HAL
open science

Ecrire le désert

Véronique Magri-Mourgues

To cite this version:

Véronique Magri-Mourgues. Ecrire le désert. Cahiers de Narratologie, 1997, 8, pp.249-259. hal-00596417

HAL Id: hal-00596417
https://hal.science/hal-00596417v1

Submitted on 27 May 2011

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.

ÉCRIRE LE DÉSERT

« Écrire le désert » pose la question du transfert d'un système de signes à l'autre, du système de la perception visuelle au système du verbal, de l'écrit en particulier. Écrire l'espace quel qu'il soit met en jeu un processus de traduction. Cette question inaugurale est posée avec d'autant plus d'acuité si on prend pour objet d'étude le désert, lieu par excellence de l'informe et du vide.

Écrire le désert paraît annoncer une gageure pour l'écrivain qui s'y essaie et notamment pour Eugène Fromentin dans l'aeuvre choisie, *Un Été dans le Sahara*. La perception première du désert implique une attitude réceptive d'un espace non structuré, archétype de l'étendue vide. La description du désert, elle, peut s'entendre comme séquence descriptive qui a pour motif ou pour thème le désert et comme acte[1] descriptif à visée pragmatique, faire connaître le désert. Pour informer l'allocutaire de l'image du désert tel qu'il l'a vu lui-même, l'écrivain doit donner forme au désert donc à l'informe ; pour dire le vide du désert, il doit remplir la page de signes. Dans quelle mesure peut-il parvenir à restituer au lecteur les prédicats types de son objet d'étude ? Le paradoxe qui sous-tend cette question se dépliera au gré de couples apparemment antinomiques, tout au long d'une oxymore réitérée : l'espace-temps d'abord, le vide opposé à la plénitude ensuite, enfin un jeu sur la formation, l'information et la déformation, tout en maintenant constamment la tension entre le voyage référentiel et le récit de voyage rédigé par Fromentin après son retour en France.

1. Le désert comme élément rythmique

Un Été dans le Sahara[2], paru en 1857, suit l'itinéraire du troisième voyage en Algérie de Fromentin (de mai à juillet 1853) qui apparaît tendu vers le pays de la soif, le désert du Sahara donné comme destination du voyage et comme but du récit lui-même qui ménage une progression dramatique.

1.1. Rythme de l'espace référentiel

Le voyage impose « l'ordre de marche » (p. 38) du convoi où se trouve Fromentin comme structure de l'espace référentiel. C'est l'itinéraire des voyageurs qui donne forme à l'espace, la

---

[1] La notion d'acte ajoute d'emblée la dimension temporelle au désert perçu d'abord comme espace puisque tout acte est situé par rapport à des coordonnées spatio-temporelles.

[2] Eugène Fromentin, Un Été dans le Sahara (1857), Paris, Gallimard, 1984. Les références des citations renvoient à cette édition ; la pagination est donnée entre parenthèses.

contiguïté spatiale des divers lieux traversés déterminant leur itinéraire. Les sillages des voyageurs tracent une grille surimposée à l'immensité « non lignée » du désert, par conséquent illisible a priori. Les « traces de caravanes » dessinent des routes susceptibles de guider les voyageurs ultérieurs en forçant la nature à s'adapter à leurs itinéraires.

> Quand on rencontre une touffe d'alfa, de chih ou de k'tâf, on la tourne ; l'herbe continue de pousser ; et c'est le chemin qui fait un circuit, grâce à l'imperturbable régularité des voyageurs. Je m'amusais à reconnaître la large empreinte des chameaux, le pied des chevaux, celui des hommes. De loin en loin, nous retrouvions la marque de roues. (p. 165)

La durée de la marche des voyageurs est l'unité de mesure des distances du référent, comme premier signe de l'appropriation de l'espace parcouru.

