui nous intéresse ici est surtout de suivre la déréalisation progressive du lieu d'origine d'Idriss. Lors d'une étape plus tardive, à son arrivée en France à Marseille, le narrateur déclare :

Mais il était déçu au total de sentir si peu dépaycé sur cet autre rivage de la Méditerranée. Le choc se produisit pourtant un peu plus tard, lorsqu'il tomba sur une vaste affiche qui ornait le bâtiment des bureaux de location des car-ferries :

AVEC VOTRE VOITURE,

ALLEZ PASSER LES FÊTES DE FIN D'ANNÉE

DANS LE PARADIS D'UNE OASIS SAHARIENNE.

Idriss regardait médusé l'image offerte d'une oasis saharienne. Un massif de palmes et de fleurs exorbitantes entourait une piscine en

¹ *Ibid.*, p. 84

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 85

forme de haricot. Des filles blondes en minuscule bikini minaudent autour du bassin turquoise, et buvaient dans des hauts verres avec des pailles coudées. Deux gazelles apprivoisées inclinaient leur tête élégante vers une vaste corbeille emplies d'oranges, de pamplemousses et d'ananas. Une oasis saharienne ? Tabelbala, n'était-ce pas une oasis saharienne ? Et lui, Idriss, n'en était-il pas le pur produit ? Il ne se retrouvait pas dans cette image de rêve¹.

Une division se produit entre la représentation du désert (ici, à des fins touristiques) et sa réalité : le mot, en plus de la réalité qu'il désigne, commence à désigner une série de choses dans lesquelles Idriss se retrouve pris au piège. Le Sahara devient un mot, un signe. Idriss dit : « Le Sahara [...], j'ai appris ça en France. Chez nous y a pas de mot pour ça. [...] Chez nous y a pas de mot pour désert². » Idriss établit une distinction entre une réalité discursive (le mot, Sahara, français) et une réalité vécue (son quotidien dans l'oasis). Une hiérarchie de vérité s'établit entre les deux, où le Sahara vécu est plus authentique que le Sahara représenté. Se révèle alors également une distinction entre une expérience singulière du désert, comme espace irréflecti de la vie, et le désert comme projection de fantasmes inauthentiques. Le désert entre résolument dans la fiction dans les yeux des personnages qui observent ou interagissent avec Idriss. Mage, un réalisateur fantasque qu'il rencontre est fasciné (sexuellement, entre autres) par Idriss. Alors que celui-ci lui raconte d'où il vient, Mage a du mal à y croire : « En plein désert... dans les sables³ ? » Puis, il lui impose de revêtir les habits d'un être de fiction : « S'il vous plaît, dessine-moi un chameau⁴ » en référence à la demande du *Petit Prince*, avant de lire un extrait du récit à Idriss. Le désert, alors, devient un paysage dont le point de référence est la fiction ; c'est celui d'abord de Saint-Exupéry. Idriss « tent[e] de secouer la fantasmagorie qui une fois de plus menace de l'emprisonner, comme dans un filet d'images⁵. » Tout le roman est,

¹ *Ibid.*, p. 106-107

² *Ibid.*, p. 129

³ *Ibid.*, p. 141

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 142

en plus d'une tentative de peinture de la condition des immigrés algériens, l'histoire de ce filet d'images auquel Idriss n'échappe pas et qui le menacent : dès la rencontre avec Mage, il devient à ses yeux un être de fiction. Cela continue lors de plusieurs épisodes similaires du roman, nous retiendrons ici le tournage par Mage d'une campagne publicitaire pour une boisson nommée « Palmeraie¹ ». Mage présente ainsi le propos de la campagne : « Donc ça commence dans le désert. Deux explorateurs se traînent à moitié morts de soif dans les sables avec un chameau. Soudain, ils sont sauvés² ! » Sur le plateau, c'est un « Sahara de carton » qui se présente avec deux acteurs en « vêtements kaki, casque colonial »³ et un véritable chameau : la publicité réutilise l'imaginaire et le fantasme colonial de l'exploration du désert pour présenter la boisson. Lorsque le chameau disparaît, Mage le retrouve « dans un coin du studio avec Idriss qui lui parle en le caressant⁴. » Au sein d'un désert artificiel, le personnage retrouve quelque chose du désert des origines qu'il a quitté. *La Goutte d'or*, voyage d'initiation, élabore une cartographie des représentations du désert, entre le village de l'oasis, la grande ville du désert, la ville côtière, et les villes de l'ancienne métropole ; dans toutes, Idriss se retrouve pris dans des filets de représentations qui mettent en jeu des rapports de pouvoir divers : entre urbain et rural, entre riche et pauvre, entre puissances coloniales et anciennes colonies, entre immigrés et Français. À chaque étape, c'est le désert qui sert de focalisation et d'interface pour ces représentations. En même temps, chaque étape correspond à une perte supplémentaire de réalité du désert pour Idriss.

B – Le Sahara retrouvé

Le désert commençait déjà à disparaître, dans le roman, à partir du moment où Idriss décide de partir. Il adopte alors une approche plus distanciée du lieu, celle de la

¹ *Ibid.*, p. 143

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 148

⁴ *Ibid.*, p. 149

cartographie : « Partir. Prendre la route du nord, comme tant d'autres de Tabelbala, mais aussi de Djanet, de Tamanrasset, d'In Salah, de Timimoun, d'El Goléa, de toutes ces taches vertes sur la carte jaune et brune du désert¹. » Si ici la cartographie sert à mettre en valeur la rêverie, elle fait tout de même partie des séries de représentations qui vont peu à peu dérober à Idriss l'image de son lieu d'origine et donc l'image de lui-même. Le protagoniste est pris entre les représentations projetées sur son corps des nomades sur les oasiens, puis des citadins sur les habitants du désert et enfin des Français sur les Algériens.

La perspective d'Idriss renverse les poncifs : lorsqu'il arrive à Oran, la mer lui offre un spectacle décevant : « Sur ce point au moins, on ne l'avait pas trompé : elle était salée. Salée, imbuvable, stérile²... » : les attributs normalement associés au désert (la stérilité, par exemple) le sont désormais à la mer. À l'inverse, le désert apparaît comme un espace nourricier. Il retrouvera cet aspect-là lorsqu'il commencera à prendre des leçons de calligraphie auprès du « maître Abd Al Ghafari³ » :

Dès sa première calligraphie, Idriss se retrouva plongé dans le temps démesuré où il avait vécu sans le savoir à Tabelbala. Il comprenait maintenant que ces vastes plages de durée étaient un don de son enfance, et qu'il les retrouverait désormais par l'étude, l'exercice et le désintéressement. D'ailleurs la faculté offerte au calligraphe d'allonger horizontalement certaines lettres introduit dans la ligne des silences, des zones de calme et de repos, qui sont le désert même⁴.

Le « désert même », c'est-à-dire l'essence du désert, pour Idriss, correspond à une certaine qualité de temps, paradoxalement démesuré, c'est-à-dire du temps qui n'en est plus, comme celui qu'évoque Gaspard lorsqu'il se met en route pour Jérusalem. C'est dans

¹ *Ibid.*, p. 57

² *Ibid.*, p. 96

³ *Ibid.*, p. 198

⁴ *Ibid.*, p. 199

une autre forme de représentation qu'il va retrouver le désert, « ces vastes plages de durée. » Lors de son apprentissage de la calligraphie, il apprend que selon son maître ils sont plongés « dans la grande cité occidentale » où ils subissent « toutes les agressions de l'effigie, de l'idole et de la figure » : ces trois mots désignent « le même asservissement. L'effigie est verrou, l'idole prison, la figure serrure »¹. Par la métaphore de la prison, Abd Al Ghafari insiste sur le fait que toutes les images sont mauvaises car elles sont toujours « rétrospectives[s] » : « C'est un miroir tourné vers le passé. Il n'y a pas plus pure image que le profil funéraire, le masque mortuaire, le couvercle de sarcophage. »² Ce qui s'oppose à cette qualité mortifère de l'image dans toutes ses formes — l'image, donc, est du passé et réduit le réel comme Idriss en fait l'expérience dans la réduction progressive de son réel — ce serait le signe : « Le signe est esprit, l'image est matière³. » Le signe, plutôt que de reproduire, fait advenir le réel, le transforme pour le représenter ou en extrait ce qu'il a de plus vrai :

La calligraphie est l'algèbre de l'âme tracée par l'organe le plus spiritualisé du corps, sa main droite. Elle est la célébration de l'invisible par le visible. L'arabesque manifeste la présence du désert dans la mosquée. Par elle l'infini se déploie dans le fini. Car le désert, c'est l'espace pur libéré des vicissitudes du temps. C'est Dieu sans l'homme. Le calligraphe, qui dans la solitude de sa cellule prend possession du désert en le peuplant de signes, échappe à la misère du passé, à l'angoisse de l'avenir et à la tyrannie des autres hommes⁴.

Le désert est donc retrouvé par l'entremise de l'art, mais pas un art qui l'empaille ou l'encartonne ; la calligraphie apparaît alors comme une forme qui entre en résonance culturelle et émotionnelle avec le désert ; le geste même du calligraphe crée « l'espace pur libéré des vicissitudes du temps » et il peut alors « prend[re] possession du désert »

¹ *Ibid.*, p. 201

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 202

⁴ *Ibid.*

en apposant à cette page blanche des signes. C'est par l'écrit, mais un écrit qui se libère de toute référentialité et de toute tentative de figuration, rendu à sa qualité de geste, que le personnage recouvre une forme d'authenticité. Le désert, qui était devenu image d'image, dans une longue chaîne de dégradation au cours de *La Goutte d'or* — chaîne dont le narrateur nous fait comprendre qu'elle dénote, entre autres, la permanence du rapport colonial — est rendu à lui-même dans le geste de l'abstraction. Il semblerait alors que pour Tournier le désert soit l'abstrait même.

Michel Tournier suppose, dans *La Goutte d'or*, qu'il existe une authenticité plus pure du désert, dans son personnage d'Idriss : ainsi déclare-t-il dans son post-scriptum que « Le Sahara, c'est beaucoup plus que le Sahara¹. » La phrase, tautologique, n'apprend pas grand-chose au lecteur : et il paraît clair que dans sa description du voyage d'un Sahara qui se dégrade, Michel Tournier propose une idéalisation du désert. Comme il l'écrivait déjà en 1979 dans *Des Clefs et des serrures*, le Sahara est « le vide-à-rêver² » de plusieurs générations de Français. Ce qui nous intéresse chez Tournier est la manière dont il articule l'intériorité d'Idriss, sa vision de lui-même, et les images et les représentations du Sahara auxquelles il est confronté. Nous retrouvons ici l'idée que le paysage, construit, dont il est question exerce une influence sur – et dépend de – l'intériorité. À l'extrême inverse, le désert de Rachid Boudjedra est une image de la conscience malheureuse de son narrateur également, mais celui-ci s'y retrouve : loin d'un éventuel désert authentique comme rêvé par Tournier par l'entremise d'Idriss, le narrateur de Boudjedra aime le désert car il est « une imposture³ ».

¹ *Ibid.*, p. 221

² Michel TOURNIER, *Des Clefs et des serrures. Images et proses*, Paris, Éditions du Chêne, 1979, p. 142

³ Rachid BOUDJEDRA, *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994, p. 38

C – « Le désert était mon mode de suicide » : un phénomène qui perturbe les catégories de la pensée

Dès l'incipit, *Timimoun* se situe dans un espace interstitiel et, à l'image de son narrateur-protagoniste, inquiétant et indéfinissable :

La nuit tombe dru. Elle s'infiltré sournoisement dans le car, comme ça, mine de rien. Il est à peine dix-huit heures. Tout est très noir maintenant. Une petite ampoule chétive d'une couleur à la fois verdâtre et bleuâtre éclaire vaguement l'avant du véhicule. Je m'évertue à conduire prudemment sur une piste cabossée, étroite, dure comme de la tôle ondulée¹.

Le texte met en place un espace qui peine à être défini — la lumière de l'ampoule produit deux couleurs confuses, qui éclairent à peine ; la route est difficile et la nuit sournoise. D'entrée de jeu, le désert qui nous est présenté est différent de ceux qu'on a coutume de lire jusqu'à présent ; le sable, quant à lui, « ne cesse de gicler contre les vitres et j'en ai plein la bouche et les narines² ». Rien à idéaliser dans le désert de Boudjedra : son narrateur y trouve, simplement, une image de ses propres pensées de mort obsessionnelles : « Goût dans ma bouche du sable, du non-sens, d'une sorte de métaphysique larmoyante, du désastre³. »

Dans *Timimoun*, le narrateur-protagoniste qui n'est pas nommé est un alcoolique devenu guide touristique sur l'itinéraire Alger-Goléa-Timimoun en Algérie ; il emmène des groupes de touristes à travers le désert dans un autocar qu'il a acheté en Suisse et baptisé *Extravagance*. La Guerre civile algérienne fait rage et elle fait irruption dans le texte régulièrement, jusqu'à le définir, par le biais d'annonces sur la radio du bus ou dans les

¹ *Ibid.*, p. 9

² *Ibid.*, p. 14

³ *Ibid.*, p. 15

journaux, des derniers meurtres des terroristes. Celles-ci, qui ponctuent le voyage à travers le désert, sont brutalement laconiques, retranscrites en majuscules ainsi :

... MASSACRE À L'AÉROPORT D'ALGER. UNE BOMBE DÉPOSÉE PAR
DES INTÉGRISTES FAIT NEUF MORTS ET UNE CENTAINE DE BLESSÉS
DONT CERTAINS SONT DANS ÉTAT GRAVE¹

Ces incursions paraissent d'autant plus brutales que le désert est censé être, pour le narrateur, un espace éloigné des affres de la réalité contemporaine. Ainsi, dans ce cas-là, l'annonce est suivie par le récit du guide : « ... Je montai dans ma chambre. Je vomis dans le lavabo toute la vodka que j'avais ingurgitée la veille et tout mon dégoût de ce nouveau carnage et cette jalousie aussi soudaine que subite². » La jalousie dont il est question est celle qu'il éprouve envers l'amant de l'une des touristes, Sarah : celle-ci a vingt ans et c'est la première fois que le narrateur ressent du désir sexuel. L'essentiel de l'intrigue du roman concerne son obsession grandissante pour la jeune femme. Tous ces éléments — intégrisme, alcoolisme, obsession érotique, pulsions de mort — se réunissent et prennent sens dans le désert qu'il parcourt. *Timimoun* met en scène un dehors (le désert) et un dedans (l'intériorité du narrateur) qui correspondent l'un à l'autre jusqu'à l'extrême : ainsi ces grains de sable qui « giclent » et l'emplissent de l'intérieur ou le processus au cours duquel le narrateur sent qu'il se confond avec le désert : « [c]e sentiment quand je roule sur le sable que je perds tous mes sens, toute la signification du monde, tous les contours de mon propre corps³ ». On constate ici la manière dont l'action de traverser en autocar le désert le dérobe d'abord de ses capacités perceptives, puis de ses capacités à lire le monde et enfin jusqu'à sa conception de soi-même comme être séparé du monde ; en effet, pour le narrateur, l'enjeu est d'entrer en fusion avec le désert.

¹ *Ibid.*, p. 95-96

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 15

Cette fusion n'est en aucun cas présentée comme méliorative ; nul secret au désert, nulle révélation spirituelle ; encore moins les idées communes de liberté ou d'aventure : le désert est, comme nous l'avons relevé, une imposture. Ainsi, le narrateur observe-t-il ses clients qui « nageaient dans le magma médiocre de leur désir consistant à ne rien rater de ce Sahara dont les mirages et les légendes les avaient comme dopés, drogués, rendus malades¹ ». Loin d'un idéal de convalescence, et plus loin encore de l'idée qu'il y aurait une vérité ou une authenticité au désert, ici il n'est qu'un paysage pathologique et menteur. Et donc, son désir de désert correspond à un désir de néant et d'anéantissement absolu ; le désert, dans *Timimoun*, est mortifère dans le sens le plus concret du terme et le narrateur déclare : « Le désert était mon mode de suicide². » *Timimoun* est porté par l'opposition entre les touristes qui viennent au désert « pour être heureux » et le narrateur qui, lui, « croi[t] que c'est un lieu pour souffrir³ ». Le paysage semble donc investi aux yeux du narrateur d'une fonction double : d'une part, il est conçu pour faire souffrir et, d'autre part, il devient le catalyseur ou l'image de la souffrance qu'il porte en lui. Ces deux fonctions semblent en fait complémentaires. Dans un rare moment de tendresse ambiguë envers les touristes qu'il accompagne au début du roman, le narrateur déclare :

Dehors, à gauche, à droite et de face : le désert. Hiéroglyphes indescritibles à l'intérieur d'un code fabuleux et poignant. Toujours ce désert qui se déroule. Même la nuit, il est le lieu central de l'angoisse, du désir et du vertige. Même la nuit, il y a un déploiement circulaire de l'horizon entre l'orangé et le jaune. Malgré la sécheresse de l'air comme sablé et crissant sous l'effet des grains de sable, j'ai l'impression que je transporte un fatras de destins émouvants, dans ce car⁴.

¹ *Ibid.*, p. 21

² *Ibid.*, p. 50

³ *Ibid.*, p. 55

⁴ *Ibid.*, p. 16

Le désert est un lieu omniprésent, quelque chose d'inévitable. Jouant avec l'idée qu'il est plein de signes, le narrateur les présente ici comme « indescriptibles » : à savoir que ce sont des signes dont la signification est inaccessible. Plus encore, le désert est donc « le lieu central » de toutes ses émotions, surtout les plus négatives ; la centralité de l'espace est poussée plus loin dans la mesure où c'est de son centre que se déploie l'horizon dans un mouvement centripète. Ces pensées lui font tout d'un coup voir ses touristes non plus comme des individualités, mais comme des destins : des êtres-destinés-à ; dans le désert, il prend acte de la finalité des choses. Le désert, de fait, est incohérent : le car avance : « toujours parmi l'inextricable enchevêtrement de ce désert [...] composé d'amoncellements désordonnés, de dunes interminables, de montagnes schisteuses et d'éboulis en tout genre qui saturent l'espace, le bouleversent et le rendent essentiel et concret¹ ». La géographie imposante, mais incohérente — ou désordonnée — du désert a un effet particulier. L'espace est saturé et bouleversé ce qui revient à dire qu'il est trop plein et profondément métamorphosé, le rendant ainsi à son essence. Impossible dans ce désert d'élaborer des pensées spirituelles : au contraire, il apparaît pour le narrateur comme ce qu'il y a de plus concret et réel.

L'imaginaire désertique du narrateur laisse place pourtant à tous les paradoxes : c'est ce même désert qui « avec son espace et sa clarté réduit les choses et les rend approximatives et schématiques² ». Le narrateur affirme donc que le désert brouille les choses ; c'est pour cela, notamment, qu'il incarne ce désir de mort dont il parle régulièrement. Ce même désert — et il semblerait que tout cela ne soit pas paradoxal aux yeux du narrateur, mais bien plutôt cohérent — est une imposture, une chose de fiction :

Le désert, la nuit, est une véritable imposture. On croit rêver. On perd le sens du réel. On y voit des chameaux beiges cicatrisés de rose en train de nomadiser. Des palmiers verts pousser sur les dunes safran. Mais tout cela est faux. Le Sahara est méchant. Il est dur. Il est

¹ *Ibid.*, p. 17

² *Ibid.*, p. 93

insupportable. Seuls les touristes de passage le trouvent idyllique et envoûtant. C'est dans cette région que j'ai le plus souffert, que j'ai eu le plus froid dans toute mon imbécile de vie. C'est pour cela que j'y viens. Pour la souffrance. Seulement pour la souffrance¹.

