



HAL
open science

Poétique et imaginaire du désert

Jean-François Durand

► **To cite this version:**

Jean-François Durand (Dir.). Poétique et imaginaire du désert. Presses universitaires de la Méditerranée, 436 p., 2005, 2-84269-658-1. hal-03050757

HAL Id: hal-03050757

<https://hal.science/hal-03050757>

Submitted on 15 Mar 2021

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.

Sous la direction de
Jean-Francois Durand

Poétique et imaginaire du désert

Colloque international
Montpellier 19-22 mars 2002

En partenariat avec la Faculté des Lettres Dar El Mahraz,
Fès, Maroc

Centre d'étude du vingtième siècle
AXE FRANCOPHONE ET MÉDITERRANÉEN
Université Paul-Valéry — Montpellier III

Hommage à Kacimi

.....
Pierrette Renard
.....

Au moment où les participants au colloque ressentent « *le choc du désert* » peint et célébré par Kacimi, l'artiste luttait contre la maladie qui allait l'emporter, à soixante et un ans, le 27 octobre 2003. Son œuvre considérable, de peintre mais aussi de poète, s'est affirmée comme une quête de l'essentiel à travers une saisie toujours plus dramatique de la matière et de la corporéité. Qu'il s'agisse des « *Étendards d'Harhoura* », sur les rochers, face à la mer (1976 et 1985), des murs peints d'Asilah puis d'Essaouira (1978), de la grande peinture pour le musée de la Terre à Rabat (1984), du tapis mural bleu à Grenoble (1985), des *Sept Haïks* teints à Marrakech (1988), ses interventions plastiques reflètent les éléments, la terre, la mer, le ciel, le désert, par la densité de la couleur, l'énergie du mouvement pictural, la poésie d'un « bleu », à la fois lumière et océan, angoisse et naissance, esprit de la matière et sérénité, « *le corps du mystère* », « *l'énergie du rêve* ».

Mais la peinture de Kacimi est aussi palimpseste de l'Histoire et métaphore de l'expérience personnelle, solidarité avec le monde dont elle recueille la souffrance. Ainsi sont médiatisés, par l'imaginaire de l'artiste, le noir de l'Irak qu'il a « *beaucoup questionné* », le bistre des rivages du Bénin d'où partaient les bateaux d'esclaves, évoqués par *La Mémoire du corps* (1994), la palette sombre, du marron au noir, du gris au bleu lilas, des guerres contemporaines, dans la série tragique et toujours actuelle, *Shéhérazade et la guerre* (1991). Car, pour lui, la peinture, comme la poésie de *L'Été blanc* (1990) ou de *Parole nomade* (1999), « *dit la part de l'absence* ». Et les silhouettes sépia, calligraphie flottant dans le cosmos, évoquent « *le corps en nau-*

frage comme le sont les certitudes», célébration dérisoire de l'homme « *en quête de cet essentiel fuyant* ». Densité fascinante d'une peinture dont la saturation des couleurs, griffées par des signes sombres, traces du passé ou épures du présent, communique l'inquiétude avant de suggérer, dans le dépouillement, une approche du Mystère.

Kacimi, tel un nomade qui creuse « *son territoire d'errance* », a vécu son aventure artistique comme un acte de liberté, transgressant les formes esthétiques traditionnelles aussi bien que les mensonges et les illusions du monde. « *L'art œuvre pour l'élimination de la peur et de la soumission, écrivait-il dans Présences, en 1991, affranchissant l'imaginaire des vieilles chaînes, pour pénétrer les espaces du plaisir et de l'imagination et légitimer le geste multiple de la création* ».

Présentation

.....

Jean-François Durand

*Directeur de l'Axe francophone et méditerranéen
Centre d'étude du xx^e siècle, Montpellier III*

.....

Avec ce nouveau livre, *Poétique et imaginaire du désert*, l'Axe francophone et méditerranéen du Centre d'étude du xx^e siècle apporte une contribution substantielle à une recherche qui se veut résolument interdisciplinaire, soucieuse d'interroger la moyenne et longue durée des formes littéraires et esthétiques, en dehors de tant de cloisonnements qui stérilisent souvent les approches critiques. Le thème du désert se prêtait particulièrement bien à cette série de variations, dans le sens musical du mot, qui tendent toutes à décrire tel ou tel aspect d'un imaginaire créateur dont la centralité est éclatante dans la littérature française (mais aussi européenne et francophone) depuis l'âge romantique. Le parcours ici esquissé permettra de prendre toute la mesure d'une inspiration dont les inflexions, les métamorphoses, les approfondissements accompagnent toute l'histoire de la littérature moderne.

Il serait en effet facile de jalonner les principales étapes de cette passionnante histoire des poétiques du désert qui reste pour une large part à écrire. À l'âge baroque encore, le désert suggère souvent des images de mort et de mélancolie, comme l'a noté Gisèle Mathieu-Castellani, et nourrit pour l'essentiel une topique ascétique : « Le désert est ce lointain inconnu qui décourage la technique picturale, parce qu'il est perçu comme vide et sans couleur¹ ». Au cœur du siècle des Lumières, une révolution esthétique est sensible en ce

1. Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, « Le Désert dans la poésie baroque », dans *La représentation du désert*, Publications de l'Université de Sfax, 2002, p. 58.

domaine comme en tant d'autres. L'abbé Poiret, en reprenant l'opposition du beau et du sublime, fait du désert l'emblème même d'une splendeur sauvage qui élève et grandit l'âme : « C'est la retraite de l'homme de génie ; c'est au milieu des déserts, parmi les plus affreux rochers, que sont enflammées ces imaginations fortes et brûlantes que l'Univers étonné admirera jusqu'à la fin des siècles. C'est toujours là que les poètes nous transportent quand ils veulent élever notre âme par de grands et magnifiques tableaux¹ ». Comme le montre Barbara Wright dans ce Collectif, Eugène Fromentin, dans le prolongement des premières esthétiques romantiques, fixera par la plume et le pinceau un moment essentiel des poétiques du désert, en exprimant une sensibilité qui ouvre directement la voie aux expressions les plus contemporaines, par « cette étreinte toute moderne du vide et cette intensification de la lumière qui fait pressentir l'art abstrait d'un Nicolas de Staël² ». Par la suite, Edmond Jabès, Lorand Gaspar, André Velter accentuent encore cette essentielle littéarité en la dotant d'un lieu qui, comme Ernest Psichari déjà l'avait montré, est celui-là même de l'infigurable.

Mais ce Collectif ouvre d'autres pistes, différentes de celles, certainement fascinantes, qui tracent une évidente continuité des esthétiques romantiques à la modernité littéraire. Le désert a pu être le prétexte aussi à aiguïser, à perfectionner des écritures mimétiques, voire hyperréalistes, méfiantes à l'égard de toute effusion lyrique et sentimentalité et dont le parti pris des choses, de l'élémentaire, du brut, du matériel et du concret, dessine à son tour une ligne forte des esthétiques contemporaines. En outre, avec l'émergence des écritures francophones, particulièrement maghrébines, d'autres regards écloront, de Tahar Ben Jelloun à Assia Djébar, à la confluence de la littérature française et d'un imaginaire culturel arabe qui écrit, en français, son expérience spécifique.

C'est dire l'ampleur du champ ici abordé, dans la dynamique d'une recherche ouverte.

1. Cité par Jean-Louis MARÇOT, *Une mer au Sahara*, Paris, éditions de la Différence, 2003, p. 49.

2. Voir dans le présent ouvrage son article sur « Fromentin et la poétique du désert ».

Première partie
Naissance d'un thème littéraire

Fromentin et la poésie du désert

.....

Barbara Wright
Trinity College, Dublin

.....

Désert : lieu d'aridité ? Ou espace de recueillement ? À cette question, la France, au dix-neuvième siècle, répondit, tantôt par l'une, tantôt par l'autre de ces interprétations et, souvent même, par une fusion des deux. « Ces solitudes mornes / Ces déserts sont à Dieu¹ », prononça Hugo, dans *Les Orientales* (1829). Dans sa nouvelle, *Une Passion dans le désert* (1832), Balzac dit : « Dans le désert, voyez-vous, il y a tout, et il n'y a rien [...], c'est Dieu sans les hommes². » Plus tard, en 1863, Renan signale la « retraite au désert » comme « la condition et le prélude des hautes destinées³ », telles que celles de Jean-Baptiste et de Jésus.

On trouve tous ces éléments dans l'accueil réservé à l'œuvre d'Eugène Fromentin (1820-1876), qu'il s'agisse de ses écrits ou de sa peinture. Après trois voyages en Algérie — le premier, un court séjour en 1846, suivi de deux périple, en 1847-1848 et en 1852-1853 — Fromentin quitta le désert avec un regret profond, se souvenant de « cet horizon menaçant, si désolé et qu'on a si justement nommé *pays de la soif*⁴ ». « C'est le Sahara », viendra dire Loti, dans *Le Roman d'un spahi* (1881),

1. « Le Feu du ciel », *Les Orientales*, in *Œuvres poétiques de Victor Hugo*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Pierre Albouy, Paris : Gallimard, 1964, I, p. 589.

2. Honoré de Balzac, *Une Passion dans le désert*, in *La Comédie humaine*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Patrick Berthier, Paris : Gallimard, 1977, VIII, p. 1232.

3. Ernest Renan, *Vie de Jésus*, éd. Jean Gaulmier, Collection Folio, 618, Paris : Gallimard, 1974, p. 175.

4. Eugène Fromentin, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Guy Sagnes, Paris : Gallimard, 1984, p. 183. Toutes les références ultérieures à cet ouvrage seront désignées, dans le corps du texte, par le sigle « OC ».

« la “grande mer sans eau” que les Maures appellent aussi “Bled-el-Ateuch”, le pays de la soif¹ ». Cette vision forme la conclusion du premier récit de voyage de Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, paru en feuilleton, en 1854, et comme livre, en 1857. Il y est question de la rude épreuve d’un convoi, terrassé par la chaleur brûlante d’un vent du désert, véritable « douche de feu », qui « vous transperce le crâne, comme avec des vrilles ardentes » (OC p. 182), épreuve à l’issue de laquelle le convoi perd huit hommes et la plupart des animaux. Bien plus tard, vers 1869, reconnu comme un des grands peintres orientalistes de son siècle, Fromentin retourna à ce motif, en voulant se ressourcer dans ses propres écrits. Il exécuta deux versions d’un tableau à l’huile sur toile, intitulé *Le Pays de la soif*², dont celle qui ne porte pas de date est conservée à Paris, au Musée d’Orsay, et l’autre, datée de 1869, se trouve à Bruxelles, aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique. Pour la version de Paris, la composition du tableau constitue un emprunt presque criant au *Radeau de la Méduse* de Géricault (1817, Paris : Musée du Louvre), œuvre que Fromentin lui-même avait décrite comme « éminemment classique par la science, le soin de la forme, et l’exécution » (OC, p. 1046). Le principal emprunt à Géricault est la figure surmontant la pyramide d’Arabes mourants. C’est le seul personnage qui n’ait pas succombé à cette chaleur accablante et qui lève le bras droit dans un dernier geste de désespoir ou de défi au moment de mourir. Il y a un second rapport thématique avec l’œuvre de Géricault : ces hommes meurent de soif, ceux de Fromentin dans une mer de sable, ceux de Géricault au milieu des flots, mais sans une goutte d’eau douce à boire.

Dans la version de Paris, le mouvement de l’homme qui lève le bras droit ajoute une note dramatique, absente dans la version de Bruxelles. Dans cette dernière, l’homme qui, dans la version de Paris, se trouve au sommet, occupe une position plus basse. Dépourvue de la structure triangulaire de la version de Paris, celle de Bruxelles met en valeur une horizontalité oppressante, ajoutant un cheval et une série de figures lointaines aux victimes de la chaleur. Cette version

1. Pierre Loti, *Le Roman d’un spahi*, éd. Bruno Vercier, Paris : Gallimard, 1992, p. 45.
2. James Thompson et Barbara Wright, *La Vie et l’œuvre d’Eugène Fromentin*, Coll. « Les Orientalistes », Paris : ACR Édition internationale, 1985, pp. 240, 241. Toutes les références ultérieures à cet ouvrage seront désignées, dans le corps du texte, par le sigle «ACR».

se rapproche davantage du récit par Fromentin de la destruction du convoi.

Un critique du vingtième siècle, Michael Heffernan, vit dans ce tableau un plaidoyer auprès du Second Empire en faveur des colons d'Algérie¹. Selon ce point de vue, les Bonapartistes, soucieux de voir revivre le premier Empire sous Napoléon III, auraient interprété *Le Radeau de la Méduse* comme un appel à l'aide de la part de la France, incarnée dans la figure de l'homme qui lève le bras droit. *Le Pays de la soif* ne ferait donc que réitérer ce cri du cœur, mais cette fois-ci, pour une colonie nouvellement acquise au prix de douloureux sacrifices. Une telle interprétation rejoint les projets de colonisation exprimés par des prophètes de l'expansion impériale, tels que Jules Duval et Anatole Prévost-Paradol², lesquels — à la suite des ingénieurs saint-simoniens, à qui nous devons la liaison ferroviaire Paris-Lyon-Méditerranée ou la construction du canal de Suez — envisageaient une future France impériale, s'étendant de Calais au lac Tchad. La nature devant être dirigée « pour l'usage et la commodité de l'homme³ », les paysages désertiques constitueraient un défi à relever, avec vigueur et optimisme.

Libre à ceux qui, pour étayer leurs idéologies, butinent dans le domaine public, de prendre leur bien où ils le trouvent. Mais en l'occurrence, l'interprétation qui vient d'être esquissée est radicalement fautive. D'abord, parce que le tableau, *Le Pays de la soif*, dans la version de Paris, n'a jamais été exposé du vivant de l'artiste, la version de Bruxelles ayant, elle, été vendue à un collectionneur privé. Il serait donc inutile d'en extrapoler la valeur de propagande en faveur du Second Empire. Ensuite, Fromentin n'était pas homme à s'engager politiquement : à peine exprima-t-il quelques regrets d'avoir raté la

1. Michael J. Heffernan, « The Desert in French Orientalist Painting during the Nineteenth Century », *Landscapes Research*, Summer 1991, vol. 16, n° 2, p. 40.

2. Voir Jules Duval, *Les Colonies et la politique coloniale de la France* (Paris : A. Bertrand, 1864) et Anatole Prévost-Paradol, *La France nouvelle* (Paris : Michel Lévy, 1869 ; repr. Genève : Slatkine, 1979, présentation par Jean Tulard).

3. En Grande-Bretagne, l'« Institution of Civil Engineers » a pour vocation, dans sa Charte royale de 1828, « l'art de la direction des grandes sources de puissance dans la nature pour l'usage et la commodité de l'homme » [« the art of directing the great sources of power in nature for the use and convenience of man »].

Révolution de 1848, l'aboutissement de la « sainte cause¹ » à laquelle certains de ses amis s'étaient donnés corps et âme, alors que lui découvrait des joies ineffables dans une oasis près de Biskra. Enfin et surtout, c'est par son aspect méditatif que le désert exerça ses charmes sur Fromentin, à un point tel qu'il en fit le haut-lieu de ses voyages en Algérie. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Fromentin n'aimait pas les déplacements. Ils le fatiguaient, le sortaient du train de sa vie régulière et le coupaient des siens. Barbey d'Aureville a été le premier à constater que Fromentin aimait « l'immobilité » dans la vie : « Il divinise les habitudes et n'a d'autre inquiétude que celle du repos absolu². » C'est pourquoi, loin d'être un voyageur, Fromentin était un sédentaire, qui partait pour trouver le lieu paradigmatique du recueillement et qui le trouva, à deux reprises, au fond du désert. La première fois, c'était en 1848, aux Zibans, oasis au sud de Biskra ; la deuxième — tout à fait à la fin de son troisième et dernier voyage en Algérie — en 1853, à Laghouat. Cette dernière expédition, sous escorte militaire, était périlleuse : la ville venait d'être prise par les forces françaises six mois auparavant, en décembre 1852. Mais Fromentin ne redoutait pas le danger physique. En 1848 déjà le Scheik el-Arab avait été impuissant à le convaincre qu'il ne devait pas se risquer aux Zibans ; de fait, quelques mois plus tard avait eu lieu, non loin de la région visitée par Fromentin, le terrible siège de Zaatcha³. En poussant jusqu'à Laghouat, Tadjemout et Aïn-Madhy, Fromentin était motivé à la fois par les exigences de sa peinture et par un besoin de recueillement presque mystique. « Je pourrai parler sciemment des choses et des gens du désert », avait-il écrit à son ami Paul Bataillard. « Et je crois que pour les esprits complets, cette solitude a sa poésie » (*CEF*, p. 952).

Les deux expériences furent tellement marquantes qu'en rédigeant ses récits de voyage, Fromentin remania complètement la chronologie de son expérience vécue. Il isola les deux séjours au désert pour en faire un seul « été », celui qui fit l'objet de son premier livre,

1. *Correspondance d'Eugène Fromentin*, éd. Barbara Wright, Paris/Oxford : CNRS Éditions/Universitas, 1995, I, p. 707. Toutes les références ultérieures à cet ouvrage seront désignées, dans le corps du texte, par le sigle « *CEF* ».

2. Jules Barbey d'Aureville, *Voyageurs et romanciers*, Paris : Lemerre, 1908, p. 106.

3. Voir *Eugène Fromentin, Lettres de jeunesse*, Biographie et notes de Pierre Blanchon, Paris : Plon, 1909 ; repr. Paris : Slatkine, 1973, p. 317, n. 2.

Un Été dans le Sahara. Cet « été » est censé s'insérer dans l'itinéraire décrit dans *Une Année dans le Sahel* — texte paru en feuilleton, en 1858, et comme livre, en 1859. Le séjour aux Zibans, avec au loin « le pays céleste du bleu » (OC, p. 17), y paraît sous forme de souvenirs émerveillés. Le point culminant de l'« été », c'est la ville de Laghouat, au-delà de laquelle s'étend « une plaine indéfiniment plate » (OC, p. 18), « grand espace laissé en blanc », dont le nom est « bizarre » et « donne à penser » : « *Bled-el-Ateuch*, avec sa traduction : *Pays de la soif*. » « D'autres reculeraient devant la nudité d'un semblable itinéraire », confie Fromentin au correspondant de ce récit épistolaire ; « je t'avoue que c'est précisément cette nudité qui m'encourage ».

Cette « nudité », on peut s'en faire une idée d'après un tableau de Fromentin, datant de 1850, *Le Désert*. L'emplacement actuel de ce tableau est inconnu et nous n'en avons qu'une photographie (ACR, p. 91), mais cette peinture a un certain rapport à un autre tableau, datant, lui, du troisième voyage en Algérie de Fromentin, *Dans le désert* (ACR, pp. 130-31). Loin de produire un paysage luxuriant dans le style de Barbizon, Fromentin, dans *Le Désert*, dépeint, de manière vigoureuse et originale, une étendue nue, presque sans vie, d'un genre qui ne sera tenté qu'en 1867 par Gustave Guillaumet, dans son tableau, *Le Désert* (Paris : Musée d'Orsay). Dans les deux peintures, se trouve, au premier plan, la carcasse d'un chameau — couverte de vautours, dans le tableau de Fromentin. À l'horizon du tableau de Guillaumet, on entrevoit le mirage d'une caravane microscopique — dans laquelle Michael Heffernan ne peut pas se retenir de voir une allusion au nord, c'est-à-dire à l'Europe, pour le bien ou pour le mal¹. Pour Fromentin rien n'atténue « l'inexprimable désolation de ce lieu » (OC, p. 41). On en trouve un écho littéraire dans *Un Été dans le Sahara*, au campement d'Aïn-Ousera, avec sa « compagnie nombreuse de vautours gris et de corbeaux monstrueux » :

Ce premier aspect d'un pays désert m'avait plongé dans un singulier abattement. Ce n'était pas l'impression d'un beau pays frappé de mort et condamné par le soleil à demeurer stérile; [...] c'était une grande chose sans forme, presque sans couleur, le rien, le vide et comme un oubli du bon Dieu; [...] et là-dessus, un ciel balayé,

1. Michael J. Heffernan, *loc. cit.*

brouillé, soucieux, plein de pâleurs fades, d'où le soleil se retirait sans pompe et comme avec de froids sourires. (OC, pp. 40-41)

Trois éléments d'importance capitale ressortent de ce texte. D'abord, l'association entre l'idée de désert et celle de mort. Ensuite, le rôle du vide dans le désert, où ne se voit aucune trace d'homme. Et enfin, un élément quand même anthropomorphique, décelé par la fin critique qu'était Sainte-Beuve, à savoir le « reflet *moral* des choses » (CEF, p. 1138), mis en évidence par l'emploi du terme « soucieux¹ ». Nous reviendrons à ces trois éléments.

Mais avant d'aller plus loin, voyons un peu comment Fromentin vécut cette expérience du désert. Frustré par un père dominateur, qui aurait voulu faire de lui un avocat, Fromentin accueillit l'inspiration de l'Algérie comme une bénédiction. Tout en continuant ses premiers paysages exécutés dans la région parisienne, il cherchait des vues plus sauvages, sur lesquelles les principes rigides de son père auraient moins de prise. Il présentait qu'il y avait, dans cette nouvelle mode de l'Orientalisme, de quoi faire sa réputation auprès du grand public, avide d'images de l'exotisme et de la conquête française. Mais le voyage, en tant que déplacement, ne tentait guère Fromentin. Si bien que, lors de son troisième et dernier séjour en Algérie, il se mit à créer ce qu'il appelait « du chez-soi » dans la petite maison qu'il avait louée à Mustapha, actuellement un des faubourgs d'Alger. Et le caractère aventureux de l'exploration se limita à quelques expéditions ponctuelles, telle la découverte des Zibans et celle des villes de Laghouat et Aïn-Madhy, expéditions qui finirent par devenir des pèlerinages personnels dont la courte durée fut compensée par la profondeur et la complexité de l'initiation. « *Je suis plus peintre que jamais* », écrivit-il à un ami depuis Biskra, le 2 avril 1848. « La paix du désert est entrée dans mon esprit » (CEF, p. 718).

Sur le plan visuel, Fromentin fut confronté au plus grand défi de sa vie. Il y répondit avec intensité et éblouissement. Il abandonna l'anthropomorphisme de ses premières œuvres pour élaborer une étonnante vision picturale où la lumière et la couleur prédominent. Lui, qui, comme la plupart des représentants de la génération post-romantique, avait d'abord proclamé que l'Algérie repré-

1. Charles Augustin Sainte-Beuve, « *Dominique* », in *Nouveaux Lundis*, VII, Paris : Michel Lévy, 1867, p. 111.

sentait « l'avènement et le triomphe du gris » (*CEF*, p. 595), signifiant par là que la couleur y est amortie par la clarté trop forte du soleil, vit, à Laghouat, des couleurs et des perspectives tout à fait inhabituelles. Une esquisse à l'huile de *Laghouat, 20 juin, 9 heures* (Collections familiales ; *ACR*, p. 122) nous met à mi-hauteur d'une colline et nous propose des angles de vision, inclinés de façon spectaculaire, tel le « grand angle » de nos appareils photographiques, lequel va inspirer certains des cadrages inattendus selon lesquels Degas et Caillebotte exerceront leur regard pictural. Une autre esquisse à l'huile, *Laghouat, 22 j[uin] 10 heures* (Collections familiales ; *ACR*, p. 123), montre le creux de la pente dans un effet de concavité opposé à la convexité de l'esquisse précédente et présente des tons pourpres à droite qui indiquent les montagnes lointaines au-delà du désert aride. À part ces visions hautes en couleur, ce qui est nouveau ici c'est le manque de centre focalisateur. C'est une vision du vide. Travaillant par des températures infernales et exposé pendant des heures à la lumière aveuglante du soleil de juillet au Sahara, Fromentin confia au général du Barail qu'il désespérait de pouvoir rendre les effets de cette lumière intense sur le sable et les rochers : « Les plus vives couleurs de ma palette me paraissent », dit-il, « de la boue sans reflet¹. » En fait, Fromentin, en rêvant d'aller au-delà du néo-classicisme borné de son père pour se lancer dans cette étreinte toute moderne du vide et cette intensification de la lumière qui fait pressentir l'art abstrait d'un Nicolas de Staël, s'envola, comme Icare, trop près du soleil.

Rejetant tout conseil, à Laghouat, Fromentin refusait de faire la sieste, jugeant qu'il perdrait ainsi « un des plus beaux moments de la journée » (*OC*, p. 122). Il se rendait régulièrement à un point élevé à l'est de la ville, connu longtemps après comme le « Rocher Fromentin ». De là, il avait une vue panoramique de la ville et du vaste horizon s'étendant tout autour. Il était venu en Algérie célébrer « les fêtes du Soleil » (*OC*, p. 14). À Laghouat, il en observait les effets sur la terre uniformément grise, qui devenait « rose le matin, violette dans le milieu du jour et le soir *saumon* » (*CEF*, p. 958). Fromentin, le grand apologiste de l'habitude, était en train d'établir, dans un procédé itératif, une série visuelle anticipant sur celle que, bien des années plus

1. Général Du Barail, *Mes Souvenirs*, Paris : Plon, 1895, II, pp. 35-36.

tard, Monet allait mettre en place dans les vues multiples de la cathédrale de Rouen. Anne-Marie Christin voit bien, dans ces « esquisses rapides d'une silhouette de passage », des « épreuves de panoramas » qui nous révèlent « un Fromentin de *l'instant* étonnamment vif et divers, et tel qu'aucun de ses tableaux de Salon ne peut en donner l'idée¹ ». La vérité universelle, au cœur du néo-classicisme, était sur le point de céder le pas au relativisme.

À Laghouat, Fromentin osa beaucoup. « Me voici, je crois, redevenu peintre », écrivit-il sur place, en juin 1853 ; « du moins, je ne vis plus que par les yeux » (*OC*, 1331-32). Vivre par les yeux, c'est-à-dire, viser des couleurs fortes et pures. Point de balises. Des perspectives défiant le point de fuite traditionnel prôné par la peinture depuis l'époque d'Alberti et des artistes de la Renaissance. Un ciel de bleu de cobalt au-dessus d'une terre haute en couleur, à l'encontre de l'Europe, où c'est plutôt le ciel qui illumine la terre. Dissolution du sujet, dans un contexte où les monuments — ou même les hommes — ne sont plus au premier plan. Bref, anticipation de la primauté accordée à la couleur par Matisse, les Fauves et l'art abstrait du vingtième siècle. En plus, « une sorte d'ivresse », causée sans doute par la chaleur et la quantité de lumière absorbées « pendant quatorze ou quinze heures de jour » (*OC*, p. 1332).

Devant cette situation vertigineuse, Fromentin eut un mouvement de recul. Fidèle aux préceptes de Valenciennes (*Éléments de perspective pratique*, 1800), il ne pouvait pas admettre que des esquisses peintes soient présentées comme des tableaux finis. Les merveilles de l'art visuel de Fromentin à Laghouat ne virent jamais le jour du vivant de l'artiste et sont conservées dans la famille de ses descendants. L'apprenti peintre fut saisi d'appréhension devant une vision, devenue « une sorte de clarté intérieure », une hallucination. L'expérience de Fromentin à cet égard ressemble un peu à celle que connaîtra Van Gogh en Provence. « Je ne cesse pas de rêver de lumière », note Fromentin, dans *Un Été dans le Sahara* ; « je n'ai, pour ainsi dire, pas de nuit » (*OC*, p. 128).

En outre, cette expérience ne fut pas sans retombées physiques. Un jour, « sur une terrasse au-dessus de l'oasis, en vue du désert,

1. Eugène Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, éd. Anne-Marie Christin, Paris : Le Sycomore, 1981, p. 22.

au plein sud, peignant malgré le vent, malgré le sable », Fromentin crut qu'il allait devenir aveugle : « J'ai commencé par voir tout bleu, puis j'ai vu trouble ; au bout de cinq minutes, je ne voyais plus du tout » (OC, p. 129). Pendant un quart d'heure, il ferma les yeux, « pour essayer l'effet d'un peu de repos ». En les rouvrant, il lui resta à peine assez de vue pour fermer sa boîte à couleurs et regagner son logement à tâtons. Au bout de quelques heures sa vue se rétablit. Cependant, pour le reste de sa vie, Fromentin eut des problèmes ophtalmiques. En 1858, il faillit perdre un œil.

Cela rappelle la réaction de Fromentin devant une danse déchaînée à Boghari, étape dans l'expédition avant d'arriver à Laghouat. « Toute couleur avait disparu », lisons-nous. On ne voyait que « des bras sans corps », « des mains mobiles », « des yeux luisants et des dents blanches au milieu de visages presque invisibles » (OC, p. 31) :

En dehors de cette scène étrange, on ne voyait ni bivouac, ni ciel, ni terre ; au-dessus, autour, partout, il n'y avait plus rien que le noir, ce noir absolu qui doit exister seulement dans l'œil éteint des aveugles. (OC, p. 32)

En l'occurrence, il n'est peut-être pas sans intérêt de se reporter au titre du texte de Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle : L'Autoportrait et autres ruines*, en n'oubliant pas le beau dessin, *L'Aveugle* (fig. 1 page suivante ACR, p. 163), exécuté par Fromentin parmi ses études pour *Diffa*. Faire son propre portrait implique un certain élément de cécité. Nous ne nous voyons jamais comme les autres nous voient. En plus, l'autoportraitiste doit s'aveugler au modèle et peindre de mémoire. Et si le regard devait comporter les multiples facettes de la personnalité — fragments, ou, si l'on veut, ruines, — si pour se transformer en vision artistique, le regard exigeait la fermeture des yeux afin de permettre à la vision de se transformer par l'intermédiaire du souvenir, la cécité ne serait-elle pas alors la clef de l'art créateur ? Dans ce cas-là, la ville morte qu'est Laghouat pour Fromentin, les effets du soleil qui mortifie, le regard mortifère de l'artiste — tout cela, loin de constituer « la castration du peintre », comme le croit Valérie Thouard¹, mènerait à une résurrection dans l'art. Ce ne serait

1. Valérie Thouard, « Eugène Fromentin : entre Sahel et Sahara, entre écriture et peinture », *L'Écrit-voir*, 2 (janvier 1983), p. 50.



Figure 1. — *L'aveugle*

plus le réel, mais la fiction du réel. Les lettres qui forment ce récit épistolaire seraient donc des lettres fictives. Le regard se projetterait de préférence sur une vaste étendue — une plaine désertique faisant penser à la mer, un lac — le lac Haloula — avec une surface immobile au point de ressembler à un miroir (OC, p. 336). Une immobilité favorable à la plénitude et à la connaissance de soi, objets du pèlerinage de Fromentin dans le désert. Le sommeil est l'état humain le plus proche de la mort. Il est significatif que la seule trace de sensualité dans les récits de voyage de Fromentin s'identifie au personnage langoureux d'Haoûa, « inerte et comme épuisé par l'oisiveté mortelle de sa vie » (OC, pp. 290-91). Elle dort sur le divan qui lui sert de lit. Elle s'y couche tout habillée, pendant que le narrateur, en compagnie de son ami, la contemple, tout comme, dans *Dominique* (1862-63), le narrateur assiste au sommeil de Madeleine à bord d'un bateau encalminé (OC, pp. 483-85) : « La mer était figée [...]. Le ciel [...] s'y reproduisait comme dans un miroir terni » (OC, p. 484). Haoûa meurt, victime du meurtre d'un mari jaloux. Elle tombe alors « dans un sommeil qui d[oit] ne plus finir » (OC, p. 361). Haoûa, « exemple singulier de beauté presque accomplie et stérile », comme Madeleine, par ailleurs, anticipe sur la « Belle Inertie » — principe jumeau, avec la « Richesse nécessaire¹ », dans l'art de Gustave Moreau, ami intime de Fromentin dans les années 1850 et 1860. Le paradigme est clair. Face à la nouveauté visuelle de Laghouat, Fromentin se réfugiera dans ses souvenirs, grâce auxquels les couleurs s'adouciront. Il gagnera ainsi en profondeur ce qu'il aura perdu en immédiateté. « Plus tard », écrit-il dans *Un Été dans le Sahara*, à propos de ce qu'il avait vu, « cela me fera rêver, et peut-être mon souvenir adoucira-t-il les couleurs trop crues de ce tableau » (OC, p. 76).

L'art et la vie se recourent. Si la ville de Laghouat déplut à Fromentin au premier abord, avec ses ossuaires improvisés et son atmosphère lugubre après le carnage de la bataille, il finit par la transformer en un endroit privilégié, charnière dans sa vie d'artiste. Mais pour y arriver, il fallait cesser de peindre pour écrire, « afin de mieux

1. C'est Ary Renan qui décrit l'art de Moreau selon ces deux principes, au chapitre III de sa grande étude, « Gustave Moreau (1826-1898) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1900.

— mieux en effet — accomplir ce que peindre à ses yeux signifie¹. » Les esquisses peintes de Laghouat seront dénigrées par Fromentin comme étant « du dernier faible » (*CEF*, p. 959). Le désert apparaîtra, dans tout son potentiel, dans les écrits de Fromentin, plutôt que dans son œuvre peinte. Et ces écrits, suivant l'admirable phrase de Michel Chaillou, seront ceux d'un somnambule, pour qui « fermer les yeux, c'est écrire² ». Si Laghouat exerça une influence déterminante dans l'évolution de la perception visuelle de Fromentin, l'élaboration d'*Un Été dans le Sahara*, au cours de laquelle Aïn-Madhy céda la place à Laghouat comme le point fort du récit, représenta « une véritable prise de conscience littéraire pour Fromentin³ ».

Pendant les quelque vingt dernières années de sa vie, l'artiste modifia des aspects de son expérience vécue, lors de ses trois voyages en Algérie, de leur place et de leur fonction naturelles, et les remploya comme signes et provocations, plus préoccupé de l'implicite et du potentiel que du réel. En passant par le souvenir, ses œuvres peintes finiront par pencher du côté anthropomorphique et classique. Sa peinture deviendra exclusivement une peinture d'atelier. Il gardera pourtant la nostalgie de la grande peinture historique. D'après des modèles, il tentera plusieurs essais de renouvellement, dont *Le Pays de la soif* (1869) est l'exemple le plus réussi. Deux ans avant, en 1867, il s'essayait à une composition, *L'Incendie* (Dublin : National Gallery of Ireland ; *ACR*, p. 231), pour laquelle il était allé se ressourcer dans ses propres écrits et où il traite de deux femmes étendues sans mouvement, dans une cour — l'une morte et l'autre mourante. La proximité de la femme et de la mort est une dominante dans l'imaginaire de Fromentin, mais ce n'est que dans ses écrits qu'il dépasse ce regard figé pour arriver à une évocation vibrante de la vie.

Or, pour réaliser cette évocation, l'écriture offre deux immenses atouts.

D'abord, Fromentin, en voulant se distancer de ces expériences stimulantes mais troublantes, put les insérer dans le réseau de ses souvenirs personnels — notamment son amour du grand pays plat

1. Charles Grivel, « Le Déplacement de la peinture », *Signe/Texte/Image*, sous la direction de Alain Montandon, Meyzieu : Cesura Lyon édition, 1990, p. 105.

2. Michel Chaillou, « Fromentin : Dans les sables de la couleur », conférence au Musée d'Orsay, Paris, le 5 octobre 1996.

3. Eugène Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, éd. Anne-Marie Christin, *loc. cit.*, p. 26.

de sa région natale, l'Aunis. « Restitution du paysage ancestral », dira très justement Charles Grivel¹. La vue depuis le rocher à Laghouat contient des effets embryonnaires de la vue du haut du phare, dans *Dominique*. Même *veduta* à partir d'une sorte de « plate-forme » (OC, pp. 124, 482) ; même étendue de vue sur les plaines du désert, d'une part, ou sur la mer — décrite comme « ce bleu désert » (OC, p. 482), de l'autre. Entre El-Kantara et Biskra, le premier aperçu du désert apparaît « sous toutes ses formes, dans toutes ses beautés et dans tous ses emblèmes » (OC, p. 17), après quoi on lit, à propos du ciel : « Au-delà commençait l'azur ». Même effet syntaxique dans *Dominique*, après la description de la vue autour du phare : « Au-delà commençait la grande mer » (OC, p. 482). Dans les deux cas, un « au-delà » qui n'a rien à voir avec les structures d'une religion formelle, mais qui correspond au but de la recherche spirituelle de Fromentin, décrite si bien par Jean-Pierre Richard en termes de « marche sacrée », ou de « quête mystique² ».

Deuxièmement, un tel « accord de sensations et de rêves » (OC, p. 120), établi dans sa propre expérience, par l'intervention créatrice du souvenir, a sa contrepartie dans les « accords » synesthésiques de l'écrivain, soucieux de rendre les effets sonores et olfactifs, aussi bien que visuels, de ces moments privilégiés. Le « royaume de l'éternel soleil » (CEF, p. 686), qui se révéla à Fromentin, lorsque celui-ci franchit le défilé d'El-Kantara, lève le rideau sur la vision d'une oasis, baignée dans une lumière dorée, où des brises chaudes montaient, « avec je ne sais quelles odeurs confuses et quelle musique aérienne » (OC, p. 17). Dans la mesure où il compare « les sensations de l'oreille à celles de la vue », en décrivant le silence comme « une sorte de transparence aérienne » (OC, p. 54), Fromentin fait preuve d'une liberté d'allure, qui ne lui semblait pas possible dans la peinture, telle qu'il la comprenait.

Nul doute que ces approches nouvelles fournirent un livre « unique ». Le terme est, en effet, celui de Maxime Du Camp, lequel remarqua, dans ses *Souvenirs littéraires*, qu'*Un Été dans le Sahara* était « une bouffée de vent du désert passant sur les sables », et rappe-

1. Charles Grivel, *loc. cit.*, p. 112.

2. Jean-Pierre Richard, « Paysages de Fromentin », *Littérature et Sensation*, Paris : Seuil, p. 253.

lait le mot de Gautier, également grand admirateur de ce livre et qui en disait que c'était « du soleil concentré¹ ».

Revenons donc aux trois éléments déjà relevés dans l'aspect du désert, tel qu'il se présenta d'abord à Fromentin à Laghouat : la mort, le vide, et l'aspect non-physique des choses. Ces trois éléments ont en commun l'immobilité. « J'aime peu ce qui court, ce qui coule, ou ce qui vole », observa Fromentin en 1844, bien avant de se rendre en Algérie ; « toute chose immobile, toute eau stagnante, tout oiseau planant ou perché, me cause une indéfinissable émotion » (*CEF*, p. 312). Dans son œuvre écrite, aussi bien que dans son œuvre peinte, le regard de Fromentin porte sur les séquelles de l'action plutôt que sur l'action elle-même. Mais l'importance de l'immobilité va encore plus loin dans l'imaginaire de Fromentin. La figure de la mort mène à la dissolution du sujet comme matière première des récits. Le désert, comme le dit Charles Grivel, constitue « la négation de la représentation² ». Et puis, l'artiste se donne pour tâche de peindre « un objet qui se dissout³ », telle la femme arabe qui se dévoile à la vue par tous les moyens. Ce dépouillement narratif a sa contrepartie dans la « grandeur des lignes », le « vide de l'espace » et le « dénuement de la terre » (*OC*, p. 123), éléments essentiels du désert pour Fromentin : ce « dénuement » anticipe, à bien des égards, sur celui préconisé par Gide dans *Les Nourritures terrestres* (1897). En plus, le désert est susceptible de « rendre sérieux », « effet », remarque Fromentin, « que beaucoup de gens confondent avec l'ennui » (*OC*, p. 122). En ce qui le concerne, ce « sérieux », ce recueillement est à la fois ascétique et esthétique. Ascétique, par les peines du pèlerin, éprouvées à Laghouat. Esthétique, par l'élaboration du processus de l'art créateur à travers les multiples revirements de l'expérience vécue, et les étapes successives de la vision artistique de Fromentin, à partir de sa première rencontre avec le désert. L'artiste voit l'image en perpétuel devenir. Ou, comme le dit Isabelle Daunais, il réfléchit sur « ce qui n'est pas encore l'image⁴ », à l'étape, pour ainsi dire, de

1. Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires* [1862], Préface de Michel Chaillou, Paris : Balland, 1984, pp. 221.

2. Charles Grivel, *loc. cit.*, p. 111.

3. *Id.*, *ibid.*, p. 113.

4. Isabelle Daunais, « Fromentin et l'Orient de la pré-création », in *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIX^e siècle)*, Saint-Denis/Montréal :

la « pré-création ». Ou bien encore, pour reprendre Charles Grivel : « Dénarrativisation, défictionnalisation : ce texte se peint¹. » Fromentin entrevoit ainsi de nouveaux modes d'expression, aussi bien que des facettes de sa propre personnalité jusqu'alors insoupçonnées. Le lac Haloula — lui-même disparu depuis, à la suite des travaux d'assainissement de la nouvelle colonie — était « immobile comme une eau morte, parfaitement pur comme un miroir » (*OC*, p. 336). Cela pourrait être l'emblème de l'expérience algérienne de Fromentin. Dans la mesure où ce regard mène à l'autoréflexion, en lui rappelant les sites de sa jeunesse (*OC*, pp. 337-38), et où cette auto-réflexion amène l'artiste créateur à réfléchir sur les procédés de son art, on peut conclure que la *poésie* du désert mena Fromentin sur la voie de la *poétique* du désert.

Presses universitaires de Vincennes/Les Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 97.

1. Charles Grivel, *loc. cit.*, p. 121.

**La cité du désert,
imaginaire et représentation du Caire
dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval**

.....

Rabâa Abdelkefi

Institut supérieur des langues vivantes, Tunis

.....

Je voudrais, avant de commencer mon exposé à proprement parler, donner quelques indications sur la composition du *Voyage en Orient* car l'itinéraire qui mène le narrateur en Orient révèle que, plus qu'un Orient haut en couleur, sensuel et lumineux, c'est le vide et la déperdition que recherche Nerval.

Le Voyage en Orient est né de la recomposition de deux voyages effectivement entrepris par Nerval à Vienne en 1838 et en Orient en 1843. L'auteur n'apporte aucune modification importante à l'itinéraire de son voyage à Vienne mais il reconstitue le chemin qui doit le mener en Égypte. Il établit une soudure entre son voyage à Vienne et son voyage en Orient en insérant le récit d'une excursion fictive à Cythère. L'épisode imaginaire de Cythère prépare l'entrée progressive du narrateur en Égypte car, de même que le Caire, l'île se présente comme un espace désertique, où tout n'est que ruine et dégradation. Cythère est, en effet, présentée comme une terre morte. C'est cependant dans le récit de cette excursion fictive, dans un paysage de ruines, que s'insère le conte des amours sublimes de Polyphile et de Polia. Cette digression, dans le récit du désenchantement du narrateur, préfigure le récit du séjour égyptien intitulé « Les Femmes du Caire » car elle l'inscrit d'emblée sous le double signe de la quête paradoxale de la femme et du vide. Mais si la quête amoureuse et la saisie d'un espace de mort n'ont de rapport qu'au niveau de l'or-

ganisation du discours, grâce au seul procédé de la mise en abyme, dans « Les Femmes du Caire » la traversée d'un paysage désertique et la quête de la femme sont interdépendantes. L'image de la femme voilée et de la ville ensevelie sous la poussière constitue une image synchrone. La ville et la femme égyptiennes se confondent. Aussi la quête amoureuse suppose-t-elle une traversée d'un espace qui, tout en ayant tous les aspects de la ville, n'en revêt pas moins les attributs du désert.

La relation de l'étape égyptienne s'ouvre sur la description d'un espace de mort. Les plages d'Alexandrie offrent, en effet, au narrateur, au moment même où il débarque, le spectacle « de tombeaux épars sur une terre de cendres¹ ». Parmi ces débris, ajoute le narrateur, circulent « des ombres drapées de lincauls bleuâtres. » Ainsi, d'entrée de jeu, la femme qui se présente comme une sorte de momie se confond avec l'espace.

L'Égypte, ce pays dont Nerval a rêvé comme bien des romantiques, ne répond donc pas à la représentation qu'il s'en faisait et qu'en donnent *Les Mille et une nuits*, la peinture ou les récits orientalistes mais elle concorde avec ses désirs inavoués. En effet, si la déception du narrateur s'énonce de façon explicite dans le texte, la sympathie qu'il manifeste pour les mœurs cairottes, la compréhension dont il fait preuve et l'attrait qu'il manifeste dès la première page des « Femmes du Caire » pour la civilisation égyptienne, qui cultive le mystère en se cachant derrière la poussière et en voilant ses femmes, prouvent que Nerval est surtout à la recherche de la beauté cachée, de la beauté qui ne se livre pas dès le premier abord. « L'Égypte grave et pieuse, écrit-il, est toujours le pays des énigmes et des mystères ; la beauté s'y entoure, comme autrefois, de voiles et de bandelettes, et cette morne attitude décourage aisément l'Européen frivole². »

L'Égypte ne dévoile sa beauté qu'à celui qui s'identifie à l'initié antique et qui comme lui parvient au terme d'un parcours long et semé d'embûches à mériter que lui soit dévoilée la splendeur cachée de la ville et de la femme.

À la différence de Cythère qui semble avoir perdu les traces du passé et dont les monuments modernes s'élèvent sur les vestiges du

1. *Voyage en Orient*, texte établi par Henri Lemaître, vol. II, Paris, Éditions Garnier frères, 1958, « Classiques Garnier », p. 102.