> Nous apercevions Tadjemout, à trois heures de marche encore. (p. 150)

> Jamais montagne ne m'avait paru si longue ; il y avait trois heures que je marchais devant elle sans avoir l'air d'avancer, et, bien que son extrémité ne me semblât pas éloignée, je n'avais pas encore atteint le quart de son étendue. (p. 75)

Les réminiscences instaurent une dimension temporelle d'un autre ordre qu'on pourrait qualifier de verticale. La mise en relation du voyage actuel avec d'autres visions antérieures opère une plongée dans le temps. *Un Été dans le Sahara* s'ouvre en effet sur une réminiscence qui fait figure de « syllepse temporelle », définie par Gérard Genette[3], comme un groupement anachronique régi par une parenté d'ordre spatial ou thématique. Le désert évoqué à deux moments éloignés s'inscrit ainsi dans le parcours cyclique du temps. La syllepse est d'autant plus remarquable lorsque l'écrivain plonge dans la mémoire collective quand il affame contempler la Bible « toute réelle encore et dans son effigie vivante, en
Orient » (p. 47).

Les voyageurs imposent une grille de lecture au désert en l'inscrivant dans une chaîne temporelle par leur déplacement même.

1.2. Rythme de l'espace de l'écrit

De même, en reconstituant son itinéraire réel par l'écrit, l'énonciateur fait des étapes de son parcours la motivation même de son récit de voyage ; les chapitres de *Un Été dans le Sahara*

---

[3] Gérard Genette (1972), *Figures III*, Paris, Seuil, p. 21.

découpent le récit à l'instar du découpage de l'espace réel par les étapes du voyage. Trois chapitres se succèdent (De Medeah à El Aghouat, El Aghouat, Tadjemout - Aïn-Mahdy). Les noms des villes et villages traversés qui signalent parfois le lieu d'où sont écrites les lettres de voyage permettent de reconstruire l'itinéraire comme un chapelet de toponymes (El Gouda, Boghari, D'jelfa, Ham'ra, Sidi Makhelouf).

La description du désert qui se fait ainsi par touches successives impose le rythme du voyage comme celui du récit de voyage. Le désert devient un maillon de la chaîne narrative. L'écrivain a soin d'instaurer une progression dramatique de son récit, notée par des locutions adverbiales comme « tout à coup » (p. 28) marquant l'irruption d'un événement qui peut être logiquement associé au passé simple, temps de l'incidence.

> Enfin, le terrain s'abaissa, et devant moi, mais fort loin encore, je vis apparaître au-dessus d'une plaine frappée de lumière, d'abord, un monticule isolé de rochers blancs. (p. 75)

1.3. Carrefours lexicaux

L'itinéraire référentiel et narratif s'entrecroisent à la faveur de carrefours lexicaux ménagés par l'écrivain. Certaines métaphores spatiales sont ainsi remotivées par la spatialité inhérente au récit de voyage :

> Mais n'anticipons pas ; j'y reviendrai. Nous traverserons ensemble toute cette vallée du Chéliff. (p. 28)

> Maintenant, je reprends ma route. (p. 49)

Cette dernière formule intervient après une réflexion qui fait figure de digression : S'agit-il de la route au sens propre ou de la route discursive ? Autrement dit, la locution verbale garde-t-elle son sens propre de verbe de mouvement ou se charge-telle d'une valeur discursive, tissant la trame narrative ? Le désert découvert progressivement par le voyageur est un élément structurel du parcours réel comme de la trame narrative, un élément qui donne son rythme à ces deux itinéraires. Mais lui-même espace non structuré devient un espace rythmé quand il se trouve transposé dans l'ordre du verbal.

2.Le désert comme espace-texte rythmé

2.1. Structure temporelle

Passons rapidement sur le rythme que peuvent donner les notations spatiales d'ordre

topologique comme « derrière, audelà, d'un côté, de l'autre » (p. 40) pour nous intéresser à la structuration donnée par des liaisons temporelles qui dynamisent le désert. Un parcours est tracé au niveau microstructurel, une durée est inscrite dans la séquence descriptive même.