L'expression lexicalisée « croire rêver » qui sous-entend un reproche envers quelqu'un (ici, le désert) est prise au sens propre : la nuit, le désert devient un paysage de rêve. Le narrateur décrit des couleurs vraies — le safran des dunes, le vert des palmiers — associées à d'autres plus étonnantes comme les chamelles « cicatrisées de rose » et son jugement est sans appel : « tout cela est faux ». Le Sahara qui se présente, la nuit, comme un paysage de poésie et de douceur, est bien une imposture puisqu'il est, en réalité, méchant, dur, insupportable. Les adjectifs — bien plus souvent associés à des personnes qu'à des paysages — soulignent à la fois l'hostilité du désert et le fait qu'il détient quelque chose qui s'apparente à une conscience humaine, le rendant d'autant plus inquiétant. Une nouvelle fois, une ligne de démarcation se trace entre le narrateur qui est bien capable de voir le désert pour ce qu'il est et les touristes qui, eux, n'y voient que plaisirs et bonheur mensonger. Ce constat se généralise ainsi : le narrateur, qui, régulièrement se lamente sur son incapacité à vivre dans le monde, voit le monde entier pour ce qu'il est, dur, cruel, insupportable. Ce désert, insupportable, est pourtant également sa porte de sortie, comme l'alcool : « La peur est là. Elle est atroce. Elle m'a toujours habité. J'essaye de l'enrayer à coups de vodka et de randonnées dans le désert le plus grand et le plus désertique du monde². » L'espace du désert se déroule comme un endroit propice à l'examen, ou plus exactement à la rumination, de ses défauts, mis en valeur par l'apparente tautologie superlative du désert le plus désertique du monde. À tel point que la souffrance elle-même se trouve affublée d'un adjectif — « saharienne » — comme s'il s'agissait d'une forme de douleur spécifique et particulière : « Je faisais exprès d'entretenir en moi cette souffrance saharienne. Je parcourais ces espaces arides,

¹ *Ibid.*, p. 38

² *Ibid.*, p. 15

sciemment, en ressassant mes anomalies, mes échecs et mon incapacité à vivre le monde tel qu'il est¹. »

Parmi les raisons de cette incapacité, le narrateur revient longuement sur la sexualité, qui lui paraissait être — jusqu'à sa rencontre avec Sarah — une chose aberrante et dégoûtante. Ainsi :

[J]e n'ai jamais rien compris à cette affaire de sexe... celui de l'homme une chose bistrée qui me fait penser à un viscère marron desséché et froissé... ça me donne la nausée et puis ces couilles rosâtres, bistrées qui pendouillent tu trouves pas ça moche de montrer ça à une femme à ta place j'aurais honte pauvres femmes il faut dire qu'elles ne sont pas plus gâtées que nous... [...] Je marmonnais tout seul : je n'ai jamais rien compris à un sexe de femme non plus... ça me renverse... chez l'homme c'est tragi-comique c'est burlesque... chez la femme c'est carrément tragique... tout ce magma de peaux rosâtres de grandes lèvres de petites lèvres de clitoris de plis et de replis de vulve de poils [...], mais rien à faire c'est moche toute cette barbaque cette viande cette chair tuméfiée comme saccagée mutilée à coups de couteau... ça fait cafouillis... désordre²...

Dans ses souvenirs d'élève au collège, il se compare régulièrement à l'un de ses plus proches amis, Kamel Raïs — « très beau garçon. Superbe. Racé³ ! » — séduisant et friand de sexe. Face à lui, le narrateur se définit comme frigide et indifférent : « tu peux dire que je suis anormal compliqué asexué frigide vas-y⁴ ! » C'est au désert, encore, que se résout ce questionnement et le souvenir tendre qu'il a de son ami. Dans les dernières lignes du livre, il est frappé d'une sorte d'épiphanie :

Je coulisse un regard vers Sarah à travers le rétroviseur. Elle est comme frigorifiée, comme morte malgré son turban immense et

¹ *Ibid.*, p. 115

² *Ibid.*, p. 35-36

³ *Ibid.*, p. 38

⁴ *Ibid.*, p. 36

flamboyant, couleur rouge sang. La même couleur que les cravates de Kamel Raïs !

Elle a l'air plus garçon raté que jamais. Brusquement, je réalise qu'elle est presque le sosie de Kamel Raïs quand il était adolescent. Mêmes yeux entre le bleu et le violet. [...] Je suis troublé. Sarah est-elle pour moi le double femelle de Kamel Raïs ? Je n'ai jamais eu de sentiment ambigu envers lui. Adolescent, je n'ai jamais eu ce regard perfide et oblique d'amoureux ridicule. Aurais-je simplement un retour d'âge, un retour d'adolescence comme on dit un retour de manivelle ? Henri Cohen m'avait souvent charrié à cause de mon admiration pour Kamel Raïs. Certes je le trouvais beau et il connaissait les 27 façons de résoudre une équation du 3^e degré en un temps record et les quatrains d'Omar Khayyām, par cœur. Rien de plus¹.

À la faveur de cette révélation de ressemblance (ou même de gémellité) entre son ami d'enfance pour lequel il éprouvait une grande admiration et Sarah, la jeune femme qui provoque chez lui pour la première fois de sa vie du désir sexuel, l'obsession qu'il avait pour cette dernière disparaît. Il s'agit d'une épiphanie sans véritable sens, sans aucun autre impact que les dernières phrases, rythmiques et courtes, du roman : « Elle est laide, tout d'un coup. Comme morte, pour moi, maintenant². » Il s'agit, plus qu'autre chose, d'un retour au point de départ, et au début du roman. Il redevient asexué et indifférent, l'aventure avec Sarah n'ayant plus d'impact et le désert les ayant réduits tous les deux à une forme de flou.

Pourtant, le désert garde dans *Timimoun* une utilité, une fonction, au-delà de celles de catalyseur du vide ou d'espace de la douleur. Il agit comme une purification : « En fait, il n'y a que dans le désert que j'arrive à évacuer le trop-plein de sentiments étranges, de désirs d'automutilation et de sensations pénibles. Le désert est âpre, impitoyable et angoissant [...] Le Sahara est ce lieu où se chamboule et se fracasse le monde³. » Le désert devient l'unique endroit où, en plus de pouvoir arrêter les pensées

¹ *Ibid.*, p. 158

² *Ibid.*, p. 159

³ *Ibid.*, p. 113

néfastes qui l'assaillent — dont automutilation de ses organes génitaux — le monde ne parvient plus à le toucher : « ici se fixe la sauvagerie du monde¹ ». Le Sahara détruit le monde, dont il est le point limite, et en même temps il l'incarne, car il est l'endroit où la barbarie se donne à voir de manière nue. Pourtant, en dernière analyse, le Sahara du narrateur de Boudjedra est un endroit confus et plein de bruit ; un phénomène, plutôt qu'un paysage, qui perturbe et met en désordre les catégories du paysage : « Le Sahara c'est ce grabuge intolérable du monde, ce bouleversement incroyable de la géographie et de la géologie². » Le désert dans *Timimoun* est un perturbateur, qui met à mal les catégories du réel. De surcroît, il n'obéit pas aux règles de la société humaine. Il semble donc être un espace irrémédiablement étranger à l'humanité et hostile. En même temps, par cette hostilité même, il semble permettre d'élaborer des images de la liberté — politique, discursive, poétique — spécifiques. Un idéal du nomadisme comme mode de vie et de pensée voit le jour : dans ou par le désert littéraire, de nouvelles manières de penser ou concevoir, éloignées des formes traditionnelles, peuvent voir le jour.

2 – L'altérité radicale : un idéal du nomadisme

A – Le nomade comme idéal

Déjà, dans les textes que nous avons pu étudier, le Bédouin et le Touareg — figures souvent interchangeables — incarnaient une forme d'idéal de liberté que l'on fait remonter à Ismaël, le premier nomade. Dans les dernières années, le terme même de « nomadisme » (souvent synonyme uniquement de mobilité) a pris une importance toute particulière. Citons, par exemple, les nombreux ouvrages de Michel Maffesoli portant sur le sujet dont *Du nomadisme* paru en 1997. L'œuvre de Kenneth White, de la même

¹ *Ibid.*, p. 114

² *Ibid.*, p. 56

manière, est parcourue par le terme qu'il élabore de « nomadisme intellectuel » dès 1979 dans sa thèse d'état soutenue à la Sorbonne¹. Le terme même est appliqué à de nombreux sujets d'études — on trouvera ainsi l'ouvrage d'Ingrid Kleespies, *A Nation Astray: Nomadism and National Identity in Russian Literature* (2012) ou encore *Nomadic Ethics in Contemporary Women's Writing in German: Strange Subjects* d'Emily Jeremiah (2012) dont les chapitres portent sur des sujets qui comprennent la « nomadic postmemory », l'« economadism » ou encore la « queer, East German nomadism »². En 2016 paraît également, par exemple, l'ouvrage de Pavlina Radia *Nomadic Modernisms and Diasporic Journeys of Djuna Barnes and Jane Bowles: Two Very Serious Ladies*. Il semblerait, pour reprendre le titre de l'ouvrage de l'anthropologue Thomas Barfield³, qu'il y aurait le rêve d'une « alternative nomade » un mode de vie sédentaire et — c'est souvent l'implicite — oppressif. La popularité, ces dernières années, du terme « *digital nomad* » (nomade digital) désignant les personnes travaillant à distance grâce aux nouvelles technologies et qui choisissent donc de voyager en travaillant, en témoigne également⁴.

Le nomadisme — dont la définition est complexe car il existe de très nombreuses réalités du nomadisme évoluant dans des paysages variés et des continents différents — semble être une thématique qui continue à exercer une fascination certaine. Dans ce chapitre, nous nous intéresserons donc non pas forcément à l'idée anthropologique de nomadisme, mais à la manière dont l'image littéraire du nomade est utilisée afin de renouveler les schémas de pensée. Nous nous fonderons essentiellement sur le traité de

¹ Voir Pierre JAMET, « L'altercation entre Gilles Deleuze et Kenneth White », *Philosophique*, 9 | 2006, p. 145-153.

² Emily JEREMIAH, *Nomadic Ethics in Contemporary Women's Writing in German. Strange Subjects*, Rochester, Camden House, 2012

³ Thomas BARFIELD, *The Nomadic Alternative*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1993

⁴ De nombreux articles dans les quotidiens et périodiques d'envergure internationale ont été publiés sur le sujet, par exemple : Greg LEA, « The World Is My Office: Why I Chose to Become a Digital Nomad Worker », *The Guardian*, 2019, mai [en ligne] <https://www.theguardian.com/technology/2019/may/11/digital-nomads-work-technology-asia-cities-wifi> (consulté le 26 septembre 2019)

nomadologie, « 1227 — Traité de nomadologie : la machine de guerre » publié par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans le deuxième tome de *Capitalisme et schizophrénie* intitulé *Mille plateaux*. Comme nous l'avons déjà fait pour Baudrillard, ce qui nous intéressera ici ne sera pas à proprement parler le contenu philosophique du traité, mais bien plutôt sa dimension de document littéraire ; ainsi, nous essayerons de voir à quoi sert et comment est rhétoriquement utilisée l'image du nomade et du nomadisme. Dans un deuxième temps, nous verrons comment le désert devient un espace qui permet à l'œuvre de devenir nomade : plutôt que d'être rangée dans une catégorie, ou un genre, ou une intention précise, elle devient fluide et changeante, mobile. Pour l'illustrer, nous nous intéresserons essentiellement à *L'Invention du désert* de Tahar Djaout, un ouvrage qui ne se laisse pas facilement ranger dans une catégorie précise et se plaît bien plutôt à traverser et subvertir les tentatives de classification.

B – Le désert comme outil pour mettre en scène la vulnérabilité essentielle des hommes et de la civilisation

Afin de mieux approcher ces questions, nous nous intéresserons d'abord à la courte nouvelle intitulée « The Delicate Prey » (« Une Proie délicate »), dans laquelle Paul Bowles propose une vision du désert comme un espace de tous les dangers, mais dont la nature même tend à faire s'effondrer toutes les constructions humaines. Valeurs, récits, communautés, se désagrègent au contact du désert. En quelques courtes pages, Bowles relate une histoire particulièrement morbide. Dans « The Delicate Prey », trois vendeurs de cuir de Tabelbala (Algérie actuelle) se rendent à Tessalit (Mali actuel) par voie du désert. Les deux frères et leur jeune neveu, Driss, décident d'emprunter l'itinéraire le plus rapide qui est également « contiguous to the lands of the plundering Reguibat tribes¹ ».

¹ Paul BOWLES, "The Delicate Prey", dans Paul BOWLES, *The Delicate Prey and Other Stories*, New York, The Library of America, 2002 [1950], p. 201

(« qui borde les terres des tribus pillardes Reguibat¹ ».) Même avant leur départ de Tabelbala, l'idée de danger, d'espace hors-la-loi, est présente : il s'agit d'éviter les Reguibat ou de savoir comment naviguer ce terrain dangereux. Driss, insouciant, joue régulièrement à la flûte. Ils rencontrent un inconnu qui voyage dans la même direction qu'eux. S'ils sont suspicieux au début, ils sont vite rassurés : non seulement l'inconnu n'est pas un Reguiba (« he was quick and jolly, with light skin and very little beard². » (« Il était vif et enjoué, il avait la peau claire et peu de barbe³. »), mais en plus il est Mounhari : « Mounhar is a holy place in that part of the world, and its few residents are treated with respect by the pilgrims who go to visit the ruined shrine nearby⁴. » (« Mounhar est un lieu saint de cette région du monde, et ses habitants sont traités avec respect par les pèlerins qui viennent visiter le sanctuaire en ruine, situé près de là⁵ ».) Il vient donc d'un espace qui l'investit d'emblée d'une forme de sacralité et donc de confiance. L'inconnu annonce qu'étant bon chasseur, il leur apportera de la viande de gazelle sur la route. Il s'avère que cela n'est qu'un stratagème qui lui permet d'éloigner, et d'assassiner, les deux oncles sans que le jeune homme ne s'en rende compte. Pendant ce temps, Driss rêve au bordel qu'il va fréquenter à Tessalit, qu'il voit comme un paysage désertique de jambes et de poitrines : « In the advancing heat he dozed, his mind playing over a landscape made of soft thighs and small hard breasts rising like sand dunes⁶ ». (« La chaleur devenant plus forte, il somnola, son esprit erra, ludique, sur un paysage de cuisses douces et de petits seins durs dressés comme des dunes.⁷ ») Enfin, constatant que ses oncles ne reviennent pas, il part à leur recherche. Il retrouve le Mounhari, enivré par le haschisch et par la haine qu'il éprouve à l'égard des Filalis. Ce qui suit est une courte scène, particulièrement

¹ Paul BOWLES, « Une Proie délicate » [1950] dans *Le Scorpion*, traduit de l'anglais par Chantal MAIROT, Paris, Payot et Rivages, 1998, p. 47

² Paul BOWLES, "The Delicate Prey", *op. cit.*, p. 202

³ Paul BOWLES, « Une Proie délicate », *op. cit.*, p. 49

⁴ Paul BOWLES, "The Delicate Prey", *op. cit.*, p. 203

⁵ Paul BOWLES, « Une Proie délicate », *op. cit.*, p. 49

⁶ Paul BOWLES, "The Delicate Prey", *op. cit.*, p. 205

⁷ Paul BOWLES, « Une Proie délicate », *op. cit.*, p. 51

brutale, au cours de laquelle le Mougari torture Driss : d'abord il l'attache puis le déshabille. Jusqu'à présent, le narrateur nous présentait le point de vue de Driss : « Driss stared at him with a certain curiosity¹ » (« Driss le dévisagea avec une certaine curiosité². ») quand l'homme lui a tiré dessus et le plaque au sol. À partir de ce moment, il devient la proie fragile éponyme et nous n'avons plus accès à sa conscience, mais uniquement à celle du Mougari :

The man moved and surveyed the young body lying on the stones. He ran his finger along the razor's blade; a pleasant excitement took possession of him. He stepped over, looked down, and saw the sex that sprouted from the base of the belly. Not entirely conscious of what he was doing, he took it in one hand and brought his other arm down with the motion of a reaper wielding a sickle. It was swiftly severed. A round, dark hole was left, flush with the skin; he stared a moment, blankly. Driss was screaming. The muscles all over his body stood out, moved.

Slowly the Mougari smiled, showing his teeth. He put his hand on the hard belly and smoothed the skin. Then he made a vertical incision there, and using both hands, studiously stuffed the loose organ in until it disappeared.

[...]

[H]e kicked him over on to his stomach where he lay making small spasmodic movements. And as the Mougari followed these with his eyes, a new idea came to him. It would be pleasant to inflict an ultimate indignity upon the young Filali. He threw himself down; this time he was vociferous and leisurely in his enjoyment³.

L'homme recula pour mieux détailler le jeune corps étendu sur la rocaïlle. Il passa son doigt sur le fil du rasoir ; une excitation agréable s'empara de lui. Il fit un pas, abaissa les yeux et vit, pointant à la base du ventre, le sexe. Il le prit dans une main, et sans bien être conscient de ce qu'il faisait, laisse tomber son autre bras d'un geste de

¹ Paul BOWLES, "The Delicate Prey", *op. cit.*, p. 206

² Paul BOWLES, « Une Proie délicate », *op. cit.*, p. 53

³ *Ibid.*, p. 207

moissonneur abattant sa faucille. Il fut vite tranché. À la place il n'y avait plus qu'un trou rond et sombre à fleur de peau qu'il regarda un instant, hébété. Driss hurlait. Tous les muscles de son corps bougeaient, tressaillaient.

Le Mougari sourit lentement, découvrant peu à peu ses dents. Il porta sa main sur le ventre dur et caressa la peau. Il y pratiqua ensuite une petite incision verticale dans laquelle, de ses deux mains, il enfonça méticuleusement l'organe tranché jusqu'à ce qu'il disparût.

[...]

[I] le retourna sur le ventre d'un coup de pied ; Driss resta ainsi, gisant, le corps secoué de spasmes brefs. Et tandis que le Mougari les suivait du regard, une autre idée lui vint à l'esprit. Il serait très agréable d'infliger un dernier outrage au jeune Filali. Il se jeta sur lui. Cette fois, il prit son plaisir sans hâte et en vociférant¹.

Le lendemain de cet épisode macabre, qui est centré autour d'une double humiliation sexuelle, le Mougari égorge Driss, qu'il avait laissé souffrir la nuit, avant de voler la marchandise des trois Filalis et de se rendre à Tessalit afin de la vendre. Là, par un concours de circonstances, il est découvert par des marchands Filali qui s'étaient mis en route pour Tessalit après les trois victimes. Ceux-ci le dénoncent à un Français du tribunal qui, après interrogation du Mougari, leur annonce : « He is yours² » (« Il est à vous³ »). Sa sentence est d'être traîné par eux, attaché à un chameau : « They tied him to one of the *mehara*, and mounting their own, moved in a silent procession (silent save for the Mougari) out through the town gate into the infinite wasteland beyond⁴. » (« Ils l'attachèrent à l'un des *méhara*, et chacun montant le sien, se dirigèrent en procession silencieuse (silencieuse, certes... encore eût-il fallu que le Mougari se taise) par-delà la

¹ Paul BOWLES, « Une Proie délicate », *op. cit.*, p. 53-55

² Paul BOWLES, « The Delicate Prey », *op. cit.* p. 208

³ Paul BOWLES, « Une Proie délicate », *op. cit.*, p. 56

⁴ Paul BOWLES, « The Delicate Prey », *op. cit.*, p. 209

porte de la ville, vers l'infini des terres désertes¹. ») C'est dans le même espace où le Mougari a torturé Driss — et où la loi des hommes n'a plus cours — qu'il sera torturé à son tour : « Half the night the continued, until they were in a completely unfrequented region of the desert². » (« Ils poursuivirent ainsi leur route toute la nuit, jusqu'à ce qu'ils eussent atteint une région du désert absolument perdue³. ») Alors, ils creusent un trou dans lequel ils le placent, et le recouvrent laissant seulement sa tête découverte. Dès lors, le Mougari fait partie du paysage : « In the faint light of the new moon his shaved pate without its turban looked rather like a rock⁴. » (« À la lumière douce de la nouvelle lune, son crâne rasé dépourvu de turban ressemblait assez à un caillou⁵. ») Puis, ils l'abandonnent :

When they had gone the Mougari fell silent, to wait through the cold hours for the sun that would bring first warmth, then heat, thirst, fire, visions. The next night he did not know where he was, did not feel the cold. The wind blew dust along the ground into his mouth as he sang⁶.

Eux partis, le Mougari sombra dans le silence, attendant au long des heures froides l'apparition du soleil qui lui apporterait la chaleur, la canicule, la soif, le feu et les mirages. La nuit suivante, il ne savait plus où il se trouvait, il ne sentait pas le froid. Du sol, le vent fit monter de la poussière qui s'engouffra dans sa bouche, pendant qu'il chantait⁷.

Dans le désert, le Mougari se confond avec le paysage ; d'abord lorsque sa tête est comparée à un rocher et puis, plus encore, lorsque bientôt mort de soif et d'inanition, il perd tout sens des choses et se met à chanter : le sable emplit sa gorge et il devient désert,

¹ Paul BOWLES, « Une Proie délicate », *op. cit.*, p. 56

² Paul BOWLES, "The Delicate Prey", *op. cit.*, p. 209

³ Paul BOWLES, « Une Proie délicate », *op. cit.*, p. 56

⁴ Paul BOWLES, "The Delicate Prey", *op. cit.*, p. 209

⁵ Paul BOWLES, « Une Proie délicate », *op. cit.*, p. 56

⁶ Paul BOWLES, "The Delicate Prey", *op. cit.*, p. 209

⁷ Paul BOWLES, « Une Proie délicate », *op. cit.*, p. 56

dehors et dedans. Plus encore, c'est l'idée que dans cet espace loin des lois et loin des catégories, des choses qui dépassent l'entendement peuvent se dérouler ; d'où la description précise et sauvage de la torture de Driss et l'écriture d'une courte nouvelle qui paraît, au premier abord, parfaitement gratuite dans sa cruauté. Comme le relève Richard F. Patteson, Bowles a déclaré : « If I'm persuaded [...] that our life is predicated upon violence, that the entire structure of what we call civilization, the scaffolding that we've built up over the millennia, can collapse at any moment, then whatever I write is going to be affected by that assumption¹. » (« Si je suis convaincu [...] que notre vie est fondée sur la violence, que la structure toute entière de ce que nous nommons civilisation, l'échafaudage que nous avons construit depuis des millénaires, peut s'effondrer à tout moment, alors tout ce que j'écris sera influencé par cette supposition. ») Pour Patteson, chez Bowles, « l'ordre tend à se transformer en désordre, le calme en la violence, la forme, en informe, et les intérieurs protégés en extérieurs vastes et exposés². » C'est en effet cette brutalité, la mise en scène de la vulnérabilité essentielle des hommes, qui ne sont protégés par aucune structure qui est le cœur de « *The Delicate Prey*. » Patteson explique ainsi : « L'abri est ineffectif dans "Une Proie délicate". » Toutes ces structures – la famille, la société, la religion, l'art – qui nous gardent plus ou moins civilisés s'avèrent être vulnérables³. » Le désert sert, pour Bowles, à souligner la vulnérabilité et l'incertitude de toute construction, physique ou mentale, humaine. Comme le souligne Jean-Marc Moura :

Ainsi, qu'il soit conçu comme une erreur à dissiper ou comme une légende séduisante, le mythe exotique apparaît comme la clé de compréhension des humanités lointaines, mais une clé truquée, où s'exprime d'abord un fantasme occidental projeté sur l'altérité. Ce fantasme fait du mythe un ornement, superstition gracieuse d'indigènes idéalisés, ou un récit à peine détaché de la barbarie

¹ Richard F. PATTESON, *A World Outside. The Fiction of Paul Bowles*, Austin, University of Texas Press, 1987, p. xi, nous traduisons

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 5

primitive, mais, dans les deux cas, il répond à une réduction de l'altérité, dont les modes généraux sont l'idéalisation ou la caricature, l'angélique ou le monstrueux¹.