2. *Ibid.*, p. 107.

passé, l'Égypte semble porter les signes de la mort de toute éternité et c'est cette inscription de la mort dans les monuments eux-mêmes qui fascine le narrateur. Les traces de l'histoire perdurent, elles sont inscrites, certes, dans la pierre qui croule mais aussi dans les tombeaux des Califes et dans les pyramides. La continuité historique, Nerval la perçoit aussi dans le voile des femmes, ce linceul bleuâtre qui les fait ressembler à des momies. La mort en Égypte n'est donc pas seulement le signe de la décadence ou de la dégradation introduite par le progrès moderne, elle constitue aussi le fondement de la civilisation égyptienne. « Partout, écrit Nerval, la pierre croule, et le bois pourrit. Il semble que l'on voyage en rêve dans une cité du passé, habitée par des fantômes qui la peuplent sans l'animer¹. »

Si l'omniprésence de la mort crée la continuité historique, la poussière qui recouvre la ville, qui ternit le soleil, qui efface l'horizon et qui donne à la ville sa couleur grisâtre, fait de la vieille cité du Caire un désert. Ainsi, entre la ville et le désert qui l'entoure peut s'établir une certaine symbiose. Le Caire est présenté tour à tour comme une ville ensevelie sous un voile de cendres ou comme une ville qu'embrase une chaleur infernale.

L'aurore en Égypte, n'a pas ces belles teintes vermeilles qu'on admire dans les Cyclades ou sur les côtes de Candie ; le soleil éclate tout à coup au bord du ciel, précédé seulement d'une vague lueur blanche ; quelquefois, il semble avoir peine à soulever les longs plis d'un linceul grisâtre, et nous apparaît pâle et privé de rayons comme l'Osiris souterrain ; son empreinte décolorée attriste encore le ciel aride... À peine, au plus haut de point de sa force, parvient-il à percer l'atmosphère cendreuse sous la forme d'un disque rouge, qu'on croirait sorti des forges libyques du dieu Phta [...] C'est Typhon qui triomphe pour un temps des divinités bienfaisantes ; il irrite les yeux, dessèche les poumons, et jette une nuée d'insectes sur les champs et les vergers².

Même lorsqu'il se laisse charmer par un paysage verdoyant, le narrateur se sent irrésistiblement attiré par des spectacles terrifiants. Ainsi, par exemple, dans la relation qu'il fait de son excursion dans l'île de Roddah, après s'être laissé séduire, dans un premier temps,

1. *Ibid.*, p. 109.

2. *Ibid.*, p. 152.

par la magnificence du jardin princier, il semble fasciné par une végétation qui semblait pétrifiée :

Entre les pierres, au bord des sentiers, sur votre tête, à vos pieds, se tordent, s'enlacent, se hérissent, grimacent les plus étranges reptiles du monde végétal. On n'est pas sans inquiétude en mettant le pied dans ces repaires de serpents et d'hydres endormis, parmi ces végétations presque vivantes, dont quelques unes parodient les membres humains et rappellent la monstrueuse conformation des dieux-polypes de l'Inde¹.

Si la récurrence de mots tels que désert, khamsin, aridité, feu, sable, poussière, cendre, poudre, ruines, débris, ombre, fantôme, linceul, tombeau permettent d'assimiler la ville au désert, le mouvement de la foule, les cérémonies et les fêtes permettent d'en saisir le mystère.

L'attrait qu'exerce la ville du Caire sur le narrateur tient donc à son ambiguïté, à sa capacité à se soustraire au regard mais à laisser deviner ses charmes. En effet, la ruine et la poussière cachent un secret mais, enveloppes fragiles, elles laissent pressentir, du fait même de leur fragilité, une possible transgression des frontières.

La transgression des frontières exige cependant une initiation dont le déguisement et l'immersion dans la société, l'errance et la descente aux enfers constituent les trois étapes principales. Ce désir de se saisir de l'autre, de la femme et de l'histoire, à travers les rites et les traditions, ne peut s'accomplir que par la médiation du déguisement, qui seul, permet l'accès aux lieux interdits. Car, si la ville cache sa beauté, le narrateur ne peut percer ses secrets que s'il se cache à son tour. Il doit devenir un autre pour découvrir, par delà le voile, la poussière, le mur ou le moucharabieh, une vie secrète. Ainsi, déguisé en Arabe et sans guide, le narrateur se fond dans la foule, il pénètre le secret du langage et parvient grâce à deux mots, qui constituent d'après lui le fondement de la langue arabe, à franchir les obstacles et s'introduire dans les demeures, à participer aux fêtes et aux cérémonies qui témoignent de la continuité de la tradition antique. Grâce au déguisement, le voyageur peut voir sans être vu, il peut observer sans être observé et parvenir à reconstituer, malgré la ruine et la poussière,

1. *Ibid.*, p. 218.

à travers un geste, une couleur, une musique, l'image d'un Orient rêvé, un Orient livresque et onirique. Si le voile, voile féminin ou voile de poussière, n'établit pas, ainsi que le dit le narrateur, « une barrière aussi farouche qu'on le croit », le déguisement, qui permet de lever quelque peu le voile, ne permet pas de se saisir réellement de l'autre car plutôt qu'à une rencontre avec l'autre, il mène à sa violation.

L'expérience de l'immersion dans la société cairote, du fait même du travestissement qu'elle impose, n'aboutit donc pas à la révélation du secret de la vieille Égypte. Car la ville-désert ne se dévoile qu'à celui qui atteint les limites, qu'à celui qui peut vivre l'expérience du vide et donc de la mort symbolique. L'errance dans la ville labyrinthique qui, tel un désert, ne présente pas de repères et n'a pas d'issues, ne peut que conduire à la mort. Les rues semblent déboucher, en effet, sur un nulle part. Aussi conduisent-elles le héros-narrateur à entreprendre une descente dans les profondeurs de la terre.

À l'expérience de l'initiation succède donc la descente aux enfers. Avant de quitter l'Égypte, le narrateur visite la pyramide de Khéops. L'exploration du tombeau pharaonique prend tous les aspects de l'initiation. Comme le ferait un néophyte égyptien, le narrateur subit une série d'épreuves. Mais, fermé sur lui-même et sans issue, le labyrinthe souterrain semble maléfique. La rencontre avec la terre, avec le désert d'Égypte, échoue. Si la ville avec ses rues, son mouvement et les rues donne le sentiment qu'elle est accessible, le désert, qui l'entoure et la couvre, la plonge dans le silence et dans l'impénétrabilité. La ville du Caire n'est plus qu'un désert hostile comme le montrent les images de la forêt de pierre sur lesquelles se termine l'épisode égyptien.

Avant de quitter définitivement l'Égypte, le narrateur visite la forêt de pierre qui offre le spectacle effrayant d'un lieu d'où toute vie a disparu. Dans cette vallée de la mort, la végétation est glacée et durcie, le sol stérile est recouvert par les ossements blanchis des dromadaires. La vallée laisse voir « un immense horizon qui s'étend à perte de vue ». « Plus de trace, écrit Nerval, plus de chemin ; le sol est rayé partout de longues colonnes rugueuses et grisâtres. Ô prodige ! ceci est une forêt pétrifiée¹. » Ainsi, le désert a absorbé la ville comme il a anéanti son assimilation à la femme.

1. *Ibid.*, p. 274.

Dans la relation nervalienne, le désert apparaît donc comme un lieu maléfique qui séduit et donne l'illusion de son accessibilité pour mieux se refermer sur celui qui tente de violer ses secrets.

Désert, désir et Dieu dans une nouvelle de Balzac

.....

Ahmed Amrani
Université de Fès, Maroc

.....

J'avais prévu, dans le cadre cette communication, de dessiner les contours du désert balzacien à partir de ses différentes représentations et mentions dans la *Comédie humaine* : désert saharien, désert neigeux, désert urbain, désert sentimental, désert intérieur, etc. mais devant le caractère démesuré de l'entreprise et faute de temps, j'ai dû revoir à la baisse mes ambitions de départ. Je me contenterai donc du seul premier type, à savoir le désert saharien, tel qu'il est figuré dans *Une Passion dans le désert*.

Publiée pour la première fois le 26 décembre 1830 dans *La Revue de Paris*, en dépit de la date de 1832 qui figure à la fin du récit, la nouvelle a d'abord trouvé place dans le recueil *Études philosophiques* paru en 1837 avant de passer définitivement dans la section *Scènes de la vie militaire* de la *Comédie humaine* à côté des *Chouans*. Cette dernière volonté de Balzac s'explique plus par le besoin de donner du volume à cette dernière section que par une quelconque orientation de la lecture de la nouvelle. En effet, la campagne napoléonienne en Égypte sert uniquement d'arrière-plan historique à une étrange aventure entre un soldat et une bête. L'Orient en vogue à l'époque déteint sur un grand nombre de récits de Balzac, mais seule *Une Passion dans le désert* s'y déroule effectivement. Dans le catalogue de la *Comédie humaine* publié en 1845, Balzac prévoyait un triptyque sur l'Égypte (Les Français en Égypte) : *Le Prophète*, *Le Pacha* en plus d'*Une passion dans le désert*. En relation avec l'occupation de l'Algérie en 1830 et le rêve d'exotisme et de désert africain qu'elle avait

fait naître, Balzac prévoyait également dans le même catalogue deux textes qui n'ont cependant jamais vu le jour : *L'Émir* et *Le Corsaire algérien*. De tous ces projets rêvés, et Balzac en avait beaucoup, seule *Une Passion dans le désert* a pu être réalisée.

De part sa structure, *Une passion dans le désert* appartient à la catégorie narrative du récit à cadre. Le récit principal, enchâssé, est amené et pris en charge par le récit enchâssant qui décline le rituel de l'échange narratif : les instances de la narration, le lieu, le moment, la demande et la négociation du récit.

Nous sommes à Paris. Le narrateur, accompagné d'une jeune dame, quitte la ménagerie de monsieur Martin où ils viennent tous les deux d'assister à un numéro exécuté par le dompteur et sa hyène. Effrayée par le spectacle, la jeune compagne exprime son incrédulité quant à la sympathie qui peut unir un homme et une bête sauvage. « Chose naturelle », répond le narrateur qui ajoute « — vous croyez donc les bêtes entièrement dépourvues de passion ? Apprenez que nous pouvons leur donner tous les vices dus à notre état de civilisation » (p. 1219). Ce premier pallier du récit réalise ainsi une configuration très fréquente dans le récit court de Balzac : un personnage qui fait face à un autre qui ignore et qui désire savoir.

Le second pallier du récit enchâssant est une réplique de la situation précédente avec cependant une permutation des rôles : le narrateur lui-même dit détenir la clef de cette énigme d'un ancien militaire qui, un soir, s'était trouvé à ses côtés pour assister au même spectacle. Au prix d'un dîner agrémenté d'une bouteille de champagne, le narrateur a eu son récit que sa compagne lui négocie maintenant au moyen de « tant d'agaceries (et de) tant de promesses » (p. 1220) sans plus de précision. Mais le lecteur familier de Balzac, ayant déjà lu *Sarrasine*, *Le Lys dans la vallée* et d'autres récits, est en mesure de deviner la nature de ces promesses. Le récit devient ainsi objet d'échange et valeur négociable. La curiosité de la dame, et antécédemment celle du narrateur, mime celle du lecteur, en ce début du récit, qui doit se trouver en état de grâce et prêt à être étonné à l'image de la jeune dame et du narrateur lui-même.

Texte sobre et resserré, *Une passion dans le désert*, dans sa partie enchâssée, est organisée autour de deux moments importants : l'échouage du jeune soldat au milieu du désert et l'étrange passion sans parole qui l'unit à la panthère.

Fait prisonnier par des « Maugrabins » lors de la campagne napoléonienne en Égypte, le jeune provençal est emmené dans le désert où il parvient, à la faveur de la nuit, à échapper à ses ravisseurs en montant un cheval qu'il leur a dérobé. Mais la monture, épuisée de fatigue, meurt « laissant le français au milieu du désert » (p. 1221). Le naufragé (l'espace du désert est décrit dans son immensité par référence à l'espace maritime) va être ainsi confronté essentiellement à l'expérience du désert, et, dans ce cadre exotique, à l'expérience de la passion d'une bête et à l'expérience de Dieu. Son bref séjour forcé dans le désert a donc, tout l'air d'un parcours initiatique.

Il est important de rappeler que cette première rencontre du soldat avec le désert a lieu sous le signe de la violence. C'est *manu militari* que le soldat a été conduit au désert par ses ravisseurs. C'est en cherchant à leur échapper qu'il s'enfoncé encore plus dans cet espace sans repères pour lui. La figure du soldat n'est donc ni celle du pèlerin ni celle de l'ermite. Véritable naufragé du désert, sans même le secours du cheval arabe dérobé aux Maugrabins et mort d'épuisement, le soldat se sent pris dans un piège plus redoutable que la captivité. Il en arrive même à regretter « d'avoir quitté les Maugrabins dont la vie errante commençait à lui sourire, depuis qu'il était loin d'eux et sans secours » (p. 1221).

C'est dans un tel état d'âme ou état d'esprit que le soldat, réveillé par le soleil, jette un premier regard de reconnaissance du haut de l'éminence où il se trouve. La description qui s'en suit est à la fois celle de l'espace et de son influence psychologique sur le personnage.

En tant qu'espace physique, le désert est évoqué d'abord à travers ses caractères physiques : sable, granit, palmier, fauves et oiseaux rapaces, soleil et chaleur excessive, immensité, silence, solitude. En somme rien d'original : Balzac semble donner ici du désert une image stéréotypée, livresque, exotique. Nous y reconnaissons les éléments du *locus terribilis* par contraste avec le *locus amoenus* qu'est le paysage de la vallée tel qu'il est décrit, par exemple, dans *Le Lys dans la vallée* (La vallée de Clochegourde). Cette description vise moins l'exactitude réaliste que la suggestion d'une ambiance, d'une atmosphère oppressante et angoissante, préfigurant ainsi le caractère extraordinaire de l'histoire qui va suivre. L'assimilation paradoxale et non moins stéréotypée du désert à l'étendue aquatique

(« il ne savait pas si c'était une mer de glace ou de lacs unis comme un miroir », p. 1221) ne fait qu'accentuer davantage l'angoisse du personnage. Le spectacle de désolation qui s'offre à ses yeux lui inspire l'effroi, le désespoir, le vertige de la folie et la tentation du suicide comme ultime échappatoire au piège apparemment sans issue. C'est que l'individu, comme le souligne Henri Mitterand, « est dépendant de son espace et de sa place pour son équilibre vital [...] du micro-univers de la vie quotidienne, des pièces de la maison, de la topographie familiale, des lieux où l'on vit, des parcours auxquels on est habitué, des limites journalières du regard et du mouvement, de la maîtrise de soi dans un espace à soi et pour soi. Mais que ces limites viennent à s'écarter ou à se restreindre contre le libre arbitre du sujet, et celui-ci perd ses assises mentales : le voilà guetté par la folie », et par la mort dans le cas du jeune soldat si ce n'était la découverte salvatrice d'une grotte « naturellement taillée dans les immenses fragments de granit qui formaient la base de ce monticule » (p. 1222). La joie succède alors à la tristesse et au désespoir, l'instinct de vie à l'appel de la mort. *Le locus terribilis* se métamorphose progressivement en *locus amoenus*. La grotte en tant qu'espace fermé, délimité (paroi, une barrière de branches de palmiers) donne au personnage le sentiment de se soustraire à l'immensité et au mirage de l'infini. C'est un espace d'autant plus sécurisant qu'il renferme des traces de vie : débris d'une natte, palmier chargé de dattes, source d'eau. Le projet de fuir semble abandonné ou du moins différé. Le soldat se prépare à s'installer : il répare la natte, fait une barrière à l'entrée de la grotte, fait des provisions de dattes. C'est dans ce lieu ambivalent, à la fois sauvage et humain, que va avoir lieu la rencontre non moins extraordinaire entre le soldat et la panthère, l'homme et la bête, la culture et la nature. Dans cette scène de la première rencontre (topos du roman d'amour), le regard et le geste ont un rôle fondamental dans le jeu de séduction auquel se livrent le soldat et la panthère : « la panthère retourna la tête vers le français, et le regarda fixement sans avancer. La rigidité de ses yeux métalliques et leur insupportable clarté firent tressaillir le provençal, surtout quand la bête marcha vers lui ; mais il la contempla d'un air caressant, et la guignant comme pour la magnétiser, il la laissa venir près de lui » (p. 1225).

Cet échange de regards, quoique empreint de défiance, prélude à un rapprochement physique, un corps à corps dont le plaisir se

traduira par un adoucissement du regard et par un cri de plaisir : « puis, par un mouvement aussi doux, aussi amoureux que s'il avait voulu caresser la plus jolie femme, il lui passa la main sur tout le corps, de la tête à la queue, en irritant avec ses ongles les flexibles vertèbres qui partageaient le dos jaune de la panthère. La bête redressa voluptueusement sa queue, ses yeux s'adoucirent ; et quand pour la troisième fois, le Français accomplit cette flatterie intéressée, elle fit entendre un de ces rourou par lesquels nos chats expriment leur plaisir » (p. 1226). De la panthère au chat et du chat à la femme (le cheminement inverse est très fréquent chez Balzac), il n'y a qu'un pas que Balzac a vite fait de franchir. Dans la description qu'il donne ensuite de la panthère, description médiatisée évidemment par le regard du soldat, dominant les attributs féminins : finesse, « vague ressemblance avec la physionomie d'une femme artificieuse », les anneaux noirs et blancs de l'extrémité de sa queue sont comparés à des pierreries, « lignes moelleuses et fines de ses contours », blancheur du ventre, grâce de la tête, pose et mouvements.

La même tendance à l'humanisation de la bête s'observe dans les multiples désignateurs renvoyant à la panthère : « sultane du désert », « farouche princesse », « reine solitaire », « mademoiselle », « reine des sables », « courtisane impérieuse ». Cette transfiguration de la bête trouve son ultime expression dans le parallèle que fait le soldat entre l'animal et son ancienne maîtresse : même passion totale, même jalousie ; il décide de baptiser la première du nom de la seconde et « conçut le fol espoir de faire bon ménage avec la panthère » (p. 1227). Sauvé des sables mouvants où il allait s'engloutir par la panthère, le jeune soldat eut la preuve de son dévouement ; et « le désert fut dès lors comme peuplé. Il renfermait un être auquel le Français pouvait parler, et dont la férocité s'était adoucie pour lui, sans qu'il s'expliquât les raisons de cette incroyable amitié » (p. 1229). La réponse à cette interrogation du soldat, Balzac nous la donne dans l'une de ses rares interventions « soit que sa volonté, puissamment projetée, eût modifié le caractère de sa campagne, soit qu'elle trouvât une nourriture abondante, grâce aux combats que se livraient alors dans ces déserts, elle respecta la vie du Français. » (p. 1230). Si on retient la première explication, et il n'y a pas de raison de ne pas la retenir, le récit de cette passion hors du commun serait une démonstration du principe de l'unité de composition revendiqué par Balzac dans son Avant-

Propos à la *Comédie humaine*. Tous les êtres seraient d'une même essence et les différences de leurs natures sont imputables au milieu. La panthère aurait une âme selon le principe de l'homologie entre l'animalité et l'humanité.

Cette expérience déconcertante de la passion d'une bête va modifier la vision qu'a le soldat du désert : le paysage hostile devient accueillant et « peuplé ». Il « admira les sublimes beautés du désert [...] La solitude lui révéla tous ses secrets, l'enveloppa de ses charmes. Il découvrit dans le lever et le coucher du soleil des spectacles inconnus au monde [...] Il écouta des musiques imaginaires dans les cieux. » Paysage démoniaque au début, lieu de tous les dangers (sables mouvants, bêtes féroces, vertige de la folie, mort), le désert est à la fin « sublimes beautés », solitude parlante et musiques imaginaires. Le désert est le lieu où l'Éternel manifeste sa présence. Au narrateur qui lui demande ce qu'il ressentait au désert, l'ancien soldat de Napoléon répond : « — Oh ! cela ne se dit pas, jeune homme [...] Dans le désert, voyez-vous, il y a tout, et il n'y a rien [...] C'est Dieu sans les hommes ».

Le désert comme mise en scène : le tragique et la déguisade chez Caillié et T. E. Lawrence

.....

Jean Sévry

Université Montpellier III

.....

Pourquoi un tel rapprochement ?

Presque un siècle sépare *Le journal d'un voyage à Tombouctou et à Djenné dans l'Afrique centrale* de René Caillié (1830) des *Seven Pillars of Wisdom* de T. E. Lawrence (1926). On trouvera beaucoup de points communs entre ces deux ouvrages, mais aussi des différences. Il m'a donc semblé intéressant de confronter ces textes mémorables, ces deux personnes, ces deux personnages. C'est donc essentiellement sur ce type d'écarts que je vais centrer ce travail, et non point sur les descriptions qu'ils nous ont données des Arabes, ce qui est, je le reconnais, une toute autre histoire.

Les aspects autobiographiques

Immédiatement, une question nous assaille : qu'est-ce que, au juste, représente le désert pour ces deux hommes ? Je la reprendrai tout au long de cet article, mais il faut reconnaître qu'elle en appelle une autre : qu'est-ce qu'ils allaient y chercher ? Pour répondre convenablement à ce type d'interrogations, il nous faut nous pencher sur des problèmes qui leur sont très personnels. On s'aperçoit alors que dans une large mesure, ils allaient tous deux chercher dans ce désert une réponse à des problèmes identitaires. Il n'est pas question pour

moi de me laisser aller à des analyses « sauvages », au sens psychanalytique de ce terme parce que cela, tout simplement, ne présente pas le moindre intérêt. Par contre, des éléments biographiques peuvent nous aider effectivement à mieux comprendre quels étaient les véritables enjeux de ces deux écritures.

Prenons le cas de René Caillié. Il est d'origine très modeste. Son père avait été condamné au bagne pour vol. Après avoir été apprenti cordonnier pendant une partie de sa jeunesse, il part en 1816 au Sénégal comme domestique. Mais de cela, il ne nous parle pas, et demeure très discret sur ces aspects de sa vie¹. Et lorsqu'à l'issue de son grand voyage il arrive à Toulon, il reçoit cinq cents francs de la Société de Géographie pour revenir sur Paris : « *La récompense promise au premier voyageur qui serait parvenu dans la ville mystérieuse de Tombouctou et en aurait rapporté des observations positives*². »

Il s'agissait donc pour lui, par un exploit sans pareil, de forcer les portes de la gloire, de se « re » faire un nom propre. Loin des hommes et de sa société, il fait une toilette identitaire en plein désert, dans une entreprise impossible, une sorte de défi qu'il se lance à lui-même. Après quoi, il revient vers eux, comme l'auteur d'un exploit : il sera donc reconnu autrement. Et si Caillié ne nous en dit mot, c'est sans doute parce qu'il considère que son action et le texte qui la rapporte se suffisent à eux-mêmes. Le drame est si fortement intériorisé (ce qui n'est pas si rare en littérature) qu'il n'est plus nécessaire d'en parler.

Le cas de Thomas Edward Lawrence est beaucoup plus complexe³. Il appartient à une famille aristocratique, rude et puritaine. Le père, Thomas Chapman, est un hobereau (Baronet) qui s'entend mal avec son épouse surnommée par ses proches « Vinegar Queen » (la reine du vinaigre). Chapman va quitter l'Irlande et son nom pour s'appeler Lawrence, et il connaîtra une nouvelle liaison avec la gouvernante de ses enfants. Thomas naîtra de cet autre couple. Ainsi porte-t-il un nom qui n'est pas véritablement le sien, ainsi est-il le descendant

1. Voir Lamande, André & Nanteuil, Jacques, *La vie de René Caillié, vainqueur de Tombouctou*, Paris, Plon, 1946.

2. Caillié, René, *Voyage à Tombouctou*, avec une préface de Jacques Berque, Paris, Maspéro, La Découverte Poche, 1996, vol. II, p. 392.

3. Je tire ces renseignements d'un ouvrage par ailleurs discutable, Beraud Villars, Jean, *Le colonel Lawrence ou la recherche de l'absolu*, Paris, Albin Michel, 1955.

d'un homme en rupture de caste. Floué de sa noblesse, il lui faudra bien en affirmer une autre. Lui aussi, comme Caillié, il a quelque chose à rattraper, et même si cela transparait dans son œuvre, c'est de façon indirecte, il n'en parlera pas davantage.

Ainsi, pour ces deux personnes, il y a un coin sombre et secret, un non-dit qui va s'exprimer ailleurs (pourquoi si loin ? ambiguïté d'un désir de se cacher en se révélant ?) et autrement, ce qui va sans doute nous aider à mieux comprendre leur penchant commun pour la déguisade. Peut-être avons-nous là une clef qui nous permettrait de mieux ouvrir la porte de leurs univers respectifs.

Mises en scène et déguisades

Nous nous retrouvons maintenant devant une autre question : mais dans ce désert, qu'est-ce qu'ils y ont trouvé ?

Il me semble que d'une certaine façon, ils se sont sans doute heurtés au même problème, c'est-à-dire un désir de sortir de soi. Chacun va tenter de changer de peau en se glissant dans celle de l'Autre, j'entends de l'Arabe, ce qui était malgré tout assez illusoire. Jacques Berque, dans sa préface à l'édition Maspéro de 1996 nous dit à propos de Caillié : « *Pas plus que T. E. Lawrence un siècle après lui, René Caillié n'est entré, ne pouvait véritablement entrer dans cette "maison de l'être" arabe et musulman qu'est le langage*¹. » Le témoignage de Louis Massignon nous le confirme dans le cas de Lawrence : son arabe était un curieux mélange de dialectal et de littéraire². Mais si l'on veut comprendre ce qui se passe ici, il faut se reporter à l'époque. Tout au long de ce siècle, il règne une vogue orientale et arabisante, qu'il s'agisse de peinture, de photographies, ou de la maison de Loti et de ses célèbres déguisades. On se plaît à poser en Arabe, et dans le monde militaire, les costumes des Zouaves, des Spahis, singent à qui mieux mieux les vêtements d'un monde que l'on est en train de redécouvrir. Est-ce un simple jeu mondain ? Je ne le crois pas, nous avons aussi et en même temps affaire à un Occident qui ne se sent plus très bien dans sa peau. En Angleterre, on retrouve le même genre de phé-

1. *Idem*, p. 23.

2. In Stéphane, Roger, *T. E. Lawrence*, Paris, Gallimard, Bibliothèque Idéale, 1960, Louis Massignon, « Mes rapports avec Lawrence en 1917 », p. 208.

nomène, avec une plus grande insistance, ce qui est normal, sur les Indes, la perle de l'Empire.

Ainsi ce désert permet-il à des hommes et à des femmes de se mettre en scène en se travestissant en Indigènes. Isabelle Eberhardt en représente un bel exemple, avec sa conversion à l'Islam. Elle se déguise en homme, en « Arabe », ce qui ne manque pas d'impressionner Lyautey. Dans une lettre de 1895, citée par Edmonde Charles Roux¹, nous trouvons ceci :

Mon corps est en Occident
Et mon âme est en Orient,
Mon cœur est à Stamboul,
Et mon corps est à Oran.

Il faut encore citer le cas de Camille Douls, cévennot, véritable copie conforme de René Caillié qu'il imitera jusqu'à la mort. Il s'enfonce tout seul dans le désert pour y disparaître lors d'une deuxième expédition en 1889. Il nous en reste un texte intéressant, *Cinq mois chez les Maures nomades du Sahara occidental*². Au travers de cela, on voit toute la fascination exercée par Caillié : il représente un modèle.

Mais il est temps de revenir à nos deux personnages. René Caillié se lance donc dans une entreprise des plus dangereuses, d'une part du fait des difficultés de terrain auxquelles il va se heurter, mais aussi parce que se faire passer pour quelqu'un d'autre, c'est jouer gros, avec le risque permanent de se faire « pincer ». Chez lui, dissimuler, se cacher, c'est un besoin vital, une nécessité de survie, et donc une obsession :

Depuis ce moment, quand je voulais écrire, je me mettais soigneusement à l'écart derrière un buisson et, au moindre bruit, je cachais mes notes et m'emparais de mon chapelet, faisant semblant d'être en prière. Cette dévotion affectée me valait des applaudissements de ceux qui me surprenaient, mais combien il était difficile de jouer un tel rôle ! (vol. I, p. 92)

1. Charles Roux, Edmonde, *Un désir d'Orient*, Paris, Grasset, 1988, p. 284.

2. On trouvera ce texte reproduit en fac-similé in Roussanne, Albert, *L'homme suiveur de nuages, Camille Douls, Saharien, 1864-1889*, Rodez, éditions du Rouergue, 1991.

À cela, il convient d'ajouter une autre zone de mystère qui n'est pas pour lui déplaire : il s'agit de rapporter des informations pour une colonisation à venir, ce qui est le propre des explorateurs de cette époque, et d'être une sorte d'espion, lesquels comme chacun sait, adorent se draper dans leurs capes :

Sous prétexte d'un pèlerinage à La Mecque [...] le parti que j'avais pris de feindre d'embrasser l'Islamisme m'assurait le succès d'un voyage jusqu'alors impossible aux chrétiens. [...] Enfin, je me proposais de parcourir cette immense étendue de désert en plusieurs sens, de recueillir toutes les notions qui pouvaient intéresser le commerce et la géographie, et de rentrer en Europe par l'Égypte. (vol. I, p. 186)

Parfois, il en tire quelque vanité : « Les sarcasmes des Européens me rendirent plus cher mon costume africain ; je fus fier de le porter : je bravai les railleries, je méprisai la calomnie. » (vol. I, p. 187) Ou encore, d'une autre façon, avec les Arabes. En ce cas, il est assez content de ses talents d'acteur : « Ils me prirent pour un Maure, parce que j'en portais le costume. Mais détrompés par mes guides, qui leur dirent que j'allais me convertir à l'Islam, ils m'adressèrent des félicitations. » (vol. I, p. 62)

Ainsi Caillié empile-t-il les mensonges. Il doit mettre en place toute une stratégie de dissimulations, toute une série de scénarios, ce qui ajoute pour lui du piquant à la chose, et pour les autres, davantage de crédibilité :

Puis un jour, d'un air très mystérieux, je leur appris, sous le sceau du secret, « que j'étais né en Égypte de parents arabes, et que j'avais été emmené en France dès mon plus jeune âge par des Français faisant partie de l'armée qui étaient allée en Égypte ; que depuis j'avais été conduit au Sénégal pour y faire les affaires commerciales de mon maître qui, satisfait de mes services, m'avait affranchi. » J'ajoutai : Libre maintenant d'aller où je veux, je désire naturellement retourner en Égypte pour y retrouver ma famille et reprendre ma religion musulmane. (vol. I, pp. 191-192)

Comme je l'avais signalé au début de cet article, on voit donc Caillié se refaire une identité parfaitement imaginaire qui permet sans doute d'effacer celle de la réalité : le mensonge lui rend bien des services. Il est également surprenant de le voir jouer au musulman,

alors que le problème religieux, dans l'ensemble de son livre, ne fait pas réellement partie de ses préoccupations. À force de se camper dans son personnage, il en tire un certain orgueil, ce qui l'amène, par voie de conséquence, à montrer quelque mépris à l'égard des indigènes qui gobent ses histoires : « *J'eus soin de débiter dans ce village un mensonge propre à leur en imposer* » (vol. I, p. 284). Mais ces Maures ne sont pas toujours dupes du jeu dans lequel il voudrait les entraîner. On vient de le surprendre en train de prendre des notes : « *Mais le méfiant Chérif ne parut pas y croire, et m'apostropha en me disant que j'étais venu espionner ce qui se passait chez eux pour en rendre compte aux chrétiens* » (vol. I, pp. 91-92). Lorsque pour un temps il revient dans un milieu européen, il doit reconnaître dans toute sa démarche sa part d'imposture, et le « Jeu » (Je) devient de plus en plus compliqué :

Depuis que j'étais employé à Freetown, j'avais repris le costume français. Peut-être, me disais-je, ont-ils reconnu mon imposture ; je me donne pour Arabe et musulman, sans quitter mes vêtements et mes habitudes d'Europe : je ne puis soutenir mon rôle qu'en y renonçant. (vol. I, p. 194)

Il vit dans la terreur permanente d'être démasqué, « *tremblant d'être découvert* » (vol. II, p. 387). En ce cas, il sait ce qui l'attend : la mort la plus misérable. Sur le point de rentrer en France il trouve encore moyen, le 27 septembre 1828, de se faire « *envoyer des habits de matelot pour que je pusse, sous ce déguisement, me rendre à bord sans danger* » (vol. II, p. 391).

Ainsi le désert est-il pour lui le lieu d'une perpétuelle dissimulation, le lieu du « faire comme si », ainsi que celui d'une immense souffrance physique dont il nous parle souvent, nous rappelant Mungo Park et son *Travels into the Interior of Africa* (1799), auteur qu'il a lu en traduction et qu'il nous cite à plusieurs reprises : c'était aussi le récit d'une épreuve. Caillié est pillé, volé, humilié de toutes les façons par ses guides et par des Maures. Rongé par les fièvres, il frôle la mort. Mais assez curieusement, il ne nous parle que des souffrances de son corps, pas de celles de son âme. Homme dur pour lui-même, il ne se laisse pas aller volontiers à la confession, et ne nous entretient que très rarement des drames intérieurs qu'il a dû traverser. Tout au plus exprime-t-il quelques regrets sur le calvaire qu'il a dû parcourir pour

se « faire un nom » : « *J'avoue que j'enviais le sort de ceux qui peuvent se faire un nom sans l'acheter par des épreuves si pénibles et des périls toujours renaissants* » (vol. II, p. 299).

Venons-en à Thomas Edward Lawrence. Comme Caillié, ce qui est sans doute assez troublant pour un Occidental car cela a quelque chose de féminin, il revêt le costume, la « robe » des Arabes. Mais à l'en croire, ce n'est pas lui qui en a décidé ainsi, contrairement à Caillié : ce sont ses frères de combat qui le lui proposent :

Tout à coup, Fayçal me demanda si, pendant mon séjour au campement, je souhaitais porter des vêtements arabes semblables aux siens. [...] Je lui donnai tout de suite mon accord, et avec une grande joie¹.

Il s'agit donc, en la circonstance, d'une récompense pour les services rendus à la cause arabe, et d'un honneur qui lui est fait.

Chez lui, comme chez Caillié, le désert est un lieu de souffrances et d'humiliations répétées. Il se verra violé par un officier turc, ce qui lui arrache ce cri de douleur : « *cette nuit-là, dans Deraa, la citadelle de mon intégrité personnelle s'était irrémédiablement écroulée* » (7P, p. 580). Et son éducation chrétienne et puritaine (rien de tel chez Caillié, qui n'est pas du même milieu) ne peut que renforcer ce sentiment héroïque d'une autodestruction. Il s'y complait, comme assoiffé de martyr. Tout ceci se déroule pendant la seconde guerre mondiale, et il s'agit pour Lawrence de mobiliser ses amis arabes (c'est ce qu'il dit) afin qu'ils profitent de ce contexte historique pour se libérer du colonialisme turc, soutenu par l'Allemagne. Lawrence, au travers de ces aventures, nous révèle un masochisme profond ; le désert et ses souffrances, la guerre et son cortège d'horreurs ne feront que l'exalter. Il traite son propre corps comme une « misère » (*rubbish*). C'est aussi le lieu de tous les interdits, de tous les enfermements : « *Nous autres, Occidentaux, nous sommes enfermés dans notre corps comme un moine dans sa cellule* » (7P, p. 521). Plus tard, c'est dans ses lettres à Lionel Curtis qu'il se confessera davantage sur ce qu'il appelle lui-même son masochisme. C'est ainsi qu'il lui

1. Lawrence, T. E., *Seven Pillars of Wisdom, a triumph*, London, Jonathan Cape, 1952, p. 129 ; la traduction est mienne, comme celles qui vont suivre. Pour la suite du texte, j'indiquerai les références ainsi : 7P, p. ?

écrit, le 14 mai 1923 : « *Quelle lettre de névrosé ! Je souhaiterais que vous soyez un aliéniste, et puissiez me dire où et comment s'achèvera cette agitation*¹. » Ce qu'il n'aime pas dans ces combats qu'il doit mener, c'est une proximité des corps, ce « corps à corps », le fait que l'on doive en venir aux mains, se toucher, et il vit alors très mal ce même interdit qui est aussi celui d'une sexualité malheureuse : « *mon géôlier m'en empêchait* » (7P, p. 581). Il est très partagé entre son désir de gloire (le sous-titre de *Seven Pillars* porte l'indication de *a triumph*, il mène une campagne militaire et il publie) et une envie de s'enterrer dans l'obscurité la plus complète (le désert, de ce point de vue lui convient), de sombrer dans une sorte d'anonymat. D'une autre façon, il oscille entre le souhait de se faire un nom, de le refaire, devenir Sir (on l'appelle Lawrence, au lieu de Chapman, le nom caché du père), ou de s'en défaire complètement :

Il y avait en moi un désir d'être célèbre, et d'autre part une horreur de me faire connaître. Et le mépris que j'éprouvais pour cette soif de gloire m'amena à refuser tous les honneurs que l'on m'offrait. J'aimais mon indépendance comme un Bédouin. (7P, p. 580)

Effectivement, il brûlera ses « Piliers » en juin 1914 (« *insuffisamment mûris* »), et recommencera la même opération au chalumeau, cette fois-ci, en janvier 1922. Il refusera de percevoir l'argent des *Seven Pillars of Wisdom* après leur publication, il refusera encore après la guerre les honneurs et les décorations qui lui seront décernées comme le confirmera Winston Churchill, son ami². Il ira beaucoup plus loin dans cette envie de disparaître sous terre en s'engageant en 1922 comme simple soldat dans la RAF. On peut parler ici, sans excès, d'un enterrement vivant : « *Quand j'entrai dans les bâtiments de la RAF, j'accrochai mon paquetage à un saule et je pleurai* », une phrase qui a peut-être quelque chose de biblique, comme une réminiscence du Psaume 136³ : Lawrence est pétri de cette culture,

1. In Stéphane (cf. note n° 4), p. 184.

2. Voir à ce sujet le livre précieux de Victoria Ocampo, 338171, *T. E. Lawrence d'Arabie*, Paris, Gallimard, 1947, p. 104.

3. Citation tirée de Stéphane (cf. note n° 4), p. 33. Le Psaume 136 nous dit : « *Auprès des fleuves de Babylone, là nous nous sommes assis, et nous avons pleuré quand nous nous sommes souvenus de Sion. / Aux saules qui étaient au milieu d'elle nous avons suspendu nos harpes* », traduction de J. N. Darby, p. 450 (Ps 137).

lui qui a si fortement tenté de comprendre les mystères de l'Islam et du Coran. Ce séjour prolongé à la caserne donnera lieu à un autre grand livre, *The Mint*, publié en 1955. Alors qu'il était devenu un officier célèbre, une des gloires de l'Empire, il veut maintenant se punir de sa gloire passée, mais aussi (encore et toujours la même contradiction) continuer son œuvre littéraire après les *Seven Pillars* : ceci correspond à l'envie de survivre ne serait-ce que par le nom, en passant d'exploits guerriers en plein désert à l'obscurité du troupiér dans ses corvées quotidiennes (et Dieu sait s'il y en a dans *The Mint* !) : il s'agit toujours du calvaire d'un même homme. Mais il n'a plus de nom, il se fait appeler Ross, son anonymat se réfugie dans son matricule : 338 171, qui jusqu'à sa mort lui tiendra lieu d'identité.

Contrairement à Caillié, pour Lawrence, le désert est le lieu d'un périple intérieur, de la confession, de l'exploration et comme d'une anthropologie de soi-même, en quoi il annonce *l'Afrique fantôme* de Michel Leiris (1934). Car ce désert lui inflige une épreuve d'une telle rudesse qu'il se retrouve aux limites de son être et comme au bord de lui-même. De ce fait il a bien conscience (ce qui me rappelle « l'imposture » de Caillié) de tricher avec son destin. Voici ce qu'il nous rapporte au moment où il doit partir en mission :

Je ne pouvais plus m'échapper. Une fois de plus, il me fallut revêtir le manteau de la fraude pour aller à l'est. Comme j'ai toujours éprouvé un certain mépris pour les demi-mesures, ce fut vite fait, et je m'en enveloppai complètement. Peut-être était-ce une fraude, ou une farce : personne ne pouvait dire que je n'étais pas capable de jouer tout cela. (7P, p. 315)

On retrouve ici l'ambivalence de la déguisade, qui ne se joue pas qu'au seul niveau du corps. Par ailleurs, ayant conscience de ses limites personnelles, et du peu de place que l'occident entendait laisser au monde arabe dans la conduite de cette guerre, conscient aussi que ces territoires sont l'objet de rivalités avec la France, il a un très fort sentiment du dérisoire, ne se fait plus guère d'illusions sur l'avenir de ce monde arabe, même s'il prétend participer à son émancipation politique.

Mais dans un autre domaine, il connaît aussi d'étranges jouissances. La mort le fascine. Ainsi, un soir, sur un champ de bataille :

Les morts avaient une beauté merveilleuse. La nuit qui luisait doucement sur eux leur donnait l'éclat moelleux de l'ivoire. [...] Mais ces cadavres étaient jetés là de façon pitoyable, entassés pêle-mêle. Si on les arrangeait un peu, ils trouveraient enfin le repos. Aussi, je les ali-gnais tous, les uns après les autres, ce qui me fatigua beaucoup, et j'en éprouvais un désir de les rejoindre dans leur paix. (7P, p. 315)

Ainsi, la mort ne fait pas que le fasciner : elle l'attire. Il mourra d'une façon mystérieuse, en roulant sur sa moto à une allure folle, alors qu'il était simple soldat dans la RAF. Les versions varient, mais il semble bien qu'il se soit jeté hors de la voie pour ne pas écraser deux cyclistes¹, mais il était devenu une telle légende que par la suite on évoqua l'ombre d'un attentat : il savait trop de choses sur cette guerre, hypothèse que rien ne nous oblige à partager. Lawrence a été l'objet d'innombrables (ou innommables?) polémiques².

Quoi qu'il en soit, pour Lawrence, et contrairement à Caillié, le désert n'est pas ce lieu obscur où l'on doit se cacher pour ne pas être pris, mais au contraire un lieu où l'on peut s'afficher au grand jour en faisant sauter des lignes de chemin de fer, et surtout, en prenant part de temps à autre à la gloire d'une parade militaire :

Ce défilé avait quelque chose de splendide et de barbare. Fayçal chevauchait en tête, vêtu de blanc, puis sur sa droite, venait Sharif, coiffé d'un turban rouge, habillé d'une tunique et d'un manteau de couleur brune avec à sa gauche, moi-même, revêtu d'une tenue blanche et écarlate. Nous étions comme un fleuve qui remplissait la vallée de ses flots éclatants. (7P, pp. 144-145)

Les moyens littéraires et les ambitions d'écriture

Nous allons retrouver le même genre d'écart au niveau des moyens proprement littéraires utilisés pour rendre compte de toutes ces aventures. Caillié est l'homme de la pauvreté, du dénuement le plus extrême. Il se déplace escorté d'un guide et de quelques animaux de bât, et se retrouve à plusieurs reprises réduit à la mendicité

1. In Ocampo, *op. cit.*, p. 128.

2. Voir Aldington, Richard, *Lawrence l'imposteur*, traduit de l'anglais par G. Marcheray & al, Paris, Amiot-Dumont, collection « toute la ville en parle », 1954.

pour pouvoir survivre à cet enfer. Aussi s'accroche-t-il à son parapluie, le seul bien qui lui permette de se rappeler, devant tant de misères, les bienfaits de sa civilisation, et aussi, d'épater l'indigène en marquant sa différence : « *Je leur montrai mon parapluie, qu'ils regardaient comme une merveille; ils ne pouvaient concevoir comment on pouvait ouvrir et fermer cette machine à volonté* » (vol. I, p. 344).

Pour Lawrence, l'argent coule à flots, il ne cesse d'en distribuer, ainsi que des équipements militaires, des munitions, aux chefs de tribus afin de pouvoir les mobiliser, sans quoi ils ne bougeraient guère. Caillié, lui, ne lutte pour aucune cause, si ce n'est pour ce fantasme de Tombouctou, ville interdite, qu'un autre avait en fait découverte avant lui (A. G. Laing), et même, beaucoup plus tôt, dès 1628, comme vous le trouverez en note, par un certain Paul Imbert¹. Ainsi ce fantasme somptueux crève comme un pauvre ballon de baudruche, et de ce fait Caillié ne consacre que fort peu de pages à Tombouctou. Lawrence, lui, à l'en croire, lutte pour « la cause arabe ». Mais en ce domaine il n'est pas aisé de savoir s'il fait part de cynisme, ou s'il est la victime de complots ourdis par les puissances impérialistes en présence, l'Angleterre et la France, ce qui apparaît bien au niveau des accords Sykes Picot signés au lendemain de cette guerre². En fait, il semble bien qu'il était au courant de tous ces démêlés, mais à l'occasion, il ne lui déplait pas de jouer à l'ange et à la victime. Si l'on peut mettre en doute certains de ses propos, je ne pense pas que l'on puisse en dire autant de Caillié, ou alors il ne s'agit que de « petits » mensonges ; Sa langue s'en ressent. Elle est celle de la description minutieuse, elle demeure simple et dépouillée. Et quand il veut, en observateur insatiable, élever son style, celui-ci demeure appliqué, et comme laborieux. Il a trop souvent la plume de l'élève devant sa rédaction :

J'aspirais vivement à sortir de ces déserts affreux, où l'on ne s'apercevait que la nature fut animée qu'au souffle importun du vent d'est

1. Cet homme, marin pris en captivité, esclave du Pacha Hamar à Marrakech en 1618, grâce à la boussole qu'il avait conservée avec lui, avait fait traverser le Sahara à des troupes marocaines jusqu'à Tombouctou. Sommé de se convertir, contrairement à Caillié, il refusa, ce qui lui valut trois coups d'épée ; renseignements recueillis in *Les vendéens grands voyageurs*, La Roche/Yon, Somogy, éditions d'art, 1998, p. 31.