> D'abord, droit au plein sud, les Beni-Mzab, [...] puis les Chamba, colporteurs et marchands, voisins du Touat ; puis le Touat, immense archipel saharien, fertile, arrosé, populeux, qui confine aux Touareks ; puis les Touareks, [...] puis le pays nègre dont on n'entrevoit que le bord ; et puis quoi ? plus rien de distinct, des distances qu'on ignore, une incertitude, une énigme. J'ai devant moi le commencement de cette énigme, et le spectacle est étrange sous ce clair soleil de midi. C'est ici que je voudrais voir le sphinx égyptien. (p. 127)

La perte de repères spatiaux entraîne la perte des repères temporels, la plongée dans le temps de l'histoire mythique. Une même structuration temporelle est à l'œuvre lorsque l'énonciateur emploie le terme «devenir» qui dénote une transformation du paysage alors que c'est seulement le regard du spectateur comme la parole du rapporteur qui s'inscrivent dans la durée.

> Quant au Chéliff, qui, quarante lieues plus avant dans l'ouest, devient un beau fleuve pacifique. (p. 36)

2.2.Figures de l'intermittence

Elles sont le parangon de la structuration subjective puisque tout phénomène de récurrence n'est perceptible que par une conscience réceptrice. L'intermittence rythme les descriptions du désert, qu'il s'agisse de sensations auditives liées à une dimension temporelle, ou de sensations visuelles.

> Par moments, le cri sonore d'un merle éclatait tout près de nous. (p. 20)

Plus intéressantes encore sont les interférences entre les domaines sensoriels lorsqu'une sensation visuelle se trouve transcrite par une intermittence temporelle.

> Nous étions à Aïn-Ousera, (...) Le soleil du matin toujours plus gai, la montagne qui se rapprochait, la plaine un peu moins nue, de temps en temps égayée de quelques *betoum*. (p. 41)

Le désert est un élément constitutif du rythme du voyage comme du récit de voyage et il est lui-même un espace rythmé par des expressions temporelles qui le structurent de façon

explicite comme un espace-temps. Le second enjeu de la description du désert oppose une caractéristique du désert, espace du vide, et la plénitude d'une page écrite pour en rendre compte.

3. Vide et plénitude

3.1. Figures de la négation

Elles sont une manière de remplissage de « ce grand espace laissé en blanc » (p. 18). Certains substantifs, porteurs d'une caractérisation négative, se définissent par une absence tels les termes « solitude », « vide », « nudité », « dénûment » (p. 123). La négation s'inscrit aussi dans la syntaxe par le biais de la préposition « sans » :

> C'était une grande chose sans forme, presque sans couleur, le rien, le vide et comme un oubli du bon Dieu. (p. P. 40)

Comment comprendre cette négation en termes de logique ? S'agit-il de l'assertion d'un prédicat négatif ? « Sans couleur », « sans forme » seraient des prédicats négatifs attribués au désert et équivalents d'un adjectif qui serait formé avec un préfixe négatif, du type « incolore », « informe ». Le prédicat se transforme en fait en son extrême opposé. Mais l'énonciateur choisit le syntagme nominal. Une modalité de négation est appliquée à un énoncé positif et l'expression « sans couleur » peut être envisagée comme l'antonyme de « avec des couleurs ». Le fonctionnement de la négation implique alors une comparaison à une norme, à ce qui aurait pu être ou même à ce qui devrait être, dans l'esprit du lecteur comme dans celui de l'énonciateur, ce qui accentue l'effet d'insolite ; l'absence devient origine du trouble, motif de déstabilisation. L'image du désert s'élabore en négatif. La négation n'est que le rejet d'un énoncé positif préalable.

> La caractéristique de la négation linguistique est qu'elle ne peut annuler que ce qui énoncé, qu'elle doit poser explicitement pour supprimer, qu'un jugement de non-existence a nécessairement aussi le statut formel d'un jugement d'existence. Ainsi la négation est d'abord admission.[4]

Paradoxalement, pour dire le vide, l'énoncé doit expliciter son contraire à la fois au niveau du signifié et des syntagmes mais aussi par la présence concrète des signes sur la page.