C – Mille nomades imaginaires

C'est à partir de cette destruction des fictions de la civilisation relevée par Patteson que l'on peut envisager le désert comme porteur d'un autre idéal, à savoir celui du nomadisme. Bien que nous ne nous aventurerons pas dans l'ardue définition anthropologique du nomadisme, nous en retiendrons une définition basique. Dans l'ouvrage qu'ils éditent et qui s'intéresse particulièrement à l'archéologie du nomadisme et aux méthodes classiques ou expérimentales de recherche, Hans Barnard et Willeke Wendrich écrivent :

L'étymologie du terme "nomade" remonte au Grec ancien, *nomades*, les tribus pastorales, lié au verbe *nema*, qui signifie distribuer, pâturer ou faire paître les troupeaux. [...] Le terme est donc lié, à l'origine, au pastoralisme mais a acquis une signification plus large dans laquelle l'aspect le plus important est celui d'une existence (résidentielle) mobile².

La vaste littérature existante sur le nomadisme indique qu'il s'agit d'un sujet qui semble préoccuper nos contemporains, notamment dans la manière dont la notion de « nomadisme » permet de réfléchir aux questions de mobilité et d'indépendance. Ainsi l'anthropologue Franck Michel publie-t-il une série de livres tournant autour des concepts d'autonomie et de nomadisme, comme *Autonomadie, essai sur le nomadisme et l'autonomie* (2005) ou encore *Manifeste pour l'autonomadie* (2017). D'emblée notons encore une fois que les thèmes de nomadisme et d'indépendance sont reliés, alors que cela n'est pas forcément une évidence. Dans ce dernier ouvrage, Franck Michel

¹ Jean-Marc MOURA, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 63

² Hans BARNARD, Willeke WENDRICH, "Introduction" dans Hans BARNARD, Willeke WENDRICH (éd.), *The Archaeology of Mobility*, Los Angeles, The University of California, 2008, p. 3–5, nous traduisons

représente les nomades comme les « derniers résistants contre la société dominante » et « habitants des confins naturels [...], mais aussi des confins sociaux¹ ». Pour lui, les nomades :

représentent l'envers du monde des sédentaires qui ne parviennent pas à assumer cette parenté. Les nomades sont la chance des sédentaires du futur. Ils ont conservé le sens de la liberté et la pratique de l'autonomie que les sédentaires ont jetés dans les poubelles de l'histoire ou sacrifiés sur l'autel de la société de consommation².

Le nomadisme apparaît comme une force vitale qui échappe à l'État et à la société de consommation, auquel seraient soumis les sédentaires. Pour Rachel Bouvet, le nomadisme se présente au sédentaire « comme une forme d'altérité extrême à l'intérieur de l'altérité humaine³ ». Cette opposition entre sédentaire et nomade se trouve de même, par exemple, dans le catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou, *Errants, nomades, voyageurs* publié en 1980⁴. Dans l'introduction du catalogue, Jean-Paul Pigeat écrit : « très vite est née une opposition entre sédentaires et nomades, une irréductibilité de l'un à l'autre⁵. » Une différence dans le rapport aux institutions étatiques entre les sédentaires soumis et les nomades libres traverse une grande partie de l'imaginaire contemporain. Que cette différence soit avérée ou non, au sein des nombreuses et très différentes formes de nomadisme qui voient le jour partout dans le monde à des époques différentes, cela semble ne pas être un problème : la dichotomie de base, imaginaire, est toujours préservée. C'est ce qu'il est possible de percevoir, dans

¹ Franck MICHEL, *Manifeste pour l'autonomadie. La Croisée des routes*. Annecy, Livres du Monde, 2017, p. 20

² *Ibid.*, p. 20-21

³ Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, *op. cit.*, p. 79

⁴ Nicole GAUZIT-FATOU, Michelle DAGAULT, Jean-Paul PIGEAT (éd.), *Errants, nomades, voyageurs*. cat. expo., Paris, Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, (juin à septembre 1980), Paris, Centre Georges Pompidou

⁵ Jean-Paul PIGEAT, « Introduction » dans Nicole GAUZIT-FATOU, Michelle DAGAULT, Jean-Paul PIGEAT (éd.), *Errants, nomades, voyageurs*, *op. cit.*, p. 3

ce même catalogue, dans l'entretien avec l'architecte Jeanne-Marie Alexandroff intitulé « L'espace des nomades ». Quand on lui pose la question de savoir si, quand on parle de « nomades », on fait référence à des choses précises, celle-ci répond : « A priori non. Le mot nomade remue d'une part la notion de gens libres, c'est-à-dire à la fois enviables et dangereux, de gens pouilleux et luxueux. Mais il remue aussi l'idée du désert, l'idée de ce qui est pauvre, de ce qui est laid¹. » Elle explique ensuite qu'il est « très difficile de caractériser les nomades par leur habitat, par leur mode de vie ou par leurs activités² ». Il semblerait donc qu'il y ait une essentialisation anthropologique du nomadisme qui permette à cet imaginaire de se déployer. Déjà en 1972, dans *Perspectives on Nomadism*, Neville Dyson-Hudson faisait ce constat. Dans l'article intitulé « The Study of Nomads », qui recense les travaux effectués à ce sujet jusqu'alors, celui-ci établit la généalogie des études des nomades, à partir du Comte de Volney, et la quantité des ouvrages depuis sur le nomadisme. Il explique, cependant, que la recherche dans ce domaine est, à l'époque, assez pauvre. Il en propose la raison suivante : « Plus que tout, c'est l'essentialisme qui définit tant de réflexions sur les nomades (y compris, comme je le dirai plus tard, le concept de "nomadisme" lui-même) qui est responsable du développement paradoxalement lent des études des comportements nomades³. » Rachel Bouvet observe très justement que généralement, le terme de nomadisme est utilisé de façon métaphorique : « La métaphore retient l'idée de mouvement, de mobilité, pour l'associer à la liberté, et laisse de côté l'aspect culturel, traditionnel, communautaire⁴. »

Nous choisirons d'entrer dans le texte de Deleuze et Guattari par cet angle, grâce à la lecture critique qu'en fait Christopher L. Miller dans le chapitre « Beyond Identity, The Postidentitarian Predicament in Deleuze and Guattari's *A Thousand Plateaus* » de son

¹ Jeanne-Marie ALEXANDROFF, « L'Espace des nomades » dans Nicole GAUZIT-FATOU, Michelle DAGAULT, Jean-Paul PIGEAT (éd.), *Errants, nomades, voyageurs*, op. cit., p. 18

² *Ibid.*

³ Neville DYSON-HUDSON, "The Study of Nomads" dans William IRONS, Neville DYSON-HUDSON, *Perspectives on Nomadism*, Leiden, E.J. Brill, 1972, p. 8-9, nous traduisons

⁴ Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit., p. 80

ouvrage *Nationalists and Nomads*¹. Pour Miller, la « pensée nomade » est l'un des modèles de réflexion post-identitaire les plus irrésistibles sur « le marché des idées théoriques aujourd'hui² ». Le texte de Deleuze et Guattari est un « vaste réseau de notes de bas de pages [qui] sont [...] les empreintes dans le sable de leurs vagabondages nomades intellectuels, permettant à leurs lecteurs de suivre leurs pas³. » Deleuze et Guattari ne citent pas de sources nomades, asiatiques ou africaines, orales ou écrites. Cela pourrait être dû, comme il l'indique, au paradoxe épistémologique de la nomadologie : « les nomades ne se représentent pas par l'écriture, ils doivent être représentés⁴ » Or, comme il le relève :

Deleuze et Guattari ne citent, d'ailleurs, que peu de sources non-Occidentales et non-européennes, et ils ne s'attardent pas sur les rares qu'ils citent ; en dépit de cela, leur projet les amène à effectuer de nombreuses déclarations générales sur la nature de sociétés dans le monde⁵.

Christopher Miller résume ainsi son propos : « Malgré son nomadisme, *Mille plateaux* ne reflète ni plus ni moins que ce qui peut être appris dans les bibliothèques et les librairies de Paris⁶ ». Partant de ce nomadisme imaginaire, dont Christopher Miller démontre bien les présupposés coloniaux ou au moins ethnocentrés, Deleuze et Guattari ont un projet qui peut éclairer l'imaginaire littéraire du désert tel que nous nous proposons de l'étudier.

Dès l'introduction à *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari en appellent au « contraire d'une histoire⁷ » : « On écrit l'histoire, mais on l'a toujours écrite du point de vue des

¹ Christopher L. MILLER, *Nationalists and Nomads. Essays on Francophone African Literature and Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998, nous traduisons

² *Ibid.*, p. 173

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 176

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 177

⁷ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie*, t. II, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 34

sédentaires, et au nom d'un appareil unitaire d'État, au moins possible même quand on parlait de nomades. Ce qui manque, c'est une Nomadologie¹ ». Ils évoquent de « rares et grandes réussites » par exemple Marcel Schwob, Armand Farrachi ou Jerzy Andrzejewski, mais estiment qu'il faut « un nomadisme plus profond que celui des croisades, celui des vrais nomades, ou bien le nomadisme de ceux qui ne bougent même plus et qui n'imitent plus rien² ». Le nomadisme, en définitive, ne correspond pas forcément à un mouvement physique, mais bien plutôt à une disposition mentale, à une mobilité de l'esprit. Ils établissent une différence entre un nomadisme superficiel et celui, plus profond ou plus vrai, de ceux qui sont suffisamment nomades pour ne plus avoir à bouger.

Cette disposition trouve un écho, d'ailleurs, dans la nature même du roman. S'il ne s'agit pas directement de « nomadisme », Deleuze et Guattari soutiennent que le roman est un genre qui, essentiellement, met en scène des personnages « perdus, qui ne savent plus leur nom, ce qu'ils cherchent ni ce qu'ils font, amnésiques, ataxiques, catatoniques³. » C'est, selon eux, ces personnages qui différencient le genre romanesque des genres dramatique ou épique :

La Princesse de Clèves est un roman précisément pour la raison qui parut paradoxale aux contemporains, les états d'absence ou de « repos », les sommeils qui frappent les personnages [...] Quand le roman commence, par exemple avec Chrétien de Troyes, il commence par le personnage essentiel qui l'accompagnera dans tout son cours : le chevalier du roman courtois passe son temps à oublier son nom, ce qu'il fait, ce qu'on lui dit, ne sait où il va ni à qui il parle, ne cesse de tracer une ligne de déterritorialisation absolue, mais aussi d'y perdre son chemin, de s'arrêter et de tomber dans des trous noirs⁴.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 35

³ *Ibid.*, p. 213

⁴ *Ibid.*

Les états d'absence et plus essentiellement, la déroute, la perte de sens, les hésitations seraient constitutifs des personnages du roman et du roman lui-même. Cette définition qui passe par une typologie de l'état mental du personnage du roman est proche de leur manière de s'intéresser à l'image du désert et du nomade pour articuler leur nomadologie. Celle-ci commence par une différenciation de l'image classique de la pensée et de la pensée nomade :

L'image classique de la pensée, et le striage de l'espace mental qu'elle opère, prétend à l'universalité. [...] Dès lors, il est facile de caractériser la pensée nomade qui récusé une telle image et procède autrement. C'est qu'elle ne se réclame pas d'un sujet pensant universel, mais au contraire se d'une race singulière ; et elle ne se fonde pas sur une totalité englobante, mais au contraire se déploie dans un milieu sans horizon comme espace lisse, steppe, désert ou mer¹.

On perçoit dès lors ici que ce que l'on nomme « désert », qui serait aussi bien un état qu'un processus, s'apparente à l'espace lisse défini dans *Mille plateaux* et qui serait « steppe, désert ou mer » : il s'agit non pas d'une totalité englobante, mais au contraire d'un déploiement d'idées, parfois contradictoires, souvent non-systématiques. Celles-ci dépendent de la différence entre le trajet nomade ou celui sédentaire. La fonction de ce dernier est « de *distribuer aux hommes un espace fermé*, en assignant à chacun sa part, et en réglant la communication des parts². » Le trajet nomade, quant à lui, « fait le contraire, il *distribue les hommes (ou les bêtes) dans un espace ouvert*, indéfini, non communicant³. » Dans cette différence d'espace, Deleuze et Guattari repèrent une différence entre le *nomos*, « consistance d'un ensemble flou » et « la loi, ou la *polis*. » : le premier est « comme un arrière-pays, un flanc de montagne ou l'étendue vague autour

¹ *Ibid.*, p. 469

² *Ibid.*, p. 472

³ *Ibid.*

d'une cité »¹. On retrouve ici l'idée fréquente que le désert adoucit les contours ou les fait disparaître, crée le flou dans les limites. Si l'espace sédentaire est strié « par des murs, des clôtures et des chemins entre les clôtures, » l'espace nomade, lui, est « lisse, seulement marqué par des "traits" qui s'effacent et se déplacent avec le trajet. »² Or, pour Deleuze et Guattari cette différence ne correspond pas nécessairement à une différence de mouvement :

Le nomade se distribue dans un espace lisse, il 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. [...] Alors que le migrant quitte un milieu devenu amorphe ou ingrat, le nomade est celui qui ne part pas, ne veut pas partir, s'accroche à cet espace lisse où la forêt recule, où la steppe ou le désert croissent, et invente le nomadisme comme réponse à ce défi³.

Dans la série de métaphores utilisées par Deleuze et Guattari afin de mettre en place leur nomadologie, on localise une différence essentielle entre la dynamique d'une part de « la forêt » et de l'autre celle de « la steppe ou le désert » (ou la mer) : un espace qui recule et l'autre qui croît. Le nomadisme est alors comme une réponse au défi du désert qui croît ; c'est une manière de répondre à cette dynamique. De fait le nomadisme alors ne correspond pas forcément à un déplacement, puisqu'il peut se faire au sein même du désert — qui, lui, grandit — dans l'immobilité physique : « Il n'est donc pas étonnant qu'on ait pu invoquer des voyages spirituels qui se faisaient sans mouvement relatif, mais en intensités sur place : ils font partie du nomadisme⁴. » Le nomade, en fait, existe selon le territoire et non selon son mode de déplacement sur ce territoire :

Le nomade est là, sur terre, chaque fois que se forme un espace lisse qui ronge et tend à croître en toutes directions. Le nomade habite

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 473

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 lui¹.

Pour Deleuze et Guattari la mer constitue l'archétype, le premier exemple, d'un espace lisse qui a été strié progressivement ; ensuite, tous les espaces lisses qui seront striés le seront sur le modèle de la mer. L'analogie persistante entre le désert et la mer n'est cette fois-ci plus située au niveau de leur esthétique, mais de leur fonction et de leur histoire. La mer, espace lisse par excellence, est également le prototype des manières de strier un espace. Elle est donc comme un modèle premier de l'aménagement du désert :

C'est sans doute par là que la mer, archétype de l'espace lisse, a été aussi l'archétype de tous les striages de l'espace lisse : striage du désert, striage de l'air, striage de la stratosphère. [...] C'est d'abord sur la mer que l'espace lisse a été dompté, et qu'on a trouvé un modèle d'aménagement, d'imposition du strié, qui servira ailleurs².

Pour Deleuze et Guattari, le désert (qu'il soit des sables ou des glaces) est décrit dans des termes spécifiques : « aucune ligne n'y sépare la terre et le ciel ; il n'y a pas de distance intermédiaire, de perspective ni de contour, la visibilité est restreinte³ ». Dans ce défi posé à la visibilité, qui ne correspond plus à nos manières habituelles de délimiter un territoire, « l'absolu n'apparaît donc pas dans le lieu, mais se confond avec le lieu non limité ; l'accouplement des deux, du lieu et de l'absolu, n'est pas dans une globalisation ou une universalisation centrées, orientées, mais dans une succession infinie d'opérations locales⁴ ». On comprend dès lors pourquoi l'on retrouve régulièrement ce rapport intime entre une expérience qu'on pourrait nommer spirituelle dans les textes autour du désert

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 599

³ *Ibid.*, p. 474

⁴ *Ibid.*, p. 475

et une attention particulière à comment cette spiritualité-là émane, localement, de la nature même du désert.

Ce qui nous intéresse dans ce rapide retour sur Deleuze et Guattari est le fait qu'ils utilisent le désert (ainsi que la steppe) pour élaborer un nomadisme qui est purement imaginaire et littéraire. En effet, comme l'indique justement Christopher Miller :

Revendiquer une nomadologie non-représentationnelle et non-anthropologique demeure cependant un argument important pour ceux qui voudraient utiliser *Mille plateaux* comme un guide de critique culturelle. En principe, cela permet au critique de se situer hors des domaines suspects de la manipulation et de la représentation. [...] Plus important, cette revendication libère Deleuze et Guattari, ainsi que leurs disciples, du fardeau éthique de devoir représenter des vrais nomades, qui auraient peut-être quelque chose à dire en réponse. Cela permet à Deleuze et Guattari de créer une théorie du nomadisme qui englobe le monde entier, des Hyksos et Mongols antiques aux Nord-africains contemporains, tout en commentant avec autorité sur ces cultures, sans citer plus de treize sources (selon mes calculs) qui s'intéressent explicitement aux nomades réels. Ceci ne serait pas un problème si les auteurs se tenaient hors de la représentation et ne se livrent pas à l'anthropologie. Ce n'est, cependant, pas le cas¹.

Les sources utilisées par Deleuze et Guattari, selon lui, sont explicitement intéressées par un « nomadisme abstrait », mais, dans sa lecture, les auteurs « établissent aussi une prétention à la référentialité anthropologique en incluant des citations d'ouvrages ethnographiques. Ainsi, ils enjambent la barrière entre un nomadisme purement intellectuel et un nomadisme anthropologique »².

Deleuze et Guattari eux-mêmes se situent dans un flou imaginaire qui leur permet d'élaborer une pensée nomade : le désert en général, porte dans les textes une incertitude ontologique qui fait que ce dont on parle est simultanément présenté comme

¹ Christopher L. MILLER, *Nationalists and Nomads. Essays on Francophone African Literature and Culture*, *op. cit.*, p. 178

² *Ibid.*, p. 179

de la fiction et comme du vrai ; ce flou est souvent exploité de cette manière afin de fabriquer de nouvelles images. L'analyse de Rachel Bouvet peut alors très bien s'appliquer ici :

La figure du nomade serait donc liée à une certaine rébellion envers l'ordre établi chez les sédentaires, à un désir de se soustraire au lieu habité, modèle gouvernant le rapport à l'espace. Du même coup, le nomadisme fantasmé n'a que peu de chose à voir avec le nomadisme tel qu'il est pratiqué depuis l'aube des temps¹.

L'influence du concept de nomadisme a été très importante dans une partie de la littérature du Maghreb. Comme l'écrit John D. Erickson, le nomadisme en est venu à représenter un « mode de différenciation » contre les rétrécissements « nationalistes/fondamentalistes/nativistes² » d'une part et les politiques globales de la culture occidentale d'une autre part. Le nomadisme connote « le devenir, le mouvement, les valeurs pluralistes, contrairement à l'idéologie et aux stratégies statiques, totalisantes, réductionnistes des institutions étatiques et théocratiques³ ». De fait, dans sa préface à la publication anglaise de l'*Anti-Œdipe*, Michel Foucault appelle ce livre un « art de vivre⁴ » contraire à toutes formes de fascisme. Il en énumère les principes essentiels, dont le suivant : « Préférez ce qui est positif et multiple, la différence à l'uniformité, les flux aux unités, les agencements mobiles aux systèmes. Considérez que ce qui est productif n'est pas sédentaire, mais nomade⁵ ».