2. Voir une version française : Leclerc, Christophe, *Avec T. E. Lawrence en Arabie. La mission française au Hedjaz, 1916-1920*, Paris, l'Harmattan, 2000.

et à la vue de quelques gazelles légères qui les parcouraient avec la rapidité de la flèche. J'ai remarqué, dans plusieurs endroits, des squelettes de ces animaux, desséchés par le soleil brûlant : ils étaient sans doute morts de soif. (vol. II, p. 298)

À vrai dire, Caillié n'a pas d'ambitions littéraires, il ne prétend pas faire un travail d'écrivain, mais rapporter un récit détaillé d'un voyage, et il se peut encore que pour cet homme issu du peuple, ce recours à l'écriture ait pu représenter une sorte de revanche culturelle, ce qui ne fait qu'ajouter à ses mérites, mais ce qui l'éloigne encore davantage de Lawrence. Ce dernier entend survivre par son œuvre, se tailler une place dans la littérature, laisser un chef-d'œuvre derrière lui en déployant un style somptueux, rehaussé de portraits mémorables, très marqué par sa culture biblique, avec quelque chose de flamboyant et avec des accents qui sont ceux de l'épopée. Il n'oublie pas que dans nos textes sacrés, le désert est le lieu de la tentation du Christ tout autant que, après une longue traversée (Exode), un espace épique annonciateur d'une renaissance. Ce monde de l'épopée, biblique ou antique, le fascine. Il n'est donc pas surprenant de le voir, à la fin de sa vie et avant son expérience de la RAF, partir aux Indes, entre 1926 et 1929 et en profiter pour traduire l'*Odyssee* de Homère¹.

Ainsi, comme le lecteur l'aura compris, pour ces deux écrivains, le désert ne remplit pas les mêmes fonctions, il n'assume pas le même rôle.

Et nous retrouverons le même écart dans leur façon de mourir. Après un accueil triomphal au retour de son voyage à Tombouctou, Caillié mourra à trente neuf ans, en 1838, miné par la tuberculose et les fatigues de son aventure. Comme nous l'avons vu, Lawrence n'a pas connu la même fin. Mais dans les deux cas, ces deux personnages seront abondamment utilisés dans un même désir de célébrer deux grandes figures de l'ère coloniale, afin de susciter des vocations au départ. Voici, en guise de conclusion, ce que l'on peut lire dans un livre publié pour la jeunesse en 1942 aux éditions France Empire, à une époque où Pétain (comme De Gaulle) exaltait la grandeur de « notre » empire :

1. In Ocampo, *op. cit.*, p. 123.

Pour notre belle jeunesse, René Caillié restera à jamais un exemple, il représente la vie de l'un de nos grands hommes, et une figure exemplaire de ce que peut un homme à la volonté forte et mise au service de la science et du bien de la patrie¹.

Caillé méritait un meilleur sort. Il aurait certainement déshonoré ce genre d'éloges, tout autant que Lawrence, mais pour d'autres raisons.

1. In *Les coloniaux français illustrés*, Paris, éditions France Empire, 1942, vol. II, p. 180.

Le désert sans Dieu de Pierre Loti

.....

Gérard Chalaye

Rennes II

.....

De Jérusalem au désert

En janvier 1894, Pierre Loti, qui a perdu l'enthousiasme calviniste de son enfance mais qui traverse une grave crise intérieure, décide de se rendre à Jérusalem pour « ressaisir quelques bribes de foi » ainsi qu'il l'envisageait déjà, en 1876, dans une lettre à son ami « Plumkett » (Lucien Jousselein) qu'on peut lire dans *Aziyadé* (I, X). Il sollicite et obtient un congé sans solde de six mois, de janvier à juin 1894, pour réaliser, enfin, son vieux rêve d'un pèlerinage en Terre sainte mais en ajoutant, à son programme, la traversée du désert sinaïtique¹.

Une longue tradition spirituelle monothéiste, issue de *L'Ancien Testament*, présente, en effet, le désert comme le lieu privilégié de la rencontre entre Dieu et l'homme. L'initiative de Loti prend encore plus de relief par le mode même du voyage et par les trois ouvrages qui en sont issus. Loti part sur l'Oxus, le 4 février par Marseille, Alexandrie et Le Caire pour Jérusalem via Suez et la mer rouge qu'il traverse à l'Oasis de Moïse. Il entreprend, comme la comtesse de Gasparin, à dos de chameau, escorté de Bédouins, la traversée de l'Arabie Pétrée, en choisissant le route la plus longue par le Sinaï, Aqaba et le désert de Pétra². Devant la multiplication des obstacles (cheikhs insoumis comme Mohamed Jahl, interdictions des autorités ottomanes...), il

1. Cité par Claude Martin, Introduction au *Désert*, in Pierre Loti, *Voyages (1872-1913)*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1991, p. 341.

2. Alain Quella-Villéger, *Pierre Loti, le pèlerin de la planète*, Aubéron, Bordeaux, 1998, p. 218.

fait en sorte de toujours emprunter la voie la plus difficile et la plus hasardeuse, en un mot la plus *désertique* (D, 346¹).

Cela n'allait pas absolument de soi à l'époque : l'itinéraire qui partant des Sources de Moïse après Suez, escalade le Mont Sinaï, longe la Mer Rouge jusqu'à Aqaba et rejoint Gaza par Negev était, alors, long et peu sûr². La traversée du désert du Sinaï en caravane n'est donc pas, pour Loti, le résultat d'une nécessité géographique de transport mais celui d'un choix spirituel : il lui *faut* aller à Jérusalem en parcourant cet espace. En suivant les pas des Hébreux de *l'Exode*, l'écrivain tente de retrouver les traces de Moïse. Le parcours du désert devient ainsi une préparation, un retour au vide originel de l'enfance qui n'est que l'ouverture d'une quête, le commencement d'une grande aventure qui doit venir, par la suite, à Jérusalem. Le désert ne serait que l'attente d'un *après*³.

Cependant *Le Désert* n'est pas qu'une « lente promenade, un espace de méditation » et d'abord parce que l'œuvre parue en volume chez Calmann-Lévy après publication en feuilleton dans la *Nouvelle revue* de Juliette Adam, a été nécessairement réécrite après le séjour à Jérusalem c'est-à-dire après le 7 juin 1894 ainsi que le confirme le *Journal* du 22 septembre⁴ et du 15 octobre 94⁵. Le livre n'a évidemment été véritablement rédigé qu'*a posteriori* et à travers le prisme des sentiments éprouvés au Jardin des Oliviers. *L'avant* ne prend son sens que dans *l'après* selon qu'il s'agit d'une réussite ou d'un échec de la quête spirituelle. C'est donc à travers *Jérusalem* que, nous proposons de relire *Le Désert*, en inversant les termes du questionnement habituel : une histoire de *vide* et de *plein*.

1. Les références au *Désert*, à *Jérusalem* et à *La Galilée* sont notées, respectivement, entre parenthèses et en italiques, par les sigles D, J et G suivis des numéros de pages dans l'édition : Pierre Loti, *Voyages (1872-1913)*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1991.

2. André Chevillon, *Terres mortes, Égypte, Palestine*, Préface de Jacques Lacarrière, collection « d'ailleurs », Phébus, Paris, 2002, p. 189.

3. Claude Martin, Introduction au *Désert*, in Pierre Loti, *Voyages (1872-1913)*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1991, p. 343.

4. Pierre Loti, *Cette éternelle nostalgie*, journal intime, 1878-1911, La table ronde, Paris, 1997, 22 septembre 94.

5. *Ibid.*, 15 octobre 94.

Dieu au défi du désert

C'est un véritable défi que Pierre Loti lance à son Dieu. En effet il vient au désert avec l'espoir de retrouver la foi dans le Christ qu'il a perdue à la fin de son enfance comme il l'avoue dans *Jérusalem* : « O ! Crux, ave, spes unica ! Vraiment mon livre ne pourra être lu et supporté que par ceux qui se meurent d'avoir possédé et perdu l'espérance unique » (*J*, 449). L'exclamation « O ! Crux, ave, spes unica ! » est une « citation de la vieille hymne chrétienne *Vexilla Regis* due à Saint Fortunat, évêque de Poitiers et poète latin (530-609) et qui se chantait le Vendredi Saint à l'office du matin, durant la procession qui précédait la messe des Présanctifiés. C'est le premier vers du sixième couplet : Salut, ô Croix, notre seul espoir¹ ! ». La quête de Loti n'a peut-être pas été prise assez au sérieux² : « Avec une bonne foi naïve et touchante Loti attendait beaucoup de cette entreprise³. » C'est bien le Christ que Loti recherche en cherchant Dieu comme il le déclare à la fin du *Désert* (*D*, 432). C'est toujours lui qu'il pense avoir retrouvé, un instant, au Saint Sépulcre (*J*, 490) : « Loti arrive en Galilée, l'Évangile à la main⁴. »

L'écrivain s'exclame : « Cette parole que lui seul, sur notre petite terre perdue, a osé prononcer, si on nous la reprend, il n'y a plus rien ; sans cette croix et cette promesse éclairant le monde, tout n'est plus qu'agitation vaine dans la nuit, remuement de larves en marche vers la mort⁵. » En Galilée, Pierre Loti rencontre partout Jésus (*G*, 563). Il essaye de décrire, humainement et d'une manière qui rappelle Renan, la propagation du christianisme et les débuts de sa prédication (*G*, 581). Il est évident que l'espoir christique reste, pour l'écrivain, le seul capable d'affronter une mort aux dimensions du désert (*J*, 464). Cette espérance l'émeut jusqu'aux larmes à Bethléem (*J*, 459).

1. Claude Martin, Introduction à *Jérusalem*, in Pierre Loti, *Voyages (1872-1913)*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1991, p. 449.

2. Pierre Flottes, *Le Drame intérieur de Pierre Loti*, documents inédits, Le courrier littéraire, imprimerie Ramlot, Paris, 1937, p. 128.

3. Marie-Jeanne Hublard, *L'Attitude religieuse de Pierre Loti*, Thèse présentée à la faculté des lettres de l'université de Bâle, imprimerie Saint-Paul, Fribourg, Suisse, 1945, p. 87.

4. Michel Desbruères, Introduction à Pierre Loti, *La Galilée*, Christian Pirot, Paris, 1990, p. 11.

5. *Ibid.*, p. 13.

C'est ce même transport d'émotion et d'espérance qui le prend également au Saint Sépulcre devant la foi aveugle des foules (*J*, 473). La traversée du Sinaï pour aller rechercher la foi à Jérusalem est donc une mise en demeure, un défi, digne de celui qu'Ernest Renan avait lancé à Dieu en 1845.

L'auteur demande, en rationaliste, des signes directs et concrets d'une présence divine. Il est déçu lorsqu'il ne reçoit pas, au moment précis où il la demande, la réponse espérée. Il y a, en effet, quelque chose de très volontariste, à l'opposé du quiétisme, dans la façon dont le Christ est convoqué dans le texte : la quête de Dieu au désert est, avant tout, une mise en demeure de Dieu, de la part de Loti qui attend une illumination directe. Comme le confirme Pierre Flottes, « c'est lui qui se révolte en une heure d'angoisse contre un Christ coupable de ne pas répondre à son appel : il s'est senti, ce jour-là, prêt, contre son Dieu, à toutes les instinctives violences¹ ». Claude Martin déclare que « la scène où Loti se rend seul, la nuit, au Gethsémani avec un cœur de glace et de fer, par acquit de conscience, ressemble fort, en effet, à un défi : il vient exiger un signe, une réponse² ». Le Père Hugues Vincent qui accueillit l'écrivain à Jérusalem nous donne un témoignage éclairant de son attitude : son ressentiment devant l'échec de son pèlerinage ne peut s'expliquer que de cette façon comme il le déclare à la fin de *Jérusalem* (*J*, 520). Pourquoi ne pas reconnaître que la grande expérience du vide qu'ont rencontrée tous les voyageurs du Sinaï et sur laquelle insiste Jean-Claude Berchet pourrait bien être celle d'un monde vide de Dieu ?

L'attente au désert

Le Sinaï est, d'abord, un espace vide, presque neutre, le lieu parfait pour guetter l'approche de la présence divine : « *Le désert* est un pur récit de voyage ou plutôt le récit d'un voyage pur, presque vide de tout relief, de tout objet, lente promenade sur une route longue, troublée de mirages. Le désert est moins, pour lui, un décor à visiter qu'un espace de méditation continue pour se préparer à l'entrée

1. Pierre Flottes, *Le Drame intérieur de Pierre Loti*, documents inédits, Le courrier littéraire, imprimerie Ramlot, Paris, 1937, p. 110.

2. Claude Martin, Introduction au *Désert*, p. 446.

de la Ville Sainte¹. » Jacques Lacarrière affirme que « nul lieu n'est moins exotique que le désert. Une épreuve, voilà ce qu'il est avant tout. Ce qu'il offre en fin de compte, au voyageur, c'est un horizon, un écran vierges où il congédie ses images mentales et doit se mettre sans perdre son identité à la mesure des immensités et des solitudes qu'il rencontre. C'est donc une ascèse qu'il réclame² ». Alain Quella-Villéger ajoute qu'« il faut le lent cheminement dansant des chameaux, il faut des millénaires géologiques pour que Loti bédouin se rencontre vraiment sans fard et se prépare avant le grand rendez-vous théologique. La traversée du désert est donc le moment et le moyen d'une purification et d'une ascèse préliminaire³ ».

Loti reconnaît que, par certains côtés, il ne s'agit de « rien que la fantaisie d'une lente promenade au pas des chameaux berceurs dans l'infini du désert rose » (*D*, 345) mais il ajoute aussitôt : « avec ce vent d'hiver, c'était sinistre tellement qu'une mélancolie de source ancestrale et lointaine, tout à coup, se joignit à l'attirance du vide, un regret d'être venu, une tentation de fuir, quelque chose comme l'instinctive crainte qui fait rebrousser chemin aux bêtes des pays verts à l'aspect de ces régions où plane la mort » (*D*, 347). L'écrivain semble avoir fait une expérience lamentable du désert dans l'obscurité, le vent, la pluie lugubre : « Le désert se maintient lisse et pareil ; au loin, pourtant, sous de lourdes nuées qui traînent, des ondulations commencent de se dessiner comme une première levée de houle sur une mer immobile puis nous entrons dans le noir absolu et ce noir n'est qu'à la surface » (*D*, 420). Pas de doute qu'il n'y ait ici la recherche d'une expérience spirituelle, expérience d'une attente qui, si elle est déçue, se transformera en expérience du vide : « Les sables où nous marchons se noient de tous côtés dans un ciel toujours plus bas et plus sombre et enfin le soleil lui-même se ternit comme pour s'éteindre » (*D*, 349). Le vent qui parcourt l'espace est le meilleur symbole de cette errance insensée sans fin et sans but : « Par grand vent qui agite nos tentes avec un bruit de voile de navire, nous nous arrêtons là pour la nuit en ce point quelconque de la solitude infinie » (*D*, 349).

1. Claude Martin, Introduction au *Désert*, p. 342.

2. Jacques Lacarrière, Préface à Pierre Loti, *Le Désert*, Christian Pirot, Saint-Cyr sur Loire — Paris, 1987, p. 8.

3. Alain Quella-Villéger, *op. cit.*, p. 218.

Il s'agit bien d'une attente qui est de l'ordre du sacré, d'un frisson panique et tellurique. C'est « une impression d'effroi presque religieux que de s'éloigner du camp et de le perdre de vue ; de se séparer même de cette petite poignée de vivants égarés au milieu d'espaces morts pour être plus absolument seul dans du néant nocturne. Moins lointaines, moins inaccessibles qu'ailleurs, les étoiles brillent au fond des abîmes cosmiques et dans ce désert, immuable et sans âge, d'où on les regarde, on se sent plus près de concevoir leur inconcevable infini ; on a presque l'illusion de participer soi-même aux impassibilités et aux durées sidérales » (*D*, 355). Attente bercée d'une sorte de petite musique étrange et lancinante qui n'est autre que notre musique intérieure dans le monde des origines : « La plaine a pris sa teinte neutre du jour ; mais au-delà du cercle d'horizon plat, surgissent là-bas, comme des profondeurs d'en dessous, toutes les dentelures granitiques de la chaîne du Sinäï : c'est absolument rose, d'un rose lumineux comme celui des transparentes verrières avec des stries couleur d'iris ; au-delà des désolations incolores et mornes du lieu où l'on est, on dirait l'apparition d'un monde féerique qui ne tiendrait pas au nôtre, qui serait indépendant et instable dans le vide du ciel » (*D*, 377).

Un désert biblique

À Jérusalem, lorsque l'écrivain essaie de retrouver quelques bribes de foi, c'est toute la fraîcheur de l'enfance qui, de manière quasi proustienne, lui revient d'un seul coup : « À travers ce demi-jour d'éclipse, nos esprits pressentent anxieusement l'approche des lieux saints. Tout un passé, toute une enfance personnelle et tout un atavisme de foi revivent, momentanément, au fond de nos cœurs tandis que nous cheminons sans parler, tête baissée, reposant nos yeux sur les éternelles petites fleurs des printemps d'orient qui bordent la route cyclamens, anémones et pentecôtes » (*J*, 458). Au centre du *Désert* de Pierre Loti, il y a bien la Bible. Au Sinäï, l'auteur rencontre à chaque pas la présence obsédante de ses souvenirs bibliques dont l'œuvre rend admirablement l'atmosphère. De vieille famille protestante, calviniste de l'île d'Oléron, il vénère le livre saint du XVIII^e siècle qui trône sur la table familiale et qui servait aux lectures qui rythmaient la journée, matin et soir. Il « évoque les ancêtres huguenots

qui souffrirent pour leur foi et qu'on ensevelit dans le jardin de leur maison de Saint-Pierre parce qu'ils étaient bannis des cimetières catholiques : ils avaient la paix et la foi, la résignation et l'éternel espoir. L'antique poésie de la Bible hantait leurs esprits reposés ; devant les persécutions, leur courage s'exaltait aux images violentes et magnifiques du livre des Prophètes¹».

Si le désert du Sinaï est central dans le cheminement géographique et spirituel des Hébreux, le *Désert* de Loti, lui, ne peut être traversé et lu qu'à travers la Bible car le premier maître de l'auteur « fut la Bible. On sait que chaque soir en famille et chaque matin seul, jusque vers l'âge de quatorze ans, Julien relisait quelque verset du texte sacré. Dans ces minutes de recueillement et de prière où il vivait d'une vie plus intense se gravait en lui l'image splendide et chaude de la Judée ou le mystère terrifiant des grandes eaux primitives. La Bible fut, à la fois, sa première école d'exotisme et son initiation au monde apocalyptique. C'est la Bible à la main qu'il parcourt la Galilée et son récit réfère sans cesse aux livres de l'*Exode*, d'*Isaïe*, d'*Ézéchiel*, de *Josué*, des *Juges* ; un air de Bédouins lui paraît vieux et lugubre tel sans doute qu'on l'entendait au désert quand passa Moïse² ». Le *Roman d'un enfant*, donne à plusieurs reprises, des exemples de la marque indélébile que la lecture de l'Ancien et du Nouveau Testament a laissé dans l'esprit de l'auteur. Ce dernier se souvient de terreurs apocalyptiques violentes et naïves³.

Les passages de la Bible cités sont extrêmement nombreux, s'accordent aux circonstances, aux descriptions (*Exode* XV 22, XIX 2, XIX 16, XIX 18, II 5 ; *Genèse* XXXVIII 28, XXVIII 19 ; *Jérémie* II 10, XLVI 18 ; *Isaïe* XXI 1 ; *Rois* I 21, XXI 4 10, XXI...) et s'intègrent parfaitement au fil du récit comme le passage de la manne : « Et cette couche de rosée s'étant évanouie, voici sur la superficie du désert, quelque chose de menu et de rond comme du grésil sur la terre (*Exode* XVI 14). Cela ressemble à la manne ce que le vent et la pluie de cette nuit ont apporté et presque amoncelé devant nos tentes. Je ramasse ces choses menues et rondes, graines blanches très dures, ayant un peu goût de froment. Fruits desséchés de ces courtes plantes épineuses qui, en certaines régions, tapissent ici les montagnes. En

1. Pierre Flottes, *op. cit.*, p. 20.

2. *Ibid.*, p. 72.

3. Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, folio classique, Gallimard, Paris, 1999, p. 84.

recueillant cette manne, j'ai frôlé les aromates du sol et mes mains en gardent pour longtemps une senteur exquise » (*D*, 359). Cependant le plus souvent, « les références bibliques égrenées en tête de chaque chapitre, ne rendent plus qu'un son dérisoire. On ne trouve dans ces pages aucune exaltation religieuse mais le poème du désert, le silence éternel des espaces infinis, la grandeur sidérale des paysages lunaires¹ ».

Un désert antédiluvien et apocalyptique

Contre la tradition qui lie les catégories de l'espace et du temps, le désert nie le temps tout comme Loti qui voyage pour combattre le vieillissement et l'obsession de la mort. L'angoisse du temps est, pour l'écrivain, métaphysique et aussi subjective. C'est pourquoi les passages de la Bible qui l'ont particulièrement frappé sont ceux qui font référence au Déluge ou à l'Apocalypse c'est-à-dire à l'abolition du temps, à la fin du monde, comme il l'écrit dans *Le Roman d'un enfant* : « Quand je lisais ma Bible seul, ayant le choix des passages, c'était toujours la *Genèse* grandiose, la séparation de la lumière et des ténèbres, ou bien les visions et les émerveillements apocalyptiques ; j'étais fasciné par toute cette poésie de rêve et de terreur qui n'a jamais été égalée, que je sache, dans aucun livre humain². » Marie-Madeleine Davy précise que « le texte sacré montre comment le désert est une réplique de la création divine avant que l'homme organise la terre à son gré, construisse des villes dans lesquelles la voix divine n'est plus perçue car les hommes, pris dans l'agitation des cités, cessent de se tourner vers la face de Dieu. Lors de la Création, la terre est comparable à un désert³ ». Le désert devient alors un univers d'avant l'histoire qui nous ramène aux origines des temps, à l'âge de la *Genèse* car « malgré son refus d'accepter l'explication que ce livre donne de la création du monde, Loti se réfère volontiers à la *Genèse*. Un aspect du paysage vers lequel il se tourne de préférence,

1. Jean-Claude Berchet, Introduction à Pierre Loti, *Le Désert, Voyage en orient*, anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1985, p. 1043.

2. Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, p. 119.

3. Marie-Madeleine Davy, *Le Désert intérieur*, Le grand livre du mois, Bussière Camedan imprimeur, Paris, 2000, p. 100.

c'est la matière encore brute, une, indivise, illimitée. Il est attiré par l'immobilité et l'attente avant l'impulsion qui fera jouer le ressort du temps¹».

Comme il le dit dans *Le Roman d'un enfant*, l'auteur avait rêvé, dès son enfance, à ces paysages qu'il voit réellement au Sinaï : « Le monde antédiluvien qui déjà hantait mon imagination, devint un de mes plus habituels sujets de rêve ; souvent, en y concentrant toute mon attention, j'essayais de me représenter quelque monstrueux paysage d'alors, toujours par les mêmes crépuscules sinistres, avec des lointains pleins de ténèbres². » Le désert est une façon d'être hors du temps car « d'emblée, Loti est confronté à l'inattendu, au stupéfiant, à l'impensable : un espace qui semble hors du temps³ ». L'espace du Sinaï semble détruire la temporalité en nous renvoyant à une origine immémoriale rendant inutile toute notion d'évolution historique. Dans *Le Désert*, l'obsession, de l'origine, d'un temps d'avant le temps, remontant au-delà de l'histoire, jusqu'au Déluge, est omniprésente : « Pendant des heures, cheminé dans les vallées silencieuses et sonores à milieu des étrangetés géologiques tantôt entre les abrupts granits bruns ou roses, tantôt dans les plus friables granits grisâtres, fouillés et polis par les pluies depuis les origines du monde et semblant des monceaux de bêtes antédiluviennes » (*D*, 375).

L'espace est vierge, immaculé, comme aucun homme ne peut le voir ailleurs : « Il faut de tels lieux que ni l'homme ni la nature verte n'ont jamais touchés pour nous faire, encore un peu, concevoir à nous, très petits et préoccupés de choses de plus en plus petites, ce qu'ont dû être les formations de mondes, les horreurs magnifiques de ces enfantements-là. Plus aucune plante autour de nous. Un silence de mort naturellement » (*D*, 385). L'auteur conclut : « L'ensemble devient déroutant et effroyable : on croirait maintenant voir, dans le recul des âges cosmiques, le lever d'un satellite mort sur une planète morte » (*D*, 426). Ici, la foi est considérée presque exclusivement comme remède à l'angoisse devant la fuite du temps et l'ap-

1. Marie-Jeanne Hublard, *op. cit.*, p. 45.

2. Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, p. 204.

3. Jacques Lacarrière, *op. cit.*, p. 10.

proche de la mort ; la religion est le seul point fixe dans la course vertigineuse de tout ce qui nous entoure¹.

Rien ni personne

« Il n'y a décidément rien ». Ces mots prononcés, comme ceux de Vigny, au Jardin des Oliviers résonnent lourdement dans ce contexte : « Gethsémani est aussi vide que tout le reste. *Rien* : ce mot, dans les pages de *Jérusalem*, revient de plus en plus souvent². » L'affirmation de Loti est péremptoire et définitive : « Rien ne vient à moi et je reste le cœur fermé, sans même un instant de détente un peu douce, comme au Saint Sépulcre, le jour de l'arrivée. Pourtant ma prière inexprimée était suppliante et profonde et j'étais venu de la grande tribulation, de l'abîme d'angoisse. Non, rien ; personne ne me voit, personne ne m'écoute, personne ne me répond. J'attends et les instants passent et c'est l'évanouissement des derniers espoirs confus, c'est le néant des néants » (*J*, 529). Au Gethsémani, Loti qui a mis Dieu au défi de se révéler a subi un échec. La conclusion de cette nuit au Gethsémani, de ce rendez-vous manqué avec le Christ était plus violent encore dans le *Journal intime* : « Rien : je frappe ma tête contre l'olivier centenaire, appelant de toute mon âme. Je reste le cœur sec et fermé ; pas même un attendrissement un peu doux comme au Saint Sépulcre, le jour de l'arrivée jusqu'aux larmes. Rien ; ma prière n'est pas entendue. Et c'est la déception suprême, le néant des néants, le vide des vides³. » Or ce silence divin est préfiguré, plus qu'on a pu le dire, par le néant rencontré au Sinaï. Dès le début de son voyage à travers le désert, Loti s'exclame que « son immensité prime tout, agrandit tout et en sa présence, la mesquinerie des êtres s'oublie. Et si brusque a été la prise de possession de nous par lui ; si subit, notre enveloppement de silence et de solitude ! Plus personne et plus rien à la tombée du soir désolé » (*D*, 346).

La caractéristique principale du paysage est le vide : « Rien de vivant nulle part : pas une bête, pas un oiseau, pas un insecte ; les mouches même qui sont de tous les pays du monde, ici font défaut.

1. Marie-Jeanne Hublard, *op. cit.*, p. 19.

2. Claude Martin, Introduction au *Désert*, p. 446.

3. Cité par Claude Martin, Introduction au *Désert*, p. 447.

Tandis que les déserts de la mer recèlent, à profusion, les richesses vitales, c'est ici la stérilité et la mort. Et on est comme grisé de silence et de non-vie tandis que passe un air salubre, irrespiré, vierge comme avant les créations » (*D*, 351). *Rien* est, sans aucun doute, le mot clé de l'évocation du désert par Loti : « Elles défilent pendant des heures, les solitudes noires, pleines de miroitement ; par places, des salpêtres, des affleurements de sels y font des marbrures grises. Rien ne chante, rien ne vole, rien ne bouge. Mais le silence immense est martelé en sourdine par le piétinement incessant et monotone de nos chameaux lents. Puis le désert recommence plus sec et plus stérile » (*D*, 352). Cet espace nous entraîne en deçà des temps historiques vers l'origine première des choses : « 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 part » (*D*, 355). « C'est le désert sans rien, c'est un cercle de néant aussi régulier que celui d'une mer sans navires et sans rivages qui tranche, en gris sombre, sur le ciel pâle et clair. La caravane chemine silencieuse, ce matin, et comme recueillie devant cette persistance de l'absolu vide » (*D*, 424), psalmodie l'auteur.

Le désert est vide de Dieu et « Sur ce rien immense qui paraît avoir une inconsistance de nuage, cheminent lentement et sans bruit quelques fantômes drapés de blanc encore éclatant ou de noir encore intense, taches violentes sur l'indécise douceur de tout » (*D*, 396). *Rien ni personne* ainsi que l'écrit Pierre Loti : « Aux carrefours de ces défilés, de vagues têtes d'éléphants ou de sphinx posées comme en vedette sur ces amas de formes, ont l'air de contempler et de maintenir les désolations d'alentour. Il a fallu des millénaires de tranquillité, sous le soleil et sous les pluies, pour sculpter et polir ces collections d'inquiétantes choses. Et toujours le silence et toujours personne » (*D*, 360). La litanie revient incessante et monotone : « Personne, il va sans dire mais des ossements, des crânes d'animaux, blancs sous la vague lueur lunaire que les palmes tamisent » (*D*, 406).

Un désert de mort et de néant

Loin du monde des origines qui abolirait le temps et délivrerait enfin la vérité dernière, l'écrivain retrouve finalement, au désert, le sentiment de la fuite inexorable de tout et l'approche inéluc-

table de la mort. Selon la juste formule de François Mauriac, Pierre « Loti ne s'interrompt pas, pendant quarante ans, de hurler à la mort¹ » : « L'image de la mort le hante, et en sensuel sous l'aspect de la chair décomposée². » Claude Martin a raison de retrouver chez Loti « partout et toujours, l'obsession de la mort, du temps et de la mémoire³ ». Au Sinaï, l'image de la mort est omniprésente : « La mort est là partout, la mort souveraine avec son effroi et son silence. De temps à autre, nos chameliers chantent, des sortes de cris tristes qui se traînent en modulations descendantes pour finir en plainte. Et comme toujours, leurs voix éveillent des vibrations dans ce monde de pierres desséchées, de longs échos inattendus dans ce néant sonore » (*D*, 377). Les choses et les êtres, tout va vers la mort et la destruction : « C'est ainsi que s'effrite et se détruit, peu à peu, toute cette Arabie qui n'a ni terre ni plantes, qui n'est qu'ossements de plus en plus desséchés. De temps à autre, ses montagnes s'effondrent, puis les siècles les pulvérisent, en font lentement du sable qui redescend vers la Mer Rouge entraîné par les vents et les pluies des hivers » (*D*, 382).

C'est l'impression de mort et de décrépitude qui domine aussi dans la partie la plus ancienne de Jérusalem, le cimetière historique de la vallée du Josaphat : « Ils attendent les morts par légions sous leurs innombrables pierres — et les siècles passent et les millénaires passent — et elle tarde à sonner la trompette du jugement et on n'entend point, dans les airs, voler les terribles archanges du réveil. Mais les corps pourrissent, les os ensuite tombent en poussière et à leur tour, s'émiettent les granits des tombes : dans un même néant, peu à peu, tout se fond avec une inexorable tranquillité lente » (*J*, 516). Concernant le désert, il est vrai que « Loti voit en lui, le grand triomphe incontesté de la mort ; c'est l'ennemi invisible, ambiant mais intouchable, devant lequel l'homme n'est que le ciron de Pascal. Au milieu du désert, les hommes ne comptent pas⁴ ». Cette présence

1. Alain Quella-Villéger, *op. cit.*, p. 9.

2. Pierre Flottes, *Le Drame intérieur de Pierre Loti*, documents inédits, Le courrier littéraire, imprimerie Ramlot, Paris, 1937, p. 119.

3. Claude Martin, introduction à Pierre Loti, *Voyages (1872-1913)*, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1991, p. XVI.

4. M. Leguillon, *Loti et la peur du néant*, in *Loti en son temps*, colloque de Paimpol, interférences, Presses universitaires de Rennes, 1994, p. 253.

continuelle du néant est l'une des formes de l'angoisse symbolisée, dans toute l'œuvre, par la menace incessante qui pèse sur l'humanité et lui ôte tout sentiment de stabilité¹ : il y a dans cette obsession du néant quelque chose de l'effroi élémentaire de l'homme primitif placé en face des forces qui le dominent et qu'il ne comprend pas. La mort pour Loti, est l'expérience des limites humaines².

Son esprit est trop flottant entre deux extrêmes, trop porté au paradoxe, pour qu'il n'y ait pas chez lui, à certains moments, l'attrance du néant³ et la non-existence peut donc être considérée comme une récompense, comme la seule accessible à l'homme. En effet comme il est toujours porté à douter de l'existence de ce lieu lointain ou de cet être inconnu et inconnaissable, c'est souvent par compensation vers le néant que s'oriente la nostalgie de Loti. L'abîme exerce sur lui une fascination effrayante ; nulle part ce goût du néant n'apparaît aussi clairement que dans *Fleurs d'ennui*. Le désert représente le vide et non pas la présence de la divinité, comme plus tard, à Jérusalem, l'amoncellement des civilisations les achemine toutes vers le néant (*J*, 476). La vision du Mont Sinaï où Dieu semblait s'être autrefois révélé, renvoie désormais le désert à son absurdité fondamentale (*D*, 361).

Silence désertique / silence de Dieu

S'il n'y a rien ni personne au monastère du Mont Sinaï, le silence du lieu est aussi le silence de Dieu (*D*, 364). L'auteur s'exclame : « Le silence est inouï ; on est dans des ruines, chez des morts. Et comme cette nécropole gît à deux mille mètres de haut au milieu de contrées dépourvues de toute vie humaine ou animale, l'air qui y passe est irrespiré, presque vierge. Quel isolement ici, et quelle paix sépulcrale avec la sensation de n'avoir autour de soi, de tous côtés et indéfiniment que le linceul du désert ! » (*D*, 369). L'une des raisons de l'échec spirituel de Loti est que le raisonnement intellectuel et l'esprit critique glacent chez lui, les emportements de l'enthousiasme, de la foi et de la mystique. Il lui arrive pourtant d'envier, dans *Jéru-*

1. Marie-Jeanne Hublard, *op. cit.*, p. 71.

2. *Ibid.*, p. 73.

3. *Ibid.*, p. 77.

salem, le christianisme des simples mais l'analyse des cultures et la réflexion sur les civilisations le rejettent finalement du côté de la logique, de la rigueur et du rationalisme musulmans (*J*, 535). Une autre raison de l'échec de la quête de Loti à Jérusalem est que comme la protestante comtesse de Gasparin, il ne peut concevoir la foi chrétienne que sur le mode calviniste, c'est-à-dire essentialiste, intériorisée, dépouillée, austère (c'est d'ailleurs cet aspect de l'Islam qui l'attire), tout le contraire des manifestations populaires fastueuses, baroques, orthodoxes qu'il va rencontrer dans la Ville Sainte. C'est ce rejet qui domine au cours de sa visite (*J*, 513) et c'est ailleurs qu'il s'en ira chercher le Christ (*J*, 513). Face au déferlement du luxe et de la magnificence baroques, Loti prône un retour au *désert* dans tous les sens du terme¹. Dieu ne répond pas plus dans le Sinaï qu'à Jérusalem et ce qu'il est venu chercher s'avère n'être qu'une illusion². Comme l'affirme Pierre Flottes, « quand il monte seul au point même où les oliviers s'élèvent encore parmi les tristes pierres du lieu déserté, il appuie en vain son front contre l'arbre³ ».

Le point final de ce cheminement est le nihilisme absolu où Loti sombre dans ces visites au Saint Sépulcre à *Jérusalem* (*J*, 485). Ainsi qu'il le déclare, « rien de tout cela n'est pour nous émouvoir ; les souvenirs terrestres du Christ ne se retrouvent vraiment plus ici ; il est trop tard, des mains humaines trop nombreuses ont bouleversé la Béthanie de l'Évangile avant la venue de ses tranquilles habitants d'aujourd'hui » (*J*, 511). Le Christ ne peut se rencontrer à Jérusalem : « Retrouvé là toujours l'effroi de l'entassement des passés humains mais plus rien du Christ. D'ailleurs je cesse presque de poursuivre son fuyant souvenir et je suis ici maintenant comme en une ville quelconque. Le cœur lassé et l'esprit à peine attentif au crépuscule tombant, je traverse, pour rentrer, ces ruelles du vieux bazar » (*J*, 514). L'auteur poursuit : « À quoi bon continuer de ce côté ? À quoi bon retourner là-haut à la vague poursuite du fantôme qui m'a fui ? Le Gethsémani est un lieu quelconque froid et vide ; rien ne flotte au-dessus de ses pierres, rien n'y passe qu'un souffle de printemps propice aux asphodèles et aux anémones » (*J*, 520). Le pèlerinage se solde par un échec total : « Il n'est donc remplaçable par quoi que ce soit au

1. Pierre Loti, *Le Roman d'un enfant*, p. 129.

2. Marie-Jeanne Hublard, *op. cit.*, p. 17.

3. Pierre Flottes, *op. cit.*, p. 130.

monde, le Christ quand, une fois, on a vécu par lui puisque, jamais, même aux époques les plus enténébrées de ma jeunesse finie, jamais dans les suprêmes lassitudes, jamais dans l'horreur des séparations ou des ensevelissements, je n'avais connu, comme aujourd'hui, cet effroi devant le vide indiscuté, absolu, éternel » (*J*, 519). Le constat est sans appel (*J*, 521) et la conclusion est la même à la fin de *La Galilée* : « Les dieux brisés, le Christ parti, rien n'éclairera notre abîme. Et nous entrevoyons bien les lugubres avenir, les âges noirs qui vont commencer après la mort des grands rêves célestes, les démocraties tyranniques et effroyables où les désolés ne sauront même plus ce que c'était que la prière » (*G*, 630). Il s'agit d'un véritable échec de la quête de Loti pour retrouver Dieu : « Le soir tombe sur l'Église chrétienne¹. »

Allah, Dieu du désert / Dieu du néant

Pierre Loti s'enfonce dans le désert du Sinaï, le 22 février 1894, à l'oasis de Moïse, en emportant un sauf-conduit remis par Omar Fils d'Edriss, El Senoussi El Hosni à l'intention des Cheikhs insoumis : « Cet écrit émane de l'humble devant la miséricorde de son Dieu très haut, le séïd Omar fils d'Edriss, en faveur de son ami Pierre Loti pour le recommander aux chefs de toutes les tribus d'Arabie, à l'effet d'avoir, pour lui, des égards et de l'aider pendant son voyage au pays des Arabes car il vénère l'Islamisme et il est animé des meilleurs sentiments pour notre religion » (*D*, 345). Comme le déclare M. Dugas, « on sait quelle proximité Pierre Loti entretenait, sa vie durant, avec l'Islam, de même qu'avec les pays arabes. Lui-même confesse dans *Fantôme d'Orient* : Un charme dont je ne dépendrai jamais, m'a été jeté, par l'Islam, au temps où j'habitais la rive du Bosphore². » Contrairement à la grande tradition spirituelle judéo-chrétienne qui fait du Sinaï, le lieu où Dieu parle aux Hébreux, c'est Allah qui semblerait régner sur le Désert de Pierre Loti. En effet l'occultation divine, le retrait de Dieu, semblent étrangement épargner l'Islam maître des espaces et des temps : « De temps à autre, un des chameliers chante

1. Pierre Flottes, *op. cit.*, p. 141.

2. M. Dugas, *Loti, le monde arabe et les juifs*, in *Loti en son temps*, colloque de Paimpol, interférences, Presses universitaires de Rennes, 1994, p. 155.

et sa voix nous tire d'une somnolence ou d'un rêve. Son chant est plutôt une suite de cris d'appel, infiniment tristes où le nom d'Allah, sans cesse, revient » (*D*, 353). L'appel du muezzin fait, du dieu de l'Islam, le dieu du désert : « Devant ces magnificences de la terre et du ciel dont l'homme est confondu, la voix chante, chante, psalmodie au dieu de l'Islam qui est aussi le dieu des grands déserts. Et enfin la voix du muezzin s'élève, une seconde fois, plus belle et d'un plus haut vol de prière, au moment où nous allons perdre conscience de la vie » (*D*, 389).

Dans *Jérusalem*, l'auteur est extrêmement sensible aux arguments de l'Islam et à la conception du Christ présentée par cette religion : « O vous qui avez reçu les Écritures ne dépassez pas la mesure juste dans votre religion. Le Messie Jésus n'est que le fils de Marie, l'envoyé de Dieu et son Verbe qu'il déposa en Marie. Croyez donc en Dieu et en son envoyé mais ne dites pas qu'il y a une Trinité ; abstenez-vous en, cela sera plus avantageux. Dieu est unique. Dieu ne serait avoir de fils, cela est indigne de lui. Quand il a décidé une chose, il n'a qu'à dire : Sois et elle est » (*J*, 479). L'Islam orientalisé à l'extrême, comme c'était souvent le cas à l'époque, favorise, chez Loti, l'expérience intérieure du sommeil, du vide et de la mort. Comme l'écrit Jean-Claude Berchet, « Pierre Loti lui-même, malgré son indulgente sympathie pour la religion islamique, ne cherche dans les mosquées de Constantinople, de Brousse ou du Caire ni les illuminations de la transcendance divine, ni les élans de la foi collective mais le sommeil des cours désertes, avant-coureur de la mort douce¹ ». Cet Islam esthétisé n'est qu'une façon élégante d'habiller le nihilisme dans le voile du rêve². Il devient le vecteur d'une passivité dont Loti apprécie la sagesse en opposition avec les rythmes suicidaires et vides de la civilisation européenne moderne³. Il finit par apaiser l'angoisse du désert, « l'angoisse sombre, l'angoisse charmante que les mots humains n'expriment plus » (*D*, 406). La religion musulmane se révèle, finalement, n'être qu'une consolation esthétique⁴. Elle reste, pour Loti, la reli-

1. Jean-Claude Berchet, Introduction au *Voyage en orient*, anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle, Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1985, p. 14.

2. Claude Martin, Introduction à *Jérusalem*, p. 447.

3. Pierre Flottes, *op. cit.*, p. 248.

4. Marie-Jeanne Hublard, *op. cit.*, p. 23.

gion de l'illusion par excellence¹ et la tentation toujours présente. Les phrases de *Jérusalem* sont sans équivoque : « Cet Islam vers lequel j'avais incliné jadis, pourrait, compris d'une certaine manière, devenir, plus tard, la forme religieuse extérieure, toute d'imagination et d'art, dans laquelle s'envelopperait mon incroyance » (*J*, 530).

Un désert sans Dieu

Si Dieu n'est pas à Jérusalem, s'il n'est pas de Seigneur véritable au Mont des Oliviers, nous pouvons considérer que loin d'être une démarche d'attente du sauveur, la traversée du Sinaï n'est que la traversée du vide et du néant : la découverte d'un enfer. Contre la vision du désert des hommes ivres du dieu biblique, Alain Laurent proteste qu'« on en arrive à gommer son négatif et sa part maudite : souffrance, déshérence, violence, mort et le danger qui partout y rôde² ». Comment ne pas percevoir, ici, l'effroi, l'épouvante de l'homme sans son dieu et face à sa mort solitaire³? Loin d'être, comme on l'a dit, un désert de vie, le désert du Sinaï n'est que le lieu de la mort et de la destruction : « C'est quelque chose d'indéfinissable, une nostalgie d'ailleurs. Ici, rien, jamais ; c'est une partie maudite de la terre, qui voudrait demeurer impénétrée et où l'homme ne devrait pas venir. Et à la merci de ces Bédouins qui nous mènent, nous nous enfonçons là-dedans toujours plus loin, toujours plus loin, dans tout un inconnu qui va s'assombrissant, malgré le lourd soleil, et où semblent couvrir on ne sait quelles muettes menaces de destruction⁴. » Ce sont, finalement, la désolation et l'horreur qui l'emportent : « C'est la désolation absolue, le grand triomphe incontesté de la mort. Et là-dessus, tombe un si lourd, un si morne soleil qui ne paraît fait que pour tuer en desséchant! Nous n'avions encore rien vu d'aussi sinistre : on étouffe dans du calciné et du sombre, où semble s'infiltrer pour s'anéantir, toute la lumière d'en haut ; on est là comme dans les mondes finis, dépeuplés par le feu, qu'aucune rosée ne fécondera

1. *Ibid.*, p. 94.