3.2.Dépli paradigmatique

---

[4] Émile Benveniste (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

Pour dire le vide, pour décrire le désert, Fromentin fait grand usage des énumérations et des figures de la globalité. Les énumérations font l'économie des liens syntaxiques pour déplier le référent dans une succession paradigmatique.

> Le terrain, très variable au contraire, est alternativement coupé de marécages, sablonneux comme aux approches du Rocher-de-Sel, ou bien couvert de graminées touffues (alfa), d'absinthes (chih), de pourpiers de mer (k'taf), de romarins odorants, etc.; tantôt enfin, mais plus rarement, clairsemé d'arbustes épineux et de quelques pistachiers sauvages. (p. 43)

Comme « la nature détaille et résume tout à la fois », l'écrivain résume dans une appréhension syncrétique par les tournures globalisantes :

> Tout le désert m'apparaissant ainsi sous toutes ses formes, dans toutes ses beautés et dans tous ses emblèmes. (p. 17)

Les variations syntaxiques et morphologiques déroulent une perception à visée exhaustive dans cet exemple où trois zones géographiques du Sahara distinctes par leurs caractéristiques topographiques sont énumérées par Fromentin

> Quoi qu'il en soit, il est certain que Sahara ne veut point dire désert. C'est le nom général d'un grand pays composé de plaines, inhabité sur certains points, mais très peuplé sur d'autres, et qui prend les noms de Fiafi, Kifar, ou Falat, suivant qu'il est habité, temporairement habitable, comme après les pluies d'hiver, ou inhabité et inhabitable. (p. 35)

Cette jonglerie grammaticale prétend à l'exhaustivité comme si un éventail de combinaisons syntaxiques pouvait épuiser le référent.

Le désert qui devient « objet d'études » (p. 4) de Fromentin bascule dans la catégorie du pur signifiant, lors de la phase descriptive suivante.

3.3.Le désert comme pur signifiant

Le référent est oublié au profit du mot qui le désigne et sur lequel Fromentin s'interroge. C'est ce qu'on appelle l'emploi en mention dont *Un Été dans le Sahara* compte quatre occurrences[5].

---

[5] Emploi spécifique par rapport à d'autres récits de voyage étudiés par ailleurs, *Voyage en Orient* de Lamartine, *Le Nil, Égypte et Nubie* de Maxime Du Camp. Voir V. Magri (1995), *Le Discours sur l'Autre à travers quatre récits de voyage en Orient*, Paris, Champion.

> Un grand pays de collines expirant dans un pays plus grand encore et plat, baigné d'une éternelle lumière, assez vide, assez désolé pour donner l'idée de cette chose surprenante qu'on appelle le désert. (p. 122)

Le terme de « désert » est utilisé comme un pur signifiant, dénué de sa valeur référentielle. Il désigne l'expression et non pas ce que cette expression désigne dans le réel. Le désert devenant pur signifiant autorise toutes les manipulations verbales potentielles qui réussissent à altérer le référent au moins dans la conscience réceptrice de l'allocutaire.

4. Le désert, formation, information, déformation

4.1. Le déni d'existence

Le référent paraît parfois moins important que sa transcription dans le récit de voyage. Fromentin n'hésite pas à suggérer la suppression d'un élément du décor pour parfaire sa vision du désert :

> Supprime, ce qui ne nuirait pas à l'intérêt du voyage, ce bourrelet montagneux de Guelt-Esthel, et tu n'auras plus, de Boghar au Rocher-de-Sel, qu'une seule et même étendue de trente-quatre ou trente-cinq lieues. (p. 42)

Ne pas dire équivaut à dénier l'existence de tel élément du paysage et à recréer le désert pour le faire correspondre à une image préconçue ou idéalisée.