Dans une certaine lecture anthropologique, présentée par John D. Erickson, le nomadisme serait tout naturellement porté à troubler le pouvoir puisque le dispositif segmentaire des groupes tribaux nomades, dans lesquels le rôle de chef est presque

¹ Rachel BOUVET, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit., p. 91

² John D. ERICKSON, "Nomadic Thought, Postcolonialism, and Maghrebian Writing", art. cit., p. 67

³ *Ibid.*

⁴ Michel FOUCAULT, « Préface », traduit de l'anglais par F. DURAND-BOGAERT dans *Dits et Écrits II. 1976-1988*, François EWALD, Daniel DEFERT (éd.), Paris, Gallimard, 2001, p. 135

⁵ *Ibid.*

seulement honorifique, et dont le pouvoir dépend de sa capacité de persuasion, refléterait une forme structurelle qui met à mal toute forme de contrôle :

En conséquence, alors que les structures segmentaires rendaient les groupes pastoraux, une fois sédentarisés, vulnérables aux incursions hégémoniques, leur différence résulta aussi dans une opposition innée contre tout système politique dominant, contre tout système étatique et global qui cherche à perpétuer son pouvoir¹.

Cette différence entre la susceptibilité des sédentaires à se soumettre au pouvoir étatique et le refus nomade, John D. Erickson en fait une généalogie qui remonterait, au moins, jusqu'à Ibn Khaldûn qui, au XIV^e siècle soulignait le contraste entre « le mode de vie bédouin, plus proche de l'état de nature et éloigné des habitudes dégénérées des peuples sédentaires qui existent dans la dernière ère de la civilisation où la désintégration a déjà commencé² ». Puisque le mouvement nomade — qu'il soit physique ou mental — est défini par le déplacement, à savoir un mouvement d'un point à l'autre sans prise de possession d'aucune étape de l'itinéraire, alors « il enfreint l'autorité étatiste, fondée sur l'immobilisation, l'encerclement, et l'appropriation (la possession)³ ». John D. Erickson continue :

Pour [les nomades], il n'y a pas de reterritorialisation à la fin de la trajectoire ; à la place, il y a un rejet instinctif de la sédentarisation, cet attachement à la terre par l'intermédiaire des lois de propriété d'un appareil d'État [...] La terre cesse d'être réifiée et reste ce qu'elle est fondamentalement : un sol sur lequel se déplacer. Les nomades sont localisés et délimités⁴.

¹ John D. ERICKSON, "Nomadic Thought, Postcolonialism, and Maghrebian Writing", art. cit., p. 68, nous traduisons

²*Ibid.*, p. 69

³*Ibid.*, p. 70

⁴*Ibid.*

Le fantasme de la pensée nomade semble un point essentiel à l'imaginaire littéraire du désert au XX^e siècle : il garantit que le paysage littéraire demeure un paysage de subversion, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, mais également un paysage de création. Le désert propose en fait, aux écrivains, de mener des expérimentations d'écriture essentielles à leur recherche. Les nombreuses couches de fantasmes sédimentés sur le désert en font un paysage entier de fiction, un texte déjà écrit, mais qui propose en même temps un espace novateur. Le désert, pour reprendre Deleuze et Guattari, pourrait être une carte d'une autre manière. Non pas dans son acceptation impériale, mais comme un espace de production :

Faire la carte, et pas le calque. L'orchidée ne reproduit pas le calque de la guêpe, elle fait carte avec la guêpe au sein d'un rhizome. Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est toute entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. [...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. [...] Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours « au même ». Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une « compétence » prétendue¹.

La carte permet de démultiplier les possibilités, de décupler les perspectives, de penser et reconstruire de bien des manières différentes. Dans le chapitre qui suit, à partir d'une série d'exemples, nous verrons comment le désert offre un procédé narratif et descriptif permettant de faire déborder le processus d'écriture et le livre lui-même. Comme le rappelle Ruth Amar :

[depuis les années 1980] le récit postmoderne a expérimenté avec des méthodes textuelles variées, telles que l'hybridation, qui fait

¹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Capitalisme et schizophrénie*, t. II, *Mille plateaux*, op. cit., p. 20

écho à l'hétérogénéité de la postmodernité. Ceci a mené à un art du décentrement, à une attirance pour l'écart, pour les marges, à la perturbation des références narratives, à une perméabilité des frontières entre la prose et la poésie, à des transgressions au niveau de la forme et du langage¹.

Afin de mieux comprendre les procédés mis en place, notamment ceux d'hybridation, il nous sera utile de faire un détour par des œuvres poétiques qui mettent en place un processus d'écriture dans lequel ils élaborent un paysage du livre fondé sur le désert.

¹ Ruth AMAR, « Some Philosophical Notions on Center and Periphery and their Influence on the French Contemporary Novel », art. cit., p. 81, nous traduisons

IV – Désert : processus d’écriture, paysage du livre

Dans le chapitre qui suit, nous nous intéresserons tout particulièrement au désert comme espace textuel, duquel surgit la parole poétique et, au-delà, comme image du livre. À partir d’un travail sur le paradoxe, et en se fondant sur l’héritage littéraire du désert, les écrivains utilisent le désert comme outil afin de déjouer les situations d’énonciation, les genres, et même avec la nature même de leur écriture, pour proposer des livres créateurs d’un espace poétique unique. Comme l’écrit Jacqueline Michel dans son étude du désert dans la poésie : « Lire, suivre l’aventure du sens dont témoigne le poème du désert et de nos déserts, c’est interroger et d’une certaine manière, vivre le processus du travail et de la lutte que mènent les mots¹. » On peut, à sa suite, parler d’un « langage désert² » Il sera utile dans un premier temps d’étudier deux œuvres poétiques, *Exil* de Saint-John Perse et surtout les œuvres d’Edmond Jabès, afin d’observer comment le désert devient le paysage mental de l’écriture, avant de se concentrer sur deux romans, *L’Invention du désert* de Tahar Djaout et *Le Désert sans détour* de Mohammed Dib, qui mettent en œuvre une véritable poétique du désert fondée sur l’incertain et l’hybridité.

1 – Le paysage mental de l’écriture

Lorsqu’en 1940, Alexis Leger est déchu de sa nationalité française par le Gouvernement de Vichy et contraint à l’exil aux États-Unis, il adopte à nouveau — et ce, définitivement — le nom de plume Saint-John Perse. Le recueil de poèmes *Exil*, composé entre 1941 et 1943 et publié en 1945 aux éditions Gallimard, émerge en partie de cette expérience. « “J’habiterai mon nom” fut ta réponse aux questionnaires du port³ », écrit-

¹ Jacqueline MICHEL, *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*, Paris, Minard, 1998, p. 5

² *Ibid.*

³ Saint-John PERSE, *Exil* [1945] dans *Œuvre poétique I*, Paris, Gallimard, 1960, p. 185

il, articulant la reprise de son nom de plume à l'expérience même de l'immigration états-unienne. Si *Exil* est une œuvre américaine, et déterminée par l'expérience de la Seconde Guerre mondiale et de Vichy, le désert n'en demeure pas moins un paysage symbolique crucial : celui d'une atemporalité et d'un vide à partir duquel surgit la parole poétique d'Alexis Leger devenu durablement Saint-John Perse : « J'étais un lieu flagrant et nul comme l'ossuaire des saisons¹ », écrit-il. Le mot « flagrant » vient du latin *flagrans* (brûlant), mais indique également une instantanéité, ce qui se commet sur le moment même. Terre aride de l'instant et vide, le désert se prête le mieux à un grand poème :

Ma gloire est sur les sables ! ma gloire est sur les sables !... Et ce n'est
point errer, ô Pérégrin,

Que de convoiter l'aire la plus nue pour assembler aux syrtes de l'exil
un grand poème né de rien, un grand poème fait de rien²...

Le désert, « l'aire la plus nue » permet de faire naître, chez Saint-John Perse, un retour imaginaire à la littérature et une poésie du vide : c'est même dans cet espace que lui est promise la gloire. Cette aire vide permet la création littéraire car, comme le dit l'Étranger dans *Exil*, « parmi les sables : "toute chose au monde m'est nouvelle !..." Et la naissance de son chant ne lui est pas moins étrangère³. » Le désert permet de recréer, littérairement, les conditions de l'exil réel, mais également d'aménager un espace novateur, duquel tout peut paraître étranger et neuf : dans *Exil*, il devient la condition même d'un langage nouveau. Le poète Edmond Jabès adopte, de ce point de vue, une démarche similaire. Celui-ci situe au cœur de son œuvre poétique la question double de l'Holocauste et de la littérature : dans ses recueils, la question de ce qu'est être juif et posée sans cesse. Parmi les éléments de réponse qu'il élabore, le rapport à l'écrit (ou au

¹ *Ibid.*, p. 167

² *Ibid.*, p. 168

³ *Ibid.*, p. 170

texte) et au questionnement semble central. Ici encore, le désert — en lui-même ou comme métaphore — est un outil récurrent. Dans *Le Parcours*, publié vers la fin de sa vie en 1985, le poète interroge la nature du judaïsme, et donc par là même le livre et le désert. Ainsi suppose-t-il : « Privé de liberté. Privé de territoire, il était normal que le juif se réfugiât dans le livre devenu aussitôt, le lieu permanent où sa liberté pouvait s'exercer¹. » Or, il affirme en même temps que « L'histoire des juifs est l'histoire de la mer devenue sable afin que, de ce sable, de l'immensité mouvante de ce sable, une parole surgisse et se fasse livre². » Le livre est à la fois cause et conséquence du désert : l'écriture et son paysage mental sont en fait indissociables. Et le désert-écriture est, pour Jabès, l'espace où la question du silence et de la voix — et donc du sens même du judaïsme — se posent :

L'ouverture pour le juif, fut d'abord celle que le désert offrait à la Parole de son Dieu. Ouverture indispensable à pareille Parole.

Sans le désert, il n'y aurait, peut-être, pas eu, faute d'espace suffisant à son épanouissement, ce judaïsme qui, passant par la Parole de Dieu, passe nécessairement par le livre ;

car, plus qu'une contrée désolée, le désert est terre de silence et d'écoute ; terre propice au silence et à l'infinie écoute, où le silence se grise de tous ses échos et l'écoute, de toutes les sonorités recueillies au cœur de ce silence ; comme la mort s'enivre des propos de la mort et la vie, de la légèreté aérienne de la vie, silex et vent, sable et ciel et rien, rien, rien entre³.

Ainsi, le topos du désert comme terre de silence devient la condition, plus positive, d'une terre d'écoute : un espace suffisant pour l'émergence du livre. Le silence est en effet ce

¹ Edmond JABES, *Le Parcours*, Paris, Gallimard, 1985, p. 89

² *Ibid.*, p. 91

³ *Ibid.*, p. 82

qui aide à « perfectionner notre ouïe¹ ». Dès lors, le peuple juif — et au-delà, dans l'écriture de Jabès, l'entreprise d'écriture elle-même — en vient à incarner une subversion inouïe :

Moïse, tout à coup, fit peur à Dieu.

Il incarnait la subversion.

La lecture nous élève.

... et cette colline se remplit

de mots sous lesquels les Hébreux

s'abritèrent. Ils y séjournent depuis.

[...]

Subversion partout. Dans le brûlant paysage du judaïsme.

[...]

Orgueil des sables, nos cinq livres auraient-ils érigé ce monticule, capable de rivaliser avec les plus hautes montagnes² ?

En passant de la prose à une mise en page plus poétique, l'écrivain spatialise la réalité du judaïsme qui est une réalité simultanément livresque et géographique : le livre s'incarne dans la topographie, comme la topographie devient littérature et les deux se fondent dans le « paysage brûlant » du désert juif. Ainsi les mots deviennent des abris, le judaïsme

¹ *Ibid.*, p. 83

² *Ibid.*, p. 63-64

un paysage, les sables des amas de livres. Le désert est une fois de plus comme un processus plus qu'un paysage ou un fait ou une réalité géographique : discipline essentielle — même incontournable — à l'émergence de la pensée du judaïsme de Jabès mais également de la parole et de l'écriture : « Ne cultive pas le désert. Il te cultive¹. » Cette culture de soi est celle d'un doute tout particulier, qui mène vers ce qui ne peut être pensé, donc au-delà du langage ; et celui-ci est intimement lié au désert comme métaphore : « L'impensable n'est, peut-être, qu'un impensé auquel on a ajouté son lot de sable. / Ô désert. Prodigue désert². » La générosité du désert consiste en cela précisément qu'il ensable les pensées, les complexifie et les rend à proprement parler impensables. Nous voyons une fois de plus que nous sommes dans le cadre d'un processus dynamique.

Le projet d'écriture d'Edmond Jabès est un projet émanant du désert. De contradiction en paradoxe, l'image du désert permet de brouiller toute piste de lecture, de garder l'écrivain et le lecteur sur un terrain incertain où le sens est toujours à redéfinir. Ainsi, à la fin du premier livre du *Livre des Ressemblances*, écrit-il :

Aucune clôture n'a de sens dans le désert, dans le vide ; aucune pensée, aucun livre qui est clôture de toute pensée.

Parler du livre du désert est aussi ridicule que de parler du livre du rien.

Et pourtant, c'est sur ce rien que j'ai édifié mes livres.

Du sable, du sable, du sable à l'infini.

¹ *Ibid.*, p. 96

² *Ibid.*, p. 98

S'il y a un livre de la mort, il ne peut s'agir que de la mort, mise en mots — comme on met à sac, ô deux fois sacrifiée — du livre.

C'est à ces limites infixées de l'esprit, à cette frontière dévastée, mais infranchissable, que la ressemblance voit sa puissance dénoncée.

Ici, s'éteint le langage¹.

Le paradoxe du travail d'écriture d'Edmond Jabès, tel qu'il le présente ici, est que le désert est du vide et que c'est sur ce vide qu'il construit toute son œuvre. Le désert est à la fois la limite du langage, là où il disparaît, et la condition de possibilité de l'écriture. La réflexion, construite sur des paradoxes apparents, d'Edmond Jabès lui permet d'arriver précisément aux « limites infixées de l'esprit » où « s'éteint le langage » et le livre. C'est aussi, à la fin de ce livre, la préparation de celui à venir. Dans le deuxième *Livre des Ressemblances*, dont le sous-titre est *Le Soupçon, Le Désert*, Jabès développe plus avant la relation métaphorique entre livre et désert : c'est le langage lui-même qui se voit devenir partie prenante du désert. Dès le début, l'écrivain revient sur la généalogie du livre : « Nous vîmes, plus tard, le livre n'être plus que les lettres de chacun de ses mots et cet alphabet, mille et mille fois répété dans un ordre différent, glisser de nos doigts comme grain de sable. Ainsi prîmes-nous conscience de la présence infinie du désert². » Le désert devient alors la clef du langage : il indique son caractère insaisissable et en même temps l'endroit même dont peut surgir tout langage. Le livre, n'est que « le peu de sable fin pris, un jour, au désert et restitué quelques pas plus loin³ ». Ainsi, ici, le livre est réduit à un déplacement de sable et l'écriture à un déplacement : « Avec une régularité exemplaire, le juif reprend sa marche volontaire vers le désert ; va au-devant d'une parole renouvelée devenue son origine⁴. » Le désert, processus, renouvelle la parole, mais est

¹ Edmond JABES, *Le Livre des ressemblances*, Paris, Gallimard, 1991 [1976], p. 148

² Edmond JABES, *Le Livre des ressemblances*, Paris, Gallimard, 1991 [1978], p. 151

³ *Ibid.*, p. 152

⁴ *Ibid.*

en même temps son origine. Ce paradoxe constitutif constitue l'une des ultimes images du désert et de la littérature, deux illisibles : « Ne cherche pas à lire le désert. Tu y trouverais tous les livres ensevelis dans la poussière de leurs mots¹ ». Pour Jabès, le désert rend toute la littérature caduque, ou en tout cas la rend à ces éléments constitutifs, les mots, dénudés et comparés à des os.

Saint-John Perse et Edmond Jabès travaillent tous les deux le désert comme un outil langagier de premier ordre. Celui-ci leur permet de réfléchir à une esthétique d'un langage et d'une pensée nouveaux qui se situent à la limite du dicible ou du pensable. Ces deux exemples poétiques permettent d'apercevoir de façon plus claire le rôle imaginaire du désert comme espace liminal, permettant des expérimentations, et dépositaire de l'imaginaire. Ruth Amar souligne que le lecteur doit désormais approcher les textes écrits dans la deuxième moitié du XX^e siècle avec « incertitude² », puisqu'il ne sait pas quelle forme hybride prendra le texte. Plus encore, « l'incertitude quant à l'identité générique du roman fait que le lecteur ne peut pas être programmé par une conception *a priori* du genre. Plutôt, il conceptualisera la forme en se fondant sur l'expérience individuelle du texte³. » Ainsi, hors de toute référence générique, tout récit est une expérience unique et se soustrait volontairement aux tentatives de classification générique. Le désert, à bien des égards, permet de mettre en place des processus qui facilitent cette perturbation générique, formelle, et narrative. Comme le souligne Jacqueline Michel :

[C]'est au travers de cette lecture brouillée, faussée au départ, sans cesse déroutée vers les confins d'un lieu aux limites fuyantes, sans cesse désancrée vers l'indiscernable centre du silence, que va se

¹ *Ibid.*, p. 281

² Ruth AMAR, « Some Philosophical Notions on Center and Periphery and their Influence on the French Contemporary Novel », in Ruth AMAR et Françoise SAQUER-SABIN (éd.), *The Representation of the Relationship between Center and Periphery in the Contemporary Novel*, *op. cit.*, p. 12

³ *Ibid.*

révéler le travail spécifique d'une parole du désert s'attardant au fond d'elle-même¹.

2 – Le désert : théâtre de la conscience et espace textuel d'une poétique de l'incertain

Dans *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Mohammed Dib revient sur l'influence du paysage sur son travail. Comme nous l'avons déjà vu, paysage et conscience sont interdépendants :

Secret travail d'identification et d'assimilation où conscience et paysage se renvoient leur image, où, s'élaborant, la relation ne cesse de se modifier, de s'enrichir, où le dehors s'introvertit en dedans pour devenir objet de l'imaginaire, substrat de la référence, orée de la nostalgie².

Le dehors et le dedans se modèlent sans cesse l'un en fonction de l'autre, et le dehors est ainsi recrée dedans pour devenir l'objet même, premier, de l'imaginaire. Comme chez Jabès, le paysage devient donc dépositaire simultanément de l'imaginaire (donc, pour un écrivain, ce qui est aussi à venir, à construire, à écrire) et des origines : « le paysage, identique dans sa pérennité, s'érige en témoin des origines³. » Et comme Jabès qui édifie ses livres sur le rien du sable, Mohammed Dib affirme, au sujet du paysage : « Si loin que nous nous éloignons l'un de l'autre, nous ne nous quittons pas, c'est ma seule certitude dans cette vie. Je me comporte, pense, écris, dans cette certitude⁴. » La préposition « dans » insistant encore plus sur le rapport établi entre le texte et le paysage, pour donner à voir un véritable espace textuel.

¹ Jacqueline MICHEL, *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*, op. cit., p. 10

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 44

Dans *Le Désert sans détour*, publié en 1992, ces problématiques de paysage et de conscience se voient dramatisés dans un décor que l'on pourrait nommer théâtral. Une alternance se joue entre des textes en italiques, voix d'un narrateur ou écrivain, et le récit à proprement parler. Celui-ci met en scène deux personnages, qui apparaissent progressivement et qui sont, d'emblée, entourés de toutes les incertitudes qui peuvent poser sur leur statut de personnage. C'est d'abord par leurs traces qu'ils apparaissent : « Oui, ces marques de pas. Deux doubles traces. Elles estampillent le sable et elles viennent, se rapprochent, gagnent du terrain. Ainsi deux sont-ils. Mais qui sont-ils, qui arrive¹ ? » Ensuite, ce sont deux silhouettes dessinées dans le paysage : « Et ils prennent corps, s'inscrivent dans l'éclat du désert². » Spatialement, le doute est entier : avancent-ils, reculent-ils, sont-ils immobiles ? « Rien ne le prouve. Il se peut qu'ils aient bougé, avancé de quelques pas. Rien ne le prouve, découverte devant eux, jusqu'à eux, et après eux, la distance se révèle identique à elle-même. Guère facile à évaluer : grande, très, très grande, ou seulement grande³. » La notion de distance, un repère visuel, n'a plus cours ici. Leur sexe est lui tout aussi inconnu, et l'écriture met en lumière cette incertitude : « Deux hommes. Non deux femmes. Non une femme et un homme⁴. » Enfin, l'intériorité de ces personnages s'avère également être inconnue, à eux-mêmes comme au lecteur et au narrateur : « [E]t c'est pourquoi sans doute ils se retrouvaient au cœur du désert, se dirigeant vers ce qu'ils croyaient être un but⁵. » Les deux personnages, Hagg-Bar et son subalterne Siklist, apparaissent comme deux personnages de théâtre, en quête d'un objet inexistant, dans l'attente de quelque chose qui n'arrive pas. Le désert lui-même, se prête à cette indétermination : « Le désert offre la particularité que, dans quelque direction où vous alliez, et aussi loin que vous alliez, vous restez sur place, restez au milieu du désert⁶. »

¹ Mohammed DIB, *Le Désert sans détour*, op. cit., p. 15

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 16

⁵ *Ibid.*, p. 55

⁶ *Ibid.*, p. 59-60

Il néantise de fait la mobilité et, dans l'immobilité créée, Hagg-Bar et Siklist sont comme sur une scène de théâtre. C'est précisément ce qui se passe lorsqu'au cours du récit Hagg-Bar ordonne à Siklist de faire semblant d'être le Chancelier qu'ils attendent :

_ Maintenant descends de ta Rolls.