2. Alain Laurent, *Désirs de désert*, collection monde HS n° 122, Autrement, Paris, 2000, p. 13.

3. Jacques Lacarrière, Préface à Pierre Loti, *Le Désert*, Christian Pirot, Saint-Cyr sur Loire — Paris, 1987, p. 7.

4. *Ibid.*, p. 378.

plus¹. » Dans *Jérusalem*, l'évocation de la Palestine où ne se rencontre nul espoir spirituel et religieux est en relation avec la désolation du Sinäï : « Plus rien que des pierres, les dernières broussailles ont disparu ; un sol, tout de pierres, sur lequel de grands blocs détachés gisent ou s'élèvent. Et dans ce pays si vieux, à peine distingue-t-on les vrais rochers des débris de constructions humaines, restes d'églises ou de forteresses, tertres funéraires ou tombeaux qui font corps avec la montagne » (*J*, 458).

Il est, d'ailleurs, symptomatique que les ruines des villes et des villages soient comparées à un retour au désert, comme celles de Beït-Djibrin, dont il est dit que « les implacables prophéties la Bible se sont accomplies contre elle, comme d'ailleurs contre toutes les villes de la Palestine et de l'Idumée, et sa désolation est sans bornes » (*J*, 452). Loti semble donner raison à Alain Laurent déclarant que « si le désert, c'est Dieu sans les hommes et si les religions monothéistes et leurs prophètes y ont trouvé le terreau propice à une plus haute vie contemplative, il reste que bien des fervents de l'aride sont demeurés étrangers à cette révélation. Et qu'il y aurait quelque exagération à en conclure que, par naturelle prédestination, le désert mène à Dieu ou que Dieu s'y trouve comme dans son milieu naturel. Ce désert, transformé en champ clos de la quête de sens ou d'absolu, m'inquiète car en lui-même il ne dit rien² ». Laurent ajoute : « Ce monde à l'envers qu'est mon désert se suffit à lui-même³. » Dans ces conditions comment ne pas comprendre l'exclamation de l'auteur de *Jérusalem* : « Oh ! pourquoi sommes-nous venus ; pourquoi n'être pas partis tout de suite, retournés vers le désert, ce matin quand du fond des vallées d'en bas, Bethléem encore mystérieuse et douce nous est apparue » (*J*, 461) ? Pourquoi ne pas admettre que « ce qui caractérise toute la conception historique de Loti et en forme l'unité, c'est son idée de l'éloignement progressif de Dieu⁴ » au désert de la mort, du vide et de l'effroi ?

1. *Ibid.*, p. 379.

2. Alain Laurent, *Ibid.*, p. 166.

3. *Ibid.*, p. 167.

4. Alain Quella-Villéger, *op. cit.*, p. 54.

Deuxième partie
Désert imaginé, désert écrit

La réinvention du désert

Imaginaire de la poésie pré-islamique

.....

Farid Zahi

Institut universitaire de la recherche scientifique – Rabat, Maroc

.....

En ce qui concerne le mot désert, ce qui me fascine, c'est de voir à quel point la métaphore du vide, à force d'avoir servi, a imprégné le mot entier. Le mot lui-même est devenu métaphore. Pour lui redonner force, il faut donc retourner au désert réel, qui est bien en effet le vide réel, mais avec sa poussière même.

Edmond Jabès, *Du désert au livre*, entretiens avec Marcel Kohen, Belfond, Paris, 1980, 1, p. 34.

Si les premiers poèmes que nous a gardé la mémoire littéraire remontent à la fin v^e siècle, le travail archéologique mené par maints chercheurs, ainsi que les noms de poètes évoqués dans les poèmes transmis attestent que les peuples du désert d'Arabie avaient connu cette pratique parallèlement aux proses des mages répandues à l'époque¹. Pratique littéraire par excellence, la poésie était non un genre parmi d'autres, mais plutôt un genre total² qui, bien qu'il ait souvent été rattaché à son énonciateur, ne mettait pas moins en

1. Les données historiques et mythiques de l'Arabie pré-islamique ont été étudiées amplement par : Yahia Jabbouri, *Achir al jahili : khasaisuhu wa fununuhu*, Muassasat arrisala, Beyrouth, 2^e éd., 1979. Mustapha abd Chafi Tannuri, *Achir al jahihi, tafsir ousturi*, Maktabat Lubnan, 1996, Le Caire. Nous nous sommes également appuyés sur d'autres références majeures d'Adonis, Kamal Abu Dib et autres.

2. Les arabes l'appelaient : « diwân al Arab », le recueil éminent de la parole des arabes. « diwân » et divan des Arabes, la poésie à cette époque était aussi un lieu imaginaire de thérapie collective.

exergue un imaginaire collectif, de façon élective certes, mais révélatrice de la mentalité bédouine.

Bien que *les muallaqat* (odes suspendues à la Kaâba) eussent été élues meilleurs poèmes par la majorité, autant par leur souffle que par leur qualité poétique, d'autres poèmes ainsi que d'autres poètes n'ont pas moins de valeur eu égard aux sujets traités et au renouveau de leur vision poétique.

Ce qui nous est parvenu, notamment de manière orale, a été recueilli par des philologues, des compilateurs et des hommes de lettres, à un moment qualifié d'étape du « *tadwîn* » (transcription et écriture de la tradition orale). Non que les Arabes d'alors ignoraient l'écriture¹, mais parce que la transmission orale, voire chantée était le mode courant et adéquat, l'écriture demeurant réservée aux domaines politiques notamment (correspondances entre les États). Aussi, ces odes et poèmes pré-islamiques ont-ils pris les formes les plus aléatoires, perdant assez souvent leur logique interne, subissant les altérations les plus imprévisibles². Ce qui pose inéluctablement le problème de l'authenticité de maints vers et fragments poétiques. Si les *Muallaqats* ont été transcrites en lettres d'or sur du lin copte et suspendues sur la Kaaba pour glorifier le génie arabe, et corroborer le principe selon lequel la poésie était considérée comme le *diwân* (le poème total) des Arabes, c'est pour la qualité reconnue de cette poésie et comme consécration quasi sacrale de sa beauté et de sa symbolique.

Poésie arabe et imaginaire

Pendant longtemps, la poésie pré-islamique était considérée comme une mémoire en éveil de la langue arabe et un reflet des

1. Al Assad note que le Prophète était entouré de 40 scribes. Les fouilles archéologiques ont déterminé l'existence d'une écriture arabe lisible au ^ve siècle, c'est-à-dire au temps des premiers poètes de l'ère pré-islamique.

2. Cet aspect a été à l'origine d'une des querelles les plus notoires au début du siècle dernier. Taha Hussein, écrivain égyptien formé à la Sorbonne, publie en 1927 un livre sur la poésie pré-islamique dans lequel il soutient que cette poésie est pure invention. Sous la menace des magistrats, il revient sur ses dires et reformule autrement sa thèse trop radicale pour l'époque.

plus fidèles de la vie de l'époque¹. Or, une telle assertion devenue croyance intouchable est à interroger à partir de plusieurs points de vue. Tout d'abord, le maître-mot de la poésie jusqu'aux siècles de l'Islam était le principe du mensonge : « la poésie la plus savoureuse, répétait-t-on, est la plus mensongère. » Le prophète s'est basé sur cette donne pour bannir la poésie de l'espace de la communication islamique, l'enjeu étant en ces temps-là de déplacer la force de la parole vers le Coran. D'ailleurs, l'assimilation du poète au fou, à l'errance et au mensonge, a été reprise par le Coran comme pour faire le partage entre la parole poétique synonyme de non-vraisemblance et la parole divine.

Ensuite, si plusieurs poèmes font référence à des faits réels (guerres et faits historiques), la narration est toujours le fruit d'un regard personnel qui ne relate que ce qui se rapporte au sujet énonciateur. Les historiens n'ont pas réussi, à titre d'exemple, à éclaircir la cause directe du décès d'Imru'u al Qays, Émir arabe et premier poète du nord de l'Arabie en se référant à sa seule poésie. Le voyage qu'il entreprit à Constantinople vers 518 afin d'y demander le secours des forces alliées s'est soldé par un terrible échec.

Enfin, l'espace du désert était source de toutes formes de mythes et de légendes qui façonnèrent profondément la vision et la vie du poète. Ce qui l'incitait à privilégier des lieux, des êtres et des phénomènes, eu égard à leur aspect symbolique ou mythique aux dépens d'autres qui demeuraient insignifiants pour son mode de vie et de croyance. Une vision sélective est dès lors à l'œuvre dans la poésie pré-islamique. Elle mettait l'accent sur des phénomènes précis, tel les pérégrinations dans le désert, la description des vestiges de la demeure de la bien-aimée, élisait certains animaux et omettait de faire allusion à d'autres : la chamelle, le cheval, l'aigle, la vache sauvage, le hibou, le cerf, et ne citait guère la panthère du désert, le lièvre et rarement d'autres animaux très connus à l'époque dans la péninsule arabique.

1. Tous les manuels de littérature attestent de cette assertion au point de qualifier cette poésie de « reflet fidèle de la réalité », de « miroir fidèle ou sincère de l'époque ». Or bien que cette poésie reflète les préoccupations et les événements de cette époque, la part de l'imaginaire ne se limite nullement aux « images poétiques » et à sa rhétorique, mais s'étend aux thèmes, à l'imaginaire et aux fantasmes individuels et collectifs.

Si le poète réinventait incessamment son lieu de vie et de mouvement, c'est, en effet, en fonction de l'imaginaire socio-culturel qui sous tendait sa vision du monde et en rapport avec une certaine tradition de la désignation et de la symbolisation en vigueur dans son entourage. Dans ce sens, le désert du poète arabe est un espace de vie et d'expression, d'imagination et d'imaginaire. Incessamment interprété, traduit en signes et en symboles, ses composants sont un mélange de croyances, d'us et de coutumes, de pratiques quotidiennes, mais surtout de mystères encore inexploités.

Al Masoudy, un historien arabe du IX^e siècle tente d'expliquer ainsi le rapport de l'Arabe au désert et l'origine des croyances connues en ces époques :

Ce que les Arabes croyaient rencontrer dans le désert est une conséquence de l'errance et l'esseulement dans les lieux déserts et les vallées d'Arabie, ainsi que leurs traversées des lieux sauvages et vides. Car quand la personne se trouve dans ces lieux, elle est saisie d'une frayeur invincible, et devient victime de toutes sortes d'illusions et d'impressions. Dans une telle situation, elle est assaillie par les visions et les mauvaises croyances. Aussi, entend-elle des voix étranges, voit paraître devant elle spectres et fantômes et devient convaincue de la réalité de telles apparitions¹.

Le désert irréprésentable

Rares sont dans la poésie préislamique les descriptions directes du désert. Nul recours au paysage, car celui-ci n'est figurable ou représentable que comme sentiment et action. Les poètes préislamiques semblaient ne vivre l'espace du désert que comme espace fragmentaire, prenant à chaque fois la forme de l'événement, du lieu de chasse ou de pâturages. Une telle perception est à comprendre comme conception sensible liée à la mouvance et aux finalités déterminées par le mode de vie nomade et semi-nomade.

Cependant, les vers descriptifs qui nous sont parvenus mettent en exergue le rapport du voyageur à cette terre aride, peuplée de maints êtres invisibles. Al A'châ dit :

1. Al Masoudy, *Muru'j addahab*, p. 129.

Désert vide ondulé tel ce fameux tissu du Yémen
Ses points d'eau stagnante couverts de sable
Je ne pris de l'eau que la surface claire
Dont le fond est rocailleux¹.

La rareté de l'eau se présente ici comme motif essentiel d'évocation du désert et de son étendue, comparé pour la circonstance à un élément visuel tissé par l'être humain. Il s'agit donc de communiquer une expérience de survie et de caractériser un espace hostile à la vie.

C'est dans le même sens que Tarafa Ibn Al Abd reprend la même image décrivant sa monture :

Je la foule sur la robe rayée du grand chemin
Elle a les chairs aussi denses qu'un mâle (p. 32²).

Si la mort est ici signifiée à travers l'image du cercueil, un autre poète (Al Mothaqqab al Abdi) met en exergue un espace effrayant, peuplé d'êtres imaginaires :

Dans un sentier où sifflait tel les djinns un vent ensablé
Vaste désert tel un tissu à rayures.

On retrouve la même image chez Nabira Doubiani :

Sur une chamelle rapide j'ai couru dans un sentier bien tracé
Tel un tissu à rayures du Yémen à destination d'un point d'eau.

D'autres vers assez célèbres accentuent cette image et lui confèrent un ton d'étrangeté. Ainsi, Muraqqich al Akbar évoque la profondeur imaginaire qui enveloppait tous ceux qui s'aventuraient dans le désert :

Autour de nous les hiboux croassaient
Comme les glas sonnaient après le silence.

En effet, ce que craignaient les *jahiliyyinns* (les pré-islamiques), ce n'est point le désert diurne, puisque là, ils ne se trouvaient confron-

1. Les citations non suivies de renvoi sont traduites par nos soins.

2. Les pages renvoient à la traduction des odes arabes que nous estimons la plus poétique. Il s'agit de : *Les dix grandes odes arabes de l'Anti-Islam*, traduites par Jacques Berque, Sindbad, 1995.

tés qu'à la rareté de l'eau. C'est plutôt le désert nocturne qui semble attiser leur crainte et leur imagination. Les cris des chouettes, les chevaux qui cessent de hennir pour émettre des cris bizarres, le souffle du vent comparé aux cris des djinns, sont les principaux signes d'un espace loin d'être familier. C'est ce que résume ce vers de Al Aswad Ben Ya'fur :

Désert et étendues où nul compagnon
Excepté le hennissement bizarre des chevaux, les échos et les cris des
hiboux

La langue de la poésie désigne rarement le désert par son nom commun, pour le formuler par une série de métaphores et de synonymes qui dénotent aussi bien le vide, que l'aspect sauvage et périlleux de ces lieux. Cette richesse linguistique permettait aux poètes de désigner le plus minutieusement possible leur état d'âme et l'ensemble des sentiments que suscitait l'espace décrit. Cependant, comme on a pu le constater, il est des images relevées au niveau des conventions (la comparaison au tissu à rayures) qui, répétées d'un poète à un autre révèlent profondément une volonté intrinsèque de dompter l'indomptable et l'impossibilité de traduire l'uniformité de l'image sensible en une panoplie d'images incessamment renouvelées. Dans un autre sens, de telles images canoniques introduisent dans l'imaginaire poétique un partage et un lieu commun de l'imagination. Elles confèrent au vers le statut de parole magique, transmise telle un talisman, au-delà de tout sens.

Dans son ode, Imru'u al Qays chante son errance dans les vallées désertes pour entretenir avec le loup, le seul animal qui les peuple, un dialogue qui explicite sa position sociale. Car dans la grandeur du désert, tout être, animé et inanimé, revêt une dimension symbolique, à travers sa présence poétisée (donc rhétorique) ou à travers sa présence signifiante. Aussi, la comparaison ici de la vallée déserte au ventre de l'âne sauvage et le cri du loup au joueur ruiné qui possède une famille nombreuse indique t-elle cette interpénétration perpétuelle du subjectif et du social, au point que la circularité semble attester d'un mode de vie où les valeurs relatives aux êtres sont tributaires du contexte qui leur donne sens.

Cependant, ce qui semble fasciner la vision de ce poète est plutôt ce qui intervient pour changer la face du désert. Lisons l'un des fragments les plus cohérents de son long poème où il s'agit de la contemplation de la pluie :

Ami tu vois un éclair ?
Que je t'en fasse mieux voir la fulgurance :
Deux mains brillantes couronnant un nuage
Un scintillement d'en haut
Ou comme quand l'ermite force l'huile sur la mèche tressée.
... Au grand jour l'orage se déversait sur Kutayfa
Reployant sur sa touffe la tête des gomiers. (p. 27-28)

Fasciné par les nuages, la pluie qui se transforme en torrents, qui change la vie des animaux et les couleurs de la terre, le poète semble ne s'intéresser à la monotonie du désert que partiellement, comme si en évoquant cette scène de désolation, il mettait l'accent sur le caractère paradoxal et radical de la nature du désert qui passe de la chaleur torride aux orages les plus dévastateurs.

Les vestiges : le retour éternel du tragique

La poésie arabe classique a développé un ensemble de préambules canoniques que le poète était invité à reprendre dans chaque poème. Les plus célèbres sont le préambule amoureux et le préambule des vestiges. Ce dernier s'avère être le plus ancien puisque tout en pleurant le départ de la bien-aimée, il en chante les vestiges. Reprise de plusieurs procédés stylistiques et d'états d'âme, ce préambule était lieu de concurrence entre les poètes, et le public ne cessait de comparer les images poétiques pour déterminer la plus forte et la plus novatrice et désigner de la sorte le poète élu (*Souk Okad*).

Ce rituel poétique se présente comme une survivance poétique d'un rite mythique. En effet, le poète en contemplant le lieu où vivait la bien-aimée, en décrivant la désolation du lieu, « les vestiges » qui avaient abrité une présence, se trouvait confronté à la question du temps et à l'insaisissable mouvement qu'il lui imposait. Effet de mémoire, ce moment poétique interroge l'absence comme question existentielle, et l'espace du désert comme étendue invincible qui absorbe le corps visible et cependant symbolique d'une femme

idéale et idéalisée. Il s'agit d'un fragment poétique qui ressemble à une prière dédiée au Temps et à l'espace, dont le caractère sensible ne voile guère l'aspect incantatoire de cette poésie :

Halte, que nous pleurions au rappel
De l'amie et du site au défaut de la lune
Entre Dahuûl et Haawmal / et Tud'it et Miqrât...

Nous avons choisi de commencer ici par un préambule de Imruru Al Qays, réputé pour être le premier à inviter les autres à pleurer les vestiges. La scène principale de ce préambule se résume dans les traces de la demeure de la bien-aimée, couverte et dévoilée par le mouvement du vent. Tarafa Ibn Al Abd, dans un autre poème compare ces traces à l'épée yéménite dont le vent et la pluie ont défiguré l'aspect.

Labid évoque même l'action des ruissellements d'eau qui découvrent les vestiges des demeures enfouies dans la terre.

D'autres comme Muraqqich le Grand interrogent les vestiges et semblent surpris de leur mutisme. Interpeller ces vestiges semble être plus une évocation symbolique qu'un événement poétique référentiel, relatif à un rapport personnel avec le lieu et ses occupants. Pour preuve, les noms des femmes évoquées sont imaginaires. Elles désignent rarement des femmes ou des personnes réellement reconnaissables dans la vie des poètes en question.

La vie dans le désert nécessitait les déplacements incessants en quête de pâturages pour les troupeaux. Déplacements qui révélaient l'étendue du mouvement des clans et des tribus, ce qui se répercutait de façon tragique sur l'attitude poétique. Il s'agit plus d'une catharsis initiatique, d'un seuil quasi sacré, pour aborder le reste du propos poétique. Dans d'autre cas, le lieu génère des spectres qui accompagnent le poète le long de ses périple, transformant ainsi sa vie en une rêverie.

« La néantisation préalable qu'opère le thème des *at'lâl* ou "vestiges" écrit Berque justement, rappelle qu'un poème... pourrait bien avoir pour objet son propre devenir. La chanceuse suggestion que l'aède tire des traces nivelées du campement... illustre une interférence de présence et d'absence, de nature et de culture, de réel et d'imaginaire... Il s'agit bien de reprise de motifs déjà rebattus. Est-ce

contradictoire avec la sincérité? Non pas, mais nous retrouvons là de ces textes, l'ambiguïté, l'opalescence incertaine. C'est là que le poète tire une partie de ses effets, qu'il s'agisse de l'Autre, du monde ou de lui-même » (*op. cit.* p. 14). Ayant saisi cette caractéristique inhérente à la poésie arabe de l'époque (voire toute poésie en général), Berque nous permet de développer sans ambiguïté la notion de fiction qui sous-tend cette poésie. La sincérité tant prônée de cette poésie laisse ici la place aux jeux et enjeux de l'imaginaire le plus pur.

Du visible à l'invisible

Le poème en Arabie préislamique n'était pas un genre littéraire. Il était une parole à caractère quasi magique. Son rapport au vécu était d'une complexité extrême car, faut-il y insister, le poète ne travaillait pas uniquement sur le vécu pour le rendre dans sa plénitude. Il tentait de capter l'insaisissable, le furtif, les choses et les êtres en devenir. Au point que cette mouvance caractéristique de la poésie l'appelait à s'identifier incessamment avec ce qui le fascinait (chamelle, cheval...) et lui reflétait son être-là.

Rappelons aussi que la métrique arabe reformulée et réorganisée au VIII^e siècle par Al Khalil al Farahidi en *bouhour* (mètres) est née de cette mouvance même en plein désert, dans le silence de l'espace. La poésie, racontait-on, était versifiée suivant la marche du chameau, selon le rythme des interminables pérégrinations à travers le désert. C'est à l'écoute de cet écho et à travers l'intériorisation de ces sons que le rythme poétique s'est formé, donnant ainsi lieu au vers et à ses intonations.

Par ailleurs, la poésie était chant. Al Farabi rapporte que la poésie de 'Alqama al Fahl était constamment chantée, celle de A'châ était chantée de sa voix.

L'ode de Harith Ibn Hilliza nous restitue ce rythme initial minutieusement observé par le poète :

En enfourchant une chamelle rapide comme une autruche longue et
cambrée qui ne connaît que les déserts,
Et qui pleine de frayeur, entendrait à la nuit tombante, s'approcher la
voix lointaine des chasseurs, Ses pieds en frappant la terre, soulèvent

une fine poussière, et le désert, derrière elle, se hâte d'engloutir ses pas,
Je monte en pleine fournaise, à l'heure où d'autres que moi, accablés par la chaleur, titubent comme des chamelles aveugles¹.

Le poète ne se reconnaissait donc qu'à travers cette altérité absolue, celle qui le projette dans l'image de l'autre (espace et êtres vivants). Son rapport à l'animal domestique et sauvage, notamment à la chamelle, au cheval, à la vache sauvage, à l'antilope devient ainsi le médium par lequel l'image poétique se transforme en une traversée du désert. Plus profondément encore, ce rapport se traduit en une identification avec la monture (rappelons au passage que le mot corpus *-matn-* désigne aussi bien le texte que la monture).

Tarafa Ibn Al Abd illustre ce devenir-animal de l'être humain par une description fascinée et fascinante de sa chamelle. Animal de prédilection du bédouin, la chamelle est le plus adulé et le plus craint des êtres du désert. L'une des guerres les plus meurtrières de la période pré-islamique avait été causée par une chamelle (celle d'une femme nommée *Bassous*) dont ce *jour* de guerre (la guerre durait un jour) avait porté le nom. Par ailleurs la dimension mythique et symbolique de cet animal dans la vie du bédouin s'est manifestée par l'octroi de noms de chameaux aux astres.

Être sacralisé parce que craint, la chamelle a bénéficié de tout un lexique riche en connotations symboliques. On allait même jusqu'à croire que cet animal incarnait l'esprit d'un dieu. Aussi, quand la monture refusait de marcher sur une terre sainte ou à proximité d'une tombe sacrée, se hâtait-on de la libérer afin d'éviter toutes sortes de malédictions.

L'une des caractéristiques les plus étranges du chameau consiste à se nourrir des ossements des morts. C'est ce qui explique certainement la tendance des bédouins d'alors à se venger de cette pratique maléfique en égorgeant leurs montures et en les offrant aux hôtes, tradition assimilée à l'hospitalité et la générosité des Arabes. Figure emblématique donc de la notion de mort et de renaissance, le chameau accompagnait son maître dans sa mort. On l'attachait au tom-

1. La traduction de Berque étant incomplète dans maints passages, nous nous trouvons contraints de traduire nous-mêmes des passages des *Odes* et d'autres poèmes pré-islamiques.

beau de celui-ci, parfois même on lui creusait une tombe afin que le mort, une fois ressuscité, puisse le monter pour son passage dans l'autre monde.

Ceci pourrait peut-être expliquer l'importance que revêtait la chamelle dans l'imaginaire poétique arabe. Chez Tarafa Ibn Al Abd, elle est l'objet d'une passion et d'un savoir poétique qui la place au cœur de son intérêt vital pour ce qui l'entoure. Commençons d'abord par sa comparaison des chameaux aux vaisseaux :

En ce matin les palanquins de la Malékite
Semblaient de hautes nefes sur des estuaires de jeu
(des nefes) d'Awdal ou de ces navires de d'Ibn Yâmine
Sur quoi le marin parfois se déporte, et parfois se dirige
Fendant de son étrave les vagues de la mer
Comme la main des tas de sable au jeu de fiyâl. (p. 31)

Réinventé, le désert se transforme en une mer et les chameaux en vaisseaux. Une telle imagerie se brosse à partir d'une sublimation du visible. Ceci nous rappelle le principe imaginaire selon lequel le paradis musulman, riche en eau et en végétation, se substitue à cette terre aride qui a longtemps abrité des populations nomades et semi-nomades en perpétuelle quête de lieux plus cléments.

Après avoir comparé la bien-aimée au départ, à la gazelle, Tarafa trouve dans sa chamelle la compassion voulue. Car dans la majorité des préambules des vestiges, la chamelle est présentée comme le moyen de noyer la souffrance dans l'errance en plein désert :

Moi je dépasse mon chagrin dès qu'il m'assaille
Sur une ambleuse oscillante, qui va soir et matin
Plus sûre que les ais d'une chasse
Je la fouette sur la robe rayée du grand chemin
Elle a les chairs aussi denses qu'un mâle
Elle trotte comme l'autruche accourt au-devant du chauve cendreau
(p. 33)

Comparée à la pierre, ses yeux à ceux de la vache, sa vitesse à celle de l'autruche, les poils de sa queue aux ailes de l'aigle, ses yeux à ceux de la vache sauvage, la chamelle est douée d'intelligence, et finit par être comparée à l'esclave danseuse :

Ondulante comme ondule une fille
En petit comité quand elle découvre à son seigneur
Les franges d'une blanche tunique épanouie (p. 34)

Si la structure organique des odes arabes a été sujette à maintes recompositions quant à la succession de leurs vers, ce qui a profondément marqué leur unité, la composition signifiante garde la trace de cette circularité qui s'opère, via l'image poétique, entre la femme, la chamelle et la terre, et les autres animaux.

La même passion pour la monture se retrouve chez Imru'u al Qays. Mais il s'agit, cette fois, du cheval, le poète étant d'une tribu située plus au nord de l'Arabie. Plusieurs vers sont réservés à la description de la splendeur de cet animal particulier du désert. Comparé à la monture de Tarafa, le cheval est plus un compagnon qu'un symbole. Sublimé il ne se hisse pas en être mythique comme c'est le cas de la chamelle.

Corps et altérité

Le féminin, la femme, sont omniprésents dans la poésie pré-islamique, d'abord comme symbole et apparition, tant chantés notamment dans les préambules amoureux et celui des vestiges, ensuite comme objet de plaisir et de jouissance. À ce propos, Tarafa évoque dans un poème le spectre de la bien aimée qui le visite le soir en plein désert alors qu'il n'arrivait point à trouver le sommeil.

Si plusieurs aèdes chantaient la guerre, le courage (Antara, Al Harith, Labid), d'autres n'omettaient guère de hisser le plaisir sexuel et l'amour du vin en principe existentiel en dépit des responsabilités qui leur étaient conférées.

Ainsi, Tarafa intègre-t-il l'amour charnel dans l'image canonique du chevalier du désert, leur conférant une valeur sociale qui s'allie à la boisson et à la bravoure :

Ce sont, parmi ces trois, que j'anticipe la censure
Par une gorgée de ce vin vermeil que le coupage fait écumer (p. 35)

Labid :

Mais c'est plutôt femme, que tu ne sais pas
Combien de libres nuits, aux doux jeux, aux gentilles compagnies

J'ai passées à veiller, accourant
À l'enseigne du tavernier dès qu'il la hissa
À son vin qu'il soit prestigieux
Je l'acquiéris au prix fort de toute jarre d'antique noirceur
De toute amphore rougeâtre où l'on puise à peine descellée
Ah ! boire au matin du plus pur
Se laisser ravir par la musicienne
Qui des pouces agace le luth
L'envie m'en faisait prévenir le chant du coq
Afin d'abreuver les dormeurs dès le réveil (p. 99)
Coupe sur coupe, je m'en abreuvaï, avant que chante le coq et que
s'éveillent les dormeurs.

Imru'u al Qays et Abd Yarouth al Hârithi reprennent la même passion pour les femmes et le vin dans des vers si similaires qu'ils semblent se pasticher l'un l'autre. Imru'u al Qays réserve une grande partie de son ode à la femme, décrivant son désir pour son corps, et allant même à décrire l'acte sexuel. Ainsi décrivant la position sexuelle d'une femme allaitant son bébé, il la compare à sa bien-aimée, afin de la convaincre de son désir pour elle :

À combien de futures mères, la nuit, j'ai rendu visite, et que de femmes j'ai distraites de leur nourrisson au cou orné d'amulettes,
Quand il pleurait, elles lui offraient, pour l'allaiter, le haut de leur corps, tandis que sous moi s'abandonnait le reste.

Cependant, alors que le modèle classique de la femme était celui d'une beauté charnue, Imru'u al Qays nous livre la description d'une femme au buste plutôt mince et sculpté :

Sa taille avait la finesse d'une cordelette de cuir, et sa jambe était aussi lisse que la tige du papyrus qui pousse à l'ombre du palmier.

En revanche, l'idéal féminin de Tarafa semble être celui de la femme au corps imposant qui régnait au Hijâz jusqu'au temps de l'Islam :

Enfin la joie de raccourcir un jour — ô merveille — couvert de nuages, par le plaisir pris avec une belle sous une tente solidement plantée.

Chez Tarafa comme chez Imru'u al Qays, la perception de la femme et de son corps, à l'instar de celui de la chamelle et du che-

val, passe par une projection vers le monde sensible : la vache sauvage pour l'un, l'arbre pour l'autre. Deux éléments naturels que les bédouins du désert d'Arabie adulaient. Cette envolée vers l'altérité est une tentative inconsciente (donc poétique) de régner sur l'espace et de maîtriser son étrangeté. Et comme toute comparaison est symbolique (Freud), l'image poétique se construit donc dans le passage circulaire du moi à l'autre via la différence instaurée par l'animal sauvage, symbole incontournable de la sacralité et donc de l'étrangeté de l'espace.

Une telle circularité est à comprendre comme lieu imaginaire d'existence et de survie. C'est que le poète, tel le mage, établit le pouvoir du langage sur la vie et ramène la différence au principe de l'identité, seule issue pour appréhender l'immensité irreprésentable qui entoure l'être.

Le dur désir de désert chez Ernest Psichari et Antoine de Saint-Exupéry

.....
Jean Arrouye

Aix-Marseille III

.....

Deux écrivains français du xx^e siècle ont rencontré un immense succès avec des œuvres rapportant leurs aventures dans le désert et la façon dont ils sortirent changés des épreuves qu'ils y affrontèrent. Tous deux sont des hommes d'action qui transposèrent leur biographie en *exemplum*. Le premier est Ernest Psichari, lieutenant servant dans le sud du Sahara de 1909 à 1912, qui tient un journal, qui sera publié tardivement en 1937 sous le titre *Les voix qui crient dans le désert*¹, mais dont il tira un roman publié en 1915, intitulé *Le voyage du centurion*². Le second est Antoine de Saint-Exupéry qui en 1927-28 est pilote à l'Aérospatiale sur la ligne Casablanca-Dakar qui survole le Sahara, puis dix-huit mois chef d'escale à Port-Juby, terrain d'atterrissage perdu dans les sables. En 1935, tentant un raid Paris-Saïgon, il doit se poser dans le désert lybien et luttera douloureusement cinq jours durant, en compagnie de son mécanicien Prévost, contre la soif. Ces expériences seront rapportées et commentées dans *Terre des hommes*, publié en 1939³.

L'effet du désert sur ces deux hommes est contraire. Pour Psichari la vie dans le désert est l'occasion d'un retour sur lui-même, d'un approfondissement intérieur, d'une conversion enfin. Il se découvre et découvre Dieu. Saint-Exupéry, lui, dans le désert prend conscience de ce qui le rattache aux autres, de sa profonde solidarité avec des

1. Ernest Psichari, *Les voix qui crient ans le désert*, Paris, Louis Conard 1937.

2. Ernest Psichari, *Le voyage du centurion*, Paris, Louis Conard, rééd. 1931.

3. Antoine de Saint-Exupéry, *Œuvres*, Gallimard, La Pléiade 1959.

gens éloignés dans l'espace et dans le temps ou d'une culture différente de la sienne. Il découvre l'autre, c'est-à-dire tout homme.



Maxence, le héros et narrateur du *Voyage du centurion* est, au début du livre, un jeune homme sceptique qui ne croit à rien. Son choix d'être officier et de servir dans le désert résulte de cette indifférence même, qui en fait un être qui ne croit en rien.

Le jeune homme qui, dans son pays, n'a jamais entendu parler que d'un monde sans Dieu, s'il reste auprès des siens, il suivra cette route facile où on l'a engagé, mais s'il vient dans les thébaïdes d'Afrique, rendu à lui-même, il remettra tout en question... (VC 130¹)

Il cherche à rompre avec son passé.

Il n'entendra plus parler la langue de sa patrie, il n'en saura plus rien, il oubliera toutes les misères, toutes les folies dont il a été le témoin. (VC 7)

Et rien ne saurait mieux l'y aider que le désert.

Le désert ceignait ses reins. C'est en lui qu'il puisait la force, c'est à lui qu'il demandait la vertu. Et, certes, quand il se voyait protégé par l'immense épaisseur des sables, de tout son cœur il bénissait la destinée. «J'aurais pu être semblable, se disait-il, à ces mondains, si jolis dans leurs vêtements selon la mode, à ces élégants dont j'ai admiré autrefois le langage artiste, à ces raffinés plus grossiers que des porcs, sous leur masque de politesse. J'aurais pu être un homme de salon, un homme d'esprit, un délicat. Oh ! bénie soit l'Afrique qui m'a sauvé d'une telle destinée ». (VC 81, 82)

C'est donc avec enthousiasme qu'il se prépare à parcourir le désert avec une petite troupe composée uniquement de sénégalais et de maures, se déplaçant sans cesse de campement en puits, et de

1. La pagination donnée entre parenthèses renvoie aux éditions indiquées ci-dessus. Les ouvrages sont désignés par les initiales suivantes : VCD : *Les voix qui crient dans le désert* — VC : *Le voyage du centurion* — TH : *Terre des hommes* — PP *Le petit prince*.

ksar en pâturage pour témoigner de la présence française, contrôler les nomades et les maintenir sous l'autorité coloniale. Mais cette errance n'est qu'une activité extérieure, obligée ; l'essentiel est l'évolution intérieure, recherchée, dont la vie dans le désert, *terre morte* (VC 26) qui n'offre aucun divertissement, donne occasion. L'essentiel est que

la vie de Maxence ne se déroule pas dans le plan ordinaire, qu'il prend du recul, qu'il est au bout de la terre et de la vie, qu'il est à l'extrême limite de la vie, là où l'on marche tout auprès de l'éternité, là où l'on peut y trébucher, là où les sophismes des hommes ne jouent plus... (VC 35)

Le désert par sa *morne sérénité* (VCD 10), son *excès de dénuement* (VCD 48), son silence et la solitude qu'il impose (VC 23) favorise le retour sur soi.

À Aouinet es Sbel, nous avons campé en pleins rochers. Vers l'est, nous étions dominés par une sombre chaîne, et, à nos pieds nous avons une immense plaine dénudée, sans une herbe, sans un arbre. Le vent la balayait et sa musique était la seule qui nous vînt dans cet empire du silence [...] je marchais dans le vertige de ces horizons singuliers, tous les jours plus troublé [...]

Des soirs sans amour, mais plus grands que l'amour. Des jours sans hâte, mais où on met à vivre plus d'attention. Une vie retranchée du monde, retranchée dans le monde [...]

C'est le pays de l'égoïsme [...] Ici ce n'est que nous-même que nous cherchons. Et trouverons-nous quelque chose ? (VCD 46, 47)

Ce que Psichari trouvera au désert, ainsi que son *alter ego* Maxence, c'est Dieu, ce qu'impliquent les titres de *Les voix qui crient dans le désert*, expression empruntée aux évangiles de Marc (1, 3), Luc (3, 4) et Jean (1, 22) qui eux-mêmes reprennent le passage d'Isaïe (40, 3) où une voix crie *Frayez dans le désert le chemin de Jéhovah*, et du *Voyage du centurion* qui fait allusion à la conversion du centurion romain Saul, qui deviendra Paul.

Cet *itinerarium ad Deum*, pour reprendre l'expression de Bonaventure, est stimulé par la nature même du désert.

Partout c'était la même austérité, et le même maintien de noblesse et de dignité. Les matins surtout : ces matins sans surprises, qui ne recèlent rien, mais s'étalent en nappes de lumière tranquille, surabondante de simplicité et de vertu. (VC 21, 22)

C'est pourquoi le premier temps de la conversion du centurion Psichari est de consentement à la nature, de soumission à sa beauté, d'acceptation de sa violence, caractères qui, par analogie, suscitent le désir de hautes vertus.

Vers midi, jusqu'au soir, nous avons été enveloppés dans une tourmente de sable qui, définitivement, nous a séparés du monde. Rien n'est désagréable et rien n'est beau comme ces coups de bélier rageurs du vent [...] où trouverait-on des images de la force, si ce n'est ici? [...] Il fallait cette tourmente de sable pour nous laver. Le vent arrache l'humus des montagnes et tout ce qui est accessible. Il ne reste plus d'elles que leur forme minérale. Le vent fait aussi apparaître les angles de notre cœur, ses saillants, ses rentrants. (VCD 47, 48)

Le pays [...] ne souffre que de hautes pensées, des pensées de gloire, d'héroïque vertu, de mâle fierté. (VC 70)

À de telles sollicitations, comment résister, quand on vit continuellement au plus intime de ce paysage ?

Peu à peu, par des touches légères, son âme plongeait au creux de la terre, s'enfonçant dans la matière impondérable du sable. (VC 46)

Psichari, comme Antée, restaure ses forces au contact de la terre.

Cette terre misérable, où nous sommes nous-mêmes si misérables, elle a une singulière vertu d'excitation. L'on sent qu'on s'y élève au-dessus de soi-même. (VCD 50)

Et bientôt, cessant de s'abandonner passivement à l'influence du désert, il tire de ses observations un programme de rénovation de son être.

Je ne traverserai pas en amateur la terre de toutes les vertus, mais à toute heure je lui demanderai la force, la droiture, la pureté du cœur, la noblesse et la candeur. (VCD 4)

Désormais le temps du scepticisme est loin, et celui de l'inquiétude s'achève. Le vieil homme est mort.

Les mensonges, les vains discours, les sophismes sont pour toi comme s'ils n'avaient jamais été. (VCD 127)

Ce premier temps de la découverte du désert et de ses vertus d'excitation morale est comme une préparation au baptême. Il y a un baptême du silence et du vent comme il y eut au Jourdain un baptême de l'eau et de l'esprit saint. Il confère la *candeur* nécessaire à l'acceptation de l'existence de Dieu.

Commence alors le deuxième temps de la conversion, pendant lequel la beauté des spectacles procurés par le désert, la grandeur de ses paysages, l'immensité de son étendue suggèrent des pensées diffuses, suscitent des expectations qui sont pressentiment du divin, ce qu'indique le vocabulaire des descriptions.

À Zoug rien qui attire le regard, ou l'amuse. Ni formes ni couleurs. De la lumière sans couleur. Un seul Personnage compte, et c'est le Ciel. (VC 125)

Dans cette terre moite, où jamais être humain n'a fixé sa demeure, il lui semblait sortir des limites ordinaires de la vie et s'avancer, tremblant de vertige, sur le rebord du plus haut ciel. (VC 26)

Au-delà de l'Aguielt en Neuz, on suit pendant de longues heures une immense plaine — un de ces « rags » noirs qui sont la plus grande figuration d'éternité qui soit. (VCD 163)

Dans le Tiris où il connaît *la faim, l'extrême pauvreté, l'immense abandon*, Maxence découvre qu'

il s'éloignait de la terre. Sa vie n'avait plus qu'une faible pulsation [...] il s'avancait dans le rêve sans fin de la lumière surnaturelle. (VC 138)

Tentant de se reprendre, de réfléchir sur sa situation, il n'y parvient pas.

[Une] voix intérieure disait : « Plus tard... Maintenant laissons agir le silence, qui est le maître ». Et vraiment qu'étaient les épreuves et tous les cercles de la douleur, en regard de ce bien immense qu'il possédait?... Malheur à ceux qui n'ont pas connu le silence ! Le silence est un peu du ciel qui descend vers l'homme. (VC 148, 149)

Ce silence est celui, réel, du désert où *tout le sensible se résorbe dans le silence*, ainsi que l'avait noté précédemment Psichari. Mais venu des espaces infinis, ainsi que dirait Pascal, *de derrière les espaces, de par delà les temps — d'avant que furent les mondes et de là où les mondes ne sont plus*, comme l'écrit Psichari, c'est-à-dire d'un lieu et d'un temps que seul Dieu peut concevoir, il est aussi le silence où s'élèvera la voix que Maxence souhaite désormais ardemment entendre. Le *persuasif désert* (VC 18) a fait son œuvre et Maxence cesse de rechercher dans le paysage de ces harmonies providentielles dont Bernardin de Saint-Pierre a établi un répertoire, par principe inachevé.

Découvrant que *l'esprit de Dieu est porté sur les sables* (VCD 86), Maxence entre dans le troisième temps, celui de l'appel. Il n'attend plus qu'un signe du ciel pour se laisser gagner par Dieu.

Rien ne peut plus le tourmenter, ce pèlerin attardé, que le désir de la connaissance essentielle. Le plus beau des poèmes n'étanchera pas la soif immense de cette âme [...] Il lui faut le pain de la substantielle réalité [...] — non pas les douces rêveries du cœur, mais le vol sévère de l'esprit tendu vers la possession éternelle. (VC 106, 107)

Les prémisses de la révélation souhaitée ne tardent pas à se manifester, qui sont évidemment le produit de son dur désir d'au-delà. Psichari en raconte l'intuition première, éprouvée dans la plaine de l'Am Khacir, en ces termes :

J'étais le centre d'un immense cercle de désolation, et dans l'immobilité de tout, hors du soleil qui grimpait allègrement la pente de l'Orient, je sentais en moi le sens des révolutions célestes. Il me semblait, debout au milieu du silence, que l'Ange était présent. (VCD 153, 154)

Transposée romanesquement, l'expérience prend une dimension allégorique généralisée qui s'épanouit en certitude eschatologique.

Maxence, après la longue journée, se dresse dans le soir. Au ciel est l'océan bleu de la miséricorde. À l'occident est la lumière naissant d'en haut. À l'orient est la Promesse de la résurrection d'entre les morts. Entre l'orient et l'occident est l'homme, l'homme de douleur et de désir, entre aujourd'hui et demain, entre la lumière qui est et la

lumière qui sera... Ah ! tout ceci est trop beau ! [...] L'heure est venue de revêtir l'habit des noces, et de rentrer dans la maison, parce que je sais qu'il y a autre chose que moi-même et que toi-même, parce que je sais qu'il y a Lui, et que Lui ne peut pas se tromper. (VC 206, 207)

Désormais le désert n'est plus vide pour Psichari/Maxence. Son immensité est emplie par *une Personne infinie [...] une Personne invisible et pourtant réelle* (VC 207) et son exploration obéit à une raison nouvelle.

Maintenant ce n'est point à prouver Dieu que nous allons occuper nos heures, mais à tâcher de le rencontrer. Ce n'est point à le chercher que nous allons nous employer, mais à le trouver [...] Voici un grand soleil et une terre simple, et nous devons faire notre âme à leur image, claire et simple. Voici une plaine silencieuse et nue, et comme elle notre âme sera silencieuse et nue, pour qu'elle entende ce grand bruit et cette grande présence qui y étaient. (VCD 165)

L'âme du croyant doit être à l'image du désert pour se fondre en ce Dieu qui a été suscité par ce même désert dont l'immensité et l'apparente immuabilité sont les métaphores de l'infinité et de l'éternité divines.

À la différence de Pascal, Psichari n'a pas bénéficié d'une soudaine révélation de la bénévolence divine, mais sa joie que soit *n/ée/ du désert la connaissance d'un adorable mystère* (VCD 159) au terme de ses exténuantes pérégrinations n'en est pas moins vive : « *O joie ! ô paix, ô fraîcheur délicieuse !* » (VC 209). Le roman s'achève en prière.

Pendant pour Psichari retrouver la foi c'est aussi retrouver la pleine condition de français parce que l'histoire de la France lui paraît intimement liée à la pratique de la religion chrétienne ; cathédrales et églises témoignent de cette communauté de destin.