4.2. Le désert personnage

L'animisation du paysage, la dramatisation des éléments du décor font du désert un personnage et le personnage éponyme de *Un Été dans le Sahara*. Une métaphore verbale est à l'œuvre dans l'exemple suivant assurant le transfert d'un non animé à un animé :

> Le soleil [...] toujours calme, dévorant, sans rayons. (p. 122)

Un prédicat verbal dote le soleil d'une volonté active. Une métaphore filée assimile le vent du sirocco, le vent du désert, à la respiration d'un malade :

> Peu à peu, il y eut moins d'intervalles entre les bouffées [de sirocco] ; je les sentis venir aussi avec plus de régularité, mais toujours intermittentes, saccadées comme la respiration d'un malade accélérée par la fièvre. A mesure que cette haleine étrange arrivait plus fréquente et plus chaude, la terre elle-même s'échauffait. (p. 64)

De ce type de manipulations verbales, on peut glisser au trope essentiel qu'est la métaphore.

4.3. La métaphore comme réunion de deux espaces

> Nous le tenons de son étymologie : la métaphore obtempère à un principe de déplacement. Dans sa dimension expressive, déjà, elle est une pratique de l'exotisme
>
> toujours, dans le lieu où elle s'accomplit, l'*ici* du texte, elle fait intervenir un *ailleurs* en s'appuyant sur tels de leurs points communs. La métaphore peut s'entendre [...]comme la rencontre de deux espaces.[6]

Rappelons la métaphore consacrée quand le désert est comparé aux étendues aquatiques, mer ou océan, par un rapprochement paradoxal entre deux espaces antagonistes, le monde de l'aridité et le monde de l'eau. Fromentin parle d'« immersion solaire » (p. 128), de « mer de sable » (p. 35), de « mer sans limites » (p. 76), d'îlots et de récifs :

> Au centre, une sorte de ville perdue, environnée de solitude ; puis un peu de verdure, des îlots sablonneux, enfin quelques récifs de calcaires blanchâtres ou de schistes noirs, au bord d'une étendue qui ressemble à la mer. (p. 122)

> Je n'étais pas fâché, dussé-je même en souffrir, de respirer cet ouragan de sable et de feu qui venait du Désert. (p. 64)

L'expression métaphorique « ouragan de sable et de feu » permet de mêler les quatre éléments : l'eau, implicitemei}t contenue dans le nom « ouragan », terme spécialisé comme « tempête en mer », le feu, la terre avec le « sable », et l'air, trait encore lié à l'ouragan. Les deux premiers affleurent à la faveur de l'isotopie métaphorique alors que les deux derniers sont des éléments de l'isotopie référentielle. Le désert apparaît comme le lieu de toutes les possibilités, le lieu du vide mais d'un vide productif. Le désert, lieu de l'absence, devient, à la faveur de l'oxymore et de la métaphore, le lieu de convergence des quatre éléments, le creuset où s'effacent les frontières entre les espaces.

Conclusion

La transposition d'un système à l'autre, le passage du visuel à l'écrit, peut se résumer en une série de trois actes successifs et consécutifs : le projet d'écrire sur le désert implique l'acte d'écrire le désert autrement dit implique de lui affecter une coordonnée temporelle. La

---

[6] Jean Ricardou (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, p. 91.

structuration temporelle qui lui est surimposée en fait un élément rythmique donc narratif, à la fois comme maillon du voyage référentiel et du voyage écrit, et une séquence rythmée donc narrativisée. La structuration discursive impose ce paradoxe que pour signifier le vide, il est inévitable de saturer de signes l'espace de la page par le biais des figures de l'énumération et de la négation. Cet acte d'écrire le désert aboutit forcément enfin à agir sur le désert. Le désert, devenu pur signifiant, s'offre à toutes les manipulations verbales. Le texte lui-même prévaut sur le référent déformé aussitôt qu'il est informé, dans les deux sens du terme - lui donner une forme et le faire connaître. Du voyageur à l'écrivain, la boucle se referme par l'éclosion de la métaphore qui opère le déplacement de l'écrivain et du lecteur d'un espace à l'autre comme le voyageur établit la corrélation d'espaces simplement contigus par son itinéraire. Peut-être rejoint-on ainsi le sens du grec moderne du mot «métaphore» qui désigne les transports en commun et sans doute pourrait-on finir sur ce paradoxe qui fait de l'action du voyageur comme de l'énonciateur, le seul mode de transposition possible de l'archétype de l'immobilité qu'est le désert.