_ Je descends de ma Rolls, fait Siklist de loin, joignant le geste à la parole.

_ Tu es le Chancelier.

_ Je suis le Chancelier.

Là-dessus, revenant sur ses pas, le grand flandrin s'approche tandis que Hagg-Bar s'empresse, s'incline.

_ Entrez, entrez, cher ami. Quel idiot, tu fais. Ne te démanche pas le cou de cette façon.¹

Comme l'écrit Afifa Bererhi, Dib « fait couler son texte dans les formes qui relèvent de la scénographie et ainsi la fiction donne-t-elle à voir autant qu'elle dit. C'est l'un de ces rares romans où l'écriture se prête avec tant de souplesse à la théâtralisation et même au genre cinématographique². » Ce pantomime absurde continue et le langage s'en voit progressivement perdre son sens, sur la scène théâtrale qu'est le désert :

_ Nous sommes arrivés...

¹ *Ibid.*, p. 60

² Afifa BERERHI, « Aux voix(es) du désert : le Sens », *Itinéraires & Contacts de Cultures*, Volume 21-22, 1^{er} et 2^e semestres 1995, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 137

_ Oui : dis-le.

_ Dans notre Packard ? Et... à reculons¹ ?

Sur cette scène de théâtre où il n'y a rien ni personne, les deux personnages sont en quête d'eux-mêmes : « Le désert offre en revanche cette autre particularité qu'on y marche vers soi-même et, ainsi, vers le malheur². » Il s'agit donc d'une découverte de soi qui semble avoir lieu. C'est pour cela que les repères énonciatifs sont progressivement brouillés : par exemple, à certains moments, Hagg-Bar n'est plus désigné à la troisième personne du singulier, mais à la deuxième personne du pluriel : « Et vous vous mettez à rire³. »

Le texte en italiques, voix onirique d'un narrateur, est lui aussi frappé d'une forme d'incertitude similaire. Ainsi, dès le départ, une scène est réécrite deux fois de suite à quelques pages d'intervalle, une fois en italique, et une autre fois sans : « ... Quelques coups de feu encore, des tirs de mortier : sporadiques, il y a eu ces coups de feu, ces tirs de mortier, de nuit ; au jour, plus rien, le désert a retrouvé son visage d'innocence⁴ » avant que le texte ne bifurque. Il semblerait que les aventures immobiles d'Hagg-Bar et Siklist soient le rêve de ce narrateur :

... Je voyais dans mon songe deux hommes arpenter le désert, allant du même pas comme vers un but précis, une destination sûre. Ils étaient, l'un de corpulence appréciable, la bedaine débordant par-dessus le pantalon [...] et l'autre, ce dernier, plus grand, mais pour traîner seulement ses échasses avec une mine de chouette cafardeuse⁵.

¹ Mohammed DIB, *Le Désert sans détour*, op. cit., p. 63

² *Ibid.*, p. 60

³ *Ibid.*, p. 110

⁴ *Ibid.*, p. 11 en italiques et p. 14 sans italiques

⁵ *Ibid.*, p. 55

C'est l'une des rares descriptions des deux personnages, qui restent le reste du temps relativement informes. Le narrateur déclare « [n]ous sommes le rêve du désert¹ ». Et, plus loin, il s'interroge sur ce désert devenu conscience, plus humanisé que les personnages qui le parcourent : « *Le désert pense à moi peut-être quand il se fait moins lourd à porter, quand il se fait nuit et que, dans cette nuit, il se fait vent et que ce vent se fait rêve d'eau*². »

Le désert de Dib est un espace d'écriture : il ne s'agit pas là d'une métaphore, mais d'une réalité dans le texte : « Des écritures, il y en a plein le désert, dit Hagg-Bar, toisant l'espace de travers, d'un seul œil. Que peut-on ajouter à ce qui est déjà écrit ? » Siklist répond : « Notre écriture. »³ Le désert est donc une page, pleine d'écriture, à laquelle ces personnages peuvent seulement ajouter la leur. Concrètement, cela se vérifie dans le texte par la référence que fait Hagg-Bar aux *atlal* (أطلال) :

_ Les *atlal* : tu ne connais pas ?

[...]

_ Et qu'est-ce donc ?

_ Les uns te diront c'est ceci, les autres c'est cela.

_ Et finalement, c'est quoi ?

_ Finalement on ne sait pas trop. Il faut se contenter d'à-peu-près comme : traces de campements abandonnés, signes d'une écriture mystérieuse⁴.

¹ *Ibid.*, p. 69

² *Ibid.*, p. 93

³ *Ibid.*, p. 84

⁴ *Ibid.*, p. 84-85

Si Hagg-Bar propose une définition plurielle des *atlat* (le mot désigne les traces de campements et, dans le cadre de la poésie arabe notamment antéislamique, est un topos poétique), c'est qu'ils incarnent l'à-peu-près du langage. Plus précisément, dans l'économie du texte, les *atlat* deviennent le signe d'une impossible parole, des « campements du vouloir dire, haltes du sens¹ », là où le langage se cherche. Alors le désert et le texte deviennent l'espace d'une poésie de l'incertain et du rêve.

Le rêve fait partie prenante du texte de Dib. C'est un roman qui est fondé sur la poésie, et le non-sens. Vers la fin du récit, Hagg-Bar se transforme en sphinx et, à ce moment, les phrases commencent elles aussi à se déplier en écriture poétique : « *L'homme devant la porte, la porte de soumission, libera me, la vie à vivre, la route, lux aeterna lux perpetua, le sphinx devant la porte, la porte du désert, l'Arpenteur du désert, le désert où crier, les pas dans le sable*². » Les repères énonciatifs sont désormais brouillés, espace, temps, personnages se fondent dans un langage poétique :

Qui murmure alors et m'interroge : « D'où viens-tu ? » L'espace lui-même sans commencement ni fin paraît reprendre, paraît répandre la question. Torride le ciel, torride la terre, torride l'air entre eux. Incertain l'horizon et sèche l'odeur de pierre d'un monde qui se consume à son propre feu. Un monde : un désert, et la fièvre du désert. D'où viens-tu³ ?

Incarnation ultime de la quête du langage, Hagg-Bar devient un sphinx chantant, dans le regard du narrateur, et à son insu :

Il ne se doute pas non plus qu'il est, avec sa tête de lion des lieux brûlés, sur une terre qui recule d'effroi, terre salée où nul n'habite, le sphinx dont les yeux aveugles voient en avant et en arrière de soi.

¹ *Ibid.*, p. 86

² *Ibid.*, p. 72

³ *Ibid.*

Mais...

Hagg-Bar ne le sait pas.

Et à cet instant précis, effet de lumière, effet de la chaleur, toutes deux à leur comble, — le sphinx se met à chanter. Dans le même temps, on s’imagine l’entendre pleurer. Chanter ou pleurer, en dedans.

Le sphinx dit bientôt d’une voix très douce à cette terre tendre sous son sable :

_ Je suis la conscience du désert.

Puis dans un horrible cri :

_ Je suis le gardien de l’empire !

La pâleur du silence, après cela ; sa mortification¹.

Nous avons vu, dans de nombreux ouvrages déjà étudiés, comment le désert était représenté comme ayant une conscience, souvent par le truchement d’une prosopopée. Ici, la conscience du désert est incarnée par le personnage de Hagg-Bar. Face à lui, une terre tantôt reculant d’effroi, tantôt pleine de tendresse, à qui il affirme simultanément qu’il est conscience du désert de gardien de l’empire. Le rapport intime entre l’émergence d’un paysage désertique et celui des empires est clair. Ici, le terme peut connoter de nombreuses choses : empire colonial ou empire disparu, le sphinx du *Désert sans détour* étant le gardien des ruines d’un monde perdu. Hagg-Bar est un sphinx d’un nouveau genre, malgré lui. À la figure hybride du sphinx, le narrateur ajoute un élément prophétique : le sphinx est aveugle, ce qui lui permet d’avoir connaissance du passé et de

¹ *Ibid.*, p. 114

l'avenir, comme Tirésias, le prophète d'Apollon à Thèbes. Le narrateur ne saurait dire si Hagg-Bar chante vraiment ou si c'est une hallucination due à la lumière et à la chaleur. Or, ni l'une ni l'autre ne créent des hallucinations auditives, on se retrouve donc dans le champ d'une forme de synesthésie scénique (l'utilisation du « on » est proche d'une didascalie ici) où les sens s'entremêlent pour faire émerger, en mirage littéraire, le chant du désert.

Le Désert sans détour est un roman : or, il défie en permanence cette définition, tout comme *Le Livre du sang* que l'on a pu étudier, ainsi que de nombreux romans que nous avons vus. Le désert comme paysage permet de travailler à une hybridation du contenu et de la forme. Avant de s'intéresser davantage à *L'Invention du désert* de Tahar Djaout, il semble important d'effectuer quelques rappels sur la notion d'hybridation telle qu'elle a été élaborée au sein des études post-coloniales. Comme le rappellent Joel Kuortti et Jopi Nyman dans leur introduction à l'ouvrage *Reconstructing Hybridity*, l'hybridité est un terme complexe qui a pu souvent être critiqué. Homi Bhabha définit ainsi l'hybridité :

L'hybridité est la réévaluation du présupposé de l'identité coloniale à travers des effets d'identité discriminatoires. Elle affiche la déformation et le déplacement nécessaires de tous les sites de discrimination et de domination. Elle déstabilise les demandes mimétiques ou narcissiques du pouvoir colonial, mais réimplique ses identifications en stratégies de subversion qui ramènent le regard du discriminé sous l'oeil du pouvoir. Car l'hybride colonial est l'articulation de l'espace ambivalent où le rite du pouvoir est mis en œuvre sur le site du désir, rendant ses objets à la fois disciplinaires et disséminatoires – ou faisant d'eux, dans ma métaphore mêlée, une transparence négative¹.

Joel Kuortti et Jopi Nyman rappellent, quant à eux, que l'hybridité n'est pas (seulement) une célébration de la différence ou un simple appel à la tolérance. Plutôt, c'est un « site

¹ Homi K. BHABHA, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, op. cit., p. 184-185

de transformations et de changement, où les identités fixes, fondées sur des essentialismes, sont remises en causes¹. » Il s'agit donc bien d'un espace productif et politique. Alfonso de Toro, quant à lui, propose la définition suivante de l'hybridité :

la potentialité de la différence assemblée avec une reconnaissance réciproque dans un territoire ou dans une cartographie énonciatrice commune qui doit toujours être ré-habité(e) et cohabité(e) à nouveau. C'est-à-dire que, dans un espace transculturel, dans un acte transculturel de communication, se négocient, se re-codifient et se re-construisent autrui, l'étrangeté et le propre, le connu et l'inconnu².

S'ouvre alors la possibilité d'un troisième espace, où se négocie la pluralité culturelle contre toutes tentatives monolithiques ou d'essentialisation. On a pu l'observer, notamment dans les textes de Djébar, de Rushdie ou de Khatibi. Pour de Toro, l'hybridité est un :

dispositif central [...] en tant que stratégie pour la cohabitation d'un espace par différents groupes ethniques, lesquels doivent négocier leur identité dans un *troisième espace* qui est un lieu d'énonciation où se négocient la différence ainsi que la pluralité culturelle³.

On parvient alors à une définition plus précise des marges, qui sont des « points d'intersection⁴ ». Le désert, en tant que marge, apparaît alors comme un laboratoire et le « lieu de recodifications et de réinventions⁵. » Jean-Marc Moura repère bien les possibilités créatrices et plurielles contenues dans la notion d'hybridité. Ainsi, écrit-il :

¹ Joel KUORTTI et Jopi NYMAN, "Introduction: Hybridity Today", dans Joel KUORTTI, Jopi NYMAN (éd.), *Reconstructing Hybridity. Post-Colonial Studies in Transition*, Amsterdam, Rodopi, 2007, nous traduisons

² Alfonso DE TORO, « La Pensée hybride » dans Alfonso DE TORO, Charles BONN (éd.), *Le Maghreb writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Leipzig, Olms, 2009, p. 73

³ *Ibid.*, p. 80

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Ce site autorise une autre distribution du sens, une répartition différente des pouvoirs, parce qu'aucun des deux (ou plus) moments définis précédant ce site n'y est importé dans sa forme initiale. Les participants d'une interaction culturelle ne sont pas des blocs monolithiques. L'interaction dissémine les éléments de leur identité initiale et leur donne la possibilité d'établir un nouveau site de négociation où ils ont de fait, et dans des proportions variables, changé¹

3 – *L'Invention du désert* : une nouvelle venue à l'écriture

Dans *L'Invention du désert*, le narrateur ne précise jamais réellement ce qu'est le « désert » dont il parle ; de fait, le terme devient ici ouvertement polysémique, changeant, insaisissable et reste à inventer. De journal de bord d'une tentative de chronique des Almoravides, ou carnet de voyage à pamphlet contre le fondamentalisme et enfin à récit autobiographique ou non de l'enfance, le texte de Tahar Djaout s'avère finalement être le récit d'une venue à l'écriture et de l'échec de cette écriture.

Dans son article que nous avons déjà étudié, John D. Erickson affirme que la pensée nomade dépasse les oppositions binaires : « Elle est en flux constant, non fixée, variée, impossible à identifier avec un système de pensée défini et régulé [...] De plus, en occupant des espaces qui sont partout et nulle part, elle rend la représentation problématique². » Pour lui, la pensée nomade telle qu'élaborée par Deleuze et Guattari est nécessairement violente et faite d'images destructrices, des « images de sable³ » qui détruisent les mythes propagés par l'appareil d'État. De Tahar Djaout, il affirme que celui-ci écrit avec le langage du colon, mais l'utilise de manière à saper les soubassements idéologiques des discours coloniaux ainsi que des discours du fondamentalisme Islamique

¹ Jean-Marc MOURA, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op. cit., p. 197

² John D. ERICKSON, "Nomadic Thought, Postcolonialism, and Maghrebian Writing", art. cit., p. 71

³ *Ibid.*, p. 73

et de l'État¹. Dès le départ, on observe une inversion de ce qu'est le désert : il se situe d'abord en France, où le narrateur/écrivain se trouve :

Mais l'hiver ici est un hiver de pavés chauves, impitoyables de rectitude. [...] Des ombres blanches, doucereuses, passent parfois, femmes arrachées aux mirages d'une ville plus aride que le plus aride des déserts. On a beau torturer son inconscient pour y faire naître une oasis avec ses bruissements de palmes et ses oiseaux paresseux, on se retrouve impuissant, empêtré dans les mailles d'une blancheur froide².

Dans une France transformée en désert (l'aridité ici devient davantage symbolique qu'effective), où la lumière disparaît, « happée dans la dilution du gris³ » des « aurores poisseuses⁴ », le narrateur est chargé par son éditeur d'écrire une histoire des Almoravides pour « faire démarrer sa collection sur l'Islam médiéval⁵. » Contre intuitivement, il décide que le seul personnage de cette époque digne d'être restitué est « Ibn Toumert », fondateur et chef spirituel du mouvement Almohade qui renversera les Almoravides : « Je raconterai donc la dynastie almoravide surtout à travers les hommes qui la détruisirent. »⁶ L'antipathie que ressent le narrateur envers cet « intraitable dévot » à la « frénésie correctrice »⁷ est visible d'emblée. Le début de *L'Invention du désert* alterne entre les notes et réflexions du narrateur écrivain et des extraits, en italique, de l'histoire d'Ibn Toumert (donc, *a priori*, du livre que le narrateur est en train d'écrire). On reconnaît rapidement, et aisément, dans Ibn Toumert une image des fondamentalistes que vise Tahar Djaout. Mais la chronique n'est pas évidente à écrire, dans une Europe où, l'hiver, « les oiseaux ont déserté la planète⁸. » Le désert dont il relate l'invention n'est pas

¹ *Ibid.*, p. 74

² Tahar DJAOUT, *L'Invention du désert*, *op. cit.*, p. 13

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 17

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 19

⁸ *Ibid.*, p. 26

facilement identifiable : s'agit-il de l'idéal rigoriste d'Ibn Toumert ? S'agit-il plutôt d'une condition intérieure ? Le narrateur écrit ainsi :

L'histoire almoravide clignote dans un lointain assoupissement, elle cliquette à l'intérieur de mon crâne, avec des remontées brutales qui allument un feu sous l'occiput. Alors, le désert et son été perpétuel crèvent l'écorce du monde. La neige bousculée se fissure, et un rire sans limites ébranle le socle des nuages. Une enclume infatigable s'installe dans le ciel ; elle allume des étincelles dans l'atmosphère en kermesse. C'est quelque chose de propre au désert, cette désolation qui rit¹.

On constate ici que le désert est plus une action, ou une dynamique, qu'un paysage ou un état : ainsi, il « brouille l'idée de saison² » avec son été perpétuel. Il est violent, « crèv[e] » et « ébranle ». ³ Le désert semble être résumé dans le paradoxe de la « désolation qui rit. »⁴ Plus encore, il est un temps « devenu anonyme », quelque chose qui « mange toute forme » et, en définitive, là où se trouvent « les vraies ruines du monde » et où « les millénaires ont tout broyé. »⁵ C'est-à-dire que le désert, dans son processus, est la destruction ultime : celle où même les signes du monde sont défaits. Ne parvenant pas à écrire son livre, et pour s'en inspirer, le narrateur entame une série de voyages (« au sud⁶ ») : « une manière pour moi de regarder vers l'intérieur, car le désert m'habite et m'illumine depuis des temps indéterminés⁷ ». Ainsi, le désert — ce processus de destruction — est aussi présent dans l'intimité même de la personne.

Lorsqu'il se retrouve au vrai désert — c'est-à-dire à celui physique — l'écrivain y retrouve les mêmes éléments que dans le désert de la pensée : le mouvement y est

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

annulé, il s'agit plutôt d'une « immobilité remuante » où l'on « roule sans vraiment se déplacer. »¹ En effet, « [l]e paysage n'est qu'un leurre » et il est « désincarné ».² On retrouve ici l'idée que le désert serait comme une abstraction, comme une idée de paysage sans paysage réel. De ce fait, il est « dur au balisage » et se soustrait aux mensurations et aux « mains qui veulent jauger »³. C'est un terrain devenu « lieu amnésique ».⁴ Dans cet espace de l'oubli — où, plus précisément, les signes du passé sont détruits, oubliés par la conscience du désert — le narrateur se met à la recherche symbolique des restes des Almoravides : « Je traque la tribu délitée, je remembre la dynastie pulvérisée. Je nage dans les biefs des chroniques, remonte des torrents apocryphes, j'enjambe des temps sans milliaires et des déserts effrayants⁵. » La spatialisation de la mémoire et des archives transforme les textes en une géographie de torrents, de rivières, à parcourir et, de plus, des marges : l'écrivain est face à une histoire apocryphe qu'il doit écrire. Ce travail de l'historien au désert consiste à « épouiller les légendes, [...] démêler les chroniques⁶. » Par cette spatialisation de la mémoire textuelle, le roman de Tahar Djaout devient — sans jamais qu'explicitement la transition ne se fasse — un récit de voyage : le narrateur se déplace de ville en ville, on trouve des indications de temps⁷, des descriptions des trajets entre les villes⁸ et une topographie. En parcourant l'Afrique du Nord (et, plus tard, d'autres régions) le narrateur semble vouloir parvenir à une essence des Almoravides et, en même temps, à un souvenir d'enfance. L'histoire et l'origine de l'individu, sur plusieurs époques, se confondent alors au sein du travail d'écriture qu'il entreprend. Lors d'une halte, il voit deux mondes se rencontrer, les touristes au désert : « Champ clos du silence et de l'aridité où se croisent, se heurtent ou

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 40

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 43

⁸ *Ibid.*, p. 31

s'avalent tant de mondes : le nomadisme et son champ de parcours qui s'amenuise, le tourisme ascendant et ses rallyes implacables¹. » Ici, c'est le désert dénaturé qu'il trouve, un désert à consommer tandis que les populations nomades se retrouvent de plus en plus reléguées aux marges, au profit du nomadisme d'apparence du touriste :

Le lendemain, levé tôt pour ingurgiter le plus de paysages possible, on se croise dans les rues en Land Rover, se salue parfois et part consommer chacun de son côté une grosse tranche de Hoggar. Le Targui, lui, traqué par les tous-terrains, est refoulé vers les lieux inaccessibles et inhospitaliers qui seuls peuvent encore cacher sa nudité et sa honte aux yeux perforants des touristes².