Où est la France, se dit le jeune soldat : sinon dans Reims, où le triple portail semble s'ouvrir encore à la procession royale, et dans Saint-Denis, avec les tombeaux de notre gloire, — et encore dans cette joie pascale de Chartres, et dans la nef protectrice où se plaît la Reine du Ciel, — et même dans ces clochers de campagne, qui seuls ont vu l'immense déroulement des générations ? (VC 102)

Renier la Chrétienté c'est en quelque manière renier la France (VC 103), ajoute-t-il. Retrouver Dieu, c'est donc se retrouver entièrement, comme chrétien et français, les deux qualités étant indissociables pour Psichari. On pourrait s'étonner que ce soit en terre lointaine et musulmane que ce ressourcement s'accomplit. Mais pour Psichari il ne fait aucun doute que le Sahara doive appartenir à la France et que celle-ci a vocation à convaincre les musulmans de la supériorité de la religion chrétienne. Plusieurs pages du *Voyage du centurion* élaborent l'argumentaire d'une telle entreprise. Psichari est de son temps, colonialiste avec bonne conscience, et toutes les vertus prêtées au désert confortent également son nationalisme.



Pour Saint-Exupéry la pratique du désert ouvre sur de toutes autres perspectives. Cela paraît dès le premier récit de *Terre des hommes*. Ayant à déposer en terre de dissidence un messenger maure, l'aviateur a atterri sur un plateau de sable bordé de tous côtés de falaises, et il

song/e/ que cette surface blanche était restée offerte aux astres seuls depuis des centaines de milliers d'années. Nappe tendue sous le ciel pur (TH 175),

quand il découvre *sur cette nappe [...] un caillou noir*. Et aussitôt de penser à un autre homme qui, comme lui, observa un objet tombé.

Une nappe tendue sous un pommier ne peut recevoir que des pommes, une nappe tendue sous les étoiles ne peut recevoir que des poussières d'astres : jamais aucun aérolithe n'avait montré avec une telle évidence son origine.

Et tout naturellement, en levant la tête, je pensais que du haut de ce pommier céleste, devaient avoir chu d'autres fruits. (TH 176)

De fait Saint-Exupéry trouvera d'autres aérolithes et cela lui donnera occasion d'évoquer fugitivement, après Newton, Pascal : des grains de sable aux étoiles, le caillou noir met en relation deux infinis.

Cependant ces allusions et références ne visent pas à développer une réflexion scientifique ou philosophique.

Le plus merveilleux était qu'il y eut là, debout sur le dos rond de la planète, entre ce linge aimanté et les étoiles, une conscience d'homme dans laquelle cette pluie pût se réfléchir comme dans un miroir. (TH 176)

Cette réflexion est la plus générale qui soit : un phénomène ou un événement n'a de sens — et même d'existence — que si quelqu'un l'observe, le commente et en tire parti (l'explique ou l'exploite) pour d'autres que lui-même et en le rapprochant d'un autre phénomène ou événement. Saint-Exupéry ne ramène pas ce qu'il observe à soi ni à Dieu et ne le considère pas dans sa seule apparence. Il met en relation ses caractères particuliers (caillou noir tombé du ciel) avec des problèmes généraux qui concernent tout homme (la découverte des lois de la gravitation, la place de l'homme dans l'univers, sa capacité de réfléchir et d'interpréter). L'expérience du désert de Saint-Exupéry nourrit son humanisme.

La suite confirme entièrement cette première impression. La trouvaille de ce caillou noir et de quelques autres semblables le fait rêver et lui rappelle un paysage tout contraire de celui où il se trouve présentement.

Je me découvris plein de songes.

Ils me vinrent sans bruit, comme des eaux de source, et je ne compris pas, tout d'abord, la douceur qui m'envahissait [...]

Il était quelque part un parc chargé de sapins noirs et de tilleuls, et une vieille maison que j'aimais. Peu importait qu'elle fut éloignée ou proche, qu'elle ne pût ni me réchauffer dans ma chair, ni m'abriter, réduite ici au rôle de songe : il suffisait qu'elle existât pour remplir ma nuit de sa présence. Je n'étais plus ce corps échoué sur une grève, je m'orientais, j'étais l'enfant de cette maison, plein du souvenir de ses odeurs, plein de la fraîcheur de ses vestibules, plein des voix qui l'avaient animée. Et jusqu'au chant des grenouilles dans les mares qui venait ici me rejoindre. J'avais besoin de ces mille repères pour me reconnaître moi-même, pour découvrir de quelles absences était fait le goût de ce désert. (TH 177, 178)

Ainsi le goût du désert lui vient de ce qu'il n'est pas. Il est l'occasion de la reviviscence de la figure d'une vieille gouvernante, de la remémoration de l'affection respectueuse qu'on portait à celle qu'on appelait, et que l'aviateur perdu dans le désert appelle toujours,

« Mademoiselle », du rappel qu'elle relativisait toujours — leçon précieuse — ce que lui racontait Saint-Exupéry quand il revenait au bercail (*Je te racontais mes périls de mort pour t'émouvoir [...] Je n'avais guère changé, disais-tu. Enfant je trouvais déjà mes chemises* (TH 179)), de la prise de conscience que l'homme est la somme de ses émotions thésaurisées, que la valeur de ses expériences tient, non pas à l'immédiateté de ses sensations ou de ses émotions en un lieu donné, mais à la nature des relations qu'elles tissent avec le souvenir d'autres lieux où il a vécu et d'autres êtres qu'il y a rencontrés. Le présent, le désert ne valent que relativement, sous condition de convoquer ainsi le rappel d'expériences heureuses (l'humanisme est toujours optimiste), de faire découvrir un sens de valeur générale aux expériences particulières.

Mes songes sont plus réels que ces dunes, que cette lune, que ces présences. Ah! le merveilleux d'une maison n'est point qu'elle vous abrite ou vous réchauffe, ni qu'on possède les murs. Mais bien qu'elle ait lentement déposé en nous ces provisions de douceur. Qu'elle forme, dans le fond du cœur, ce massif obscur dont naissent, comme des eaux de source, les songes... (TH 179)

La formule est belle, qui substitue à l'émerveillement devant la splendeur aride du désert ou à l'effarement devant la millénaire continuation de la pluie d'aérolithes, l'enchantement du souvenir d'une expérience domestique vécue dans l'enfance.

Mon Sahara, mon Sahara, te voilà tout entier enchanté par une fileuse de laine! (TH 179)

Plus tard, évoquant son séjour au *fort espagnol de Cap Juby, perdu en dissidence*, où il tâchait de *se garder/ contre des menaces qui ne montraient pas leur visage* (TH 187), Saint-Exupéry écrit

... nous avons aimé le désert.

S'il n'est d'abord que vide et silence, c'est qu'il ne s'offre pas aux amants d'un jour. Un simple village de chez nous déjà se dérobe. Si nous ne renonçons pas, pour lui, au reste du monde, si nous ne rentrons pas dans ses traditions, dans ses coutumes, dans ses rivalités, nous ignorons tout de la patrie qu'il compose pour quelques-uns. Mieux encore, à quelque pas de nous, l'homme qui s'est muré dans

son cloître, et vit selon des règles qui nous sont inconnues, celui-là émerge vraiment dans des solitudes tibétaines, dans un éloignement où nul avion ne nous déposera jamais. Qu'allons-nous visiter sa cellule! Elle est vide. L'empire de l'homme est intérieur. Ainsi le désert n'est point fait de sable, ni de Touareg, ni de Maures mêmes armés d'un fusil... (TH 187).

De quoi est-il fait? Il est fait de ce qui lui donne sens, ou plutôt de ceux qui lui donnent sens, car c'est toujours une présence humaine, fileuse de laine, femme aimée ou ami, qui est invoquée, et ce pouvoir n'appartient qu'à ceux qui sont loin. L'aventurier est un homme qui a besoin d'amour ou d'amitié et il ne s'éloigne, s'engage, par exemple, dans la traversée du désert, que pour mieux éprouver le bonheur de se sentir aimé. Le désert est un embrayeur affectif. C'est le thème ultime du *Petit Prince*. Il faut quitter ceux qui vous ont apprivoisé ou que vous avez apprivoisés (apprivoiser est une action réciproque). Le renard explique au Petit Prince :

Tu vois là-bas les champs de blé? Je ne mange pas de blé. Le blé pour moi est inutile. Les champs de blé ne me rappellent rien. Et ça c'est triste! Mais tu as des cheveux couleur d'or. Alors ce sera merveilleux quand tu m'auras apprivoisé! Le blé, qui est doré, me fera souvenir de toi. Et j'aimerai le bruit du vent dans le blé... (PP 471)

Le Sahara a même valeur et même couleur symbolique, ensoleillée (*Si tu m'apprivoises*, dit le renard, *ma vie sera comme ensoleillée* (PP 471) et Saint-Exupéry, dans *Terre des hommes*, écrit : *J'ai beaucoup aimé le Sahara [...] cette étendue blonde*).

Ainsi le désert est vraiment désert et Bérénice avait raison. Mais si Tite avait été réellement apprivoisé il en eût été autrement que ce que rapporte Racine et l'amour de ces personnages illustres eût été d'autant plus heureux qu'ils auraient été éloignés. C'est la soif, née du désert, qui rend précieux le puits lointain.

Mais voici qu'aujourd'hui nous avons éprouvé la soif. Et ce puits que nous connaissons, nous découvrons, aujourd'hui seulement, qu'il rayonne sur l'étendue. Une femme invisible peut enchanter ainsi toute une maison. Un puits porte loin, comme l'amour [...] Le Sahara, c'est en nous qu'il se montre. L'aborder ce n'est point visiter l'oasis, c'est faire notre religion d'une fontaine. (TH 187)

Cependant cette fontaine il faut d'abord l'avoir vue pour se souvenir de la fraîcheur de son eau, ou bien il faut savoir où elle nous attend. Le désert est espace de mémoire et d'imagination.

L'histoire de la panne dans le désert libyen vérifie cette conception. Pendant cinq jours Saint-Exupéry et Prévost ont marché obstinément, soutenus par l'espérance de trouver un puits ou une caravane. Espérance, forme vitale de l'imagination. Mais aussi, passion, comme aurait dit Descartes, liée à la responsabilité, c'est-à-dire à la mémoire. Quand il luttait contre la soif, les hallucinations, la mort, Saint-Exupéry a compris qu'il était responsable de ceux qui l'attendent, de sa femme, de ses camarades espérant anxieusement de ses nouvelles. En fait, en l'occurrence, mémoire et imagination c'est tout un, c'est appartenance. Appartenance à l'autre dont on se souvient et que l'on espère rejoindre, appartenance de l'autre à soi qui aussi se souvient et espère, appartenance à une histoire commune et, finalement, appartenance à l'humanité tout entière.

Cela se voit bien quand, après cinq jours d'efforts renouvelés, Saint-Exupéry et Prévost rencontrent un Bédouin. Ou plutôt quand, incapables de crier pour se faire entendre, de courir pour rattraper le Bédouin, ils sont suspendus à son regard à venir. Situation symbolique de la réciprocité de ce qui unit, réunit les hommes. (Se) voir c'est reconnaître que l'on appartient au même équipage, à la même espèce.

Il n'y a plus ici ni races, ni langages, ni divisions... Il y a ce nomade pauvre qui a posé sur nous ses mains d'archange [...]

Quant à toi qui nous sauves, Bédouin de Libye, tu t'effaceras à jamais de ma mémoire. Je ne me souviendrai jamais de ton visage. Tu es l'Homme et tu m'apparais avec le visage de tous les hommes à la fois. Tu ne nous as jamais dévisagés et déjà tu nous as reconnus. Tu es le frère bien-aimé. Et à mon tour je te reconnais dans tous les hommes. (TH 242, 243)

Solitaire ou solidaire ?, demandait Camus. Solidaire parce que solitaire, mais aussi et surtout, aurait sans doute dit Saint-Exupéry, solitaire parce que solidaire. Et en tout cas solidaire parce que le désert est sans pitié pour les solitaires. C'est parce qu'il est inhumain que le désert fait ainsi se nouer la plus essentielle et la plus générale des relations humaines.

De cette solidarité universelle et du rôle que joue le désert dans sa découverte et son établissement, un autre récit de panne en propose une sorte de parabole. *Échoué [...] dans une région de sable épais*, attendant l'aube, Saint-Exupéry s'est endormi :

Quand je me réveillai, je ne vis rien que le bassin du ciel nocturne car j'étais allongé sur une crête, les bras en croix et face à ce vivier d'étoiles. N'ayant pas compris encore quelles étaient ces profondeurs, je fus pris de vertige [...] Mais je ne tombai point. De la nuque aux talons je me découvrais noué à la terre. J'éprouvais une sorte d'apaisement à lui abandonner mon poids. La gravitation m'apparaissait souveraine comme l'amour. Je sentais la terre étayer mes reins, me soutenir, me soulever, me transporter dans l'espace nocturne [...] je goûtais cet épaulement admirable, cette solidité, cette sécurité, et je devinais, sous mon corps, ce pont courbe de mon navire. (TH 277)

Le désert, lieu de solitude absolue et d'éloignement extrême, est pour cela même, le lieu où s'éprouve au plus haut point l'appartenance à l'humanité.

L'expérience de Bark illustre aussi remarquablement cette dialectique de l'éloignement et de l'attachement. Berger du sud marocain, enlevé et réduit en esclavage, il n'accepte pas le nom par lequel on le désigne dorénavant. Chaque fois qu'on l'appelle Bark, il corrige doucement : « Je m'appelais Mohammed ». Cet attachement obstiné à ce qu'il fut lui permet de supporter l'état auquel il a été réduit (en cela il agit semblablement à Saint-Exupéry naufragé dans le désert) et de faire que le désert ne lui soit pas seulement une étendue de sable. À chacun son puits : le sien est son passé dont il espère qu'il redeviendra un futur. De fait Saint-Exupéry et ses camarades le rachètent et le renvoient au Maroc et, pour qu'il ne soit pas démuné et réduit à la misère, lui donnent un pécule. Or, arrivé à Agadir, Bark redevenu Mohammed ben Lhaoussine le dépense entièrement en cadeaux pour les enfants de la ville. C'est qu'il a compris deux choses. D'une part que le souvenir de ce qu'il fut dans le désert lui rendra de toute façon heureuse sa vie recommencée. Le désert c'est aussi, dans son âpreté, son aridité, son hostilité et sa dureté, un accumulateur de bonheur à venir, du bonheur de se retrouver homme parmi les hommes. D'autre part, comme Saint-Exupéry dans le désert libyen,

l'affranchi a compris qu'on n'est pas pleinement homme si l'on n'est pas responsable du bonheur de quelqu'un, s'il n'y a pas quelqu'un à qui l'on puisse offrir quelque chose qu'il ne pourrait se procurer seul :

Il lui manquait ce poids des relations humaines qui entrave la marche [...], ces mille liens qui l'attachent aux autres et le rendent lourd. (TH 208)

Telles sont les leçons du désert selon Saint-Exupéry dont la plus paradoxale est celle de la générosité du désert, auxiliaire du bonheur de l'homme.



Tout oppose donc ces deux auteurs à propos de l'image qu'ils donnent du désert et des fonctions qu'ils lui prêtent.

Psichari y trouve occasion de rompre avec son passé, Saint-Exupéry, au contraire, de resserrer les liens affectifs qu'il maintient avec ceux qu'il connut.

Psichari tâche de faire servir toute son expérience du désert à son perfectionnement intérieur. Saint-Exupéry dans chaque aventure vécue dans le désert trouve de nouvelles raisons de s'intéresser à autrui. Ainsi l'égotisme du premier — lui-même parle d'*égoïsme* (47) — s'oppose à l'humanisme du second.

En raison de ces attitudes philosophiques opposées, et peut-être aussi des métiers qu'ils exercent, Psichari et Saint-Exupéry ont des attitudes fort différentes à l'égard des hommes qu'ils rencontrent dans le désert. L'officier-administrateur juge diversement ceux à qui il a affaire et cela ne va pas sans mépris : *Les habitants d'Atar, Smassides pour la plupart, sont les plus vils des Maures*, affirme-t-il, par exemple (VC 97). L'aviateur, agent de liaison entre des populations variées, récuse les différences de *racés* et de *langages* (TH 242) et affirme, comme Montaigne, que chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition. Ses héros les plus admirables sont des humbles, un esclave noir, un *nomade pauvre*.

Il est indubitable que les causes de ces différences sont multiples : tempérament, éducation, appartenance sociale, valeurs morales, métier, époque... Mais si elles sont si accusées c'est que le désert

Le dur désir de désert...

oblige chacun à aller jusqu'au bout de soi-même, de ses désirs et de ses convictions. L'épreuve du désert est épreuve de vérité.

La tentation d'Ernest Psichari

.....
Jean-François Durand
Université Montpellier III
.....

Ce pays nous apprend le mépris des formes sensibles, et voilà bien sa plus grande leçon.

Les voix qui crient dans le désert (p. 215).

Relire l'œuvre d'Ernest Psichari (1883-1914), depuis les premiers textes africains, contemporains de la Mission Lenfant, jusqu'au *Voyage du centurion*, c'est au fond parcourir, sur une dizaine d'années — parmi les plus cruciales et les plus dramatiques — un pan essentiel de l'histoire des intellectuels français, fils de la défaite¹ de Sedan, jusqu'à l'accomplissement tragique de 1914. On ne peut dissocier l'imaginaire saharien d'Ernest Psichari des tumultes de l'Histoire². J'analyserai essentiellement, dans cette communication, un texte autobiographique, *Les voix qui crient dans le désert*³, qui présente l'intérêt de raconter une initiation saharienne, à la faveur d'un changement d'affectation. Le jeune officier Psichari accompagne en effet le commissaire du gouvernement français en Mauritanie et quitte, avec la petite caravane, les « flots paisibles du Sénégal » (183) pour s'enfoncer dans les « immenses territoires » du pays maure. Deux Afrique, sur les rives du Sénégal, s'interpénètrent. Psichari va longuement raconter dans ses *Carnets de route* et *Terre de soleil et de sommeil* son expérience, enthousiaste, de l'Afrique

1. Voir mon article, *Péguy et Romain Rolland : les deux Allemagne*, dans *L'amitié Charles Péguy*, n° 90, avril-juin 2000, p. 261 sq.

2. Voir Michel Roux, *Le désert de sable*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 28 sq.

3. Voir le texte dans les *Œuvres complètes de Ernest Psichari*, tome II, Paris, éditions Lambert, 1948. Les citations (suivies de la page) renvoient à cette édition.

noire, animiste ou musulmane. Dans ces pages trop peu connues, les notations documentaires s'accompagnent de demi-aveux, de confidences voilées. Le voyage africain était une sorte de guérison pour un jeune homme victime du nouveau mal du siècle, influencé par les courants littéraires de son époque : le schopenhauerisme esthétique, les raffinements du décadentisme et du symbolisme. Dans ces premiers récits africains, le jeune Psichari réagit de manière assez voisine de celle de Gide en 1897 : il veut lui aussi « à nouveau toucher terre et poser simplement sur le sol un pied nu¹ », retrouver toute la couleur et l'intensité du monde sensible, vivre à nouveau un univers d'odeurs, de sensations, de lumières fauves. Les premiers récits africains donnent une sorte de perfection au mythe — pré-senghorien² et qui se retrouve chez Frobenius — d'une Afrique patrie de la sensation, comme une matrice chaleureuse et accueillante. Triomphent alors l'amour des singularités, des nuances impressionnistes, en même temps qu'un plaisir simple du corps et des rythmes physiques. Cette première Afrique qui éblouit Psichari semble accomplir la puissante volonté romantique de réhabilitation de la terre, aimée ici dans sa force et son allégresse païennes, et décrite avec des réminiscences grecques et latines. Bien avant Senghor, Psichari réconcilie le pays Foulbé³ et les odes pindariques, chante les corps rapides, les éphèbes noirs, les couleurs éclatantes et les parures des femmes.

En Mauritanie, il est évident qu'une autre sensibilité va naître et se renforcer. La première étape de l'expédition de 1910 est le poste d'Aleg — droit et rectiligne — aux antipodes, pourrait-on dire, des formes circulaires et féminines des cases des villages noirs, sur l'autre rive du Sénégal. Le désert s'annonce par un premier dépouillement, par une première simplification des lignes et des formes :

Devant le mur d'enceinte, les tirailleurs sont rangés pour rendre les honneurs : tableau magnifique, dans sa pure simplicité, et qui, dès l'abord, nous donne la clef de l'Afrique. Nous apprenons que c'est à

1. André Gide, *Les nourritures terrestres*, Préface de l'édition de 1927, édition folio, 1997, p. 11.

2. J'ai analysé cette « mythologie » senghorienne dans *Un autre Senghor*, Publications de l'Université de Montpellier, 1999.

3. Il faut relire dans cette perspective les belles pages de *Terres de soleil et de sommeil*, dans *Œuvres complètes (op. cit.)*, tome II.

notre âme qu'elle parlera, plus qu'à nos sens, et nous voici engagés, par le pur symbole de ce qu'il y a de plus noble sous les cieux, dans la plus noble vie spirituelle (p. 184).

On est déjà loin, dès le début de ce récit, de l'expérience majeure des premiers écrits : fascination pour la splendeur de formes pleines et rayonnantes, imaginaire antiquisant qui découvrait, sous la luxuriance des formes du sensible, la trace ancienne d'une *santé* oubliée, d'une force aussi, mais païenne, dans une sorte d'enchantement de la matière. L'Afrique saharienne est très tôt associée, dans l'imaginaire de Psichari, à une thématique de la tension et de la reconquête morale : « Il n'est pas en moi de volonté plus arrêtée, de plus ferme propos, que d'aller maintenant à travers le monde, tendu sur moi-même, décidé à me conquérir moi-même par la violence » (184). C'est par de telles expressions que Psichari exorcise toute une époque — et sa propre jeunesse : celle qui fit ses délices, au tournant de l'année 1900, de l'indétermination et du décentrement, comme le rappelle Romain Rolland dans le grand panorama qu'il dresse de ces années-là, au début de sa magistrale étude sur Charles Péguy¹. Indétermination, décentrement, disponibilité, nomadisme qui, de Gide au jeune Rivière et au jeune Alain-Fournier, qui de Segalen au Claudel d'avant la conversion, esquissent les contours d'une sensibilité littéraire unique alors en Europe : amour de l'étrange et de l'étranger, qu'André Breton bien plus tard appellera *xénophilie*, méfiance à l'égard des familles, des appartenances et des identités trop fortement affirmées. Jamais littérature ne fut plus légère ni plus aventureuse. La réaction — violente — fut à la mesure de ces audaces esthétiques, définitivement brisées par le premier conflit mondial. Le Sahara de Psichari fait partie de ces réactions et de ces exorcismes dont il faut jalonner ici l'histoire complexe.

Histoire complexe, car tout se passe comme si, en quelques années, le jeune Psichari était passé du plaisir gidien, de la jouissance de l'infinie variabilité du monde sensible, du bonheur trouvé dans la « volubilité des phénomènes », pour citer une belle formule des *Nourritures terrestres*², à un sentiment d'accablement et de tristesse :

1. *Péguy*, Albin Michel, 1944, tome I, p. 15-41.

2. *Op. cit.*, p. 32.

Tristesse du voyageur. Ainsi s'en va le voyageur à travers le monde des apparences. Jadis, il se plaisait à suivre des yeux la lente descente des vapeurs sous le soleil, ou la fuite des cirrus roses dans le ciel. Mais maintenant ce plaisir même l'accable. Que lui sont ces beaux prestiges du monde, alors que son cœur malade appelle avec ferveur ce qui ne peut se voir ? La confusion des campagnes de la terre, elle n'est plus que l'image de son propre désordre. Il voit, à chaque cercle de l'horizon franchi, des configurations, tous les contours du monde sensible, avec des lignes nettes en bordure. et puis, des teintes, douces ou violentes, sur ce visage. Mais c'est la voix immatérielle, la voix qui clame dans le désert qu'il appelle en sanglotant (p. 255-256).

La « maladie » du cœur, plus qu'un lieu commun romantique, renvoie ici à une thématique augustinienne et pascalienne, à un deuil du monde et de soi que le récit de Psichari portera parfois à son paroxysme. Deuil et accablement qu'un certain « sublime » saharien, dans les lieux les plus désolés du Tagant par exemple, incite à confondre avec une véritable expérience de la dérégulation et de l'acédie : ce dégoût du monde et de soi qui fait table rase pour préparer le retour à Dieu. Si, dans ses *Carnets de route* ou dans *Terres de soleil et de sommeil* Psichari inventoriait encore, avec le regard de l'exote, les richesses infinies du monde, ces *mirabilia*, ces « choses merveilleuses » qui attendent, d'étape en étape, l'officier colonial comme naguère le découvreur de la Renaissance, désormais la richesse du monde semble vaine et vide. Le Sahara devient peu à peu l'espace de plus en plus abstrait d'une expérience intérieure.

Les richesses perdues

Quelques-unes des plus belles pages des *Voix qui crient dans le désert* s'efforcent de suggérer au lecteur ces « richesses perdues » qui désignent, analogiquement, un Occident antérieur, très en amont de la décadence moderne. C'est au cours de cette quête des univers intérieurs que la rencontre avec l'Islam devient possible même si, tout le récit le prouve, ce sera un rendez-vous manqué bien plus qu'un véritable dialogue. Nous sommes à la fois proche de Massignon (ou

d'André Chevrillon¹), grâce à de communes lectures renaniennes², mais Psichari ne cède pas, contrairement à tant d'autres partis d'une même révolte et d'un même sentiment d'échec³, à la fascination de cette religion incandescente et entière, dont il dira qu'elle resta toujours à mi-chemin de la vérité. Plusieurs passages témoignent de cette ambiguïté fondamentale du regard de Psichari, qui mesure à la fois la profondeur religieuse d'une « grande race » (p. 201), mais en même temps la tient à distance. À ses yeux, les Maures sont des « rêveurs » (p. 201), plus que des fanatiques, et la puissance de leurs rêves va jusqu'à anéantir le monde sensible au profit d'une méditation verticale, tendue vers l'Éternel :

Ces grandes facilités de méditations que nous consent cette terre spirituelle, les Maures les utilisent et ils font, à cette aridité, d'admirables ornements. Pourquoi, transformant à notre mesure de semblables forces et les employant à notre bien propre, n'essayons-nous pas aussi de nous enrichir, ou plutôt, de reconquérir nos richesses perdues (p. 201).

Ces richesses sont avant tout celles de la Mystique et de l'Idée (l'arrière-plan platonicien est évident) dont la tradition arabe a su préserver l'intelligence⁴. Psichari retrouvera, dans les types humains et les caractères, l'expression d'une culture qui — contrairement à l'Occident des modernes — sait percer les apparences et discerner l'Invisible. Il fera ainsi un beau portrait d'un de ses compagnons de route, Mohammed Fadel Ould Mohammed Roulan : « Oh! le charmant esprit, cultivé et avide de culture, aimable et raffiné, fleur d'une très vieille civilisation, tout entière tournée vers l'intelligence pure »

1. Voir la réédition de son *Crépuscule d'Islam* (Préface Jean-François Durand), Casa-blanca, éditions EDDIF, 1999.

2. On ne saurait sous-estimer l'influence de son *Histoire des langues sémitiques* (1855).

3. L'exemple le plus emblématique est celui de Léopold Weiss dont la conversion à l'Islam dut beaucoup au refus du « vide spirituel » causé par la « désagrégation » des valeurs européennes après 1914. L'autobiographie de Léopold Weiss, publiée sous le nom de Mohammed Asad, est en ce sens un document essentiel (traduction française *Le chemin de La Mecque*, Paris, Fayard, 1979).

4. Après avoir cité les recherches de Coppolani sur la mystique musulmane et l'Islam des confréries, Psichari remarque : « On croit reconnaître ici les différentes stations de l'extase néo-platonicienne, telles que nous les décrivent les Ennéades » (p. 195).

(p. 204). La langue arabe fait partie de ces richesses, alors que pour un occidental, le détour par le grec a désormais une dimension « archéologique ». L'arabe est « vertical », comme le Dieu qu'il invoque, et il ouvre aussi toute la profondeur du temps. Mohammed Fadel initie le jeune Psichari à une langue savante, lettrée, à la diction incantatoire, faite pour scander le sacré, aux antipodes des langues utilitaires de l'Europe industrielle :

D'autres fois, prenant un livre, il me faisait épeler sa langue, peut-être la plus belle de toute, plus riche, plus souple, plus nuancée encore que le grec. J'aimais à l'entendre lire les lignes mystérieuses, et, je me rappelle la joie qu'il y avait dans sa voix chaude qui modulait les phrases, les chantait presque (p. 205).

Une telle langue donne, pour reprendre une expression augustinienne de Psichari, le « goût de Dieu » (229). Dans sa vision du monde maure, qui, cependant, sera parfois des plus critiques¹, Psichari ne cessera de reconnaître cette profondeur religieuse d'une culture qui passe par une langue, par une grammaire et par une rhétorique, bien plus encore que par un mode de vie. Nous sommes bien loin de cette absence de transcendance véritable des univers animistes que Psichari, quelques années plus tôt, avait pu observer, non sans fascination là encore, en Afrique noire. Il qualifiait d'ailleurs de *romantique*² cette Afrique confondue avec le monde sensible, si peu métaphysique au fond, et dont les langues mêmes, contrairement à l'arabe, donnaient l'impression, par leur richesse dénotative, de se mêler sans aucune distance à la luxuriance des formes du visible. Au Sahara le rapport au monde (et la conscience linguistique même) deviennent classiques et tournent le dos à la « mobilité de la vie » (220). Plusieurs passages des *Voix qui crient dans le désert* illustrent ce classicisme saharien qui est à la fois militaire et musulman, et dont la poétique implicite s'inscrit en faux contre un

1. Le chapitre II des *Voix qui crient dans le désert* est particulièrement révélateur de l'ambiguïté du regard de Psichari, qui reproche à l'Islam d'être une religion d'intellectuels, préférant, selon un précepte bien connu, l'« encre des savants » au « sang des martyrs » : « Ici, nous touchons le point faible de l'islamisme, et surtout du plus pur de tous, celui des Maures. Nous apercevons l'émoussement de la pointe », *op. cit.*, p. 202.

2. *Carnets de route*, dans *Œuvres complètes*, tome I, p. 61-62.

certain Orient¹ voluptueux et sauvage (220) : « Nous étions tous charmés, les Maures et moi, par la précision extrême des lignes, par l'harmonie parfaite de cette anse qui, succédant aux tristesses molles de la lagune, nous emplissait l'âme de paix et de bonheur » (316), écrit Psichari à l'approche de la côte dépouillée de la mer mauritanienne. Dans son imaginaire propre, Psichari immobilise l'espace pour en faire le presque parfait miroir de l'éternité. Et c'est bien dans cette resymbolisation du paysage, arraché à l'illusion « romantique » ou exotique, que s'effectue l'une des rencontres majeures avec l'Islam : rencontre sans conversion, cela va sans dire, et qui révèle à Psichari une vérité incomplète. Sur la route de Port-Etienne, une matinée particulièrement limpide semble alléger et immatérialiser le paysage, le rendre translucide. Or, le transport de la contemplation unit fraternellement l'officier français et son guide musulman, comme si tous deux avaient l'intuition — qui les rapproche — d'une vérité d'au-delà de toute figure :

Nous assistions à une scène de la naissance du monde.
Comme je contemplais ce spectacle, Sidia s'approcha de moi, et, faisant un geste vers l'horizon, ému, transfiguré, il me dit :
— Dieu est grand !
Oh ! comme ce mot me fit du bien. Je connaissais enfin que ma joie n'était pas la création d'un touriste en quête de sensations, ou l'illusion d'un civilisé. Lui aussi, le petit barbare, il frémissait devant la beauté des choses et, devant le soleil qui se levait, nous étions, lui et moi, le même homme (314).

Quelques pages plus loin, un « mot cruel » (319) du même Sidia opposera le monde maure à l'Europe, ou plus exactement à l'Europe incroyante, en une formule qui blessera le jeune Psichari : « Oui, vous autres, Français, vous avez le royaume de la terre, mais nous, les Maures, nous avons le royaume du ciel » (318). Or, ce royaume du ciel, cette « richesse perdue », seul un mouvement de pure violence peut les reconquérir. Tout au long de son récit, Psichari racontera

1. La littérature coloniale est coutumière de tels accents anti-orientalistes. La Préface de Louis Bertrand à son livre *Jardin de la mort* (1904) est des plus significatives. Pour une bonne synthèse, voir l'article de Jean-Marc Moura « Littérature coloniale et exotisme. Examen d'une opposition de la théorie littéraire coloniale », dans *Regards sur les littératures coloniales*, tome I, Paris, l'Harmattan, 1999 (dir. Jean-François Durand).

une histoire tendue, parfois paroxystique : celle d'une âme qui s'arrache au monde sensible, qui se dépouille, et se retrouve dans des paysages grandioses et foudroyés : « Suis-je capable de ces longues méditations qui nous tirent violemment hors du monde sensible, et auprès desquelles la réalité devient une poussière fade et incolore ? » (319).

L'effacement de la figure

Étrange histoire, car elle suppose que pour atteindre ces rives contemplatives qui semblent données, comme sans effort, aux habitants du désert, l'occidental qu'est Psichari doit se soumettre à une contre-éducation, doivent prendre à rebours d'innombrables habitudes de l'esprit, doit cesser, en un mot, d'être moderne. Nombreux sont les aveux, dans ce livre, d'une ruine intérieure et morale : « J'ai souvent pensé, dans d'autres ruines, à ces ruines que sont nos âmes » (246) ; « Ma vie misérable, que je n'arrivais pas à ordonner, me faisait horreur... » (272). L'action n'est plus alors qu'un divertissement pascalien, qui détourne Psichari de voir sa vraie nature, sa *condition*, faite de mensonge et d'opacité :

Mais qu'est-ce donc que le repos pour qui cherche à se fuir soi-même dans l'enivrement de l'espace, pour qui redoute par-dessus tout de se trouver face à face avec le borbier de son âme, pour qui, enfin, ne s'arrêtera plus qu'il n'ait trouvé l'ordre parfait et la suave harmonie de la vérité (250).

Que de passages, dans cette autobiographie spirituelle si proche parfois des *Confessions* augustinienne, qui témoignent à quel point, chez Psichari, l'ordre est nécessaire pour contenir l'angoisse, pour calmer une inquiétude métaphysique incessante ! Des réminiscences de *L'Enfer* de Dante viennent même noircir le tableau d'une humanité désorbitée, errante, malade de son néant et de sa faiblesse : « Au lieu que nous, nous sommes lancés dans le monde, dans le péché. Inquiets, nous rôdons en cercle, à travers les champs de la terre, le regard oblique, la bouche amère » (251). Il y aurait certes un inté-

ressant parallèle à tracer avec l'évolution de Maurice Barrès¹ qui, lui aussi, dut, à un certain moment de sa vie, colmater des brèches d'inquiétude, « reterritorialiser » un moi menacé de dispersion et de perte. Le discours nationaliste, dans ce qu'il a de plus évidemment thérapeutique, qui vient marteler et durcir la confession de Psichari, remplit parfaitement cette fonction identitaire : identifier et déterminer à nouveau ce qui se « disperd », comme dirait Gide. Mais l'imaginaire saharien est non moins essentiel, crucial, dans cette tentative de reprise et de « reliaison » (dans l'acception freudienne de ce terme) d'une subjectivité éparse : le désert comme remède aux angoisses fin-de-siècle, pourrait-on dire. Dans l'imaginaire de Psichari, le désert dé-figure, désembourbe l'âme, engluée dans le monde sensible. Il resymbolise la nature, en même temps qu'il l'immatérialise dans des abstractions et des formes impeccables. C'est cette extraordinaire violence, cette violence du symbolique qui peut fournir une clef de lecture des textes sahariens de Psichari, dont on comprend très vite qu'ils mettent en scène toute une série d'impasses psychiques : le refus du monde sensible trahit celui du corps lui-même, d'une affectivité perçue, selon un modèle stoïcien et chrétien, comme jetant le trouble dans l'âme, comme interdisant tout équilibre. Les passions jouent bien sûr leur rôle dans cette *dramatisation* du rapport à soi, dont le texte porte partout les traces.

L'initiation saharienne est indissociable d'un oubli : celui d'une terre trop terrienne, trop lourde et charnelle. Lentement, au fur et à mesure que les méharées s'enfoncent dans l'immensité monotone, passe, ou semble passer, la *figure de ce monde* :

Nos étapes nous préparaient peu à peu à l'Adrar. Le 24, à Hassi el Argoub, je trouvai quelques textes d'Ouled Selmoun. Jusqu'au Ksar d'Oujeff, près d'Atar, nous ne devons plus rencontrer figure humaine. Déjà à El Argoub, la terre se fait si rude qu'elle ne saurait plus s'accorder avec la figure humaine. On n'y souffre plus que de hautes pensées, celles de la gloire, de la vertu, de la fierté. Et même, elles ne sont pas encore assez épurées. Il faudrait une musique, et venue du ciel plutôt que de la terre (205).

1. L'inquiétude fut celle de toute une génération, jusqu'à Jacques Rivière et Alain-Fournier. Cf. Jean-François Durand, « Un chrétien face au nihilisme », dans *Jacques Rivière et ses contemporains*, Bulletin des amis de Jacques Rivière et d'Alain-Fournier, n° 92-93, 1999.

« Hautes pensées », pensées « épurées » : ces expressions désignent bien l'aspiration au sublime — *Peri Hupsous* — en même temps qu'une rêverie classique qui exorcise la matière. Au Sahara, Psichari retrouve l'immensité de la plaine, chère à Péguy, où plus aucun accident ne distraie le regard de l'essentiel. Regard qui se concentre et se recentre, alors que la profusion des formes et des couleurs, ailleurs, le disperse. Dans l'« immensité prodigieuse » de la plaine (228), le ciel du Sahara semble irréaliser la terre :

De grandes choses peuvent assurément se faire, par ce ciel-là. Son silence même nous presse. L'heure vespérale nous talonne. Elle nous enjoint de revenir en nous-même, je veux dire dans cette partie de nous même qui est le pur esprit et où nous retrouverons cela même qui n'est pas nous [...]. Elle nous projette hors du temps, hors de l'espace, dans une région où l'expérience humaine apparaît misérable, et où pourtant ce que nous découvrons en nous est indiciblement beau (228).

Le Sahara dénude, poursuit la figure mais aussi bien l'ornement : « En arrivant à Labbé, j'ai vu une immense plaine blanche, poudrée de clartés, et que ne revêtait nulle parure » (232). Cette simple remarque distingue nettement l'esthétique classique du Psichari saharien, à la fois du romantisme et de l'orientalisme. Dans *Les voix qui crient dans le désert*, il y a certes des traces d'Orient en Mauritanie même, mais c'est lorsque l'abondance et le luxe corrompent l'ascèse du désert. Chez Psichari, qui se souvient sans doute d'Ibn Khaldoun¹, le désert est bédouin. Il se méfie de la figure d'ornement et de toute rhétorique redondante. Les longues citations de Pascal²

1. Le chapitre II des *Voix qui crient dans le désert* décrit très favorablement la simplicité des mœurs maures : « La simplicité des mœurs est grande, telle exactement que nous la décrit le vieil Ibn Khaldoun, quand il nous fait le tableau de la vie berbère. La vie rude des coureurs de brousse, la vie austère des contemplatifs, voilà les deux aspects de l'âme maure. Il ne nous éloignent pas tant de nous que l'on serait tenté de le penser » (p. 194). Psichari pense sans doute au tableau des mœurs bédouines que trace Ibn Khaldoun dans son *Discours sur l'histoire universelle (Al-Muqaddima)*, particulièrement dans le chapitre consacré à la « civilisation » bédouine (*al-'umrân al-badawi*). Traduction française Vincent Monteil, Paris, Sindbad, 1978, tome I.

2. Le chapitre XVI le cite plusieurs fois dans l'édition Havet, qui fut aussi celle qui accompagna Péguy dans sa conversion. À la fin du chapitre XIII, Psichari établit une intéressante comparaison entre le silence du désert et celui de Port-Royal : « C'était le silence qu'écoutait Pascal dans les nuits de Port-Royal, et c'est lui que parfois nous

renforcent cette acuité janséniste d'un style qui poursuit l'équivoque et détruit les figures, ou du moins affirme cette intention dont l'écriture, certes, ne parviendra pas vraiment à tenir la promesse. Au fur et à mesure que Psichari s'avance « au seuil de Dieu », son aversion pour la figure et l'ornement se renforcent, jusqu'à définir l'essentiel de son style et de sa spiritualité : « la vie dépouillée, immobilisée dans l'attente, dégagée de tout le sensible, même le sensible du cœur, voilà ce qui conviendrait ici » (233). Plusieurs fois, Psichari associe le monde sensible au tumulte des passions, aux désordres intérieurs¹ qu'il faut réduire et combattre, certainement pour les avoir jadis trop aimés :

Que lui sont ces beaux prestige du monde, alors que son cœur malade appelle avec ferveur ce qui ne peut se voir ? La confusion des campagnes de la terre, elle n'est plus que l'image de son propre désordre. Il voit, à chaque cercle de l'horizon franchi, des configurations, tous les contours du monde sensible, avec des lignes nettes en bordure. Et puis, des teintes, douces ou violentes, sur ce visage. Mais c'est la voix immatérielle, la voix qui clame dans le désert, qu'il appelle en sanglotant (256).

Au bout de ce mouvement d'épuration, de défiguration, il y a un paysage qui juxtapose les pierres, et qui ne triche pas. Paysage qui suggère une syntaxe, dessine une *harmonie* (au sens étymologique de ce mot), et donc l'ordre sans jointure d'un temple : « Des pitons, des dunes, rien que des formes simples, mais tout cela sans raccords, sans jointures. Ah ! ce pays-ci ne connaît guère l'art de ménager les transitions ! » (301). Le refus des transitions, des subordinations, déshistoricise la langue elle-même et rend plus évident le face à face de l'homme et de Dieu. Cette difficulté à subordonner et à construire une syntaxe du temps correspond bien à l'idée que se fera Massignon du temps musulman : une poussière d'instant tendus vers l'éternité². Ainsi, au cœur de l'expérience saharienne, plus rien

avons retrouvé dans les solitudes de l'Afrique. Nous connaissions, à ces moments-là, que c'était, hélas ! la seule chose qui nous vint de Dieu » (p. 323).

1. Théodore Monod recueillera, en 1923, des témoignages directs de ce tumulte des passions, et il reprochera à Psichari, dont il admire l'œuvre, une « discutabilité morale » qu'il rapproche de celle d'Oscar Wilde, dans *Maxence au désert*, Actes-sud, 1995, p. 51.

2. Article publié en 1952 dans *Eranos Jahrbuch XX* et repris dans *Parole donnée* (Le Seuil, 1983). Massignon parlera d'une « perception discontinue du temps en "instants" » (p. 320).

ne protège de l'Absolu : ni la figure, ni l'Histoire, ni la diversité du monde sensible

Rien ne nous soutient. Rien ne vient aider nos démarches. Abandonnées à nous-mêmes, nous crions : « Où sont les légendes, ô Terre ? où sont les héros, et quelles sont les couronnes ? Montre-nous quelque sentier qui nous mène quelque part, nous assure d'un but. » Mais les plaines des Maures n'ont pas de sentier, et nulle fleur d'histoire n'y a poussé. Alors tout nous rejette dans le spirituel, et c'est le ciel qui nous donne le soutien que nous ne pouvons trouver sur la terre (302).

Par de telles remarques¹ Psichari parvient à suggérer la force d'un sublime saharien, qu'il oppose aux tentations, ou plutôt aux divertissements, de la fiction (303). C'est donc d'un Sahara antiroman-tique (et antiromanesque) qu'il s'agit, et profondément platonicien, comme le dit sans ambiguïté cette phrase : « Pendant des jours et des années, nous nous sommes baignés dans l'unité du monde » (303). Dans un passage étonnant, Psichari oppose deux mondes. Il y a d'abord celui de l'art et de la nature, et puis celui de la musique. Selon cette conception, l'art, sous ses formes les plus diverses, relève tout entier d'une Mimesis de la nature, alors que la musique désigne une surnature dans l'effacement de la figure. Il y a entre elle et le monde sensible l'infinie distance des ordres pascaliens :

La musique, à elle seule, est l'autre monde. Comment le nierait-on parmi ces beautés si épurées, si transcendantes du Sahara ? Et pourtant, l'affreux silence de la mort y règne en maître — Oui, mais, déjà ici, nous commençons à nous lever au-dessus de l'ordre de la nature. Et par là, nous nous rapprochons de l'ordre de la musique. Ainsi le désert est-il presque une musique... (216)

Toute la poésie du désert, chez Psichari, tient dans ce « presque » qui fait du Sahara un espace intermédiaire, véritable « passage² »

1. On sait que, en 1911, Massignon brûla tous les poèmes qu'il avait composés au cours de son second séjour égyptien de 1910. Ce sera, selon lui, un geste « ascétique » de renoncement, comme si la « création » pouvait détourner de l'expérience de Dieu, cf. Christian Destremeau et Jean Moncelon, *Massignon*, Paris, Plon, 1994, p. 87-88.

2. Il faudrait comparer l'expérience de Psichari avec celle d'un autre grand classique de la mystique du désert, Massignon. La conversion de Massignon, en 1908, fut tout aussi violente. Elle exigea elle aussi une sorte d'anéantissement du monde sensible : « J'avais tant aimé les formes que tout mon être près de mourir s'y accolait

vers une « autre vie » : intuition ici-bas de l'infiniment autre. On aura compris que la tentation de Psichari est bien cet au-delà du langage, cet au-delà de toute représentation et de toute figuration, que la musique seule peut approcher sans trop le trahir, et sans se confondre avec lui. Le Sahara est le seuil de cet indicible, et c'est pourquoi le récit de Psichari raconte une progressive exténuation, voire extinction (*fana*) de ce qui constitue, habituellement, l'aliment de toute littérature : les accidents et les hasards du réel, la diversité des formes, les anecdotes et les péripéties qui dramatisent le récit. Le catholique Psichari n'a peut-être jamais été aussi proche d'un Islam contemplatif dont il reconnaîtra volontiers la profondeur religieuse, mais qu'il rendra aussi responsable, selon une topique récurrente du récit colonial, de la stagnation de la culture arabe.

en désespéré... » Pour Massignon comme pour Psichari le désert est un « seuil », mais aussi, pour reprendre un terme bien connu de la culture arabe, un « espace intermédiaire » (*barzakh*) entre le monde et l'infigurable : « Avant Hama, mon baedeker à la main, assis à reculons près de la portière de gauche, j'examinais le paysage. Choc soudain, le 3^e après les 3 et 7 mai, d'un surnaturel que je reconnaissais maintenant : heurt d'un seuil, entrée dans l'irrémissible, l'inéluctable (comme la tente errante qu'on va planter s'immobilise au coup de maillet fixant le 4^e piquet) », cité par Christian Destremau et Jean Moncelon, *Massignon*, p. 68 et 75.

Variations autour d'un paysage : le désert chez Isabelle Eberhardt

.....

Rachel Bouvet

Université du Québec à Montréal

.....

Cheminer à travers les récits d'Isabelle Eberhardt laisse une impression d'errance, de vagabondage, mais aussi de nombreuses impressions visuelles, un peu comme si une série de tableaux se déroulait devant nos yeux, des tableaux ayant pour thème, invariablement, le désert. Souvent, le texte commence, ou finit, avec un paysage : un coucher de soleil sur les dunes, l'aube qui se lève sur la hamada, la vue panoramique d'un village enserré entre les montagnes, etc. Considérer ces descriptions comme un simple leitmotiv serait réduire considérablement leur portée : d'une part, leur caractère répétitif crée un certain rythme au sein de l'œuvre, lui conférant une dimension cyclique indéniable ; d'autre part, il semble bien que le récit eberhardtien privilégie l'instant au détriment de la durée. La rêverie face à un paysage semble prendre plus de place que l'intrigue dans certaines nouvelles. Si la dimension spatiale prend le pas sur la dimension temporelle, il devient dès lors nécessaire de s'interroger sur le statut de la description dans cette œuvre et d'examiner de plus près ces paysages désertiques. Je tenterai de montrer que le désert peut être conçu comme un paysage d'élection qui donne tout son sens au récit. L'étude des différentes formes paysagères et de l'étonnante polychromie des panoramas permettra à la fois de se demander dans quelle mesure ce paysage, en particulier le désert de dunes, correspond à l'imaginaire du désert véhiculé par la culture européenne de l'époque et de mettre en évidence le rôle joué par l'expérience du désert et de la langue arabe dans la perception du paysage, à la fois dans les récits de voyage et dans les nouvelles.

L'acte de paysage

Le récit de voyage, on le sait, est avant tout préoccupation d'espace. Il va de soi que lors de la démarche d'écriture, la description obtienne une place de choix : comme le dit Véronique Magri, « [l]'espace de l'écriture rivalise avec l'espace réel. La séquence descriptive renoue avec le principe de l'*ecphrasis*, autrement dit la description d'une œuvre d'art, la description comme œuvre d'art¹. » Le voyageur, confronté à un nouvel environnement, à des formes paysagères différentes de son décor familier, réagit à sa manière, plus ou moins fortement, à ces stimuli sensoriels. Avant même de relater les rencontres, les visites, ou de faire part des particularités ethnologiques et culturelles, il dresse un tableau des lieux parcourus. Rien d'étonnant à cela, étant donné que le paysage est généralement le premier élément qui frappe le voyageur, que ce soit à travers le hublot, à la descente du train, ou au cours d'une promenade à cheval. C'est lors de ce premier contact que se construit le paysage, une construction qui varie en fonction des individus qui le perçoivent. Selon le géographe Charles Avocat,

[l]e paysage renvoie au sujet qui l'appréhende [...] L'analyse paysagère représente donc le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes : d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre « vision » du monde, c'est-à-dire filtrés par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique... de l'autre une réalité physique, objective, tridimensionnelle, dont nous recherchons la formulation mathématique et abstraite [...] ; entre les deux, c'est-à-dire entre la subjectivité totale et l'objectivité absolue, [...] un paysage vécu, perçu, observable par tout un chacun, à la fois réalité d'une image et image d'une réalité².

C'est lors de l'interaction entre un sujet et une réalité physique extérieure, au cours d'un véritable « acte de paysage » (l'expression

1. Véronique Magri, « La description dans le récit de voyage », Gérard Lavergne et Alain Tassel, dir. pub., *Mélanges Espace et Temps*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines, Université de Nice, Cahiers de narratologie, n° 7, 1995-1996, p. 42.

2. Charles Avocat, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans Charles Avocat et al., *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, CIEREC, 1984, p. 14.

est de Charles Avocat) que celui-ci s'élabore, que ses contours se précisent, que ses formes et ses couleurs se fixent. Cet acte de perception, où entrent en jeu de nombreux filtres, joue donc un rôle déterminant dans tout voyage, et par voie de conséquence dans les récits qui en sont issus. Il ne suffit pas de poser les yeux sur le désert pour y voir « la terre ocreuse, tourmentée, calcinée » ; il faut que certains aspects du paysage soient sélectionnés et que les sensations visuelles et les émotions qui les accompagnent soient ensuite transmues en mots. L'une des singularités de l'œuvre d'Isabelle Eberhardt à cet égard est que le paysage occupe quasiment autant d'importance dans les nouvelles que dans les récits de voyage. D'ailleurs, il est parfois difficile de qualifier de nouvelles ces récits où il ne se passe pas grand-chose, où les personnages sont à peine esquissés ; on a plus souvent l'impression d'être devant des tableaux où les humains font partie du paysage, d'une continuité entre les descriptions des lieux et des visages, entre le mouvement de la planète et celui des personnages. Pas de rupture, donc, pas de suspense, non plus, ni de chute finale. Il semble bien que le récit cherche sans cesse à remettre en scène l'acte de paysage à l'origine de l'écriture. Loin d'être un simple décor, un cadre dans lequel l'action évolue, le désert obtient dans ces pages, à la fois dans les récits de voyage et les nouvelles, une dimension inégalée¹.

Les dunes

Dans le vaste choix de paysages qu'offre le sol algérien, le désert de dunes est celui qui retient le plus l'attention d'Eberhardt, au point de devenir très vite un paysage d'élection. C'est à El Oued, une oasis située dans le Souf, que ceci apparaît comme une certitude :

[...] ma *première* arrivée à El Oued, il y a deux ans, fut pour moi une révélation complète, définitive, de ce pays âpre et splendide qui est

1. On peut à ce sujet rapprocher Loti et Eberhardt, qui d'ailleurs a souvent fait part de son admiration pour cet auteur. Ils ont en commun le fait de donner à l'espace beaucoup d'importance dans leurs récits. Comme le signale Denise Brahimi, Aziyadé n'est pas tout à fait un roman au sens classique du terme, car la ville de Stamboul y joue le rôle principal (Brahimi, *Charmes de paysage*, St-Cyr sur Loire, Christian Pirot éditeur, 1994, p. 52-53). Les personnages sont subordonnés à l'espace qui les englobe, qui les détermine en quelque sorte.

le Souf, de sa beauté particulière, de sa tristesse aussi. [...] Du sommet de cette dune, on découvre toute la vallée d'El Oued, sur laquelle semblent se resserrer les vagues somnolentes du grand océan de sable gris. (I, p. 42¹)

Ce récit est d'ailleurs intitulé « Au pays des sables », une expression que l'on retrouve souvent et qui montre bien l'importance que revêt l'erg, le paysage dunaire, chez cet auteur. Il serait trop long ici de mentionner tous les passages où l'on évoque « les dunes fauves, sanglantes ou violettes, ou livides sous le ciel bas et noir de l'hiver » (I, p. 83), « les dunes grises » (II, p. 138), les « dos monstrueux de l'erg » (II, p. 138), le « chaos des dunes » (II, p. 141), « le dédale des dunes » (II, p. 145), etc. Mohammed Rochd a d'ailleurs fait un relevé systématique de toutes les occurrences de termes reliés au désert dans quatre nouvelles et en a conclu que « la dune y est la forme paysagère emblématique du désert² ». Il précise tout de même que le choix des récits n'est pas étranger à cela, étant donné qu'ils se déroulent tous dans la région d'El Oued, située dans le Grand Erg oriental. Effectivement, dans les récits se déroulant ailleurs, dans le Sud Oranais par exemple, c'est le contraste entre l'erg et le reg qui frappe le regard :

Qu'il est dissemblable, ce pays de poussière et de pierre, des régions aimées du Sud-Est, du grand Erg immaculé, des dunes pures et irisées du Souf, et des *chott* immenses, et des palmeraies mystérieuses de l'Oued-Rir'h salé ! (I, p. 141)

Il n'est pas rare que des écrivains voyageurs découvrent ainsi un paysage qui les rejoint intimement, comme si un accord secret s'établissait avec un espace singulier, exotique au départ, de plus en plus familier à mesure que le temps avance. On pense aux pages de Lamartine consacrées au Liban, avec ses montagnes surplombant la mer, à celles de Loti sur la Turquie, sur la ville d'Istanbul en particulier³. En multipliant les sites, les panoramas, le voyage rend possible un autre rapport à l'espace, une relation singulière avec un lieu,

1. Isabelle Eberhardt, *Écrits sur le sable*, Paris, Grasset, 2 tomes, 1988-1990. Dorénavant, le numéro du tome et celui de la page seront indiqués entre parenthèses.

2. Mohammed Rochd, « Désert et religion dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt » (5^e partie), *El Watan*, n° 3044, 8-9-12-2000.

3. Denise Brahimi a étudié ces paysages d'élection dans son ouvrage *Charmes de paysage*, St-Cyr/Loire, Christian Pirot éditeur 1994.

comme si une certaine osmose se manifestait, parfois, avec un paysage jusque-là inconnu. Pour reprendre les mots de Jean-Jacques Wunenburger, « [u]n lieu ne peut capter l'attention de l'homme qu'à partir du moment où, à l'abri de tout intérêt empirique et pragmatique, s'établit une connivence entre les formes extérieures du terrain et les forces intérieures d'un psychisme, individuel et collectif¹ ». Au sujet du désert, il affirme que « [c]e monde minéral, homogène et rudimentaire peut [...] accueillir des investissements psychiques extrêmement puissants du fait même de son unidimensionnalité et de son abstraction sensorielle² ». C'est bien cette connivence que l'on retrouve dans les récits d'Eberhardt entre des formes vagues, évanescences, un horizon vide, une luminosité accrue, et les forces intérieures d'un être épris de liberté, à la recherche d'un absolu, n'hésitant pas à faire table rase des frontières établies par la société entre les hommes et les femmes, les Occidentaux et les Arabes, les sédentaires et les nomades. On peut se demander néanmoins pourquoi les dunes, en particulier, font office de paysage d'élection chez Isabelle Eberhardt. Pourquoi pas la hamada, l'oasis, la palmeraie, le chott, la montagne ? Une question qui semble très proche de celle que pose Michel Roux dans son essai sur *Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*. Il y montre en effet que le paysage de dunes s'est imposé dans l'imaginaire français, au détriment du reg, la plaine caillouteuse, qui est pourtant la forme paysagère la plus fréquente au Sahara, parce qu'il est apparenté au rivage, aux sables du bord de mer, paysage qui s'était imposé, surtout au XIX^e siècle, dans les domaines artistique, littéraire, touristique. Il suffit pour s'en convaincre d'observer la récurrence de la métaphore marine dans les descriptions du désert. Isabelle Eberhardt est loin d'être la seule à évoquer « le grand océan de sable gris » ; il semblerait bien que personne n'y échappe. Les écrivains, mais aussi les photographes, les peintres, les cinéastes, et les géographes eux-mêmes ont souvent relayé le mythe faisant du Sahara un désert de sable. Le mythe opère ici comme un « prisme déformant », ce qui montre bien que « la valeur du paysage dépend plus de l'image projetée que de la réalité, qui est occultée » (p. 9). Si les voyageurs, qui pourtant

1. Jean-Jacques Wunenburger, « Habiter l'espace », *Cahiers de géopoétique*, n° 2, automne 1991, p. 129.

2. *Ibid.*, p. 135.

foulent du pied davantage de pierres que de sables, ne parlent pas des regs, c'est parce que la dune, l'erg, est la seule forme inscrite dans leur imaginaire du désert. Michel Roux explique que le reg est généralement vu comme un « espace monotone, morbide, jamais beau ni grandiose. C'est un non-paysage » (p. 12). En cela, l'œuvre d'Eberhardt n'apparaît pas entièrement tributaire du mythe : l'engouement manifeste pour le paysage dunaire rejoint, certes, l'imaginaire français de l'époque, auquel Eberhardt participait par le biais de ses lectures notamment, mais il faut bien admettre par ailleurs que les récits regorgent de descriptions de sites autres, des sites présentant une grande diversité de formes paysagères.

Les autres formes paysagères : chotts, hamadas, djebels, sebkhas

Ce serait réducteur d'affirmer que seules les dunes ont droit de cité dans l'imaginaire eberhardtien. Les exemples sont trop nombreux, qui soulignent l'extraordinaire variété du paysage désertique, qui en montrent les détails les plus infimes. Dans le sud Oranais, le paysage change du tout au tout en l'espace de quelques lignes. Voici comment sont décrits les environs de Beni-Ounif :

Au sud d'Ounif, la chaîne basse du Gara s'avance et finit en éperon arrondi, tout rose, éventré de larges plaies blanches qui sont des carrières. / Et là, au tournant, brusquement, tout change. C'est l'espace sans bornes, aux lignes douces, imprécises, ne s'imposant pas à l'œil, fuyant vers les inconnus de lumière. / Une monotonie harmonieuse des choses, un sol ardent et rouge, un horizon de feu changeant. / Seule végétation, d'aspect minéral elle-même, le bosselement innombrable du *degaâ* argenté que les soldats ont surnommé le « choux-fleur » (sic), l'étrange plante de la *hamada* de pierre, une agglomération serrée, ronde, de petites étoiles dures et aiguës, tenant au sol par une seule faible tige ligneuse. / Et rien d'autre, à peine quelques touffes d'alfa. Vers l'est, vague comme un amas de nuages bleutés, une chaîne de montagnes et les dunes de la Zousfana, tachetées du noir des dattiers disséminés. / Au sud, plus rien, l'horizon qui flambe vide et superbe... (I, p. 159)

La chaîne de montagnes, le plateau de pierres, les dunes au loin, les plantes épineuses, les dattiers, c'est dans cet ensemble contrasté de formes paysagères et végétales que loge l'intérêt du panorama. Ailleurs, dans la vallée de l'*oued* Rir', le regard se porte sur le chott, où « [l]e sol spongieux se recouvrait d'une mince couche de sel, avec de larges lèvres d'humidité brune » (II, p. 130). Et l'on pourrait, ainsi, multiplier les citations tellement les paysages décrits sont légion. C'est un terrain bien connu, arpente, expérimenté, qui se dévoile dans les *Écrits sur le sable* ; le désert y est appréhendé dans toute sa diversité. On observe que les filtres esthétiques sont en partie atténués par l'expérience concrète de la vie dans le désert, les nombreuses chevauchées en compagnie d'Arabes, les campements avec les nomades. Même si la dune garde la préséance, elle n'est pas la seule forme paysagère inscrite dans l'imaginaire eberhardtien ; celles-ci sont plus variées qu'on ne le pense.

Mais comment expliquer justement le fait que les lecteurs retiennent uniquement l'image du désert de sable en lisant les textes d'Eberhardt¹ ? Est-ce dû aux textes ou aux lecteurs, au fait qu'une majorité d'entre eux véhiculent eux aussi ce mythe ? Il ne faut pas oublier en effet que l'acte de lire les descriptions constitue une autre étape dans cette série de transformations ; un acte lui aussi marqué par ces filtres qui nous habitent, par l'expérience que nous avons du désert, par la faculté propre à chacun de s'imaginer des lieux à partir de mots. Christian Jacob, dans une étude sur les paysages dans les textes géographiques grecs, s'interroge ainsi sur la lecture :

Quel est l'effet sur le lecteur d'une description paysagère ? Cette question naïve implique en fait une enquête approfondie sur les significations, les valeurs, les connotations attachées à tel ou tel type de paysage, qui le rendront attrayant ou repoussant, familier ou exotique, crédible ou fictif, etc.².

Ce n'est qu'à travers une lecture que la description prend sens, ce n'est qu'une fois traduite en mots que l'appréhension visuelle du

1. Voir par exemple les extraits choisis par Eglal Errera dans son anthologie intitulée *Lettres et journaliers*, Arles, Actes Sud, coll. Terres d'aventure, 1987.

2. Christian Jacob, « Logiques du paysage dans les textes géographiques grecs », dans Charles Avocat et al., *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, CIEREC, 1984, p. 163.

désert nous est accessible : ces trois actes différents, — l'acte de percevoir un paysage, l'acte de décrire, l'acte de lire —, construisent chacun à leur manière le paysage, à l'aide de filtres à chaque fois singuliers. La tentation est grande, parfois, d'analyser les textes en pensant atteindre par là la subjectivité d'un auteur, de comprendre sa manière de percevoir le monde, surtout dans le cas d'Eberhardt, jeune femme marginale à plus d'un titre, dont le fantôme semble encore hanter les pages maculées de boue retrouvées après sa mort¹. Mais ce serait occulter la spécificité des sémioses qui se sont produites entre ces deux points, prendre pour point d'origine ce qui n'est dans le fond que le résultat d'une lecture, d'une analyse. Il faudra donc se contenter des mots, à défaut des spectacles de la nature, et faire acte d'imagination à partir des formes et des couleurs jetées sur le papier.

Justement, si l'on regarde de près le vocabulaire utilisé pour décrire le désert, on s'aperçoit que certains mots arabes sont utilisés pour désigner certaines réalités géographiques, des mots qui sont presque tous expliqués dans le glossaire préparé par Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu et présenté à la fin des deux volumes d'*Écrits sur le sable*. Dans le registre géomorphologique, on trouve : sebkha (marécage salé), chott (lac salé desséché), hamada (désert de pierres²), djebel, oued, redir (ghedir) (étang, mare) ; en ce qui concerne les vents du désert : chehili (sirocco), khamsin (vent de sable) ; et le domaine végétal : alfa, *degaâ* (plante épineuse), *diss* (herbe sèche), *drinn* (herbe du désert), *chih* (*arbrisseau*), *timzrith* (thym), *djerid* (*palme*), *doum* (palmier nain), *keram* (figuier), *zebboudj* (olivier sauvage). Découvrir un lieu se fait aussi par le biais de la langue, elle-même adaptée à son milieu, à l'environnement dans lequel elle a été élaborée. L'utilisation de mots arabes témoigne de la présence de filtres diversifiés dans l'acte de paysage. Si le paysage est saisi dans toutes ses nuances, c'est parce que le contact quotidien avec

1. C'est en effet ce que laissent penser les études, même les plus récentes, de son œuvre. Voir à ce sujet mon article « Vagabondages au pays des sables d'Isabelle Eberhardt : la figure de la "bonne nomade" et la dérive des lectures », Bertrand Gervais et Jean-François Chassay, dir. pub., *Les lieux de l'imaginaire*, à paraître aux éditions Liber en 2002.

2. C'est la définition donnée dans le glossaire. Selon les dictionnaires, il s'agit plutôt d'un « plateau pierreux ».

l'environnement désertique et avec ses habitants a permis de distinguer des formes là où il n'y avait sans doute au départ que des tracés informes, d'agrandir de manière considérable le répertoire de signes faisant partie du bagage de tout voyageur. Si l'imaginaire collectif qui a marqué Eberhardt est celui de l'Europe coloniale du tournant du siècle, si les livres de Loti ont délimité une certaine esthétique¹, l'expérience concrète du désert conjuguée à la connaissance de la langue et de la culture arabes jouent également un rôle important dans l'acte de paysage à la source de la description. Que dire maintenant du lecteur ne possédant pas cette expérience du désert et ne connaissant pas la langue arabe ? Étant donné que la construction du paysage ne repose pas, dans ce cas, sur un déjà-vu, on peut s'attendre à qu'il convoque sa propre imagerie relative à un désert de dunes, qui fera obstacle à la saisie de la diversité paysagère. Il se peut aussi que son imagination soit stimulée par la présence de ces descriptions et que la lecture devienne le lieu de la création d'images mentales inédites. Laisser son esprit vagabonder au-delà de la langue connue, au-delà des frontières géographiques et culturelles instituées par les communautés, donne au lecteur la possibilité de renouveler son regard, de pressentir l'existence de réalités géographiques sensiblement différentes du mythe familier. Le désert semble en effet, sous la plume d'Eberhardt, en proie à de perpétuelles métamorphoses. À l'origine de ces variations, qui affectent plus précisément les couleurs du paysage, se trouve le mouvement cyclique de la planète, sa rotation sur elle-même autour du soleil.

Levers et couchers de soleil

Les textes révèlent un regard habitué aux lieux, extrêmement attentif aux moindres changements qui l'affectent, ne se lassant jamais de contempler les « horizons vides » :

On l'a dit et redit, toute la beauté si changeante de cette terre d'Afrique réside bien dans les jeux prodigieux de la lumière sur de monotones sites et des horizons vides. / Ce furent sans doute ces

1. Au sujet de l'influence de Loti sur Eberhardt, voir l'article de Jules Kempf-Rochd, « Loti dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt », dans Bruno Vercier et al., *Les Méditerranées de Pierre Loti*, Bordeaux, Aubéron, 2000, p. 151-163.

jeux, ces levers de soleil irisés, délicieux, et ces soirs de pourpre et d'or qui inspirèrent aux conteurs et aux poètes arabes de jadis leurs histoires et leurs chants. (I, p. 33)

Ce sont aussi ces jeux de lumière qui déclenchent le récit : très nombreux sont les nouvelles ou les récits de voyage qui débutent avec un lever ou un coucher de soleil. Le matin, le spectacle commence avec la première lumière du jour — l'aube, l'aurore — et ne s'achève que lorsque tous les rayons du soleil frappent, lorsque l'obscurité violette a cédé la place aux teintes lumineuses :

Sous la caresse du soleil dissipant lentement la buée violette de la nuit, la plaine s'étend, immense, toute rose, tachetée de noir, comme une peau de panthère étalée : elle est couverte de petits arbrisseaux gris, coriaces, rampants, qui sont des *chih* et des *timzrith* et, lavés de rosée, embaument.

Heure bénie, heure légère de l'aube dans la plaine libre où la lumière vivifiante roule sa vague de feu, sans obstacle, d'une plage du ciel à l'autre... Heure où l'on oublie la fatigue et la morne somnolence de la route nocturne, longue, monotone, dans le froid qui, avec l'invincible sommeil, engourdit hommes et chevaux... heure où la gaîté des choses réveillées pénètre les âmes...

Là-bas, vers le sud, la plaine s'ouvre, infinie, attirante... L'horizon est encore voilé de brume légère... Ce sont les *chott* limpides et bleus, les *sebkha* perfides, les sables blonds, les montagnes étranges de la chaîne saharienne aux sommets en terrasses, puis, le désert avec toute sa lumière resplendissante et morne... son éternel et décevant printemps, sa vie libre et errante et son bienfaisant silence. (II, p. 331).

L'heure du *maghreb*, du coucher du soleil, inaugure une autre série de transformations. Notons entre parenthèses que les mots ne manquent pas en français pour parler du moment qui suit immédiatement le coucher du soleil — c'est le crépuscule, la brunante, le moment entre chien et loup —, alors qu'il en manque pour désigner le moment de la journée où les couleurs commencent à changer. C'est pendant cet intervalle de temps, très court en Afrique du Nord, qui s'étale entre le moment où l'astre touche la ligne d'horizon et celui où il disparaît complètement de la vue, que la nature se donne en spectacle. La métamorphose est tellement saisissante que certains personnages, comme le major dans la nouvelle épo-

nyme, ont pour habitude de suspendre leurs occupations pour regarder la « féerie chaque jour renaissante, jamais semblable, de l'heure pourpre » (II, 164) :

En face de lui [Jacques], les bâtiments laiteux du bordj se coloraient d'abord de rose, puis peu à peu, ils devenaient tout à fait rouges, d'une teinte de braise, inouïe, aveuglante... Toutes les lignes, droites ou courbes, qui se profilaient sur la pourpre du ciel, semblaient serties d'or... Derrière les coupoles embrasées de la ville, les grandes dunes flambaient... Puis, tout pâlisait graduellement, revenait aux teintes roses, irisées... Une brume pâle, d'une couleur de chamois argenté, glissait sur les saillies des bâtiments, sur le sommet des dunes. Des renforcements profonds, des couloirs étroits entre les dunes, les ombres violettes de la nuit rampaient, remontaient vers les sommets flamboyants, éteignaient l'incendie... Puis, tout sombrait dans une pénombre bleu marine, profonde. (II, p. 164-5)

C'est ainsi, de nuance en nuance, que le paysage désertique se transforme, exigeant de l'écrivain une large palette de couleurs et du lecteur un arrêt sur image. Il semble en effet nécessaire de ralentir le rythme de lecture pour pouvoir apprécier ces touches de lumière, ces changements de tons, ce mouvement de l'œil qui va du proche au lointain, du dôme jusqu'à la dune, qui glisse sur le paysage avant de s'évanouir dans l'obscurité. Spectacle de la nature, féerie de l'écriture, mais aussi spectacle intime, que nous pouvons contempler, en tant que lecteurs, grâce aux images tout en contrastes qui surgissent au gré des phrases, dont la force peut aller jusqu'à éblouir nos horizons intérieurs, décidément monochromes, jusqu'à nous transporter, en rêve, en plein milieu du Sahara.

Références bibliographiques

AVOCAT, Charles, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », dans C. Avocat et al., *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, CIEREC, 1984, p. 11-36.

BOUVET, Rachel, « Vagabondages au pays des sables d'Isabelle Eberhardt : la figure de la "bonne nomade" et la dérive des lectures », Bertrand Gervais et Jean-François Chassay, dir. pub.,

Les lieux de l'imaginaire, à paraître aux éditions Liber à l'automne 2002.

- BRAHIMI, Denise, *Charmes de paysages*, St-Cyr/Loire, Christian Pirot éditeur 1994. Eberhardt, Isabelle, *Écrits sur le sable. Œuvres complètes*, Paris, Grasset, tome 1 : 1988, tome 2 : 1990.
- EBERHARDT, Isabelle, *Écrits sur le sable. Œuvres complètes*, Paris, Grasset, t. 1 : 1988, t. 2 : 1990.
- EBERHARDT, Isabelle, *Lettres et journaliers* (choix de textes présentés par Eglal Errera), Arles, Actes Sud, coll. Terres d'aventure, 1987.
- JACOB, Christian, « Logiques du paysage dans les textes géographiques grecs », dans C. Avocat et al., *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, CIEREC, 1984, p. 159-178.
- KEMPF-ROCHD, Jules, « Loti dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt », dans Bruno Vercier et al., *Les Méditerranées de Pierre Loti*, Bordeaux, Aubéron, 2000, p. 151-163.
- MAGRI, Véronique, « La description dans le récit de voyage », Gérard Lavergne et Alain Tassel, dir. pub., *Mélanges Espace et Temps*, Nice, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines, Université de Nice, Cahiers de narratologie, n° 7, 1995-6, p. 35-48.
- ROCHD, Mohammed, « Désert et religion dans l'œuvre d'Isabelle Eberhardt » (5^e partie), *El Watan*, n° 3044, 8-9.12.2000. Roux, Michel, *Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*, Paris, L'Harmattan, coll. Histoire et perspectives méditerranéennes, 1996.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Habiter l'espace », *Cahiers de géopoétique*, n° 2, automne 1991, p. 129-139.

Smara.
Carnets de route de Michel Vieuchange :
un itinéraire initiatique

Jacques Plainemaison
Université de Limoges

Smara fut publié à Paris, chez Plon, en 1932. Le livre était composé des *Carnets de route* de Michel Vieuchange chez les dissidents du Sud marocain et du Rio de Oro, précédés d'une préface de Paul Claudel et augmentés d'une introduction, d'une postface et d'appendices de Jean Vieuchange, le frère de Michel. Il comportait, outre 53 photographies et un index, une carte établie à partir des itinéraires relevés par Michel Vieuchange entre le 11 septembre et le 16 novembre 1930, durée de la reconnaissance, ou « raid », qu'il effectua jusqu'à l'oasis de Smara¹.

Né en 1904, Michel Vieuchange est, au moment où se forme le projet de cette exploration qui le conduira jusqu'à Smara, un jeune homme qui a reçu une éducation chrétienne, a fait des études de lettres et a des projets littéraires. En 1923, il est allé en Grèce, d'où il est revenu ébloui. Après son service militaire, qu'il effectue au Maroc, il se libère des influences classiques de sa jeunesse par la lecture de Rimbaud, Nietzsche, Gide, Claudel... Désormais dégoûté des valeurs de la famille, de la patrie, de la religion, il décide de se tourner

1. *Smara* fut réédité en 1990 chez Phébus dans la collection « D'ailleurs » et, en 1993, chez Payot dans la collection « Petite Bibliothèque Payot/Voyageurs ». Les références seront données par rapport à l'édition originale. Par simplification, nous nous contenterons d'indiquer entre parenthèses le numéro de la page des citations des *Carnets de route*, les autres références étant placées en note.

vers l'action : « Une soif irrésistible d'action me dévore », écrit-il¹. Il éprouve le besoin de « s'appliquer à un acte difficile qui l'engage tout entier, corps et âme² ». Or, « à deux pas du Maroc qui, déjà connu de Michel, peut nous servir de base, il y a une carte à préciser, une ville à reconnaître, malgré l'hostilité des hommes et du désert : l'occasion d'un effort et d'un danger³ ». Une fois engagé dans l'action, « dans l'acte même où tout est pur » (50), Michel Vieuchange goûtera la joie de « se sentir enfin dedans, au cœur même » : « La tête éclate de joie, malgré la souffrance, les courbatures, le soleil, la soif » (121).

Le 1^{er} novembre, il entrera dans Smara. Il y restera moins de trois heures, chassé brutalement par la peur qu'éprouvent ses compagnons : « Je n'ai pas même pu jeter un dernier regard vers la ville » (193). Pendant le voyage de retour, il songe à « d'autres captures à faire, d'autres chasses à entreprendre, d'autres conquêtes où se lancer » (223) mais, terrassé par la dysenterie, il mourra à Agadir le 30 novembre.

Comment le désert est-il représenté dans *Smara*? Quelles sont ses principales caractéristiques? Quelles sensations, quels sentiments sa présence engendre-t-elle chez l'écrivain-explorateur? Quelle culture se manifeste à travers sa peinture?

On remarquera d'abord que le désert ressemble à un champ de ruines. Déjà, la journée du 12 septembre se termine par cette notation : « Contre la croupe de la plus proche montagne, des bâtiments dont les murs sont en délabrement » (11). Le lendemain, Michel Vieuchange note encore : « Toujours la même vallée : arganiers, buissons épineux, les monts de part et d'autre, çà et là des vergers, des chemins creux entre des haies — mais presque personne. Des fermes aussi, mais les murs souvent tombent en ruines » (12). Le 18 septembre, la caravane arrive en vue d'une agglomération dans laquelle certaines maisons « sont à demi écroulées et les murs restent là au milieu des cours, au milieu des maisons intactes. » (35) Le 27 octobre et encore le 6 novembre, la petite troupe passe à proximité de El M'siid, une « oasis détruite par le baroud » (214). Enfin, Smara elle-même est une oasis fantôme : comme sa mosquée, ses maisons sont en ruine et c'est à juste titre que, après avoir quitté Smara, Michel

1. Introduction, p. XI.

2. *Ibid.*, p. XII.

3. *Ibid.*, p. XVI.

Vieuchange peut commencer une ébauche de méditation par « J'ai vu tes deux kasbas et ta mosquée en ruines » (194) et la clore par un paragraphe qui s'ouvre par « Trois heures seulement j'ai erré dans tes ruines » (195). Abandonnée par les hommes et rendue au désert, la ville construite par Ma el Aïnin est une « ville morte¹ ».

En effet, le désert à travers lequel se déroule le « raid² » de Michel Vieuchange a pour seconde caractéristique l'absence d'humains, à l'exception de ceux qui représentent un danger pour l'explorateur. En route vers Smara, le 26 octobre, Michel Vieuchange a conscience, d'une manière particulièrement aiguë, non dépourvue de nostalgie, de l'univers de mort dans lequel il est entré : « Impression augmentée de désert où vie impossible : pierres, cailloux noirs comme brûlés, calcinés. Pourtant pas toujours ainsi. Emplacement de nombreuses tentes. Mais aujourd'hui plus un homme, plus de bêtes (mouflons, hyènes), plus même de mouches — la mort. Route même désertée par les hommes » (158). De Smara elle-même on retiendra cette évocation :

Smara : ces mouvements de terrain aride, sans un buisson, sans une touffe — le sol pierreux et à 800 mètres peut-être, derrière un relèvement du sol, à peine dépassant le sommet des murs morts qu'il faut reconnaître pour des murs, tant l'homme est si peu ici, — dans ce silence, ce soleil, ces pierres — des acrotères et, dominant cela, fêlé, lointain, irréel (rendant une fausse note si l'on veut), une petite coupole trouée, jaune serin (brun clair). (230)

L'un des dangers — le principal, selon Michel Vieuchange — du désert est le *baroud* : « Le baroud est le seul danger que je coure [...]. Le baroud ici est endémique³... » Le baroud n'est cependant pas partout. Le 4 novembre, Michel Vieuchange peut même écrire : « Fini le désert — commence le pays du baroud » (204). En effet, la topographie détermine des « zones de baroud et de non baroud » (210), d'où la précision donnée le 5 novembre : « Lieu de passage, donc lieu de baroud » (212).

1. Lettre de Michel à Jean, nuit du 7 au 8 novembre, p. 220.

2. « Un raid : c'est bien le caractère que je dois, que je veux donner à cette traversée du Sahara jusqu'à Smara. » (69).

3. Lettre de Michel à Jean, 11 octobre, p. 119.

En réalité, Michel Vieuchange ne connaîtra du baroud que la peur du baroud, la « crainte des coups de feu » (104). L'un des éléments de cette peur est l'impression d'être épié : « Toujours les yeux çà et là... » (*ibid.*), sa conséquence : des hallucinations. D'où, le 9 octobre, après l'échec de la première tentative de Michel Vieuchange pour atteindre Smara, cette notation : « Cette vallée étroite, avec des rochers, des buissons qui ne se déplacent pas tous avec la même vitesse. La lune pleine qui met des lumières, des ombres. Les crêtes de part et d'autre avec des aspérités comme des hommes. On les voit remuer » (105).

Champ de ruines abandonné des humains et inhospitalier, le désert n'en est pas moins cause d'« exaltation », de « griserie », d'« ivresse » pour Michel Vieuchange. Déjà, le 14 septembre, relatant son séjour de la veille dans une ferme fortifiée, il constatait : « — bien que j'aie hâte de courir à dos de chameau, dans le Sahara, visage découvert, au besoin tête et poitrine nues. » (19) Le 4 octobre, il évoque la « griserie que doivent éprouver ces Maures : marcher dans la solitude — vent — soleil brûlant — la haute monture sous eux, les pieds nus sur le poil doux du cou de la bête — bonne assiette — le mouvement toujours le même, berçant, beau car il est le même — un fusil, j'oubliais ». Et cette « griserie » lui rappelle Alcibiade, héros de son récit *Hipparète*, galopant « des journées dans le vent » (90). Enfin, à propos du premier raid en direction de Smara, qui s'est soldé par un échec, il note : « J'avais une certaine ivresse — de fatigue » (121).

Mais, le 22 octobre, au cours de son second séjour à Tigilit, Michel Vieuchange déplore : « Je ne puis faire naître cette exaltation qui m'emporte à d'autres moments » (139) et, sur le point d'entrer dans Smara, le 1^{er} novembre, il regrette de ne pas connaître une exaltation semblable à celle que dut éprouver l'explorateur Caillé — et non Caillié — en pénétrant dans Tombouctou : « Je pense à Caillié dans Tombouctou animé — moi, c'est la mort. Exaltation qu'il dut éprouver » (189).

Tels sont les sentiments opposés, enthousiasme et déception, que le désert suscite en Michel Vieuchange, comme il les a suscités en Rimbaud. *Smara* se place en effet sous le signe de Rimbaud, brièvement évoqué par Claudel dans sa préface et par l'un des deux titres que Michel Vieuchange voulait donner, selon son frère, au roman qu'il avait composé : *Marcher* ou *Le Fils du Soleil* et dont le contenu, tel qu'il est défini par Jean Vieuchange, ne laisse pas d'évoquer, lui

aussi, l'auteur de *Une saison en enfer*¹. À Jean Genet, qui a consacré un article inédit en forme de lettre à *Smara*, sans doute sa première œuvre littéraire, écrite entre avril et juin 1933, en partie en prose, en partie en vers², l'aspect rimbaldien de l'œuvre n'a pas échappé : « On meurt d'un Bateau Ivre, d'un Bal du comte d'Orgel, d'un voyage à Tombouctou³, d'un voyage à Smara ! »

« Je rêvais [...] voyages de découvertes dont on n'a pas de relations [...] : je croyais à tous les enchantement. [...] J'aimai le désert », écrit Rimbaud dans *Une saison en enfer*⁴. Ainsi Michel Vieuchange réalise ce que Rimbaud a rêvé. Significativement, à la fin des *Carnets*, il croit entendre « les mots les plus obscurs de Rimbaud », qu'il comprend (235). Il s'agit d'un rêve de caractère surréaliste, dans lequel intervient Caillé, le découvreur de Tombouctou, qui, dans la réalité, sert de modèle à Michel Vieuchange : « Caillé était Rimbaud. » (*Ibid.*) L'assimilation montre le rôle d'initiateur rempli par Rimbaud auprès de Michel Vieuchange.

Voyons maintenant ce que *Smara* doit à la culture classique de Michel Vieuchange, en particulier à la tragédie grecque et aux grands mythes de l'antiquité païenne.

La conquête de la Toison d'or n'est-elle pas sous-jacente dès le début ? En effet, le 13 septembre, Michel Vieuchange écrit :

le Mahboul, Chibani et les autres [...] me font comprendre qu'après Smara ils me mèneront dans une caverne où coule un oued (le cours souterrain du Dra, sans doute) où l'on s'avance avec des torches en se baissant et où il y a de l'or. [...] — Quelle histoire que cette recherche de pépites en suivant le cours souterrain du Dra ! ce sera presque aussi beau que Smara. (13)

Plus tard, pendant son second séjour à Tigilit, Michel Vieuchange évoque le jardin des Hespérides, dans lequel, suivant la légende, Héraclès aurait cueilli les pommes d'or, symbole de l'immortalité :

1. Introduction, p. IX.

2. C'est cette œuvre inédite, dont nous possédons deux manuscrits, qui nous a fait nous intéresser à *Smara*, dont l'auteur, Michel Vieuchange, sera encore évoqué par Jean Genet dans *Notre-Dame-des-Fleurs*.

3. Allusion à Caillé, dont les notes et les observations furent publiées en 1830 sous le titre : *Journal d'un voyage à Tombouctou et à Djenné dans l'Afrique centrale*.

4. *Délires II*, « Alchimie du verbe », I et III.

Comme ce doit être triste de ne jamais, jamais toucher ces fruits des Hespérides qu'enfants ou hommes, nous entrevoyons, nous caressons, et qui restent des jardins de mirages.
Oh ! beau verger où nous sommes entrés, corps et âme ! (124)

Ce « jardin de mirage » dans lequel Michel Vieuchange est entré, sans en avoir encore cueilli les fruits, est moins le désert que la joie procurée par la satisfaction d'un désir : celui d'« autres chemins que ceux déjà suivis » (123).

Plus déterminante que ces réminiscences classiques nous paraît l'influence de la tragédie antique. Celle-ci se manifeste moins dans la construction des *Carnets*, qui est imposée par la chronologie, que par la présence de certains éléments ou signes annonciateurs de la catastrophe, tous liés au désert. Et d'abord, le soleil, cet acteur fondamental de la tragédie grecque : qu'on se rappelle la scène traditionnelle des adieux au soleil du héros qui va mourir, si bien illustrée dans l'*Antigone* de Sophocle, l'*Alceste* d'Euripide, son *Hippolyte*, qui servira de source à Racine pour sa *Phèdre*.

L'opposition entre la lumière du soleil, assimilée à la vie, et la mort, qualifiée de « noire », se trouve déjà dans Hésiode : « Le noir trépas les prit [...] et ils quittèrent l'éclatante lumière du soleil¹. » Or, tout au long des *Carnets* de Michel Vieuchange, on est frappé par la présence, aussi constante que celle du soleil, de la couleur noire préfigurant la mort : « eau noire » (6), « poussières noires » (6), « monts noirs » (90), « pierre noire » (91), « mur noir » (91), « cailloux noirs » (158), « pierres noires » (158, 187, 193), « désert noir » (180), « noir djebel » (203), « terres noires » qui, « comme une marée », gagnent sur le « désert jaune » (204)... Quand le voyageur arrive à Smara, « il n'y a plus que les pierres qui font noir le sol, noirs les monticules » (187).

Cette opposition n'est pourtant pas absolue dans *Smara* : « Là où notre frère le soleil embrasse notre sœur l'eau, naît la vie sur la terre. Ici, le soleil, tueur » (158). Et, quand le soleil n'est pas là, le ciel peut contenir une autre menace : « Pas de soleil, temps lourd. Oiseaux de grande envergure qui planent en criant au-dessus de la vallée » (97).

Enfin, interrogeons-nous sur une influence consciente ou inconsciente, en tout cas possible chez ce jeune chrétien en rébellion contre

1. *Les Travaux et les jours*, vers 154-155 (trad. Mazon).

la religion : celle de la Bible. Quelle place occupe le désert dans la Bible ?

Pendant quarante ans, le peuple des Hébreux, chassé d'Égypte, a marché dans le désert : pas d'eau, pas de viande, c'est une plainte qui revient comme un leitmotiv tout au long du parcours. Le désert est une terre que Dieu n'a pas bénie : l'eau y est rare, aucune végétation n'y pousse et personne n'y cultive le sol. Seuls y habitent des démons et des animaux malfaisants. Y vivre est quasi impossible et les Hébreux ne survivent que grâce aux miracles que Dieu accomplit en leur faveur.

On l'a vu, dans *Smara* le désert, terre de dangers, peuplé de hyènes, de serpents et de scorpions, n'est guère différent de celui que nous présente la Bible. Sauf que... « le désert dans la Bible n'est pas seulement cette terre de désolation¹ ». C'est aussi un endroit où Dieu se révèle puisque, dans le désert du Sinaï, il donne à son peuple la Loi et conclut une Alliance avec lui. Le désert est donc un « lieu de rencontre avec Dieu ». Pour les évangélistes, c'est Jésus qui accomplit les promesses faites dans le désert : « Il est l'eau vive, le pain du ciel, la lumière dans la nuit. Il est le chemin et le guide, le serpent qui donne la vie à ceux qui le regardent pour être sauvés². » Mais, sur ce point surtout, le récit de *Smara* ne rejoint-il pas la vision biblique ?

Smara, ville de nos illusions...

Nous marcherons vers toi comme des ravisseurs.

Nous marcherons vers toi aussi comme des pénitents,

écrivait Michel Vieuchange³. Ainsi, dès le début, se révèle la dimension mystique de l'expédition jusqu'à la « terre sainte⁴ » de Smara. Dans sa préface, Paul Claudel écrit à propos de Michel Vieuchange : « jamais amant n'a couru au rendez-vous accordé par sa maîtresse d'un cœur plus impétueux et plus abandonné que ce jeune homme [...] n'a désiré cet endroit sur la carte au milieu de solitudes inhumaines où d'imperceptibles italiques forment les deux syllabes :

1. Cette citation, ainsi que celles qui vont suivre, est extraite de « Carême et désert », *Fêtes et saisons*, n° 442 : *Le Carême*, février 1990, p. 10-12, article dont nous nous sommes inspiré pour cette partie.

2. Allusion à l'épisode du serpent d'airain (*Nombres* 21, 8-9).

3. Introduction, p. XXI.

4. *Ibid.*, p. XXIV.

*Smara*¹. » Mais, comme Iseut pour Tristan, Smara « n'était rien que le symbole du Désir lumineux : son au-delà, c'était la mort divinisante, libératrice des liens terrestres² ».

Pour Michel Vieuchange, l'expérience du désert aura été l'élément déclenchant d'une conversion. Grâce au désir, un désir que Smara suscite, avant de l'exaspérer en repoussant longtemps sa réalisation et en la rendant difficile, presque impossible, mais que, sa réalisation une fois obtenue, n'apaise pas pleinement, Michel Vieuchange accède à Dieu : « Avec simplicité, il donne son adhésion totale au catholicisme — "comme Claudel", me dit-il³. » Oui, « comme Claudel », ou comme les héros de Claudel, tel Rodrigue dans *Le Soulier de satin*, que l'exaspération de leur désir mène à Dieu, car seul Dieu, étant infini, peut apaiser un désir infini :

Qu'est-ce donc que nous crie cette avidité et cette impuissance, sinon qu'il y a eu autrefois dans l'homme un véritable bonheur, dont il ne lui reste maintenant que la marque et la trace toute vide, et qu'il essaie inutilement de remplir de tout ce qui l'environne, recherchant des choses absentes le secours qu'il n'obtient pas des présentes, mais qui en sont toutes incapables, parce que ce gouffre infini ne peut être rempli que par un objet infini et immuable, c'est-à-dire que par Dieu même,

lit-on dans les *Pensées* de Pascal⁴.