L'Invention du désert devient alors, par l'entremise du mélange du récit de voyage, de la chronique, des notes, un exercice dans lequel l'on compare constamment deux mondes qui se rencontrent ou s'opposent ; toujours, deux types de déserts. Ainsi, à la suite de ce voyage, un chapitre du roman met en scène Ibn Toumert qui, sorti des italiques, se trouve dans le monde contemporain du narrateur, plus précisément « [e]n plein Champs-Élysées, parmi des touristes nordiques et japonais³ ». Paris vu par Ibn Toumert est un cauchemar et, les scènes cocasses (ainsi quand il prend le métro⁴) apparaissent peu à peu comme une torture qu'inflige le narrateur à son objet.

À Djeddah, où le narrateur se rend ensuite pour parvenir à Aden sur les traces de Rimbaud, à nouveau deux déserts se font face dans la richesse saoudienne : « Miracle contre microprocesseurs : combat perdu d'avance par Dieu qui doit errer quelque part, dans l'informulé du désert⁵. » Ici, le désert — informulé — perd de sa consistance pour ne devenir qu'un « passage, un désert arrimé, strié d'électricité et de goudron. Il est aussi l'espace où le passé et le futur se rejoignent par l'entremise de deux manières,

¹ *Ibid.*, p. 44-45

² *Ibid.*, p. 45

³ *Ibid.*, p. 50

⁴ *Ibid.*, p. 52

⁵ *Ibid.*, p. 62

technologique et religieuse, d'intervenir sur le réel (microprocesseurs et miracles). Le paysage n'est qu'un territoire de nudité et de soifs successives¹. » C'est un désert défini tout en restrictions et en négations : l'Arabie est seulement « évoquée », seulement « traversée » puisqu'on « ne ne s'arrête pas sur des plaques chauffantes, dans les espaces anéantissants où la mort seule peut tenir lieu d'horizon. »²

À la faveur de son passage par l'Arabie, le narrateur se souvient d'un enfant dont la mère lui a toujours dit « c'est vers la Maison de Dieu que les hirondelles se dirigent lorsqu'elles disparaissent en automne³ ». Alors, à la chronique et aux notes et aux fictions et au carnet de voyage, s'ajoute le récit d'enfance, sans qu'il ne soit jamais dit explicitement que c'est de celle du narrateur qu'il s'agit. L'enfant rêve son voyage dans le désert pour atteindre la Mecque :

L'enfant continuait de rêvasser sur son dromadaire tandis que la mère maintenant avait cessé de chanter et revenait à la narration du voyage de l'ancêtre pèlerin. L'enfant percevait confusément les choses et les paroles : il ne savait pas très bien si c'était de lui qu'il s'agissait ou de l'ancêtre⁴.

Dès lors, une confusion des personnes et de l'énonciation s'opère et l'utilisation des première, deuxième et troisième personnes du singulier pour désigner le narrateur et l'enfant brouille les pistes (ainsi, le narrateur est désigné par un la troisième personne du singulier : « Le soir, il faisait un tour au bord de la mer⁵ »)

Ce désert de l'extérieur que recherche le narrateur, devient une réalité interne à la faveur de ce voyage : « Je regarde longuement le sable sans fin — jusqu'à me calciner la cornée. Et, tout à coup, le désert cesse d'être en face et autour, il gagne les membres

¹ *Ibid.*, p. 62-63

² *Ibid.*, p. 63

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 68

⁵ *Ibid.*, p. 106

et la tête, y installe une folie sourde, des désirs déconcertants¹. » À partir de là, il s'avère être une ressource poétique : ses éléments apparaissent comme des métaphores, capables de tout décrire, jusqu'au ciel d'Aden, « Une nuit d'automne éclatée en oasis de lumière². » Le narrateur nous propose une définition de ce qu'est le désert en termes purement poétiques et rhétoriques : « Le désert : la marge sans limites qui chasse le Texte hors de son étendue³. » C'est l'écriture elle-même qui se retrouve alors spatialisée, dans son dépassement d'elle-même. Par ce voyage, au cours duquel le narrateur espérait trouver des éléments afin de nourrir sa chronique, il ne parvient qu'à revenir à l'enfance. Pour son objectif, il s'agirait d'un échec ou, en tout cas, d'une nouvelle manière de penser l'écriture. C'est là, à notre sens, où se déroule l'invention éponyme :

Tu sais que tu n'aurais rien à raconter à ton retour. Laisser le temps se distendre, la lumière s'amenuiser, le séjour se rapprocher de sa fin. Le carnet de notes est resté vierge. Même les Almoravides ont décampé, ils n'assaillent plus ta tête de leurs parades chamelières de leur soif de survivre sur papier. [...] Rimbaud est-il jamais passé par là⁴ ?

Mais avant de « décamper », le narrateur comprend le point crucial de ce projet d'écriture : il s'agit de translater un mouvement, plus précisément un dépaysement qui fait surgir de nouvelles formes :

L'impression d'étrangeté que j'éprouve doit être identique à celle des Almoravides découvrant dans leur avancée conquérante le nord du Maghreb, le pays des eaux et des verdure. Avec quels yeux, quels viscères, ces hommes hantant les dunes précaires et les parcours sans repères, croyant toutes les prophéties possibles, familiers des paysages pierreux et des étoiles-pancartes, les oreilles encore pleines du chuintement du sable et des cris des démons africains, avec quels yeux et quels viscères abordèrent-ils les vergers, les arbres

¹ *Ibid.*, p. 71

² *Ibid.*, p. 99

³ *Ibid.*, p. 80-81

⁴ *Ibid.*, p. 103

qui s'agitent sous les vents, les calottes de neige sur les monts, les villes qui allongent leurs jambes dans la mer ? Quels yeux pleins d'émerveillement, de nostalgie, de cupidité ou de réprobation découvrirent les remparts de Marrakech, les remous de l'Oum er-Rebi'a, les vergers de Tlemcen, l'irisation perlée de Bejaia ? L'histoire des Almoravides est l'histoire d'une hantise et d'un dépaysement : d'un côté le Sud qui brouille les topographies, d'un autre le Nord généreux qui appelle au déliement, qui happe les fatigues du voyage et panse les membres éprouvés. Il leur fallait concilier la rigueur de l'un avec les pièges tendus par l'autre¹.

L'enjeu de son travail s'avère donc être de comprendre, afin de savoir la restituer, la concurrence de paysages et donc l'élaboration d'un nouveau monde qui en découle : comment, d'un monde de dunes où les seuls repères sont les « étoiles-pancartes », aborde-t-on un Maghreb « pays des eaux et des verdure » ? C'est en réussissant à concilier les topographies brouillées avec l'effondrement que les Almoravides deviennent, pour le narrateur, dignes d'être racontés. La rencontre des hommes des sables avec un pays irisé fait émerger une nouvelle manière de voir le monde et donc, pour le narrateur-écrivain, une nouvelle manière d'écrire son livre. Celle-ci correspond à la fonction qu'Alfonso de Toro assigne à l'hybridité, la liant au nomadisme : « L'hybridité signifie toujours une négociation, une tension et une irritation dans les marges des différentes cultures, une permanente recodification nomadique où il n'existe ni l'original ni la copie². »

Dès lors, c'est résolument le récit d'enfance qui prend le pas. La quête de l'écriture devient une quête de l'enfance. Les souvenirs sont entrecoupés d'interventions en italiques du narrateur, lui-même incertain de ce qu'il relate : « *Est-ce que tout cela s'est passé ? Ou est-ce un simple désir fortement gravé dans l'imagination de l'enfant³ ?* » L'enfant n'était pourtant pas prédisposé à être intrigué par le désert : « Mais la verdure était son élément, les pluies lui étaient familières. On eût dit qu'une âme nordique logeait

¹ *Ibid.*, p. 107-108

² Alfonso DE TORO, « La Pensée hybride », art. cit., p. 81

³ *Ibid.*, p. 153

dans sa petite carcasse de Berbère¹. » En réalité, le narrateur remonte donc à sa propre venue à l'écriture, qui est inséparable du surgissement du désert comme réalité, comme concept et comme écriture, dans son enfance :

Toutes ces histoires n'étaient pas venues seules. Il y avait d'abord la présence du papier bien quadrillé et l'odeur de l'encre inventive. L'enfant était sollicité de toutes parts, il devait non seulement regarder et rêver, mais aussi humer et palper. Le jour où il ramena en cachette un morceau de craie à la maison, il connut la grandeur du découvreur, de celui qui pouvait attribuer des formes et nommer les choses en premier².

Ainsi, la découverte géographique et celle de l'écriture vont de pair ; par la même occasion, l'enfant découvre également que « chez lui » ce n'est pas seulement ce qu'il connaît — il y a, également, un vrai désert : « L'enfant commençait à comprendre que le pays dont il faisait partie était bien vaste, qu'il possédait des bêtes et des choses que lui n'avait jamais aperçues — par exemple les chameaux, les tentes, les palmiers. »³ Le Sahara pourtant, « sonnait étrangement à ses oreilles » et les histoires sa mère racontait évoquaient « parfois le Sahara — mais de façon bien imprécise. »⁴ *L'Invention du désert* est un récit de dépaysements et une concurrence de paysages : ici, le Sahara « vint supplanter dans ses rêves les pays boisés et pluvieux⁵. » En fait, le retour sur l'enfance est un retour sur les inventions. Il s'agit davantage ce qui se passe dans la tête de l'enfant découvrant l'écriture : cela correspond donc à une disparition apparente totale du projet de départ. Comme si l'écriture avait pris un détour, volontaire, dont elle n'était jamais revenue : ce qui est hors de propos devient dès lors le propos. Il n'est alors pas étonnant qu'il s'agisse d'un texte parcouru d'indécision ; le désert prend alors cette fonction-là,

¹ *Ibid.*, p. 164

² *Ibid.*, p. 168-169

³ *Ibid.*, p. 171

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 171-172

également : il sape les fondements de tout dogme. Par exemple, le narrateur revient vers la fin du texte sur les hirondelles évoquées plus haut, comme si c'était une information nouvelle : « Ne me disait-on pas, quand j'étais enfant, que les hirondelles (c'étaient, en fait, les martinets) de nos toits faisaient le voyage jusqu'à La Mecque¹ ? » Cette fois-ci, la certitude n'est plus de mise : le souvenir se fait flou, on ne sait s'il s'agissait de martinets ou d'hirondelles et le pèlerinage lui-même en devient un itinéraire incertain et à recréer dans l'écriture. Le désert devient alors comme une image de l'écriture et comme un prétexte à l'écriture : carnet de voyage, souvenirs d'enfance, chronique des Almoravides, qui en réalité est une biographie de Ibn Toumert, carnets, esquisses de merveilleux dans les scènes d'Ibn Toumert à Paris (et, par la même occasion, de réalisme lorsqu'Ibn Toumert se retrouve dans les communautés immigrées de Paris). La déroute de l'écriture est également une déroute de la forme même, puisque le livre devient objet protéiforme et insaisissable. Le désert est une action, plus qu'un état, qui brouille les tentatives d'élaboration d'une histoire univoque.

¹ *Ibid.*, p. 196

V – Conclusion : Deux imaginaires littéraires du désert : entre immobilité et processus

Dans le dernier ouvrage de Tahar Djaout, *Le Dernier été de la raison*, publié de façon posthume après son assassinat, l'image du désert est très fréquente. Mais ici, c'est une image systématiquement négative, qui incarne les idéaux d'un fondamentalisme religieux : elle signifie l'austérité, l'oppression, la foi aveugle. Le protagoniste du livre, Boualem Yekker, est un libraire qui se trouve isolé dans une Algérie d'anticipation où les fondamentalistes auraient pris le pouvoir : « La foi : désert de pierres ; reg au visage écorchant. Boualem Yekker est un homme égaré entre ce désert de la foi et le paradis des livres¹. » Le monde dans lequel il évolue désormais est un « désert sans la halte rafraîchissante de quelque livre indocile qui remue la plaie des questions et les germes de l'insolence² ».

C'est ainsi que l'on peut penser à deux imaginaires littéraires du désert, présents souvent de façon concomitante dans nos textes. L'imaginaire de ce paysage se compose de deux réseaux d'images : d'une part, un désert *stasis*, un paysage immobile, qui signifie l'austérité ou l'ankylose, qui crée du même, et d'autre part un désert dynamique, qui désigne une action plutôt qu'un état (l'on dira un « processus désert ») qui lui, est synonyme d'une pensée et d'une écriture toujours renouvelées

¹ Tahar DJAOUT, *Le Dernier été de la raison*, Paris, Seuil, 1999, p. 124

² *Ibid.*, p. 114

Conclusion – Vers une fonction-désert

En 1874, à l'occasion de la troisième édition de ses deux ouvrages, *Un Été dans le Sahara* et *Une Année dans le Sahel*, parus respectivement en 1856 et en 1858, Eugène Fromentin revient sur ses deux écrits de jeunesse. Au cours de la décennie qui sépare la publication originale des œuvres de cette troisième édition, le monde a changé. Le tourisme, et le voyage en Orient tout particulièrement, se sont démocratisés. Pour Fromentin, le désert a perdu ce qu'il avait pu avoir de mystérieux. Ainsi, écrit-il :

Si ces livres ne contenaient que des récits ou des tableaux de voyage, une bonne partie de leur valeur aurait disparu. Les lieux ont beaucoup changé. Il y en a, parmi ceux que je cite, qui pouvaient alors passer pour assez mystérieux ; tous ont perdu l'attrait de l'incertitude, et depuis longtemps¹.

Le désert, au cours de cette période, s'est même réduit : il n'est plus qu'un recoin perdu de l'Afrique française. Dans la hiérarchie des espaces dignes d'intérêt, il semble s'être provincialisé. Il faut aller plus loin, vers des espaces plus exotiques encore, afin de surprendre son lecteur :

D'ailleurs, quel est le lecteur, un peu au courant des explorations récentes, qui s'occuperait avec la moindre curiosité d'un petit coin de l'Afrique française, parcouru jadis par un observateur spécial, aujourd'hui que le vaste monde est à tous et qu'il faut, pour

¹ Eugène FROMENTIN, « Préface à la Troisième Édition » [1974] dans Eugène FROMENTIN, *Une Année dans le Sahel. Un Été dans le Sahara*, Paris, Nelson Éditeurs, 1963, p. 9-10

surprendre, instruire ou intéresser, de lointains voyages, beaucoup d'aventures, ou beaucoup de savoir¹ ?

En un mot, le désert est devenu trop français, après la démocratisation du voyage et la colonisation : pour Fromentin, il n'a plus rien d'exotique à proposer. Le peintre explique tout cela afin de justifier la troisième édition : en effet, que peuvent proposer ces écrits ? S'ils n'étaient que des récits de voyage, fondés sur la peinture pittoresque de paysages étranges, ils n'auraient plus d'intérêt selon lui : « si leur unique mérite était de me faire revoir un pays qui cependant m'a charmé, et de me rappeler le pittoresque des choses, hommes et lieux, ces livres me seraient devenus à moi-même presque indifférents². » Ce qui demeure, c'est la peinture de l'homme qui décrit ce paysage :

À la distance où me voici placé de tout ce qu'ils évoquent, il m'importe à peine qu'il y soit question d'un pays plutôt que d'un autre, du désert plutôt que de lieux encombrés, et du soleil en permanence plutôt que de l'ombre de nos hivers. Le seul intérêt qu'à mes yeux ils n'aient pas perdu, celui qui me les rattache à ma vie présente, c'est une certaine manière de voir, de sentir et d'exprimer qui m'est personnelle et n'a pas cessé d'être mienne. Ils disent à peu près ce que j'étais, et je m'y retrouve. [...] De sorte que si j'ai peu grandi, du moins je n'ai pas changé³.

Les paysages sont indifférents. Ils ne servent qu'à réfracter l'intériorité de qui les décrit ou les peint. Ce que voit le lecteur, en lisant ses ouvrages ou en observant ses peintures, c'est Fromentin lui-même. Ainsi affirme-t-il même à la fin de la préface qu'il a choisi de ne rien dire des voyages qu'il a faits depuis. « Il m'eût fallu parler de lieux nouveaux, à peu près comme j'avais parlé des anciens. Mais à quoi bon ? Qu'importe que le spectacle change, si la manière de voir et de sentir est toujours la même⁴ ? » Se positionnant contre le simple pittoresque, ou l'attrait de l'exotisme, Fromentin envisage

¹ *Ibid.*, p. 10

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 18

la peinture du paysage comme une psychologie de celui qui effectue le geste de peindre ou d'écrire. Il s'agit d'abord d'un paysage intérieur. Que celui-ci soit proche ou lointain, inédit ou bien connu, il sert d'abord à externaliser la conscience de celui qui l'approche.

La désillusion de Fromentin annonce la disparition de l'inconnu, due aux nouvelles infrastructures et à la rapidité du voyage, que Jean-Marc Moura analysera ainsi :

Cette « disparition de la géographie » affecte les formes de l'inspiration exotique. Aucune zone de notre planète ne peut plus prétendre être véritablement exotique. Ne subsiste alors qu'un exotisme stéréotypé [...] celui de la consommation touristique et de la paralittérature. Une liaison systématique s'établit entre exotique et touristique¹.

Fromentin décrit le désert français comme un coin perdu, une réalité déjà trop parcourue et qui se trouve reléguée au dernier rang des paysages dignes d'intérêt. L'histoire prouve, au contraire, que l'attrait du désert comme outil littéraire a persisté. Les nombreux ouvrages que nous avons pu étudier le prouvent. Ceux-ci ne sont pourtant qu'une infime partie des œuvres littéraires, dont le désert est au centre, en tant que paysage ou acteur ou, bien souvent, les deux à la fois. Fromentin relève cependant un attribut spécifique du désert — comme de tout paysage littéraire — que l'on a vu répété et confirmé tout au long de l'étude : il est souvent un prétexte, ou une projection. Il permet de dévoiler l'intériorité de l'écrivain ou celle de ses personnages. Il est un miroir, soit du geste de l'écrivain, soit de l'état mental d'un personnage. Cet attribut peut être dû à la longue sédimentation de significations qu'a pu accueillir le désert au cours du temps, et tout particulièrement aux XIX^e et XX^e siècles. Espace de retrait ou d'introspection, mais en même temps espace d'altérité, il se donne à modeler littérairement comme chacun le souhaite.

¹ Jean-Marc MOURA, *Lire l'exotisme*, *op. cit.*, p. 85

Le lecteur pu avoir une impression de redondance : en effet, les attributs littéraires associés au désert semblent revenir de façon systématique, en dépit des contextes historiques. Que l'on s'intéresse au voyage de Volney ou au désert de Rachid Boudjedra, de nombreux attributs de l'imaginaire littéraire du désert semblent être les mêmes. L'intertextualité, parfois volontaire, souvent inconsciente, a contribué à créer un objet désert littéraire singulier. Tous ces attributs contribuent à faire du désert non pas une réalité statique, ni même un paysage ou un territoire donné, mais une action à proprement parler. Peut être appelé désert ce qui *fait* désert. Les déserts nombreux, variés, différents, dans les œuvres du corpus, sont des déserts francophones, arabophones, anglophones. Tous ont en commun de postuler que le désert est un processus : processus de discipline du corps ou de l'esprit ; processus de transformation ou de métamorphose ; processus d'écriture. Le désert permet le passage d'un état à un autre : de la croyante à la guerrière, de l'immigré à l'archange, de la soumission à l'insoumission. C'est ainsi qu'il devient un désert-fonction. Précisant sa pensée de l'hybridation, Alfonso de Toro affirme qu'il s'agit « toujours d'un processus ouvert et sans fin¹. » Le désert littéraire semble être cela précisément. Il signale le passage, donc, d'une œuvre fermée à une œuvre polymorphe, souvent insaisissable, interstitielle. Si nous avons affirmé nous intéresser dans cette étude spécifiquement aux romans, les détours par la poésie ou par d'autres zones géographiques ont été inévitables. Les œuvres mêmes qui se présentent comme des romans ici ne le sont jamais vraiment. Plutôt, elles débordent de cette appellation. Certaines, comme *Le Désert sans détour*, sont à peine des romans. D'autres, comme *The Sheltering Sky*, répondent bien aux catégories génériques, mais subvertissent toute attente programmatique : le protagoniste n'est jamais celle qu'on croit.

¹ Alfonso DE TORO, « La Pensée hybride », art. cit., p. 18

On a pu voir au cours de cette étude que le désert se situait au centre d'un réseau d'imaginaires qui l'ont durablement associé à la solitude, à la religion, aux origines des hommes ou du langage. Il en devient par là un espace textuel, parfois métaphore de la page blanche, parfois du travail de l'écriture ou de la lecture. Comme le résume Michel Butor, « [c]ette écriture millénaire transforme peu à peu le désert en un texte, en un épais tissu de traces et de marques¹. » En même temps, il constitue un point de fuite : tantôt en devenant le centre crucial de projections du futur, ou en constituant une manière de retravailler les origines afin de faire advenir des nouvelles manières de penser et d'être. À ce titre, le désert est associé au nomadisme. Loin d'une définition anthropologique de la vie nomade, le nomadisme correspond à un idéal d'anti-civilisation et propose des nouvelles manières de penser et d'écrire. Dans les contextes, qui se recoupent parfois, de la postmodernité et de l'ère post-coloniale, le désert et le nomadisme apparaissent comme un décor de choix pour dire la polyvalence, l'absence d'unité, la brisure narrative : ils permettent d'approcher l'identité — personnelle, culturelle, mais aussi celle de l'écriture — comme une réalité toujours en cours d'élaboration et qui n'est jamais tout à fait finie. Plutôt, nomadisme et désert proposent des pluralités hybrides. Alfonso de Toro définit l'hybridité comme résultant « d'une superposition de cultures, mais surtout de l'utilisation simultanée de différents types de textes, d'écritures, de stratégies médiales et corporelles défigurant les frontières entre les genres ainsi que les traditions². » Jacqueline Michel, quant à elle, écrit que le désert permet au poète de « tente[r] la forme naissante d'une parole³ ». C'est un catalogue raisonné de cette forme naissante que nous avons tenté d'établir au cours de cette recherche.

Nous avons pu constater, au cours de ce travail, comment le désert est investi de fonctions qui sont, pour la plupart, élaborées dans les récits de voyage du XIX^e siècle à

¹ Michel BUTOR, *Répertoire IV*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 15

² Alfonso DE TORO, « La Pensée hybride », art. cit., p. 114

³ Jacqueline MICHEL, *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*, op. cit., p. 109

partir d'un héritage spécifique. On peut dénombrer les critères et les qualités de ces fonctions : le désert est un espace de révélation, dans lequel le passé (de l'individu ou de l'humanité) se prête à la réécriture. Il est l'espace de l'avenir, également, que celui-ci soit langagier, idéalisé ou cataclysmique. Objet littéraire né dans un genre polymorphe, le désert est un espace de métamorphose de l'écrivain ou du texte. Pour beaucoup d'entre eux, il représente une venue à l'écriture. Parce qu'il est d'abord un voyage intérieur, il devient l'objet d'une quête littéraire : celle de se retrouver soi-même, ou de trouver un langage nouveau. En tant que réceptacle du passé et de ses traces, il se prête à la lecture aussi bien qu'à l'écriture.

Espace des marges et des marginalisés, il incarne dans l'imaginaire littéraire post-colonial bien souvent un refus de la domination occidentale d'une part et des apories des États et des sociétés post-coloniales d'autre part. Bien qu'il endosse parfois des rôles négatifs et mortifères, c'est du sein de cette négativité-là qu'il apparaît, dans le corpus, comme le lieu de la pluralité, où s'esquissent des récits nouveaux possibles. En effet, il désoriente et mène en déroute ceux qui le traversent ou l'écrivent : s'enclenchent alors une déconstruction des grands récits – religieux, coloniaux, étatiques, épistémologiques – et un démantèlement des attentes narratives ou langagières. Le désert comme objet effectue bien souvent cette trajectoire : les personnages et les écrivains y font l'expérience de l'abjection, afin d'atteindre ensuite une forme de puissance. De fait, le désert se caractérise par son dynamisme : « marge en éveil¹ », il permet aux écrivains d'effectuer la « *space-clearing gesture*² » dont parle Anthony Kwame Appiah. Il ouvre des espaces : ceux de la périphérie, de la marge et du nomadisme. Par-là, il donne forme à une intériorité et un langage poétique qui débordent des genres, des espaces, et des pensées pour proposer une voix hybride, toute en contradictions.

¹ Voir *supra* p. 237

² Voir *supra* p. 239

Deux imaginaires du désert, souvent présents simultanément, ont émergé de ce corpus. Dans ce réseau d'images, le désert signifie toujours un paradoxe : paysage de l'immobilité et de l'austérité, il est aussi celui du dynamisme et d'une écriture renouvelée : c'est bien en cela que nous affirmons qu'il se définit d'abord par une fonction-désert.

La relative rareté d'études sur l'imaginaire littéraire du désert nous a forcé à adopter, en cours de route, une étude sur le temps long : il était nécessaire de revenir sur l'élaboration progressive de cet imaginaire notamment au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. C'est seulement ensuite, en ayant mieux cerné les éléments historiques de cette généalogie, que nous avons pu nous intéresser de près à l'ère post-coloniale. Il s'agissait donc ici de proposer une première grille de lecture, fondée sur les éléments repérables dans une série de textes illustratifs. Il en découle nécessairement que de nombreuses œuvres, et de nombreux domaines, n'ont volontairement pas été étudiés ici. On a choisi de faire l'économie, en grande partie, de l'iconographie du désert. Or, les représentations picturales du désert, dans la peinture, puis le cinéma, puis les jeux vidéo, sont centrales à l'élaboration de cet imaginaire. Le choix de la focalisation sur le texte nous semblait important dans cette étude qui n'est qu'une première étape s'inscrivant dans le champ général des *desert studies* naissantes. Forts de cette tentative de repérage des éléments centraux de l'imaginaire du désert, il nous semble désormais plus pertinent de l'étendre à d'autres domaines. Nous espérons que ce travail permet de poser les bases d'une lecture possible de l'imaginaire littéraire du désert en mettant à jour clairement ces éléments de l'imaginaire, et en en repérant les procédés et les fonctions. Dès lors, il serait possible d'utiliser les éléments mis à jour dans ce présent travail comme des outils d'analyse qui permettront de mener des recherches sur l'imaginaire littéraire du désert dans des œuvres, des géographies, des genres littéraires plus spécifiques.

La période que nous avons choisie s'achève aux alentours des débuts de la Guerre civile algérienne. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, il nous a semblé qu'à partir de ce moment-là, une ère nouvelle s'ouvrait dans l'imaginaire littéraire du

désert. Les années 1990, et *a fortiori* les années 2000 marquées par le 11-septembre et par la soi-disant guerre contre le terrorisme, ont renouvelé et profondément modifié ces imaginaires. Si, dès l'invasion de l'Irak par les États-Unis (2003), de nombreuses œuvres romanesques portant sur le désert ont été produites, celles-ci prennent place dans un monde résolument différent. Le désert a confirmé sa place de choix comme décor de l'apocalypse, qu'elle soit celle de la science-fiction ou celle des guerres menées par les puissances occidentales au XXI^e siècle.

Malgré la récurrence des thématiques à travers les différentes périodes et malgré le fait qu'il s'agit d'un imaginaire transnational, il est possible de repérer des distinctions entre les différents domaines que nous avons étudiés. Ainsi, il semble clair que l'imaginaire du désert francophone est lié en grande partie à deux événements majeurs de l'histoire française et d'Afrique du Nord : la colonisation d'une part – tout particulièrement celle de l'Algérie – et l'immigration en France qui en découle. L'imaginaire anglophone, lui, est plus variable, dans la mesure où il s'agit d'un héritage colonial quelque peu différent, cette fois-ci fondé bien davantage sur une histoire militaire ou anthropologique, comme en atteste l'importance des figures telles que celles de T.E. Lawrence ou de Wilfred Thesiger¹. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles l'imaginaire anglophone étatsunien du désert méditerranéen depuis au moins le début du XXI^e siècle est associé à l'intervention militaire des États-Unis dans les pays du Moyen-Orient. En même temps, comme le montrent les romans d'Angela Carter et de Salman Rushdie, il s'agit d'un désert souvent espace du réalisme magique ou de la science-fiction, là où dans la production francophone il sera plus ancré dans des réalités socio-culturelles. Enfin, l'entrée minimale que nous avons fait dans le domaine arabophone, met à jour un désert à la fois radicalement différent des deux imaginaires précédents et en même temps héritier d'eux. Ainsi, Tayeb Salih est-il tributaire d'imaginaires simultanément

¹ Nous ne nous sommes pas intéressés dans cette recherche à ses deux œuvres majeures, *Arabian Sands* (1959) et *The Marsh Arabs* (1964).

soudanais et britanniques là où Ghassan Kanafani est fermement situé dans un héritage arabophone. À la suite de cette recherche, l'étude d'autres romans en langue arabe permettrait de faire émerger plus précisément les spécificités de cet imaginaire du désert.

Dans le même temps, et indissociablement de la conscience aigüe de la destruction que nous avons mentionnée, on a pu voir l'émergence de productions littéraires écologiques, où le désert est désormais tantôt un écosystème à protéger, tantôt une image de la destruction à venir. En témoigne par exemple la publication par Marie Pavlenko d'un roman pour la jeunesse intitulé *Et le désert disparaîtra* en 2020, qui traite précisément de ces sujets-là par la mise en scène d'une lutte entre le désert et la forêt¹. Dans le même mouvement, le désert semble avoir accompli son trajet de l'imaginaire littéraire à un imaginaire culturel global. De jeux vidéo tels que la série *Fallout* (1997-2018) au cinéma, comme dans le deuxième opus de *Blade Runner* (2017), le désert est le décor des angoisses apocalyptiques du XXI^e siècle. Il constitue une métonymie commode de la destruction du monde. Il garde, en même temps, son potentiel de catalyseur de l'intériorité et de l'imagination. Les jeux vidéo se sont tout particulièrement emparés du désert, mettant à profit ses potentialités narratives et ludiques à la fois. Le désert est omniprésent comme imaginaire adéquat du présent historique. Comme le relevait déjà Jean-Robert Henry en 1983 :

De ce retour au néant, de ce fatalisme de la matière dépourvu d'espérance humaine ou religieuse, la désertification fournit ici encore une image signifiante. La bande dessinée est pleine de ces anticipations ruiniformes de notre avenir : autour de la civilisation qui se resserre sur les cités (faute d'énergie ou par vieillissement démographique), le désert s'étend, désert aride ou simple retour de la nature à ses origines².

¹ Marie PAVLENKO, *Et le désert disparaîtra*, Paris, Flammarion Jeunesse, 2020

² Jean-Robert HENRY, « Le Désert nécessaire » dans Edwige LAMBERT (éd.), *Désert. Nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, n° 5, Paris, Autrement, 1983, p. 33

Dans *The Legend of Zelda : Breath of the Wild*¹, paru en 2017 sur la Nintendo Switch, le désert fait son apparition d'une manière inattendue. Le héros, Link, s'éveille dans un royaume d'Hyrule ravagé par l'avènement d'une créature maléfique millénaire, Ganon. Pendant le sommeil centenaire du héros, le monde a été dévasté. Hyrule est entrée en post-apocalypse. Pourtant, le joueur est amené à découvrir un vaste monde qui semble être figé dans un printemps perpétuel. Dans l'apocalypse, la nature a repris ses droits. Dans ce monde qui nous rappelle, à l'ère contemporaine, le motif de la reverdie, forme de désert où grandit Perceval², les personnages que le héros croise au cours de son aventure lui rappellent sans cesse que, désormais, Hyrule est un désert. Ce qu'il voit autour de lui est pourtant un monde luxuriant. Les plaines recouvertes de fleurs, les profondes forêts septentrionales, les îles tropicales exubérantes pourraient lui faire croire qu'il est très loin du désert. Pourtant, il est bien là, affichant la série d'attributs que nous avons pu relever au cours de notre étude, qui en font un désert-fonction : processus expérimental d'écriture et laboratoire de la création, l'imaginaire littéraire du désert déborde de sa propre référentialité, afin de devenir le territoire prototypique d'une expérience particulière du monde, celle d'une fiction toujours prise entre la conscience solitaire de la catastrophe advenue ou à venir et l'espoir d'une reverdie surgissant des marges.

¹ Nintendo EPD. 2017. *The Legend of Zelda : Breath of the Wild* (jeu vidéo). Réalisé par Hidemaro FUJIBAYASHI. Nintendo Switch.

² Voir *supra*, p. 39

Bibliographie

I – Corpus primaire

Récits de voyage et littérature du désert (du XVIII^e siècle au premier XX^e siècle)

CAMUS, Albert, « La Femme adultère » dans *L'Exil et le royaume* [1957] dans *Œuvres complètes*, Raymond GAY CROSIER (éd), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, t. IV

CHATEAUBRIAND François-René de, *Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem à Paris* [1811] dans *Œuvres romanesques et voyages*, Maurice REGARD (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, t. II

Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française, publiée par les ordres de Sa Majesté l'empereur Napoléon le Grand, Paris, Imprimerie Impériale, 1809-1828. L'édition dont il est question peut être consultée en ligne, grâce à la numérisation effectuée par la BA International School of Information Sciences ISIS pour le compte de la Bibliotheca Alexandrina (Alexandrie, Égypte) : <http://descegy.bibalex.org/index1.html> [consulté le 13 janvier 2020]

FLAUBERT, Gustave, *Voyages en Égypte*, Pierre-Marc DE BIASI (éd.), Paris, Grasset, 1991

FLAUBERT, Gustave, *Voyages* [1840-1868], Dominique BARBERIS (éd.), Paris, Arléa, 1998

GIDE, André, *El Hadj ou le traité du faux prophète* [1931] dans *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, Pierre MASSON (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, t. I

LAWRENCE, T.E., *Seven Pillars of Wisdom. A Triumph*, London, Jonathan Cape, 1990 [1922]

LOTI, Pierre, *Jérusalem* [1895] dans *Voyages (1872-1913)*, Claude MARTIN (éd.), Paris, Robert Laffont, 1991

LOTI, Pierre, *Le Désert* [1895] dans *Voyages (1872-1913)*, Claude MARTIN (éd.), Paris, Robert Laffont, 1991

MAUPASSANT, Guy de, « Marroca » [1882] dans *Nouvelles d'Afrique*, Lyon, Palimpseste, 2008

MAUPASSANT, Guy de, *Au Soleil* [1884], dans *Écrits sur le Maghreb*, Denise Brahimy (éd.), Paris, Minerve, 1991

MAUPASSANT, Guy de, *Lettres d'Afrique. Algérie, Tunisie*, Paris, La Boite à documents, 1990

TWAIN, Mark, *The Innocents Abroad*, London, Collins Clear-Type Press, 1954 [1869]

VOLNEY, Constantin-François Chassebœuf de la Giraudais, comte VOLNEY, dit, *Le Voyage en Syrie et en Égypte pendant les années 1783, 1784, et 1785*, Voland et Desenne, Paris, 1787

Corpus à l'ère post-coloniale

BAUDRILLARD, Jean, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981

BOUDJEDRA, Rachid, *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994

BOWLES, Paul, *The Sheltering Sky*, London, Penguin Classics, 2009 [1949]

CARTER, Angela, *The Passion of New Eve*, London, Victor Gollancz, 1977

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie*, t. II, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980 [1972]

DIB, Mohammed, *Le Désert sans détour*, Paris, Sindbad, 1992

DJAOUT, Tahar, *L'Invention du désert*, Paris, Seuil, 1987

DJEBAR, Assia, *Loïn de Médine*, Paris, Albin Michel, 1991

GASPAR, Lorand, *Sol absolu*, Paris, Gallimard, 1972

JABES, Edmond, *Le Livre des ressemblances*, Paris, Gallimard, 1991 [1976, 1978]

JABES, Edmond, *Le Parcours*, Paris, Gallimard, 1985

KANAFANI, Ghassan, *Des Hommes dans le soleil*, traduit de l'arabe par Michel Seurat, Paris, Sindbad, 1977

KANAFANI, Ghassan, *Rijjāl fī al-shams*, Beyrouth, Muassasat Ghassan Kanafani al-Thaqafiyah, 2014 [1963]

KHATIBI, Abdelkébir, *Le Livre du sang* [1979] dans *Œuvres complètes* t. I, *Romans et récits*, Paris, Éditions de la Différence, 2008

RUSHDIE, Salman, *The Satanic Verses*, New York, Viking Penguin, 1989 [1988]

SALIH, Tayeb *Saison de la migration vers le nord*, traduit de l'arabe par Abdelwahad MEDDEB et Fady NOUN, Arles, Actes Sud, 1996 [1966]

SALIH, Tayeb, *Mawsim al-hijra ilâ al-shimâl* (موسم الهجرة إلى الشمال) [1966] dans *Al-a'mâl al-kâmila* (الأعمال الكاملة), Beyrouth, Dâr al-'Awdat, 1996

TOURNIER, Michel, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard, 1986

Autres œuvres littéraires

BALZAC, Honoré de, *Ursule Mirouët* [1841] dans *La Comédie humaine*, Pierre-Georges CASTEX (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. III

CALVINO, Italo, *Les Villes invisibles*, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, 2013 [1972]

CHRAIBI, Driss, *L'Homme du livre*, Paris, Denoël, 2011 [1995]

CIXOUS, Hélène, GAGNON, Madeleine, LECLERC, Annie, *La Venue à l'écriture*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977

COCTEAU, Jean, *Maalesh. Journal d'une tournée de théâtre*, Paris, Gallimard, 1949

COLETTE, *En Pays connu*, Paris, Ferenczi, 1950

COLETTE, *Le Fanal bleu* [1949] dans *Œuvres complètes*, Claude PICHOS et Alain BRUNET (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, t. IV

DIB, Mohammed, BORDAS, Philippe, *Tlemcen ou les lieux de l'écriture*, Paris, Revue noire, 1994

DJAOUD, Tahar, *Le Dernier été de la raison*, Paris, Seuil, 1999

EBERHARDT, Isabelle, « Vers les horizons bleus » [1908] dans Jean-René HULEU, Marie-Odile DELACOUR (éd.), *Écrits sur le sable*, Paris, Grasset, 1988

FROMENTIN, Eugène, « Préface à la Troisième Édition » [1974] dans Eugène FROMENTIN, *Une Année dans le Sahel, Un Été dans le Sahara*, Paris, Nelson Éditeurs, 1963

GIDE, André, *Les Nourritures Terrestres* [1897] dans *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, Pierre MASSON (éd), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, t. I

JOYCE, James, *Ulysse*, chapitre « Calypso » traduit de l'anglais par Marie-Danièle VORS, Paris, Gallimard, 2004

JOYCE, James, *Ulysses*, London, Picador, 1997 [1922]

PAVLENKO, Marie, *Et le désert disparaîtra*, Paris, Flammarion Jeunesse, 2020

PERSE, Saint-John, *Exil* [1945] dans *Œuvre poétique I*, Paris, Gallimard, 1960

POTOCKI, Jan, *Voyage en Turquie et en Égypte* [1788] dans Jan POTOCKI, *Voyages*, Paris, Flammarion, 2015

PREVOST, Antoine François, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Paris, Charpentier, 1846 [1731]

RACINE, Jean, *Athalie*, Paris, Didot, 1854 [1691]

TOURNIER, Michel, *Des Clefs et des serrures. Images et proses*, Paris, Éditions du Chêne, 1979

TOURNIER, Michel, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, Paris, Gallimard, 1980

VIoux, Marcelle, *Le Désert victorieux*, Paris, Fasquelle Éditeurs, 1930

WOOLF, Virginia, *The Waves*, Oxford, Oxford University Press, 1992 [1931]

II – Ouvrages critiques

Critiques des sources primaires

ANDERMAHR, Sonya, PHILIPPS, Lawrence (éd.), *Angela Carter. New Critical Readings*, London, Continuum, 2012

AYOUB, Georgine, « Langue, Mythe et Histoire : la 'Arabiyya, langue du Paradis, des prophètes et des tribus de l'Arabie Antique », dans Georgine AYOUB et Alessandro GUETTA (éd.), *La Langue et le Sacré*, Paris, Geuthner, 2017

ASHOLT, Wolfgang, CALLE-GRUBER, Mireille, COMBE, Dominique (éd.), *Assia Djébar. Littérature et transmission*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010

BERERHI, Afifa, « Aux voix(es) du désert : le Sens », *Itinéraires & Contacts de Cultures*, Volume 21-22, 1^{er} et 2^e semestres 1995, Paris, L'Harmattan, 1996

BERQUE, Jacques, « Préface » dans Tayeb SALIH, *Le Migrateur*, traduit de l'arabe par Fady NOUN, Paris, Sindbad, 1972

BERTENS, Johannes Willem, *The Fiction of Paul Bowles*, Amsterdam, Rodopi, 1979

BIASI, Pierre-Marc de, « Préface » dans Gustave FLAUBERT, *Voyages en Égypte*, Paris, Grasset, 1991

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1990

BONNEFIS, Philippe, « La Mille et deuxième nuit » dans *Maupassant et les pays du soleil*, Jacques BIENVENU (éd.), Paris, Klincksieck, 1999

BUTOR, Michel, *Répertoire IV*, Paris, Éditions de Minuit, 1974

- BLOOM, Harold (éd.), *Salman Rushdie*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2003
- CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001
- CALLE-GRUBER, Mireille (éd.) *Assia Djébar, nomade entre les murs. Pour une poétique transfrontalière*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005
- CAPONI, Gena Dagel, *Paul Bowles. Romantic Savage*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1994
- CAVALLARO, Dani, *The World of Angela Carter. A Critical Investigation*, Jefferson, McFarland & Co., 2011
- CHATTI, Mounira, *La Fiction hérétique. Créations littéraires arabophones et francophones en terre d'Islam*, Paris, Classiques Garnier, 2016
- CHATTI, Mounira, « "Migritude" Jeu de l'identité et de l'altérité », texte issu d'une communication présentée au colloque « Du Bambara aux Négropolitains », Université de Johannesburg, Afrique du Sud, 3-5 novembre 2005
- CHIBANI, Ali, *Tahar Djaout et Lounis Aït Menguellet. Temps clos et ruptures spatiales*, Paris, L'Harmattan, 2012
- CHIKHI, Beïda, *Problématique de l'écriture dans l'œuvre romanesque de Mohamed Dib*, Alger, Office des publications universitaires, 1989
- DOLD, Bernard E., *T. E. Lawrence. Writer and Wrecker*, Roma, Herder, 1988
- ETHERINGTON, Norma, *Imperium of the Soul. The Political and Aesthetic Imagination of Edwardian Imperialists*, Manchester, Manchester University Press, 2017