Finalement, *Smara* est un « travail intérieur » (198), un voyage initiatique. Grâce au désert, Michel Vieuchange accède à la pauvreté et, par là, à l'Évangile. Le 2 octobre, se mettant spontanément sous le patronage du *poverello*, il note : « Je me mettrai en route le jour de la fête de saint François d'Assise » (80). Tout aussi significatif est le fait que la « recherche de pépites » (13), évocatrice de la conquête de la Toison d'or, est située par Michel Vieuchange « après Smara », c'est-à-dire hors de l'aventure spirituelle que, d'emblée, Michel Vieuchange a le pressentiment qu'il va vivre.

1. Préface, p. II.

2. Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, coll. « 10-18 », 1962, p. 239.

3. Postface, p. 252.

4. Ed. Sellier, fr. 181 ; éd. Lafuma, fr. 148.

Nous laisserons à Jean Genet le soin de conclure :

J'ai conscience qu'il revient à un « blédard » amoureux du plus loin de dire ce qu'a été l'œuvre du jeune aventurier qui, dans son génie précisément exalté, puisa telle folie, telle exaspération du désir, qu'il s'accomplit.

S'accomplir, voilà ! Devenir soi dans son œuvre. Michel Vieuchange n'est plus à présent qu'un voyage à Smara¹.

1. Citation empruntée à la même lettre inédite que la précédente (voir note 2 p. 133).

« Songe à Maxence » : au Mzab, avec José Gers

.....

Jacques Marx
Université libre de Bruxelles

.....

Un Belge au Mzab : l'ici et l'ailleurs

Pour des raisons historiques évidentes, et à l'exception du Maroc impliqué dans les visées expansionnistes de Léopold II¹, la Belgique coloniale n'a prêté que peu d'attention à l'Afrique du Nord en général, et au Sahara en particulier. Au « Grand Désert », les voyageurs belges ne semblent pas avoir été nombreux, même si l'on note de remarquables exceptions, comme celle qui nous retiendra aujourd'hui, et qui trouve sa place dans le contexte de l'entre-deux guerres, l'âge d'or du reportage. C'est en effet en 1933 que José Gers — de son véritable nom Joseph Segers (1898-1961) — séjourna au Mzab, d'où il allait rapporter deux relations de voyage : *Terre mozabite. Rhapsodie saharienne* (1933) et *Au Mzab, désert dans le désert* (1936) offrant de l'espace saharien une vision décentrée par rapport à la politique coloniale de la France, puisque le voyageur s'estime ici autorisé à conclure :

1. Sur la politique du souverain, son origine et ses développements, voir Victor Collin, *Le Maroc et les intérêts belges*, Louvain, 1900, p. 122-144, et A. Duchesne, *Léopold II et le Maroc (1885-1906)*, Bruxelles, 1965 (Académie royale des Sciences d'Outre-Mer; Classe des Sciences morales et politiques, NS, XXXII-2). Sur la vision littéraire belge de l'Afrique du Nord : Jacques Marx, « Regards fin de siècle sur le Maghreb sombre », *Images de l'Afrique et du Congo — Zaïre dans les Lettres belges de langue française et alentour*, Bruxelles, Textyles Éditions, Kinshasa, éd du Trottoir, 1993, p. 189-201 ; « Visions d'Afrique du Nord dans les lettres françaises de Belgique », *Textyles*, n° 12 (1995, n° spécial *Voyages, Ailleurs*), p. 47-66.

D'autant plus que, n'étant pas sujet français, nous bénéficions, chez l'indigène, d'une amitié et d'une confiance lesquelles pourraient, selon une pente naturelle, nous disposer entièrement en sa faveur¹.

On verra plus loin ce qu'il faut en penser, mais il convient peut-être, à titre de préambule, d'indiquer qu'en ce qui concerne la Belgique, aucune prise en considération de la littérature viatique ne saurait être innocente. C'est que dans ce petit pays aussi restreint qu'incertain — sur cette terre « malgré tout² » — « être ici » a toujours été problématique, sinon impossible³. La confrontation entre *l'ici* et *l'ailleurs* — que cet « ailleurs » soit identifié avec le « grand Voisin » traditionnel ou avec des altérités plus lointaines — y prend souvent l'allure d'une figuration intériorisée renvoyant à des crispations identitaires. Croyns-en les lamentations de ceux qui cherchèrent vainement leur salut dans la fuite, comme André Ruyters, correspondant d'André Gide, à qui il écrivait, le 4 août 1898 :

[...] l'infini me tourmente. Le médiocre pays où la destinée m'enferme, les âmes un peu vulgaires auxquelles l'amitié m'attache, tout contredit à ma hantise [...] Je rêve au Bengale, au Gange plein de cadavres, à une terre déserte et déprimée⁴.

Ruyters se berçait évidemment d'illusions. Si la Flandre est un songe⁵, le sont *a fortiori* ces Ailleurs qu'arpentèrent, pendant la

1. J. Gers, *Terre mozabite. Rhapsodie saharienne*, Bruxelles, Les Éditions de Belgique, 1933, p. 111 (désormais MZ1). Il existe de ce texte une version remaniée intitulée *Au Mzab, désert dans le désert*, Bruxelles, L'Édition universelle, 1936 (désormais MZ2).

2. On renverra, sur cette « désillusion positive », aux propos de Jacques Sojcher, « Malgré tout », dans *La Belgique malgré tout. Littérature 1980, Revue de l'Université de Bruxelles*, 1980, 1-4, p. III-IX.

3. Sur cette situation, voir la remarquable analyse de Pierre Halen, « Ces lettres d'un pays qui voyage », *Textyles*, n° 12 (1995, *Voyages, Ailleurs*), p. 7-19.

4. André Gide-André Ruyters, *Correspondance*, Presses universitaires de Lyon, 1990, I, p. 91 (lettre 82, 4 août 1898). Il faut rappeler qu'André Ruyters (1876-1952) a travaillé en Éthiopie pour le compte de la Compagnie du chemin de fer franco-éthiopien de Djibouti à Addis-Abeba (1909-1911) et en Asie (Singapour, Hongkong, Bangkok, 1922-1934) pour celui de la banque d'Indochine.

5. Dans un essai *Du sentiment de l'exotisme* publié dans *L'Ermitage* (n° 11, 15 novembre 1906, p. 302-320), Ruyters dissocie la littérature de voyage du sentiment de l'exotisme : « Ce qui fait l'essentiel du démon de l'aventure, c'est justement l'inquiétude, l'impossibilité de demeurer immobile, le besoin perpétuel, en un mot, d'être ailleurs. Le sentiment de l'exotisme s'accommode mal de tant d'agitation ; il est fait

période qui nous intéresse — marquée par la fin du mythe de l'état unitaire — quelques-uns des héros emblématiques de la culture belge, pour qui l'expérience du voyage s'apparente finalement à une sorte de mise en congé provisoire : le célèbre Tintin évidemment, explorateur sans âge, venu de nulle part, que ses errances ne manquent pourtant jamais de ramener à Moulinsart, haut-lieu de la « petite patrie » ; mais aussi Plume le léger, voyageur problématique d'Henri Michaux expatrié en Carabagne ou à Poddema, dans les non-lieux alternatifs de sa propre carence identitaire ou encore, peut-être, le commissaire Maigret, ethnographe méticuleux de l'inquiétante étrangeté d'un pays qui n'existe pas¹. Au demeurant, pour l'auteur de *L'heure du nègre* (1932) et de *L'Afrique qu'on dit mystérieuse* (1933), rien n'était plus semblable à un bistrot de France ou de Belgique qu'un bistrot de Tahiti...

Non moins étrange, ce Mzab qui peut aisément passer comme le lieu de l'altérité absolue. Rappelons que cette région d'Algérie, sur les hauts plateaux du Tiaret, presque à hauteur de l'erg occidental, est très individualisée et qu'elle cumule, tant sur le plan de la géographie physique que sur celui de l'organisation sociale, une série de particularités largement imperméables à la compréhension occidentale. Il s'agit en effet d'un espace que son particularisme d'origine, son sectarisme religieux et sa spécialisation économique organisent en un système fermé². Le pays, d'une extrême aridité, est isolé : pour l'atteindre, il faut, depuis Laghouat, traverser la *Chebka*, « le filet », un dédale inextricable d'oueds, de ravins entrelacés, formant un véritable labyrinthe. Pour s'en rendre compte, il suffit d'observer les photos aériennes rapportées par un autre voyageur belge, qui avait précédé Gers au Sahara, Léon Souguenet (1870-1938), un Français de

tout au contraire de recueillement, de nostalgie et de concentration » (André Ruyters, *Ceuvres complètes*, Centre d'études gdiennes, Université Lumière, Lyon III, 1988, IV, p. 175).

1. Voir les rapprochements subtilement mis en évidence par Benoît Denis, « Aller voir ailleurs si j'y suis : Hergé, Simenon, Michaux », *Voyages, Ailleurs, op. cit.*, p. 121-136.

2. Voir E. Masqueray, *Formation des cités chez les populations sédentaires de l'Algérie*, Paris, E. Leroux, 1886 ; Marcel Mercier, *La Civilisation urbaine du Mzab. Étude de sociologie africaine*, Alger, 1922 ; A.-M. Goichon, *La Vie féminine au Mzab. Étude de sociologie musulmane*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1927 (préface de William Marçais) ; et le chapitre de synthèse de Pierre Bourdieu, dans sa *Sociologie de l'Algérie*, Paris, PUF, 1958 (Coll. *Que sais-je ?*, n° 802) p. 43-58.

naissance, chargé, pendant la première guerre mondiale d'une mission d'espionnage et de propagande dans la région. Sa description de la *chebka* est le prologue obligé d'une démarche sociologique fondamentalement différentialiste :

Pour comprendre la chebka, il faut cette situation effarante, il la faut pour qu'on commence à être intéressé par le peuple qui se cache au cœur de la chebka : ces Mzabites que nous rencontrons, voyageurs silencieux, religieux sur les routes de leur pays, ces Mzabites qui ont comme une retraite, un centre, une raison d'être au cœur de l'inaccessible¹.

Il n'est pas niable d'établir le lien entre l'espace géographique du désert et l'éclosion de quelques grands mouvements spirituels de l'Islam, né lui-même dans les déserts d'Arabie. L'existence même de la civilisation mozabite confirme cette espèce de loi spirituelle, qui fait que si l'expérience du désert transforme cet espace en lieu de rupture, de *désertion*, ce qui y est vécu peut servir aussi de base à une expérience de refondation². Son isolement avait conduit André Chevillon à surnommer le Mzab le « désert dans le désert », expression que José Gers lui a manifestement empruntée pour le sous-titre de la deuxième version de son livre³. La référence à l'auteur de *Un crépuscule d'Islam* (1905) était incontournable : Gers ne pouvait pas ignorer

1. Co-fondateur, avec Louis Dumont-Wilden et Georges Garnir, de l'hebdomadaire satirico-politique *Pourquoi pas ?*, Léon Souguenet a raconté son équipée dans *Le dernier chameau. Missions au Sahara. Le premier pneu. La première aile*, Bruxelles, Éditions de l'Éventail, s. d., p. 18, précédé d'une lettre-préface du général Nivelles, alors commandant en chef de l'armée d'Afrique du Nord. La mission, ordonnée par le gouverneur général de l'Algérie Lutaud, visait à contrôler le Mzab, soupçonné d'entretenir des intelligences avec la Turquie. On avait constaté par exemple qu'une des villes de la région, Guerrara, avait relevé ses remparts sans raison apparente. Des idées avaient aussi été lancées : améliorer le réseau routier afin de faciliter les communications ; ou encore développer le réseau aérien afin d'impressionner les indigènes à la vue du « miracle français ». Souguenet exécuta également une mission dans l'Aurès, évoquée dans son récit *Julia Dona. Missions dans l'Aurès (1915-1916)*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1928 et a encore consacré au désert une autre relation de voyage : *La route de Timmimoun. Heures algériennes*, Bruxelles, O. Laberty, s. d.

2. Sur ce double aspect de l'espace du désert, voir Jacques Hassoun, « De la désertion », *Le Désert. Image et réalité. Actes du colloque de Cartigny*, 1983, Louvain, Peeters (*Cahiers du centre d'études du Proche-Orient ancien*, 3), p. 59-65.

3. Il le cite en effet à plusieurs reprises dans MZ2, et le fait figurer dans la bibliographie qui termine l'ouvrage, avec Fromentin, Psichari, Étienne-Félix Gautier, etc.

la longue étude que Chevrillon avait consacrée une dizaine d'années auparavant à cette région sous le titre *Les Puritains du désert*¹. Justement, comme l'a très bien montré Jean-François Durand, Chevrillon était particulièrement sensible aux espaces d'altérité forte, à la différence essentielle qu'il croyait apercevoir entre l'Islam et le monde occidental². Il n'avait pas manqué d'enregistrer le caractère très insolite et l'archaïsme d'une civilisation située sur la périphérie de l'Islam, qui lui paraissait offrir des similitudes avec le « Soudan nègre³ » : par exemple, les minarets de type pyramidal du Mzab intriguaient par leur analogie avec ceux du Sahara soudanais⁴. Pour lui, comme pour Gers, le séjour au Mzab équivalait donc à une plongée initiatique dans un univers inconnu, un monde de dissonance animé de ressorts secrets.

Historiquement, le Mzab est une république théocratique dont l'origine remonte à l'hérésie ibadite⁵, du nom de son chef charismatique Abd Allah ben Abad (mort en 748), fondateur, à Tiaret, d'un état éphémère, détruit en 909, dont les habitants se réfugièrent ensuite en plein désert. Les « puritains du désert », adeptes d'un Islam pur et dur admettant la prédestination et répugnant à toute forme de luxe ou de frivolité, fondèrent les cités « saintes » formant une pentapole du désert : Ghardaïa, Bou-Noura, Melika, El-Ateuf et Beni-Sguen, bâties selon des règles architecturales à forte connotation symbolique. Ce sont en effet des espèces de jeux de cubes installés sur des éperons rocheux et pressés autour d'un minaret de belle dimension jouant à la fois le rôle d'édifice religieux, de château et de magasin⁶.

1. André Chevrillon, « Les Puritains du désert. I. La route du Mzab », *Revue des deux mondes*, 38 (1^{er} mars 1927), p. 72-99, ici p. 80 ; « Les Puritains du désert. La mosquée de Ghardaïa », *ibid.*, 38 (15 mars 1927), p. 385-409 ; « Les Puritains du désert. III. Terra patria », *ibid.*, 38 (1^{er} avril 1927), p. 614-630 ; « Les Puritains du désert. IV. Le présent devant le passé », *Revue des deux mondes*, 38 (15 avril 1927), p. 876-906 ; et à part, Paris, Plon, 1927.

2. « Deux regards d'Occident : le Maghreb de Louis Bertrand et d'André Chevrillon », *Regards sur les littératures coloniales*, Paris, L'Harmattan, 1999, I, p. 195-208, ici p. 201.

3. *Les Puritains du désert*, *op. cit.*, II, p. 391.

4. *Les Puritains du désert*, *op. cit.*, III, p. 620 et M. Mercier, *op. cit.*, p. 61.

5. L'origine de l'ibadisme est à chercher dans le kharidjisme, un des plus anciens mouvements sectaires de l'Islam, qui avait réussi à s'implanter au Maghreb. Voir Henri Laoust, *Les Schismes dans l'Islam. Introduction à une étude de la religion musulmane*, Paris, Payot, 1965, p. 42.

6. Voir, Jean-Marc Didillon, Catherine et Pierre Donnadieu, *Habiter le désert*.

Au Mzab s'est organisée une vie sociale spécifique. Deux éléments lui confèrent une grande originalité : en premier lieu, une conception rigoriste du travail qui, depuis toujours, a poussé les Mozabites à émigrer vers le *Tell* pour s'enrichir dans le négoce et la finance ; en second lieu un extraordinaire environnement de palmeraies et de jardins entretenus à grands frais grâce à un remarquable réseau d'irrigation, qualifié par Étienne-Félix Gautier de « fantaisie coûteuse¹ ». La survie et l'entretien de ces jardins ne correspondent en effet à aucune nécessité économique et dépendent entièrement d'apports financiers venus de l'extérieur : la culture d'oasis ne dépend pas ici d'objectifs directement liés au bien-être matériel, mais prend valeur en soi, en raison de la perfection absolue du système.

L'occupation française du Mzab date de 1853, mais le rattachement à l'Algérie ne fut effectif qu'en 1882. En 1972, les villes du Mzab étaient administrativement rattachées à la *Wilaya* des Oasis. Les rapports de l'autorité coloniale avec les populations locales semblent avoir été caractérisés par un mélange de réserve et de méfiance réciproque qu'explique en partie la tradition mozabite de repli sur soi déterminée par ce qu'on appelle « la voie de secret » — une attitude de soumission extérieure apparente coexistant avec une fidélité intérieure aux principes, qui rappelle le modèle de contre assimilation dont Jacques Berque parle à propos de la position de l'Islam, face à la colonisation française, en Afrique du Nord². Cette particularité psychologique du Mzab joue, dans la relation de voyage de Gers, un rôle capital. Elle fonde la véritable altérité selon Francis Affergan, non pas la simple différence, mais la différence qu'on peut toujours soupçonner de *concurrence*, qui fait obstacle, qui barre le chemin³. Car c'est bien de cela qu'il s'agit ici. Gers ne se fait aucune illusion sur l'avenir de la colonisation française dans la région :

Les maisons mozabites. Recherches sur un type d'architecture traditionnelle pré-saharienne, Bruxelles-Liège, P. Mardaga, 1977 ; André Ravereau, *Le M'Zab, une leçon d'architecture*, Paris, Sindbad, 1981.

1. E. F. Gautier, *Le Sahara*, Paris, Payot, 1923, p. 152-153.

2. Jacques Berque, « Vers une étude des comportements en Afrique du Nord », *Revue africaine*, 1956 (n° spécial du Centenaire de la Société historique algérienne), p. 432-533.

3. Francis Affergan, *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987, p. 84.

[...] l'indigène nous méprise parce que nous sommes le roumi, c'est-à-dire le chrétien ; il a le sentiment qu'il nous est nettement supérieur ; notre progrès mécanique ne l'impressionne d'aucune manière : il trouvera dans le Coran même l'explication des plus belles inventions du machinisme moderne, dont il se sert parfois, et sans nous savoir gré de les avoir faites... (MZ1, p. 112)

Chevriillon avait noté la soumission apparente des Mozabites, cité des documents révélant leur résistance aux lois édictées par les Français et montré la puissance de la *halqa*, le cercle des disciples recevant l'enseignement d'un maître et combattant pour lui sur les champs de bataille. Gers renchérit ; au Mzab, les militaires français ne semblaient pas inquiets, mais, avertissait-il :

[...] que peuvent les mitrailleuses contre l'Idée qui marche, invulnérable ? (MZ1, p. 112).

De l'Islande à Ghardaïa : marin des sables

José Gers occupe dans le champ littéraire belge de langue française une position emblématique¹. Il est né à Termonde en 1898 et il est donc flamand d'origine, mais il a découvert la culture française au cours des années de guerre, sur le front de l'Yser, où sa brillante conduite lui valut les Croix de guerre et Croix de feu. Il eut malheureusement les poumons brûlés sur une crête des Flandres et sortit de cette expérience, profondément marqué, comme toute sa génération. De ses origines flamandes, il a peut-être hérité un tempérament visuel qui fera de lui un peintre et un illustrateur. Journaliste, il a collaboré à plusieurs journaux belges d'importance, dont *L'Indépendance belge* et surtout le *Journal de Liège*, dont il connaissait bien un des rédacteurs, Théo Beauduin (1893-1932) reporter des années vingt qui, lui aussi, avait voyagé au Maghreb, plus précisément au Maroc à

1. Pour sa biographie, voir J. M. Jadot, « José Gers », *La Revue nationale*, n° 339, février 1962, p. 33-36 ; Jean-Marc Gers, *José Gers vu par son fils*, Bruxelles, Collection de la revue Le Thyrses, 1962 ; *Hommage à José Gers, 1898-1961*, Association des écrivains et artistes africanistes, Bruxelles, 20 février 1963 ; Camille Hanlet, *Les Écrivains belges contemporains de langue française, 1800-1946*, Liège, H. Dessain, 1946, II, p. 1229-1230 (avec un résumé de *Terre mozabite*).

l'époque de la rébellion d'Abd el Krim¹, et en Libye. Il a d'ailleurs illustré son récit de voyage intitulé *Le dernier amour d'Antinée (Voyage en Libye)*, publié en 1926.

Deux particularités caractérisent l'ancrage de la production de Gers dans la spécificité du champ culturel belge.

La première a trait à la dépendance de son œuvre de jeunesse par rapport à l'héritage du Symbolisme qui avait été le moteur de la renaissance « jeune belge » à la fin du siècle précédent. Son premier recueil poétique, *Les jeunes crépuscules*, cumule en effet une série d'images et de clichés empruntés à cette tradition. Le poète s'y décrit comme un « chemineau au cœur désaffecté » fréquentant les confins vaporeux du monde des essences entrevu dans des images spleenétiques qu'inspirent des références passablement stéréotypées à Baudelaire et Maeterlinck². Surtout, il n'est pas indifférent d'observer qu'une des particularités du Symbolisme belge est une certaine prédilection pour l'enracinement géographique. Plus que celui des Symbolistes français, utilisateurs d'images emblématiques situées dans un espace-temps mythique, l'imaginaire des Symbolistes belges s'est toujours caractérisé par une « présence au monde » très marquée, même si le réel est généralement transfiguré chez eux par un « regard second³ ».

La deuxième particularité du champ culturel belge, liée à la première, concerne l'arrimage de ce lyrisme à des références plastiques. Il faut rappeler que, pour de nombreux écrivains belges, la relation à la peinture — en particulier à travers le genre de la transposition d'art pratiqué par Eugène Demolder dans ses *Impressions d'art* (1889) et Émile Verhaeren dans *Les Flamandes* (1883) — a été un

1. Voir sa relation *Voyage et aventure autour du Riff*, Liège, Journal de Liège, 1925. Renseignements biographiques dans Carlo Bronne, *Le Voyageur aux-grands-yeux. Théo Beauduin (1893-1932)*, Bruxelles, Labor, 1933 (avec un portrait de José Gers).

2. José Gers, *Les jeunes crépuscules*, Gand, Vanderpoorten, 1925 (Illustrations de Luc Lafnet), p. 167. La filiation symboliste est bien mise en évidence par Christian Berg dans R. Frickx et R. Trousson, *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des Œuvres. II. La Poésie*, Paris-Gembloux, Duculot, 1988, p. 277-278.

3. Michel Otten, « Situation du symbolisme en Belgique », *Centenaire du symbolisme en Belgique*, dans *Les Lettres romanes*, 3-4 (1986), p. 207, et Paul Gorceix, *La Belgique fin de siècle*, Bruxelles, Complexe, 1997, p. 45.

moyen de résolution de certaines carences identitaires¹. Verhaeren, par exemple, cherchait à fixer une mythique tradition « nationale » dans la peinture flamande, dont les traits dominants — le sensualisme et le mysticisme (un poncif qui nourrit toute une tradition critique relative à la Belgique²) — lui paraissaient fournir une clef explicative. Le fait que Verhaeren ait réussi, à la perfection, à créer cette illusion, qui se combine chez lui avec la fusion d'une écriture française portant sur des réalités flamandes, est à l'origine de la confusion présentant l'écrivain comme le produit d'un milieu, alors qu'en réalité, cet environnement est plus que probablement le résultat d'une *re-création* stratégique³.

Justement, un des recueils poétiques de Gers, *099 Jeanne. Poèmes de la mer* (dont le titre s'inspire du nom d'un chalutier ostendais) lui a valu le prix Verhaeren pour 1929. Cette distinction littéraire franco-belge avait été instituée par Jeanne Catulle-Mendès, la jeune veuve du poète parnassien, en mémoire de son fils tombé au Chemin des

1. Marc Quaghebeur, « Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone », *Revue de l'Université de Bruxelles* (n° spécial « La Belgique malgré tout »), 1980, 1-4, p. 501-525 ; « La première des littératures francophones non françaises », *Studia Universitatis Bades-Bolyai*, Cluj-Napoca, XXXVI, 1-2, 1991, p. 6-35 ; et l'anthologie *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Labor, 1990.

2. « Encoré inconscient de son atavisme, le jeune Verhaeren commençait à manifester la tendance dualiste de sa race. Il avait prouvé, même si ce n'était que brièvement, son penchant flamand au mysticisme et à la dévotion. Il lui restait à laisser éclore sa sensualité » (Beatrice Worthing, *Emile Verhaeren*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 39). Le thème résulte sans aucun doute des objectifs poursuivis par la classe sociale à laquelle appartiennent Verhaeren et les milieux de la moyenne bourgeoisie intéressée au maintien et au fonctionnement de l'État belge unitaire. Voir Jean-Marie Klinkenberg, « L'idéologie de la littérature nationale (1830-1839) », *Studia belgica. Aufsätze zur Literatur- und Kulturgeschichte Belgiens*, hsg. Hans Joachim Lope, Frankfurt a/Main-Bern, P. Lang Verlag, 1980, p. 135-153.

3. Il s'agit en réalité d'une pseudo synthèse présentant le caractère national de la Belgique comme le résultat de la fusion d'éléments antagonistes hérités d'un double substrat, à la fois germanique et latin. Verhaeren complète une analyse amorcée par Edmond Picard, dans un article célèbre intitulé « L'âme belge » (*Revue encyclopédique*, 24 juillet 1897, n° spécial *La Belgique*, p. 555-598). Dans une conférence sur *L'esprit belge* (A.M.L., FS. XVI. 1123), il distingue *l'âme belge*, dont les composantes héritées de la tradition picturale sont effectivement le sensualisme et le mysticisme ; de *l'esprit belge*, résultat d'un long travail d'unification poursuivi depuis des siècles et que les circonstances du premier conflit mondial viennent achever. Même proposition dans un discours prononcé en l'honneur d'Albert Mockel, à Liège, le 5 avril 1914, où Verhaeren affirme qu'il appartient à une *race* dont la mysticité est « si ardente qu'elle en est sensuelle » (« Le banquet Albert Mockel », *Wallonia*, n° 6, juin, 1914, p. 346).

Dames en 1918. En même temps que la mémoire du plus grand poète belge disparu en 1916, le prix devait commémorer le sacrifice de la Belgique envahie en 1914. Il en a résulté une anthologie, dont la présentation détectait chez les auteurs retenus un mélange de sensibilité plastique venue « des vieux maîtres flamands », et d'inspiration issue des grands lyriques latins¹. La production initiale de Gers s'insère donc encore dans le sillage de la littérature de guerre : *099 Jeanne. Poèmes de la mer* a paru accompagné d'une lettre préface de Roland Dorgelès, et Gers considérait Verhaeren comme un grand poète soldat. À son ami, l'historien Carlo Bronne², il écrit que le grand Verhaeren fut enterré au littoral belge, « chez nous, c'est-à-dire parmi-nous-soldats-combattants », ce qui est un peu exagéré, Verhaeren étant mort, comme on sait, dans un accident de chemin de fer à Rouen en 1916³. Mais la disparition de l'écrivain, qui avait acquis pendant le conflit une stature de poète « national⁴ », fut interprétée comme celle d'un soldat lyrique⁵, et s'est inscrite dans le cadre d'un unanimité idéologique qui n'a pas survécu aux premières années de l'immédiate après-guerre.

Par ailleurs, dans le cas qui nous occupe — un écrivain voyageur sensible aux qualités esthétiques du paysage africain — il convient de noter que les peintres belges, interprètes obligés des atmosphères nordiques, n'ont pas été moins sensibles à la révélation de la lumière que leurs homologues français Fromentin ou Étienne Dinet. L'orientalisme pictural en Belgique, qu'ont illustré des personnalités comme

1. Présentation par Victor Moremans, *Les Poètes du prix Verhaeren*, Éditions de la Vigie 30, 1930, p. 21. Ce florilège fut présenté à Liège, à l'occasion du banquet organisé par le groupe Vigie 30, le 10 décembre 1930. Il est annoncé par *Le Thyrsé* le 1^{er} décembre 1930, p. 409.

2. Magistrat, poète et lauréat du prix Verhaeren en 1931, historien, il a donné dans *Léopold I^{er} et son temps* (1942) une histoire impressionniste du règne et un tableau de la société belge de l'époque. On lui doit également des tableaux descriptifs des paysages belges, dans une optique très « nationaliste ». Voir Marcel Thiry, *Carlo Bronne. Les meilleures pages*, Bruxelles, La Renaissance du livre, s. d.

3. ML 4510-173, 4 mars 1956. Sur l'exploitation de la mort de Verhaeren par le nationalisme belge, voir J. Marx, « Le soleil des morts : regards sur l'historiographie verhaerienne », *Lettres ou ne pas lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Presses universitaires de Louvain, 2001, p. 33-45.

4. J. Marx, « Autopsie d'un poète national », *Textyles*, Bruxelles, 1994, n° 11 (n° spécial *Émile Verhaeren*), p. 20-34.

5. J. Marx, *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1996, p. 543.

Jean-François Portaels (1818-1895), Édouard De Jans (1855-1919), Ferdinand Willaert (1861-1938), Guillaume Van Strydonck (1861-1937), Émile Wauters (1846-1933) et tant d'autres, plus nombreux qu'on ne l'imagine, est une réalité culturelle non négligeable, et deux artistes belges de grand renom, tous deux liés au milieu littéraire, lui ont apporté leur caution. Élève de Gustave Moreau, Henri Evenepoel (1872-1899), qui a voyagé en Algérie en 1897-1898, d'où il rapporta une magnifique *Danse nègre à Blida* (1898¹), a en effet rencontré dans les salons parisiens Marcel Proust, Henri de Régnier, et Melchior de Vogüé. Théo Van Rysselberghe (1862-1926), dont les séjours marocains de 1882 et de 1884, inspirèrent des œuvres comme la *Boucherie au Maroc* du Musée de Gand et la *Fantasia* du Musée de Bruxelles², fut l'ami intime de Verhaeren. Chez l'un comme chez l'autre, le pittoresque de la vision n'occulte cependant pas toujours une sorte de défektivité qui rappelle à la mémoire l'antipathie des « Nordiques » pour l'éclat trop fixe de l'Azur³. Souguenet ne dénonce-t-il pas l'ennui, la lassitude de Ghardaïa, « Bruges d'Afrique, maussade, sans fleurs, sans canaux, sans pignons dentelés », immensément triste sous un ciel d'une impassible sérénité⁴ ?

Cette dominante « métaphysique » marque également la perception de l'auteur de *Terre mozabite* et n'a pas échappé aux interprètes de l'œuvre. Le cercle artistique et littéraire Vigie 30⁵ dont il était

1. Sur ce voyage, voir Hubert Coenen, *Le voyage du peintre Henri Evenepoel en Algérie (1897-1898)*, Louvain, 1982 ; et Hubert Coenen, « Evenepoel et la peinture orientaliste belge du XIX^e et du début du XX^e siècle ». Le peintre rapporta de son périple rapporta une série de 400 photographies révélées au grand public à l'occasion d'une importante exposition, à Bruxelles (*Henri Evenepoel 1872-1899*, Catalogue d'exposition, Bruxelles, Crédit communal, 1994, p. 125-151). Voir aussi Henri Evenepoel, *Lettres « algériennes » à Louise Van Mattenburgh*, introduction et notes d'H. Coenen, Louvain, 1983.

2. Voir *L'orientalisme et l'africanisme dans l'Art belge (XIX^e et XX^e siècles)*, Catalogue de l'Exposition organisée par la C.G.E.R, 1984.

3. Un reproche que formule Paul Valéry dans son discours prononcé à l'occasion de l'inauguration à Paris d'un monument élevé à la mémoire d'Émile Verhaeren (*Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, VI, n^o 3, 1928, p. 125-134).

4. *Le dernier chameau*, op. cit., p. 23-24.

5. Le groupe incluait des musiciens comme Rogister et Rose Derouette, des peintres (Paul Daxhelet et Edgar Scaufflaire) ; des critiques (Maurice Kunel) et des poètes (J. Gers, Marcel Thiry, Noël Ruet, Charles Delchevalerie). Voir Carlo Bronne, *Compère qu'as-tu vu ?*, Bruxelles, 1975, p. 145-146. Nous remercions M. Robert Gérard, directeur de la bibliothèque de Chiroux-Croisiers à Liège, qui nous a communiqué cette référence.

un des animateurs organisa à Liège, au retour de son périple saharien, une séance consacrée à la poésie du désert, qui présentait une trentaine d'œuvres exposées à l'Hôtel de Suède. Les comptes rendus parus dans la presse belge relevèrent la grande intériorisation d'un art attiré par l'architecture « moderniste » du Mzab, tournée vers le recueillement et l'éternité, et qui unit « la puissance coloristique des peintres flamands au goût latin de la forme et de la nuance¹ ». Mais, surtout, s'y donne à lire, à travers le filtre de la vision esthétisante, un préjugé idéologique : la peinture de Gers, constate un des visiteurs de l'exposition², est silencieuse, pensive et morne, parce qu'elle est le reflet d'une « terre de l'absolu », d'une autre planète ; « Mars peut-être » constate un autre commentateur³, où, jamais, « rien ne change ». S'offre ainsi un espace présenté comme inintelligible ; celui-là même auquel Émile-Félix Gautier avait consacré sa célèbre fresque « crépusculaire », si l'on ose dire, sur *Le Passé de l'Afrique du Nord. Les siècles obscurs* (Paris, Payot, 1937).

Certaines contradictions apparentes de la vision sont liées à cette dépendance picturale. Ainsi, alors que, fraîchement débarqué à Marseille, Gers observe les activités portuaires de la Joliette, son pinceau brosse une troupe de débardeurs sortis « en bloc [...] d'une eau-forte de Brangwyn » (MZ1, p. 15). On peut être surpris : Frank Brangwyn (1867-1956), né à Bruges mais vivant en Angleterre, est habituellement présenté comme un peintre « septentrional » à l'œil formé par les atmosphères ouatées de Londres⁴... Mais cet illustrateur de Verhaeren est aussi le peintre des activités industrielles des grands ports, des « villes tentaculaires⁵ » et de l'univers machiné : c'est à travers

1. Edgar Scauftaire dans *La Wallonie*. Synthèse de ces recensions dans le compte rendu — titré *Terre mozabite* — de l'exposition publié par le *Journal de Liège* du lundi 24 avril 1933. Nous remercions notre ami Victor Martin-Schmets d'avoir attiré notre attention sur ces textes.

2. Hubert Colleye, dans *La Métropole*.

3. Compte rendu paru dans *La Meuse*.

4. C'est en tout cas la définition de son art que donnent les frères Leblond, dans *Peintres de races*, Bruxelles, Van Oest, 1909, p. 65-79. On ignore souvent que Branwyn fut aussi un orientaliste : il a réalisé en 1925 les panneaux décoratifs pour la Galerie royale de la Chambre des Lords, dont chacun devait représenter une partie de l'Empire (Catherine Fournier, *Marius-Ary Leblond, écrivains et critiques d'art*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 160-162).

5. Émile Verhaeren, *Les Villes tentaculaires*, Paris, Helleu et Sergent, 1919 (avec une lithographie et 47 bois gravés de Brangwyn).

le filtre de sa palette équivoque, qui réussit curieusement à reculer dans un passé énigmatique les aspects mystérieux de la technicité moderne, que Gers dégage du monde méridional une beauté inquiétante, tout comme il dégage par exemple de la Kasbah d'Alger une vision qu'il rapproche du clair-obscur de Rembrandt, et de ses ghettos d'Amsterdam... Ce type d'évocation, que caractérise une évidente rupture de réciprocité entre le sujet et l'objet, engage toute une instrumentation occidentale de l'Orient, qui rappelle, bien entendu, les thèses d'Edward Saïd¹.

Il en va de même en ce qui concerne la représentation du désert comme espace d'improductivité et de sénescence : on pense à Loti, chantre attitré de la fin des choses dans *Au Maroc* (1890), peintre de l'Herzégovine pourrissante dans *Fleurs d'ennui* (1882), de la décrépitude égyptienne dans *La Mort de Philae* (1909), de la décomposition turque dans *La Turquie agonisante* (1913). On devine aussi l'objectif : la mise au point d'une antinomie opposant l'Occident prométhéen tendu vers l'avenir à l'Islam, figé dans un temps immobile, une sorte de distance « ontologique » infranchissable, dans une lumière aveuglante : « le soleil de l'Islam est voilé de nuages, couché peut-être à tout jamais » dit Joseph Reinach dans son *Voyage en Orient* (Paris, Charpentier, 1879, p. 211). Sur ce point, Gers est très redevable à Chevrillon, qui avait complaisamment développé le thème dans *Un crépuscule d'Islam* (1905). En ce qui concerne le Mzab, la perception était soutenue par la prise en compte d'un environnement funèbre sur lequel Chevrillon insistait beaucoup : il avait été fort impressionné par les cimetières ibadites, omniprésents autour des villes de la pentapole. En effet, même après avoir passé la plus grande partie de leur existence à Blidah, Constantine ou Alger, les Mozabites reviennent mourir chez eux. Leurs cimetières, notait Chevrillon avec des accents barrésiens, montrent qu'« un peuple se compose surtout de ses morts ». En effet, les cimetières mozabites sont de véritables cités des morts s'étendant sur des surfaces importantes et ceinturant pratiquement les villes. Nulle part ailleurs la terre n'est plus authentiquement *terra patria*, la « terre des pères² ». En visitant le Mzab, Gers n'a pas omis de relever cet aspect : il se fait même l'écho

1. Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'américain (1978), Paris, Seuil 1980.

2. A. Chevrillon, *Les puritains du désert*, *op. cit.*, III, p. 629.

d'une rumeur fantastique évoquant des cadavres coupés en morceaux et salés pour être conservés, emballés et expédiés au désert! (MZ1, p. 196). Sa description de Ghardaïa, « ville du désert couleur de désert » emprunte également à Chevrillon l'image d'une ruche, d'un conglomérat d'alvéoles peuplés « d'hôtes invisibles » (MZ2, p. 94). Mais si Chevrillon mettait en évidence la *décrépidité* d'une structure qu'il apparentait à la taupinière, au polypier formant contraste massif avec la régularité architecturale du fort construit par les Français¹; Gers insiste plutôt sur l'indifférenciation et le brouillage de repères.

L'originalité majeure de José Gers, c'est qu'il fut à la fois un homme de lettres et un homme d'action; un marin. Il a beaucoup navigué en mer d'Islande et, à partir de 1937, sur le navire école belge « Mercator » à bord duquel il écrivit les poèmes rassemblés dans le recueil *Moi du voilier* (1939²). Homme de grand vent, heureux d'une existence de nomade correspondant à ses aspirations profondes³, il se décrivait comme un *évadé* (de quelle prison?) et un vagabond⁴ épris de haute solitude, comme il s'en explique dans une lettre de 1935, datée du littoral belge :

Je te dirai tout de suite que le seul paysage que je vois, du matin au soir, est vaste et nu, qu'il n'est jamais le même et que je n'en désire pas d'autre en ce moment, sauf, sans doute, ceux d'Islande et dont je garde une nostalgie inexprimable (et dire qu'elle est là, l'Islande, droit devant moi, de l'autre côté de la mer). Cette « haute solitude », comme tu dis, est bonne. C'est comme une présence qui ne peut et ne pourrait décevoir⁵.

Anywhere out of the world? Peut-être... mais, assurément, pas en Belgique! De ce point de vue, l'Islande — la « froide et stérile et chère

1. *Les Puritains du désert*, op. cit., I, p. 87.

2. Le texte fut publié en janvier 1938 dans *La Revue générale belge*, avant de faire l'objet d'un tirage de luxe (Bruxelles, éditions du Scarabée d'or, 1939, ornementation de l'auteur et présentation typographique d'Hélène Denis-Bohy). La production « maritime » de Gers comporte encore *Long cours* (1953) et *Thalassa* (1964).

3. « Depuis tant d'années, j'ai eu le vent debout. Voici qu'il m'est permis de vivre ma vie de nomade — de la vivre dans des conditions idéales — tout en ayant une vie matérielle assurée » (À Carlo Bronne, ML 4510-125 [1935]).

4. À Carlo Bronne, Québec, 4 juin 1937 (ML 4510-149).

5. À Carlo Bronne, Albert Plage [1935] (ML 4510-125) Le passage est cité et commenté par son correspondant dans « Mon ami José Gers », *Hommage à José Gers*, op. cit., p. 8.

Islande », où Gers voyait une « terre originelle¹ », offrait une réelle compensation :

Il n'y a point de terre au monde où je me sente aussi bien qu'en Islande, « chez moi ». Point de terre non plus que je quitte chaque fois avec un tel étrange regret².

Autre avantage : toutes ces pérégrinations maritimes lui permirent d'échapper au deuxième conflit mondial puisque, au moment de la déclaration de guerre, le voilier — en provenance de Rio de Janeiro — venait de mouiller en rade de Boma, au Congo belge. Ses dispositions d'esprit, à l'approche du second conflit, révèlent des réticences nourries des souvenirs traumatisants de 1914-1918, mais qu'explique peut-être un repli de la construction identitaire, assez sensible dans le milieu intellectuel belge et flamand de l'époque :

Pour ma part, je devrais « rentrer », reprendre les armes. Reprendre les armes après une première aventure qui a handicapé ma vie physique et morale, pour toujours. Où serait le devoir dans tout cela, le devoir : « cette blague inventée par l'âme, disait Dorgelès, pour conduire le corps où il ne veut pas aller ». Le devoir ? Donner sa vie, cette tragiquement belle chose, pour rien, pour rien. Le pays de mon enfance est dans mon cœur, et ma patrie, ce sont les endroits du monde que j'ai visités et vers lesquels mes désirs incombés tendent³...

Gers déposa donc son uniforme d'officier de marine, fut employé à Léopoldville, Élisabethville et en Afrique centrale comme secrétaire de la Compagnie du Congo pour le commerce et l'industrie. Il ne

1. À Carlo Bronne, 8 mai 1936 (ML 4510-135). Il a rapporté de ce pays des toiles, des notes et des contes (*Arnheidür ; Olfusabru, ou le Noël d'Islande*) publiés dans diverses revues. Il aurait manqué de peu l'occasion d'embarquer avec Charcot sur le *Pourquoi pas ?* (À Carlo Bronne, 4 octobre 1936, ML 4510-142) et aurait voulu écrire un grand ouvrage sur le Nord, qu'il aurait composé sur place. Il avait même envisagé de donner des cours de littérature belge à l'université de Reijkavik ! (À Carlo Bronne, 1936, ML 4510-176).

2. À Carlo Bronne, 1^{er} juin 1938 (ML 4510-158). La lettre, postée à Bergen, a été rédigée à bord du « Mercator », qui naviguait dans les eaux norvégiennes.

3. ML 4510-124 [1935], datée d'Albert Plage. Sur le désenchantement de l'idéologie nationale belge entre les deux guerres, voir Paul Aron, « Des années folles à la drôle de guerre », dans Chr. Berg et P. Halen (éd.), *Littératures belges de langue française*, Le Cri éditions, 2000, 113-117.

revint en Belgique, après six ans d'absence, qu'en 1946, pour occuper le poste de secrétaire de rédaction de la *Revue coloniale belge*. Membre de nombreuses associations littéraires, comme l'Association des écrivains belges ; l'Association des écrivains et artistes coloniaux belges (ensuite *africanistes* belges), de l'Association des écrivains la Mer et de l'Outre-Mer, de l'Académie de Marine, etc. il obtint encore en 1936, grâce au Prix des Écrivains de la Mer et de l'Outre-Mer (1936), la reconnaissance d'un talent nourri de la poésie des grands espaces et, au niveau de la langue, d'une exploitation réussie des ressources du vocabulaire technique de sa profession¹.

Mais il est sans doute plus important d'observer que là encore son œuvre s'inscrit dans une filiation identitaire, étant donné qu'il existe en effet en Belgique toute une culture côtière et maritime dont l'expression s'est manifestée dans une foule d'œuvres littéraires, comme *La Mer élégante* (1881) de Georges Rodenbach ; *Au clair de la dune* (1909) de Theo Hannon ; *La Mer. Légende* (1911) de Pierre Broodcoorens ; *Chansons d'amours* (1923) de Max Elskamp ; *Toi qui pâlis au nom de Vancouver* (1924) de Marcel Thiry ; *Marées de Flandres* (1935) de Maurice Gauchez ; *Les Gueux de mer ou la naissance d'une nation* (1944) de Roger Avermaete, etc.².