- FISHER, Dominique D., *Écrire l'urgence. Assia Djébar et Tahar Djaout*, Paris, L'Harmattan, 2007
- FOUCAULT, Michel, « Préface », traduit de l'anglais par F. DURAND-BOGAERT dans François EWALD, Daniel DEFERT (éd.), *Dits et Écrits II : 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001
- GIULIVA, Milò, *Lecture et pratique de l'histoire dans l'œuvre d'Assia Djébar*, Bruxelles, Lang, 2007,
- HAJJI, Khalid, *Lawrence d'Arabie ou l'Arabie de Lawrence. Géographie, politique, poétique, sagesse*, Paris, L'Harmattan, 2001
- HASSUMANI, Sabrina, *Salman Rushdie. A Postmodern Reading of His Major Works*, Madison, F. Dickinson University Press, 2002
- HIDDLESTON, Jane, *Assia Djébar. Out of Algeria*, Liverpool, Liverpool University Press, 2006
- KHADDA, Naget, *Mohammed Dib romancier. Esquisse d'un itinéraire*, Alger, Office des publications universitaires, 1986
- KHADDA, Naget, *Mohammed Dib. Cette intempesive voix recluse*, Aix-en-Provence, Édisud, 2003
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983
- LAFONT, Suzanne, *Suprêmes clichés de Loti*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993
- LAWRENCE, T.E., « Introduction » [1921] dans Charles DOUGHTY, *Travels in Arabia Deserta*, dans Harold ORLANS (éd.) *Lawrence of Arabia, Strange Man of Letters. The Literary Criticism and Correspondence of T. E. Lawrence*, Cranbury, Associated University Presses, 1993

- LORINSZKY, Ildiko, *L'Orient de Flaubert, des écrits de jeunesse à Salammbô. La construction d'un imaginaire mythique*, Paris, L'Harmattan, 2002
- MACDONOGH, Steve, en association avec Article 19 (éd.), *The Rushdie Letters. Freedom to Speak, Freedom to Write*, Dingle, Brandon, 1993
- MITTAPALLI, Rajeshwar, KUORTTI, Joel (éd.), *Salman Rushdie. New Critical Insights*, New Delhi, Atlantic, 2003
- MORTON, Stephen, *Salman Rushdie. Fictions of Postcolonial Modernity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008
- MICHEL, Jacqueline, *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine*, Paris, Minard, 1998
- MUFTI, Aamir R., « Reading the Rushdie Affair: "Islam," Cultural Politics, Form », dans M. KEITH BOOKER (éd.), *Critical Essays on Salman Rushdie*, New York, G. K. Hall & Co. 1999
- MULLINS, Greg A. (éd.), *Colonial Affairs. Bowles, Burroughs, and Chester Write Tangier*, Madison, University of Wisconsin Press, 2002
- MUNFORD, Rebecca (éd.), *Re-visiting Angela Carter. Texts, Contexts, Intertexts*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006
- NAHLOVSKY, Anne-Marie, *La Femme au livre, itinéraire d'une reconstruction de soi dans les relais d'écriture romanesque. Les écrivaines algériennes de langue française*, Paris, L'Harmattan, 2010
- PATTESON, Richard F., *A World Outside. The Fiction of Paul Bowles*, Austin, University of Texas Press, 1987
- RANA, Randeep, *Profaning the Sacred. Salman Rushdie*, Delhi, S. S. Publishers, 2005

RAY, Mohit R., KINDU, Rama (éd.), *Salman Rushdie. Critical Essays*, New Delhi, Atlantic, 2006

REY-FLAUD, Henri, *Le Sphinx et le Graal. Le Secret et l'énigme*, Paris, Payot et Rivages, 1998

SIDDIQ, Muhammad, *Man is a Cause. Political Consciousness and the Fiction of Ghassan Kanafani*, Seattle, University of Washington Press, 1984

ŠUKYS, Julija, *Silence is Death. The Life and Work of Tahar Djaout*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2007

THIEL, Veronika, *Assia Djébar. La Polyphonie comme principe générateur de ses textes*, Vienne, Praesens, 2005

TUCKER, Lindsey (éd.), *Critical Essays on Angela Carter*, New York, G. K. Hall & Co., 1998

Ouvrages sur le désert

ABDELKEFI, Hédia, (éd.), *La Représentation du désert*, Sfax, Association Joussour Ettawassol/Faculté des lettres et sciences humaines, Université de Sfax pour le Sud, 2002

AKHTAR, Shabbir, *The Quran and the Secular Mind*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2007

BAKHOS, Carol, *Ishmael on the Border*, Albany, State University of New York Press, 2006

BAKHOS, Carol, *The Family of Abraham*, Cambridge, Harvard University Press, 2014

BOUVET, Rachel, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ Éditeur, 2006

Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem, Le désert et la Queste, n° 8, Berg International, Paris, 1982

CRAGG, Kenneth, *The Event of the Quran*, London, Oneworld Publications, 1993

DRAÏ, Raphaël, *La Traversée du désert. L'invention de la responsabilité*, Paris, Fayard, 1988

DURAND, Jean-François, (éd.), *Poétique et imaginaire du désert*, Montpellier, Université Paul-Valéry – Montpellier III, 2005

GAUTHERON, Marie, *L'Invention du désert : émergence d'un paysage, du début du XIXe siècle au premier atelier algérien de Gustave Guillaumet (1863-1869)*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Ségolène LE MEN, Nanterre, Université Paris Nanterre, 2015

GRAHAM, William A., *Divine Word and Prophetic Word in Early Islam. A Reconsideration of the Sources, with Special Reference to the Divine Saying or Hadîth Qudsî*, La Haye, Mouton & Co, 1977

HARMON NORTON, William, "The Influence of the Desert on Early Islam" in *The Journal of Religion*, Vol. 4, No. 4 (Jul. 1924), Chicago, The University of Chicago Press

LAMBERT, Edwige, (éd.), *Désert. Nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, n°5, Paris, Autrement, 1983

Le Coran, traduit de l'arabe par Denise MASSON, Paris, Gallimard, 1967

LE GOFF, Jacques, *L'Imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1991 [1985]

LEAL, Robert Barry, *Wilderness in the Bible. Toward a Theology of Wilderness*, New York, Peter Lang, 2004

NAUROY, Gérard, HALEN, Pierre, SPICA, Anne, (éd.), *Le désert, un espace paradoxal*, Bern, P. Lang, 2003

PLANHOL, Xavier de, *Les Fondements géographiques de l'histoire de l'Islam*, Paris, Flammarion, 1968

PLANHOL, Xavier de, *Les Nations du Prophète. Manuel géographique de politique musulmane*, Paris, Fayard, 1993

RENAN, Ernest, *Histoire du Peuple d'Israël*, Tome Premier, Paris, Calmann-Lévy, 1889

THOMAS, David S. G., MIDDLETON, Nicholas J., *Desertification. Exploding the Myth*, Chichester, John Wiley & Sons, 1994

UNESCO, *Les Problèmes de la zone aride*, Paris, UNESCO, 1962

VAN DYKE, John C., *The Desert. Further Studies in Natural Appearances*, Charles Scribner's Sons, New York, 1904 [1903]

Orientalisme et voyages en Orient

BERTY, Valérie, *Littérature et voyage au XIX^e siècle. Un essai de typologie narrative des récits de voyage français en Orient au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001

BIVONA, Daniel, *British Imperial Literature. 1870–1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998

CHAFIC HOUT, Syrine, *Viewing Europe from the Outside. Cultural Encounters and Critiques in the Eighteenth-Century Pseudo-Oriental Travelogue and the Nineteenth-Century "Voyage en Orient"*, New York, Peter Lang Publishing, 1997

DAUNAIS, Isabelle, *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996

LE HUENEN, Roland, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015

MANNES, Gast, *Le Grand ouvrage. Description de l'Égypte*, Luxembourg, Bibliothèque nationale de Luxembourg, 2003

MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, Presses universitaires de France, 1998

OBENZINGER, Hilton, *American Palestine. Melville, Twain, and the Holy Land Mania*, Princeton, Princeton University Press, 1999

SAID, Edward W., *L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*, trad. Catherine MALAMOUD, Paris, Seuil, 2005 [1978]

SOLE, Robert, *Les Savants de Bonaparte*, Paris, Seuil, 1998

Autour des conditions postcoloniales et postmodernes

APPIAH, Kwame Anthony, "Is the Post- in Postmodern the Post- in Postcolonial?", *Critical Inquiry*, Vol. 17, No. 2 Hiver 1991

ASHCROFT, Bill, *Utopianism in postcolonial literature*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2016

BHABHA, Homi K., *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, traduit de l'anglais par Françoise BOUILLOT, Paris, Payot, 2007 [1994]

COULIBALY, Adama, *Le Postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2017

- CHILDS, Peter, *Modernism and the Post-Colonial. Literature and Empire 1885–1930*, London, Continuum, 2007
- GLISSANT, Édouard, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997
- GLISSANT, Édouard, *Une Nouvelle région du monde. Esthétique I*, Paris, Gallimard, 2006
- GONTARD, Marc, *Écrire la crise. L'Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London, Routledge, 1996 [1988]
- KHATIBI, Abdelkébir, *Maghreb Pluriel*, Paris, Denoël, 1983
- KUORTTI, Joel, NYMAN, Jopi (éd.), *Reconstructing Hybridity. Post-Colonial Studies in Transition*, Amsterdam, Rodopi, 2007
- LEVY, Clément, *Territoires postmodernes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979
- MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992
- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 2019 [1999]
- TORO, Alfonso de, BONN, Charles (éd.), *Le Maghreb writes back. Figures de l'hybridité dans la culture et la littérature maghrébines*, Leipzig, Olms, 2009
- ZABUS, Chantal, « Le "postcolonial" historique, brassage et apories », dans Micéala SYMINGTON, Joanny MOULIN (éd.), *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, Paris, Honoré Champion, 2013

Imaginaire des paysages, des marges et des confins

AKERMAN, James R., (ed.), *The Imperial Map*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009

AMAR, Ruth, SAQUER-SABIN, Françoise, (éd.), *The Representation of the Relationship Between Center and Periphery in the Contemporary Novel*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018

AVOCAT, Charles, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages » dans *Lire le Paysage, lire les paysages*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne et Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1983

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1990 [1943]

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 [1957]

CASTORIADIS, Cornelius, *L'Imaginaire comme tel*, Arnaud TOMES (éd.), Paris, Hermann, 2007

CASTORIADIS, Cornelius, *L'Institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975

COLLOT, Michel, *La Pensée-Paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud / ENSP, 2011

CONAN, Michel, (éd.), *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Paris, Hazan, 1997

CORBIN, Alain, *L'Homme dans le paysage. Entretien avec Jean Lebrun*, Paris, Textuel, 2001

- DIOLE, Philippe, *Le Plus beau désert du monde*, Paris, Albin Michel, 1955
- DURAND, Gilbert, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Paris, Hatier, 1994
- JOANNE, Adolphe, *Les Environs de Paris illustrés*, Librairie L. Hachette et Cie, Paris, 1856
- KESSLER, Mathieu, *Le Paysage et son ombre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999
- KETCHAM, Diana, *Le Désert de Retz. A Late Eighteenth-Century French Folly Garden. The Artful Landscape of Monsieur de Monville*, The MIT Press, Cambridge, 1994 [1990]
- MASSON, Pierre, « Préface » dans Pierre MASSON (ED.), *L'Envers du décor. Duplicité du paysage littéraire*, Nantes, Pleins Feux, 2003
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986 [1940]
- STAWINSKI, Cécile, « Le Seuil comme zone de marge » dans Corinne ALEXANDRE-GARNER (éd.), *Marges et confins*, Nanterre, Publidix, 2004

Nomades et nomadismes

- BARNARD, Hans, WENDRICH, Willeke, (éd.), *The Archaeology of Mobility*, Los Angeles, The University of California, 2008
- BOWLES, Paul, "The Delicate Prey", dans Paul BOWLES, *The Delicate Prey and Other Stories*, New York, The Library of America, 2002 [1950]
- BOWLES, Paul, « Une Proie délicate » [1950] dans *Le Scorpion*, traduit de l'anglais par Chantal MAIROT, Paris, Payot et Rivages, 1998

DYSON-HUDSON, Neville, "The Study of Nomads", dans William IRONS et Neville DYSON-HUDSON, *Perspectives on Nomadism*, Leiden, E.J. Brill, 1972

ERICKSON, John D., "Nomadic Thought, Postcolonialism, and Maghrebien Writing" dans H. ADLAI MURDOCH et Anne DONADEY (éd.), *Postcolonial Theory and Francophone Literary Studies*, Gainesville, The University Press of Florida, 2005

GAUZIT-FATOU, Nicole, DAGAULT, Michelle, PIGEAT, Jean-Paul (éd.), *Errants, nomades, voyageurs*. cat. expo., Paris, Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou, (juin à septembre 1980), Paris, Centre Georges Pompidou

JAMET, Pierre, « L'altercation entre Gilles Deleuze et Kenneth White », *Philosophique*, 9 | 2006

JEREMIAH, Emily, *Nomadic Ethics in Contemporary Women's Writing in German. Strange Subjects*, Rochester, Camden House, 2012

LEA, Greg, « The World Is My Office: Why I Chose to Become a Digital Nomad Worker », *The Guardian*, 2019, mai [en ligne] <https://www.theguardian.com/technology/2019/may/11/digital-nomads-work-technology-asia-cities-wifi> (consulté le 26 septembre 2019)

MICHEL, Franck, *Manifeste pour l'autonomadie*, Annecy, La Croisée des Routes, Livres du Monde, 2017

MILLER, Christopher L., *Nationalists and Nomads. Essays on Francophone African Literature and Culture*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998

UNESCO, *Nomades et nomadisme au Sahara*, Paris, UNESCO, 1963

Index des noms d'auteurs

A

Abdelkefi, Hédia · 20
Abécassis, Armand · 158
Akerman, James R. · 301
Akhtar, Shabbir · 165, 174
Alexandroff, Jeanne-Marie · 340
Amar, Ruth · 291, 351, 358
Appiah, Kwame Anthony · 216, 281
Ashcroft, Bill · 215
Avocat, Charles · 295
Ayoub, Georgine · 165

B

Bachelard, Gaston · 297, 298, 299, 300, 304, 305
Bakhos, Carol · 191, 192, 198, 279
Balzac, Honoré de · 294
Barnard, Hans · 339
Baudrillard, Jean · 26, 30, 216, 217, 218, 225
Bererhi, Afifa · 361
Berque, Jacques · 306
Bertens, Johannes Willem · 252, 256, 269
Berty, Valérie · 77, 79
Bhabha, Homi · 217, 366
Biasi, Pierre-Marc de · 93, 97
Bivona, Daniel · 126
Blanchot, Maurice · 141
Bonnesfis, Philippe · 101
Boudjedra, Rachid · 24, 314, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 382
Bouvet, Rachel · 16, 20, 27, 33, 142, 253, 272, 282, 301, 340, 341

Bowles, Paul · 21, 127, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 254, 255, 256, 267, 269, 271, 273, 274, 279, 302, 303, 304,
305, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 382
Butor, Michel · 383

C

Calvino, Italo · 288, 289
Camus, Albert · 23, 41, 45, 108, 143
Carter, Angela · 25, 27, 30, 216, 221, 223, 224, 226, 227, 233, 242, 269
Castoriadis, Cornelius · 31
Chafic, Syrine · 76
Chateaubriand, François-René de · 23, 45, 75, 76, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 98, 100, 135, 143
Chatti, Mounira · 171, 200, 308
Childs, Peter · 220, 257
Chraïbi, Driss · 170
Cixous, Hélène · 213, 214, 215
Cocteau, Jean · 46, 146, 256
Colette · 14, 15, 34, 148
Collot, Michel · 294
Conrad, Joseph · 257
Corbin, Alain · 295
Coulibaly, Adama · 217
Cragg, Kenneth · 164

D

Dagron, Chantal · 35
Daunais, Isabelle · 93, 94, 96, 102
Davy, Marie-Magdeleine · 15
Deleuze, Gilles · 26, 292, 332, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 250, 269
Denon, Vivant · 67
Dib, Mohammed · 24, 352, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 382
Diolé, Philippe · 298, 299, 300, 314
Djaout, Tahar · 24, 281, 287, 332, 352, 366, 368, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 377, 378
Djebar, Assia · 21, 24, 170, 171, 189, 193, 194, 195, 196, 198, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 242, 274,
275, 277, 279, 281, 367
Doré, Gustave · 13

Doughty, Charles · 133
Draï, Raphaël · 210
Dubois-Aymé, Jean-Marie · 68, 69, 71, 72, 73, 105
Durand, Gilbert · 30
Dyson-Hudson, Neville · 341

E

Eberhardt, Isabelle · 287
Edney, Matthew H. · 301
Eliot, T. S. · 226
Erickson, John D. · 348, 349
Euripide · 85

F

Flaubert, Gustave · 23, 50, 75, 76, 79, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 144
Foucault, Michel · 348
Fromentin, Eugène · 379

G

Gaspar, Lorand · 131
Gautheron, Marie · 27, 33
Gide, André · 23, 149, 150, 152
Glissant, Édouard · 242
Gontard, Marc · 220
Graham, William A. · 211
Guattari, Félix · 26, 292, 332, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 350, 369

H

Harmon Norton, William · 163
Henry, Jean-Robert · 387
Herbert, Frank · 221
Hull, E. M. · 45, 126

Hutcheon, Linda · 219, 220

J

Jabès, Edmond · 352, 354, 356, 357, 359

Joyce, James · 223

K

Kafka, Franz · 252

Kanafani, Ghassan · 25, 29, 244, 245, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 279, 281

Kessler, Mathieu · 296

Khatibi, Abdelkébir · 25, 228, 230, 231, 232, 234, 242, 278, 279, 282, 367

Kristeva, Julia · 268

Kuortti, Joel · 366, 367

L

Laborde, Alexandre Louis Joseph · 14

Lafont, Suzanne · 114, 145

Lawrence, T.E. · 23, 46, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 134

Le Goff, Jacques · 16

Le Huenen, Roland · 75, 77, 80, 82

Leal, Robert Barry · 159, 160, 161

Lorinszky, Ildiko · 50, 100

Loti, Pierre · 21, 45, 79, 101, 114, 115, 117, 120, 121, 122, 123, 124, 145, 147, 148, 222

Lyotard, Jean-François · 216, 291

M

Maffesoli, Michel · 331

Mannes, Gast · 66

Masson, Pierre · 48

Maupassant, Guy de · 45, 51, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 128

Mauser, Ulrich · 160

Michel, Franck · 339

Michel, Jacqueline · 352, 359
Middleton, Nicholas J. · 18
Miller, Christopher L. · 341, 342
Monville, François-Nicolas-Henri Racine de · 13
Moura, Jean-Marc · 28, 153, 338, 368, 381
Mufti, Aamir R. · 168, 169, 170, 171

N

Nyman, Jopi · 366, 367

O

Obenzinger, Hilton · 134, 135, 139

P

Patteson, Richard F. · 252, 256, 337, 338
Pavlenko, Marie · 387
Pigeat, Jean-Paul · 340
Planhol, Xavier de · 164
Potocki, Jan · 313
Prévost, Antoine François · 48, 76

Q

Quella-Villéger, Alain · 115

R

Racine, Jean · 87
Renan, Ernest · 157, 158
Rey-Flaud, Henri · 47
Rousseau, Jean-Jacques · 13
Rushdie, Salman · 21, 24, 166, 168, 170, 171, 173, 175, 176, 178, 181, 182, 183, 185, 187, 189, 190, 201, 211, 226,
233, 234, 235, 237, 238, 239, 241, 242, 272, 279, 289, 367

S

Saïd, Edward · 50, 55, 80, 82, 88, 257

Saint-John Perse · 352, 353, 358

Salih, Tayeb · 25, 29, 281, 291, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312

Sartre, Jean-Paul · 31

Savary, Claude-Étienne · 22, 54, 66

Seurat, Michel · 258, 267

Siddiq, Muhammad · 263

Solé, Robert · 66

Stawinski, Cécile · 292, 312

T

Thomas, David S.G. · 18

Toro, Alfonso de · 367, 376, 382, 383

Tournier, Michel · 24, 29, 287, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 321, 322

Troyes, Chrétien de · 47

Twain, Mark · 23, 52, 126, 134, 136, 138, 139, 140

V

Van Dyke, John Charles · 32

Vauvray, René-Louis de Girardin, marquis de · 13

Veronese, Vittorino · 17

Vioux, Marcelle · 285, 286

Volney · 22, 46, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 75, 78, 80, 81, 82, 85, 86, 98, 100, 101, 105, 107, 117, 135, 142, 143, 382

W

Wendrich, Willeke · 339

Westphal, Bertrand · 141

White, Kenneth · 331

Wittmann, Jean-Michel · 149, 153

Woolf, Virginia · 146, 147

Z

Zabus, Chantal · 280, 281