D'où vient cette profusion ? Est-ce parce que, de cette « dernière frontière », la distance s'objective mieux par rapport à la réalité inconsistante de la « belgianité » centrale, que la fascination de « la Mer » reste si pregnante dans la conscience collective des Belges ? On peut l'estimer, si l'on songe à la prédilection manifeste de Verhaeren pour les lieux *périphériques* (le littoral belge en est un !) dotés, pour ainsi dire, d'une puissance élémentaire³. L'auteur de *La Guirlande des*

1. Qualités auxquelles rend hommage Émilie Noulet dans son *Alphabet critique, 1924-1964*, Presses universitaires de Bruxelles, 1965, II, p. 189-191 (à propos de son recueil *Long cours*, 1953).

2. Sur le rôle joué par le littoral dans l'imaginaire culturel en Belgique, voir les souvenirs de Pierre Daye, *La Belgique et la mer*, Bruxelles, A. Dewit, 1926 ; Jean-Marie Klinckenberg, « Un pays né d'une côte », *La Revue nouvelle*, t. 86, 7-8, juillet-août 1987, non paginé ; Joseph Delmelle, « Les écrivains belges et la mer », *Revue maritime belge. Wandelaar et sur l'eau*, octobre 1951, p. 470-476 ; et le t. IV. (*Les écrivains et l'imaginaire du lieu*) de la fresque brossée par Yvan Dusausoit, *La Mer du Nord. Du Zoute à La Panne*, Bruxelles, Pré aux sources, Éditions Bernard Gilson, 1996.

3. Un trait noté par certains de ses biographes, comme M. Esch, *Émile Verhaeren. L'Homme. Le Poète de la vie moderne. Étude sur les tendances nouvelles dans la littérature contemporaine*, Luxembourg, V. Bück, 1917, p. 50-51. Même idée chez Stefan Zweig,

dunes a insisté sur la solidité du lien qui le rattachait à cet environnement spécifique. Dans une conférence prononcée en Angleterre fin 1914 ou 1915, il s'émeut au souvenir de l'eau salée goûtée au creux de la main, et s'écrie :

Depuis, j'ai fait de longs séjours sur nos plages ; j'ai voué mon enthousiasme aux accalmies comme aux tempêtes [...] Je me suis senti conquis par ces paysages âpres mais forts, et j'ai préféré la mer du Nord à toutes les Adriatique et à toutes les Méditerranée¹.

Il faut dire que le littoral belge, devenu au cours de la première guerre mondiale l'ultime réduit de l'identité nationale, le « [...] bout de sol dans l'infini du monde » que glorifie la pièce « Un Lambeau de patrie » dans *Les Ailes rouges de la guerre* (1916), est en somme la seule promesse d'échappatoire à l'insupportable finitude d'un pays sans horizons. La preuve : dans un roman de 1913 intitulé *Un Belge*, Henri Davignon² constate, au-delà des étroitesse de la frange côtière, un ailleurs alternatif — entendons le Congo — réclamant notre amour et notre énergie : des terres vierges, des terres vastes, « l'autre face de la patrie » (son visage consensuel^{3...}). Heureusement, dans l'ondoisement vaporeux des plages, au bout du pays, du coin de sol dans *l'infini du monde*, il y avait encore quelque chose car, précisait Davignon :

Un pays n'est jamais petit qui est riverain de la mer⁴ !

Souvenirs sur Émile Verhaeren, trad. H. Coopman, Bruxelles, L. J. Kryn, 1931, p. 88 (E. O., *Erinnerungen an Émile Verhaeren*, Vienne, Ch. Reissers Söhne, 1917).

1. Conférence sur *Les petites villes de Flandre* (M.L. FS. XVI. 1142).

2. Personnalité représentative, avec Fernand Neuray et l'avocat Passelecq, de la « jeune droite » nationaliste, Henri Davignon est l'auteur d'un essai *Le Visage de mon pays. Six essais sur la Belgique* préfacé par Maurice Barrès et publié en 1921, à l'époque où l'écrivain lorrain se félicitait de la récente création de l'Académie royale de langue et de littérature française. Il comporte une étude sur « L'originalité nationale de Maeterlinck et de Verhaeren » d'abord publiée dans la *Revue de Paris* (15 novembre 1913, p. 381-400). Voir Sœur Marguerite Felicie Inial, *Henri Davignon écrivain belge*, The Catholic University of America Press, 1948 ; Georges Sion, « Henri Davignon », *Galerie des portraits. Recueil des notices publiées de 1928 à 1972 sur les membres de l'Académie*, Bruxelles, Palais des Académies, 1972, p. 3-8 ; et, du même, *Henri Davignon. Les meilleures pages*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, s. d.

3. Henri Davignon, *Un Belge*, Paris, Plon, s. d. [1913], p. 310.

4. *Ibid.*, p. 342.

Le voyage au Mzab eut lieu en 1933 et dura sept mois. Bien entendu, le rapprochement de ce périple avec les voyages maritimes de Gers s'impose, et il est même canonique dans la littérature viatique : on se souvient que Loti était un marin, et qu'au fond, la traversée des déserts débouche sur le même paradoxe que celle des étendues océanes : on est à la fois ailleurs et chez soi. Prendre la mer, c'est larguer les amarres, rompre les liens, se libérer des origines, mais c'est aussi renoncer à pénétrer réellement les mondes étrangers pour se perdre dans un espace indifférencié, illimité¹. En effet, comme celle de la mer, la découverte du désert fut pour Gers une aventure intérieure fondée sur l'expérience du dénuement et de la dépossession : l'écrivain n'a pas manqué de rapprocher sa passion pour l'Islande — terre d'élection et patrie spirituelle — de son attirance pour le désert :

Une parenté spirituelle existe, cependant, entre ces paysages du Sud et ceux du Grand Nord, où l'ordre de la nature se trouve également bouleversé, ramené à des conceptions brutalement simplifiées : ce qui compte et ce qui ne compte pas. Ici, comme là-bas, l'homme croit retrouver un peu de sa grandeur première, parce qu'il est redevenu humble et qu'une angoisse religieuse habite son âme magnifiquement vivante... (MZ2, p. 63).

D'une version à l'autre, de *Terre mozabite* au *Mzab, désert dans le désert*, l'analogie fait manifestement partie d'une élaboration stratégique. Gers commence par évoquer ses années d'enfance, les impressions qui l'ont accompagnée — les carillons entendus au beffroi, le fleuve, avec le cri des mouettes issu de leur « nostalgie océane », la ville, avec son atmosphère de béguinage (MZ1, p. 12), avant de se poser en « appelé », victime des prestiges du Grand Sud, de l'Orient — qu'il affirme porter en lui-même (MZ1, p. 14) — et de conclure sur une comparaison significative :

Et la vastitude immobile d'alentour avec, par endroits, des archipels hérissés d'embruns, fume comme fume la mer sous le vent (MZ1, p. 49).

1. Voir à ce sujet Jean-Claude Berchet, « Un marin dans le désert : Pierre Loti 1894 », *L'Exotisme (Cahiers CRLH)*, n° 5, 1988, Paris, Didier Érudition, 1988, p. 305-318.

La scénographie n'a rien d'arbitraire : elle s'inscrit dans une grille de lecture normative où s'expriment les mêmes tendances à la mythification qu'à propos de Verhaeren, son illustre modèle. Tous deux ont été vus en effet comme des enfants de la Flandre, des poètes scaldiens, voire des « Vikings¹ » qui, après avoir admiré le lent sillage des navires sur le grand fleuve, ont répondu à l'appel des lointains² : les « loins » de Verhaeren — au passage, il faut noter l'emploi de l'adjectif, résolument anomique et résolument « belge » — font partie de son métaphorisme obsessionnel ! Tous deux ont été également expliqués par l'atavisme de la race, pétrie de mysticisme et de ténacité, qui les aurait prédisposés à vivre ce qu'on a nommé une aventure spirituelle — et, bien entendu, le portrait du père de Foucauld brossé dans le livre avec une ferveur communicative³ ne laisse pas de renforcer cette impression⁴ — mais qui pourrait bien n'avoir été qu'un aspect de la crise identitaire. C'est que le désert est moins un espace réel qu'un espace de défektivité, peuplé de réalités incertaines, voire inaccessibles. Il incite donc à la production d'un dire géographique axé sur des lieux *porteurs de sens* appartenant fatalement à un espace de représentation fantasmatisé⁵.

1. « Ah ! le Barbare ! s'exclamait-on, le voyant traverser l'Escaut, débarquer à Bruxelles comme un Viking... » (Jules-Louis Tellier, « À l'Enseigne des Maîtres drôles », *Les Cahiers Jean Tousseul*, 2, avril-juin 1955, p. 50-52). Voir aussi Georges Ramaekers, *Émile Verhaeren. I. L'Homme du Nord. II. L'Homme moderne*, Bruxelles, Éd. de La Lutte, 1900.

2. Camille Melloy, dans *La Revue des auteurs et des livres*, n° 1 (janvier 1934), p. 4-7.

3. MZ1, p. 150-155. Dans MZ2, le portrait s'élargit aux dimensions de tout un chapitre, p. 155-178.

4. Désiré Denuit, dans *La Terre wallonne*, XXVIII, n° 167 (août 1933), p. 261-262, qui parle de son « âme de Viking » et de sa recherche intérieure. Georges Detrixhe, « José Gers », dans *Terres latines*, n° 1 (janvier 1934), p. 5-12, dresse, lui, le portrait d'un homme qui n'a pas la foi mais est, à son insu, profondément religieux. Une récupération catholique de l'œuvre a été tentée dans *l'Anthologie missionnaire d'Armand Carabin* (préface de Daniel-Rops), Namur, Éditions « Grands Lacs », 1950, qui utilise une citation de Gers pour accompagner un texte de M^{gr} Julien Gorju (1868-1942), entré au noviciat des Pères Blancs, premier vicaire apostolique de l'Urundi, auteur de *Zigzags à travers l'Urundi*, Namur, « Grands Lacs », 1926 et de *Les Gestes de Dieu en Urundi*, Louvain, 1936.

5. Sur cette polyvalence idéologique et culturelle du désert, voir Jean-Claude Vatin, « Désert construit et inventé. Sahara perdu ou retrouvé : le jeu des imaginaires », *Le Maghreb dans l'imaginaire français. La Colonie, le désert, l'exil*, Édusud, 1985 (*Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*), p. 107-131.

Comment penser le « Tout Autre » ?

Les deux versions du récit ont été présentées par l'auteur comme de simples « notes de voyage » — un terme fréquent dans la tradition exotique et qui dédommage de bien des superficialités — en même temps que comme un « roman d'aventures » :

Dans ce livre, j'ai épuisé, pour ma part, la question du Mزاب, ce Mزاب étant vu sous l'angle historique, critique, colonial et politique. Le livre commence par un roman d'aventures, et finit comme tel¹.

En réalité, la deuxième version du voyage, *Au Mزاب, désert dans le désert*, est plus explicite. Une préface indique explicitement l'objectif : il ne s'agissait pas seulement de transporter le lecteur sur des pistes calcinées, parmi les villages de sable et de rêve érigés en plein désert ; il fallait aussi lui apprendre à « découvrir l'homme » (MZ2, p. 7), à comprendre l'Autre. Noble objectif, qui fut salué par la critique : dans le n° 3 (mars 1938, p. 212) de *La Revue franco-belge*, un recenseur anonyme (dans la rubrique « Géographie et Voyages ») loue José Gers de nous avoir fait *partager* les problèmes d'une civilisation très dissemblable de la nôtre² ; ce qui ne manque pas de piquant si l'on songe que, dans la même préface, Gers annonçait son intention d'exposer *très objectivement* les problèmes coloniaux qui se posent... pour tous les peuples colonisateurs !

Mais cela t-il été le cas ?

On peut en douter. Comme dans la plupart des productions viciques, la position de l'écrivain-témoin dont le *je* se met en scène comme acteur vivant de son propre récit, qui se raconte et se regarde, ne constitue évidemment pas la meilleure préparation à la perception d'autrui. En réalité, le texte de Gers est un mélange de considérations extra littéraires et d'impressions subjectives, marqué par une

1. À Carlo Bronne, 4 octobre 1936 (ML 4510-4).

2. Même appréciation de la part de Charles Govaert, dans *Le Thyirse*, 1^{er} mars 1938 (« Les Essais »), p. 91-92.

intertextualité envahissante¹. Au registre de ses lectures : l'incontournable Fromentin, Psichari, à qui est empruntée la citation servant d'exergue au voyage :

Mais songe à Maxence qui, debout dans le rose matin du bled, frissonne d'impatience au seuil de la terre sans eau (MZ2, p. 14).

Chevillon — sa source principale, probablement — ainsi que les livres de René Bazin sur le Père de Foucauld², de Gautier sur le passé de l'Afrique du Nord ; toute une série de textes dont l'exploitation justifie une *bibliographie* concluant l'ouvrage.

Ce dernier est donc hybride : il tient du récit de voyage, de la relation autobiographique, mais aussi de l'essai anthropologique, comme le montrent une série de références à la réalité spatio-temporelle du désert rappelant les modes d'écriture du « roman saharien » classique³. Par exemple, la narration accueille un tableau épique de « l'Afrique blanche » qui ne fait l'économie ni d'une peinture drue des blédards — celui-ci, piqué par un scorpion, s'entaille le talon avec un couteau et y brûle la poudre d'une cartouche ; celui-là avale sans broncher de l'alcool à 90° (MZ1, p. 143) — ni de l'histoire dramatique de la pénétration saharienne : drame de la mission Flatters ; assassinat de Camille Douls ; meurtre du marquis de Morès ou encore, dans un registre moins belliqueux, exploits du tourisme automobile belge en Algérie, antérieur au raid transsaharien de Citroën en 1923. Il faut noter à ce propos — la chose n'est pas très connue — que le *raid* automobile en Afrique du Nord et au Sahara a été, entre les deux guerres, un divertissement très prisé de quelques familles aristocratiques belges, qui le considéraient sans doute comme une variante

1. Voir *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité. Actes du colloque de Nice*, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice, n° 49 (1998). Nous savons aussi que Gers s'intéressait à Isabelle Eberhardt : il songe à choisir l'anniversaire de sa mort comme sujet d'un article en octobre 1936 (À Carlo Bronne, ML 4510-142).

2. *Charles de Foucauld, explorateur du Maroc, ermite du Sahara*, Paris, Plon-Nourrit, 1921, et l'édition, préfacée par le même des *Écrits spirituels de Charles de Foucauld*, Paris, J. de Gigord, 1927. Gers avait également vu le film « L'Appel du silence ». (À Carlo Bronne, 12 novembre 1936, ML 4510-144).

3. Un trait relevé par Alain Laurent, « Voyages au bout de l'imaginaire », *Désirs de désert. Sahara, le grand révélateur*, Paris, Éditions Autrement, 2000, p. 143-162.

de la chevalerie¹ ! Mais, ces réalités positives exceptées, l'inventaire du Mزاب est, pour le reste, figé dans une étrangeté radicale, qu'exalte une écriture ambiguë, mise au service d'un système complet d'interdépendance entre les connaissances historiques, la représentation littéraire et l'organisation idéologique. Comme dans le fameux roman de Pierre Benoît — cité, bien entendu, à propos de l'hypothèse de l'Atlantide² (MZ2, p. 33) — la narration s'accompagne d'un volet encyclopédique, et le récit peut donc être considéré, par certains aspects, comme une somme érudite sur le Mزاب. La mise en œuvre des éléments livrés par la perception correspond par ailleurs assez bien au cadre établi par Valérie Berty dans un ouvrage récent consacré à la typologie des récits de voyage : une littérature dite — ou prétendue telle — de « témoignage », qui n'est en réalité pas un instrument de découverte, mais de vérification de tout un imaginaire orientalisant³, où le *je* ne regarde finalement l'Autre que pour se regarder lui-même⁴. C'est en ce sens que le voyageur égotiste se sent ici en quelque sorte happé, comme dans un appel d'air, par l'immensité du désert, qui le saisit :

1. Le chapitre consacré à « L'automobile au Sahara » par le capitaine Lehuraux, *Les Français au Sahara*, Alger, Éd. « Territoires du Sud », s. d., p. 321-356 ne rend pas justice aux Belges dans ce domaine. Dans MZ1 (p. 59), Gers mentionne la stèle érigée le 25 février 1926 par l'Union routière belge à la mémoire du baron Pierre de Crawhez, qui accomplit en 1901 un raid automobile jusqu'à Laghouat et Ghardaïa. Cet exploit est raconté dans *Dix ans au pays du soleil. Texte et photos du baron Pierre de Crawhez*, s. l. n. d. Le même a décrit les charmes touristiques de l'Algérie dans *Les grands itinéraires en automobile à travers l'Europe, l'Algérie et la Tunisie*, Namur, G. E. Bertrand, s. d. On peut encore citer : *Croisière blanche. De Liège au Cap en automobile à travers l'Afrique* de R. Crouquet ; *Pérégrinations* (1938) de Jean Kraft de la Saulx ; *Sur les pistes africaines en automobile* (1934) et *Des Touaregs aux Pharaons en automobile*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1933, de Paulo de Hemptinne, compte rendu d'un raid organisé en 1932 par le prince Eugène de Ligne, avec les comtes Baudouin van der Burch et René de Liedekerke, Maurice de Limelette, Louis de Terschueren et Édouard Morel de Westgaver. Faisait également partie de cette expédition, qui traversa le Mزاب, Charles d'Ydewalle, chargé d'un reportage par *La Nation belge*.

2. Sur cet aspect érudit de la littérature coloniale, voir Guy Riegert, « Du haschich et des livres » ou la « quête de l'Atlantide », dans *Regards sur les littératures coloniales*, *op. cit.*, II, p. 343-364.

3. Valérie Berty, *Un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 64 et suiv.

4. Jean-Marc Moura, « Littérature coloniale et exotisme. Examen d'une opposition de la théorie littéraire coloniale », dans Jean-François Durand (éd.), *Regards sur les littératures coloniales*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 22-39.

Ce grand vide silencieux, soudain ouvert et qui précède des vides plus profonds et plus silencieux encore, on le sent immensément peuplé d'indéfinissables présences. Quelque chose se prépare, de simple et clair et de fatal (MZ1, p. 31).

Indéfinissables présences : celles, probablement, des *Voix qui crient dans le désert*. Elles venaient en tout cas de très loin, du fond des âges. Il est clair que, pour Gers, marin des sables, après Djelfa, limite extrême du chemin de fer d'où se déroulent les pistes

[...] sur lesquelles passe, omniprésent et purificateur, le souffle ardent de l'Islam, comme jadis le souffle de Jéhovah sur les mondes en gésine (MZ1, p. 34)

la transhumance vers le Sud a été une magie, sur une terre, « telle qu'elle est sortie de la main de Dieu » (MZ2, p. 36) ; une remontée « à rebours » vers l'origine, vers les réalités premières d'un monde archaïque, primitif. Peut-être aussi, cette nomadisation a-t-elle quelque rapport avec un mouvement profond de la prise de conscience identitaire. Il existe en effet, au cœur du champ culturel belge, et plus particulièrement de sa dominante symboliste, une tradition passéiste qui s'est entre autres traduite, chez des écrivains comme Els-kamp, par une recherche marquée du primitif¹. La persistance de l'esprit symboliste dans l'œuvre de Gers s'explique évidemment par une intuition fondamentale : celle que le primitif est à la fois en nous-même et « exotique », c'est-à-dire en-dehors de nous². Quoi qu'il en soit, aller au désert, jouir d'un « bonheur élémentaire » (MZ1, p. 37), s'enfoncer dans un « paysage primitif » (MZ1, p. 38³), c'était s'abandonner à une sorte de régression. Selon Gers, seules deux entités — la mer et le désert (MZ2, p. 207) — permettaient d'accéder à ce

1. Voir, par exemple, Albert Mockel, *Propos de littérature* (1894), dans *Esthétique du Symbolisme*, éd. M. Otten, Bruxelles, Palais des Académies, 1962, p. 157. Bien entendu, il s'agit également d'un des axes de pensée du XIX^e siècle : il faut mentionner l'intérêt du Romantisme pour la Bible ; des Parnassiens pour l'hellénisme, de Francis Jammes pour le primitivisme chrétien, etc. Exotisme et primitivisme sont nécessairement liés : voir Marius et Ary Leblond, *L'Idéal du XIX^e siècle*, Paris, Alcan, 1909, p. 22.

2. Voir Pierre Citti, « La figure du primitif dans les années 1890 », *Primitivismes (Revue des sciences humaines)*, 3, 1992, p. 67-78).

3. De même, dans MZ 2, l'apostrophe au lecteur : « Écoute plus loin. Un paysage primitif peut prendre nos âmes à travers nos yeux et s'emparer d'elle, pour jamais » (p. 46).

point mythique recouvrant l'innocence des origines ; ce point d'où l'on vient : *oriens*, de *oriri*, « se lever, surgir, naître¹ ». Il s'agit d'une des structures profondes de l'exotisme : celui-ci se tourne en effet volontiers vers les temps géologiques, l'aube du monde, quand l'homme n'était pas encore l'homme. On pense à certains passages du *Voyage du Centurion* (1916) :

L'air était allégé, décanté dans les laboratoires du matin, et il apportait, en brises tièdes, des parfums de terre mouillées. Quelques gouttes de pluie tombèrent dans le silence. Maxence, debout vers l'orient, saluait la naissance du monde² ;

ainsi qu'à toute une mythologie « des origines » : la remontée vers les ténèbres transformée en *suspense* colonial par Joseph Conrad dans *Heart of Darkness* (1902) ; le thème antédiluvien dans *La Terre avant le déluge* (1863) de Flammarion ; les visions « préhistoriques » des romans de Rosny³... Cette hantise poussa le Père de Foucauld à célébrer, du haut de l'Asekrem, la splendeur du Hoggar, de ses « paysages du premier jour du monde⁴ » ; Louis Bertrand à se donner l'illusion de « pénétrer dans un monde contemporain des grands bouleversements cosmiques, un monde naissant⁵ », et notre voyageur à s'extasier sur :

Le squelette de la terre [qui] se montre à nu, dans une impudicité sacrée d'époque géologique (MZ1, p. 56⁶)

On peut donc parler d'une sensibilité « géologique », que confirme un passage très « verhaerenien » décrivant un ksar en ruines : le spectacle de cette désolation lui fait songer à un village des Flandres après quatre ans de pilonnages et de bombardements (MZ1, p. 97) ! Là s'affirme, bien entendu, dans la relation consubstantielle avec l'étran-

1. Charles Grivel, « Voyage au bout », dans *L'Exotisme (Cahiers du CRLH, op. cit., p. 135-148)*.

2. Ernest Psichari, *Le Voyage du Centurion*, Paris, éd. Conard, 1926, p. 126.

3. Sur ce courant, voir Lise Quéffelec, « La construction de l'espace exotique dans le roman d'aventures au XIX^e siècle », *L'Exotisme, op. cit.*, p. 353-364.

4. Alain Vircondelet, *Charles de Foucauld*, Monaco, éd. du Rocher, 1997, p. 278.

5. Louis Bertrand, *Le Jardin de la Mort*, nouv. éd., Paris, Ollendorff, 1923, p. 123.

6. Verhaeren, en visite sur le front de l'Yser, compare le village bombardé de Perwyse à un immense squelette dont les vertèbres ont été détachées (J. Marx, Verhaeren, *op. cit.*, p. 504).

geté du monde, le désir d'opérer une réduction épistémologique, de ramener l'inconnu au connu. Il ne faut pas se contenter de représenter la réalité étrangère, il faut essayer de *la penser*. Dans cette tentative, Gers a suivi deux voies, au demeurant classiques dans la littérature à substrat orientalisant.

La première bénéficie de l'alibi spiritualiste, dans la mesure où l'image du désert a toujours été liée à la référence biblique. Dans les récits des voyageurs, elle reste incontournable, même au Sahara : c'est dans ce pays, disait Maupassant, qu'« on apprend par ses yeux ce que fut la Bible¹. » Gers n'en doute pas, car le voici en proie à une sorte d'hallucination :

Et tout de suite, la notion du temps s'est abolie. Voici que des images lointaines se sont évadées d'entre la Bible illustrée de l'enfance pour revenir ici, et vivre, où le dessinateur était venu les chercher. Accoudé aux montants tronqués d'un puits, un homme boit à même l'outre que lui tend une femme. Est-ce Rebecca, est-ce Eliézer?... Une femme brune, en robe rouge rayée de blanc, marche dans la plaine, à vives enjambées. Est-ce Aghar cherchant un vain secours pour Ismaël mourant ? (MZ1, p. 50).

qu'il tente aussitôt d'explicitier et de rationaliser : peut-être la vie biblique se prolonge-t-elle réellement dans les mœurs, le vêtement, la couleur locale ? (MZ2, p. 58). Dans cette perspective, le voyage au Mزاب n'aurait été qu'une étape dans la démarche qui aurait ensuite conduit Gers à méditer une sorte d'épopée biblico-populaire de dix mille vers, évoquant la fuite de la Sainte Famille, qui aurait finalement trouvé refuge... en Belgique, à Termonde²!

Mais la seconde tentative paraît moins innocente. Elle ramène la vision au passé, disons « latin » de l'espace saharien, et cherche en quelque sorte à retrouver la latinité derrière les oripeaux « barbares ». La démarche rappelle un des grands mythes usurpateurs de la colonisation française au Maghreb. Pour Louis Bertrand par exemple, il s'agissait de *reconstruire Carthage*, on veut dire restituer

1. Guy de Maupassant, *Écrits sur le Maghreb. Récits, nouvelles, lettres*, préface de Denise Brahimi, 2^e éd., Paris, Minerve, 1991, p. 271. Voir Chantal Dagron, « Déserts sublimes. Variations et contrepoints », *Le Désert, l'espace et l'esprit*, éd. F. Lestringant et S. Moussa, *Revue des sciences humaines*, 258, 2 (avril-juin 2000), p. 271-274.

2. G. Detrixhe, *op. cit.*, p. 10.

les « Villes d'or » ; la civilisation latino-chrétienne d'Afrique du Nord défigurée par l'Islam¹. En ce qui concerne plus particulièrement le Mزاب, la thèse avait reçu l'aval de Masqueray, qui rapprochait les éléments premiers de la ville de Rome — *pagi* et *vici* — des *tid-dar* et *touâfeq* kabyles et des *ksours* du Mزاب². Masqueray — avec quelles arrière-pensées berbérophiles³? — visait manifestement à conforter l'idée d'un particularisme berbère qui aurait maintenu, notamment à travers l'ancien donatisme, les traces de la romanisation. Tout cela, malheureusement, n'était plus qu'un lointain souvenir. Le non dit de *Terre mozabite* suggère le travestissement, la déformation. Dès le débarquement en Algérie, Gers se réfère à l'antique Césarée (MZ1, p. 17) et, sur le quai de l'Amirauté, il note déjà que ce fut le modèle choisi par Pierre Louys pour évoquer le quai d'Alexandrie dans son roman *Aphrodite* (MZ1, p. 18). Ailleurs, à la tombée du jour, quand s'allume le minaret, « phare de l'Islam » dans le soleil couchant, naissent sur les lèvres d'un de ses hôtes — il s'agit d'un Alsacien nommé Dietrich, « un homme, et un chef! » (MZ1, p. 142) — des incantations virgiliennes (MZ1, p. 143) curieusement transposées dans un cadre pastoral décentré, et surtout peu crédibles dans la bouche d'un tel personnage.

Mais là où s'exprime le mieux le brouillage référentiel, c'est dans la peinture des célèbres Ouled-Naïls, évoquées dans un chapitre entier

1. Louis Bertrand, *Les Villes d'or. Algérie et Tunisie romaines*, Paris, A. Fayard, s. d. (1921), p. 169 et 201. On note à ce propos des déclarations sans équivoque, comme celle de J. Toutain : « Mieux nous connaissons l'œuvre accomplie par les Romains dans leurs provinces africaines, mieux nous pourrions diriger nos efforts, et plus vite en assurer le succès » (*Les Cités romaines de la Tunisie. Essai sur l'histoire de la civilisation romaine*, Paris, Fontemoing, 1896, II, p. 11). Sur l'exploitation du motif idéologique, voir J. Marx, « Les Villes d'Or et le mirage latin dans la littérature maghrébine des Français », *Présence Francophone*, Sherbrooke, Québec, 1990, n° 37, p. 101-123 ; et « L'usage des Villes d'Or. Une archéologie mentale au service du dessein colonial », *Cahier d'Études maghrébines. Zeitschrift für Studien zum Maghreb*, hsg. L. Heller-Goldenberg, Köln 1992, n° 4, janvier, p. 150-168.

2. Le notait aussi que le radical de *pagus*, *pag* (*pax*, « accord », de *pacisci* : « faire une convention ») avait précisément le même sens que l'arabe *ouafiqā*, « convenir » (*Formation des cités*, *op. cit.*, p. 226).

3. Sur la politique berbérophile de la France, voir Charles-Robert Ageron, *Les Algériens musulmans et la France 1871-1919*, Paris, PUF, 1973, chap. X, « Le mythe kabyle et la politique kabyle (1871-1891) », p. 267-285 et Mahfoud Kaddache, « L'utilisation du fait berbère comme facteur politique dans l'Algérie coloniale », *Actes du premier congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influences arabo-berbères*, Alger, SNED, 1973.

de la première version (MZ1, p. 127-138), supprimé de la seconde. On sait que les « alouettes naïves » du Djebel Amour¹, célébrées par Étienne Dinet à Bou-Sâada², ont inspiré toute une littérature³. Leur présence au Mzab était en effet attestée par Chevrillon, qui n'en avait aperçu cependant que quelques-unes, retirées dans une étroite venelle⁴. Gers s'étonne de les voir vivre dans une atmosphère qui ne suggère en aucune manière la dégradation habituellement attachée à leur profession dans la culture occidentale : une remarque qu'avait déjà faite Louis Bertrand, qui, après leur avoir rendu visite (malgré ses répugnances), s'imaginait sortir des tavernes de Suburre⁵.

Mais qui étaient-elles, au juste, ces « dames de haute marque de ce pays béni », comme les qualifiait avec un respect goguenard un autre artiste-voyageur belge de renom, Félicien Rops⁶ ? Une version maghrébine de la courtisane antique, une sorte d'« Aphrodite islamique » (MZ1, p. 129) ? L'incongruité de l'expression est en elle-même lourde d'équivoque... À vrai dire, impossible de décider. Masqueray disait sa perplexité :

Pallas ou Athénée ? Une madone byzantine ? Une statue peinte à l'Acropole ? Tanit⁷ ?

et Maupassant s'avouait incapable de les situer hors du registre de la mascarade :

1. Dans le Sud oranais, à l'ouest de Laghouat, avec pour ville principale Bou Saada. Voir Jean Despois, *Le Djebel Amour (Algérie)*, Paris, PUF, 1957.

2. Sur cet illustrateur orientaliste, voir Koudir Benchikou et Denise Brahimi, *La Vie et l'œuvre d'Étienne Dinet*, Paris, ACR, 1984 et Jeanne Dinet Rollinge, *La Vie d'Étienne Dinet (1861-1929)*, Paris, Maisonneuve, 1938.

3. Isabelle Eberhardt, *Notes de route (Maroc, Algérie, Tunisie)*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1908, p. 285 ; É. Masqueray, *Souvenirs et visions d'Afrique*, 2^e éd, Alger, A. Jourdan 1914, 76 ; Maupassant, *Au Soleil*, 11^e éd Paris, Havard, 1888, p. 71-72 (E. O., 1881) ; Étienne Dinet et Sliman Ben Ibrahim, *Khadra danseuse ouled nail*, Paris, L'Édition d'Art H. Piazza, 1926. Voir Philippe Jullian, *Les Orientalistes*, Fribourg, Office du Livre, 1977, p. 119 et Michèle Salinas, *Voyages et voyageurs en Algérie, 1830-1030. Aux sources d'un imaginaire collectif français*, Toulouse, Privat, 1989, p. 226-228).

4. *Les Puritains du désert*, op. cit., I, p. 90.

5. Louis Bertrand, *Le Jardin de la Mort*, Paris, Ollendorff, 1923, p. 111.

6. Il a voyagé en Afrique du Nord en 1889. Voir Maurice Kunel, *La vie de Félicien Rops, d'après sa correspondance et des documents inédits*, Bruxelles, Miette, 1937, p. 87.

7. É. Masqueray, *Souvenirs et visions d'Afrique*, op. cit., p. 86.

Rien de plus étrange que le costume des naïlettes. Quand on les rencontre pour la première fois dans les rues de Biskra, on éprouve un indicible étonnement. L'Inde, le Japon, la Chine n'offrent, je crois, rien de semblable. La tête surtout est d'un effet grotesque¹.

Finalement, leur étrangeté résistant à toute tentative de rationalisation historique, Gers se décide : l'une d'entre elles — dont il raconte d'ailleurs l'histoire — ressemble à une reine de l'époque saïte qu'on peut admirer au Musée du Louvre (MZ1, p. 131). C'était au moins leur rendre hommage, alors que Jean Lorrain, par exemple, en décrivant leur danse du ventre, trouvait surtout matière à déplorer leurs « remous de bassin en gésine² » !

La transhumance de Gers au Mزاب livre donc un *savoir* sur l'Autre, mais qui n'est sensible, en bien ou en mal, qu'à ses traits différentiels, ses aspects surprenants ou bizarres. Le mouvement s'amorce déjà dans la vision de la kasbah d'Alger, avec son mélange bigarré de populations, son grouillement de races mélangées, « [...] indigènes musulmans, andalous, italiens, français, berbères métissés d'espagnol, kabyles, descendant des farouches tribus numides, sans parler des éléments ethnographiques indéfinissables... » (MZ1, p. 16) ; bref toute une humanité douteuse, maintenue dans une différence à la fois séduisante et irrésistible par un regard focalisé sur un pittoresque interlope :

Cette kasbah, fourmilière géante, pyramide multicolore, affouillée, trouée, traversée de ruelles ombreuses, de galeries de taupinières, de placettes lavées d'aveuglant soleil, de coupe gorges, d'escaliers gluants avec des tournants brusques comme des pièges sans merci et des culs de sac comme des trappes (MZ2, p. 26).

Au passage, relevons l'emploi du substantif *grouillement*, topique d'une scénographie de l'altérité, qui cherche à mettre en évidence le désordre, la confusion³. C'est du Louis Bertrand, sans doute (dans *Le Sang des races*, 1921), mais avec une tonalité particulière, mélange

1. *Au soleil*, Paris, Havard, 1865, p. 63. Il a également noté que leurs hautes coiffures à diadèmes rappellent les bas-reliefs égyptiens.

2. Jean Lorrain, *Heures d'Afrique*, Paris, Fasquelle, 1930, p. 126.

3. L'emploi du terme est relevé dans plusieurs relations de voyages du XIX^e siècle (entre autres Maupassant) par Michèle Salinas, *Voyages et voyageurs en Algérie, op. cit.*, p. 213.

de baroquisme et de tarabiscotage « fin de siècle », qui rappelle les tics langagiers du Symbolisme belge, préoccupé de se démarquer de l'écriture française de France. Le style coruscant, parfois appelé *style belge*, fut en effet utilisé par de nombreux auteurs belges de la fin du XIX^e siècle : Camille Lemonnier, Georges Eekhoud, Théodore Hannon¹, Verhaeren, et André Gide lui-même, évoquant ses débuts maniéristes, parlait de l'époque où il écrivait *en belge*² ! Transposée dans le contexte exotique, cette écriture culminait déjà dans une relation de voyage qui peut être considérée comme le texte fondateur de la relation de la Belgique à l'Afrique du Nord, *El Moghreb Al Aksa. Une mission belge au Maroc* (1889), récit d'ambassade et livre d'esthète³, mais aussi monument d'antisémitisme, une dimension qui n'est pas absente de la préoccupation ethnographique de Gers. Un peu plus loin, il observe en effet que le Mzab n'a pas échappé à la modernisation, puisqu'on peut y voir :

Isaac, juif usurier et commerçant roublard, faire son courrier sur une machine à écrire de fabrication belge⁴.

Plus que son contenu, c'est cependant le jeu même de l'écriture qu'il faudrait mettre en évidence. En enfermant l'altérité dans un discours, elle crée une représentation comme toute littérature crée son objet⁵. L'Autre, au désert — ce « néant qui n'a pas de mots à son échelle » — (MZ1, p. 22), c'est donc le Tout-Autre, confiné dans une représentation irréductible aux modalités de l'être occidental :

1. Théodore Hannon (1851-1916), directeur de la revue bruxelloise L'Artiste, ami de Huysmans et auteur du recueil *Rimes de joie* (1881), qu'on a parfois surnommé le « Émaux et camées belge ». Voir Christian Berg, « Le Suffète. Note sur Théodore Hannon et les *Rimes de joie* », dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 4-5 (1984) (*Le naturalisme dans les lettres françaises de Belgique*, éd. P. Delsemme et R. Trousson) ; repris dans J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon, 1876-1886*, éd. Pierre Cogy, 1985, p. 20-31.

2. Voir Paul Delsemme, « Le style coruscant », *Actes du colloque international La littérature fin de siècle est-elle une littérature décadente ?* Luxembourg, 1990 (*Revue luxembourgeoise de littérature comparée*), p. 149-159.

3. J. Marx, *Visions d'Afrique du Nord*, op. cit., p. 59-60.

4. MZ1, p. 73. Son antisémitisme perce également dans une de ses lettres, où il s'en prend au rédacteur en chef de *L'Indépendance belge*, qualifié de « youpin » (À Carlo Bronne, 12 novembre 1936, ML 4510-144). Il est également sensible dans les visions du mellah proposées par (À COMPLÉTER SVP).

5. M. Bakhtine, *Esthétique et création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 215.

les Chaâmba de Metlili sont *nomades* — Gers veut dire « pillards, rôdeurs », *outlaws* de toutes sortes, embauchés pour cette raison dans les compagnies méharistes de Laperrine (MZ1, p. 100) — les Larbaâ *rapaces*, les nègres *loqueteux*, les juifs *sordides*, les Touaregs *énigmatiques* (MZ1, p. 77). Ou bien tout est ignoble, depuis le quartier des bouchers de Ghardaïa, où pendent en plein air, suspendus par les pattes, des cadavres de moutons dégoulinant de sang (MZ1, p. 76) jusqu'aux ruelles puantes du ghetto, « antres incontestés de la sordidité et de la crasse » (MZ1, p. 86). Seuls recours, s'il s'agit de purifier cette insanité ; les Pères blancs, « candides apôtres du Sahara » (MZ1, p. 87) : le blanc, le noir ; la civilisation blanche et le Maghreb sombre : « Sur ces lointains si sombres, comme nos tentes sont blanches » disait, pour sa part, Loti dans *Au Maroc*¹.

Ou bien tout est aux antipodes de notre sphère culturelle. La preuve, c'est cette étonnante série de textes retranscrits on ne sait trop comment, censés appartenir à un monde supra-terrestre « où souffle le désordre passionné de la poésie arabe » (MZ1, p. 102), nous dit leur éditeur, qui avait un moment songé à composer une anthologie de la poésie saharienne, mais qui ne fut jamais réalisée.

On trouve donc, dans *Terre mozabite*, une série de « Chants du désert » : poèmes d'amour et de guerre, de Si Ahmed ben El-Horma ; de Si Laghouini ben Ahmed, un troubadour aristocratique de Zaouiét Elhamel ; un poème d'un cavalier des Ouled Mokhtar, sur la mort de son cheval ; un autre d'un poète de Tlemcen intitulé « Les ennuis sans fin » ; un chant de guerre berbère commémorant la bataille de El-Herri au cours de laquelle la garnison de Khénifra² fut décimée dans une rencontre avec la tribu des Zaïans ; le poème d'Abd el Kader « Gloire à Dieu seul l'unique ! » (MZ1, p. 192), etc. Mais ces textes, pour la plupart sans relation directe avec le Mزاب, sont livrés tels quels, en traduction française bien évidemment, sans indication de provenance, sans commentaires, détachés de leur contexte. En d'autres termes, lorsqu'il s'agit de la colonisation française, de l'exploration du Sahara, de l'action missionnaire du père de Foucauld, l'information est pléthorique ; mais lorsqu'il s'agit de la culture autochtone, l'évocation reste floue, énigmatique, réduite à quelques métaphores

1. Cité par Keith G. Millward, *L'Œuvre de Pierre Loti et l'esprit fin de siècle*, Paris, Nizet, 1955, p. 40.

2. Dans le sud marocain. L'épisode date de 1914.

bibliques (« Ses cuisses ont comme des colonnes de marbre... Ses jambes sont comme des sabres luisants ») ou précieuses, qu'on imagine volontiers prisées dans les cours d'amour d'Andalousie : « Je te la rejeterais volontiers, ô Fathma, la flèche dans mon cœur trempée — Et quand la flèche t'arrivera, vers moi se retournera ta pensée — Et la flèche te dira ma manière de combattre¹. »

Au total, le périple de Gers au Mzab est donc resté une plongée dans le temps, l'espace et l'inconnu. L'investissement scientifique et journalistique se révèle impuissant à cerner l'Autre, c'est-à-dire le « Grand Autre », l'Ailleurs absolu, tantôt nommé l'Origine, ou le Chaos, ou la Fin, ou la palmeraie radieuse, le Paradis, qui se confondent toujours avec un espace de confrontation primitive de soi avec l'illimité. L'idéal de Gers, au fond, nous le comprenons à travers une analyse qu'il donnera plus tard, dans une contribution aux *Mémoires* de l'Institut colonial belge, sur *Au cœur des ténèbres*, le célèbre roman de Joseph Conrad. Il y parle de la « fascination de l'abominable », de l'impossibilité de pénétrer le mystère de l'âme africaine, et aussi d'une espèce de sympathie humaine élémentaire. Mais il ne s'agit pas de comprendre — au sens de *connaître* — : ce dont il est question, c'est de retrouver en nous-mêmes de lointaines affinités avec une « violence sauvage et passionnée », que notre voyageur attribue à la qualité de marin de Conrad. Comme Gers, il fut un marin, habitué à vivre dangereusement, de plain-pied avec les mystères de la mer, du monde. Sa conclusion pourrait être celle du voyage au Mzab. Il existe une grâce insigne qui noue de secrètes correspondances entre les hommes et les choses, mais cette grâce relève d'un royaume fuyant,

[...] dont à bien peu d'entre nous [c'est Gers qui parle], il est donné de posséder, en même temps que la hantise, la clef merveilleuse².

1. MZ1, p. 177.

2. José Gers, « Un capitaine au long cours : Joseph Conrad », *Le Noir Congolais vu par nos écrivains coloniaux, Mémoires de l'Institut royal colonial belge (Section des sciences morales et politiques)*, XXXI, 2 (1953), p. 216.

Troisième partie
Écritures francophones

L'âpre désert de Mohamed Khaïr-Eddine et de Mohamed Kacimi

.....
Pierrette Renard

Université Stendhal-Grenoble III

.....

Ce n'est pas l'image traditionnelle du désert que nous retrouvons dans l'œuvre de Mohammed Khaïr-Eddine, essentiellement *Ce Maroc!* (1975¹) et *Légende et vie d'Agoun'Chich* (1984²) : point d'immensité horizontale, de continuité, de dunes, de silence, de recueillement mais plutôt ce que l'on pourrait appeler un certain esprit du désert, de l'âpre désert, le « désertique ». Et c'est aussi cet esprit que l'on retrouve dans la dernière exposition du peintre marocain, Mohammed Kacimi, intitulée précisément *Les Désertiques*, à la galerie Florence Toubert, à Paris, novembre 2001-janvier 2002.

Quel désert ?

Le Sud marocain, autour de Tafraout où Khaïr-Eddine est né en 1941, d'où il s'est exilé à Paris, de 1965 à 1984, où il est mort en 1995, est la terre où s'inscrit la parole d'exil, terre saisie dans la mémoire et l'imaginaire puis dans la déception du retour, par un regard souffrant et violent. La représentation se place donc sous le signe de la rupture et non pas de la continuité, rupture qui d'ailleurs fut le mode constant d'appréhension de la littérature et du monde pour cet écrivain. Rupture avec les formes traditionnelles d'écriture héritées du colonialisme, dans sa participation, auprès d'Abdellatif Laâbi, à la

1. Mohammed Khaïr-Eddine, *Ce Maroc!, poèmes*, Seuil, 1975, 79 p.

2. Mohammed Khaïr-Eddine, *Légende et vie d'Agoun'chich*, Seuil, 1984, 159 p.

revue *Souffles*, rupture d'une écriture sismique qui enregistre la subversion des pouvoirs et des valeurs après le tremblement de terre d'Agadir, le 29 février 1960, symboliquement reflété dans le roman de 1967, *Agadir*¹, rupture de l'attente également dans la déception du retour, en 1984, devant l'écroulement de l'univers sudique sous la domination du monde moderne. C'est donc une parole de lutte, à la fois constatation et refus de la destruction et de la mort, qui va informer la description du lieu désertique par Khaïr-Eddine.

Ce sont bien, en effet, des éclats de paysage qui surgissent des poèmes de *Ce Maroc!*, le point d'exclamation se situant entre nostalgie et exécration, dans une tension amour/haine pour sa terre. Nulle description exhaustive, nulle *mimesis* dans ces poèmes mais d'emblée un choc : dureté de la *Ville calcaire*, sécheresse de la « terre de ces bédouins / tarie à ras de l'œil » (p. 13), « terre cancéreuse » de *Temps mêlés*, violence du « sable immense qui t'assassine ! » (p. 13), blessure du vent : « car les vents me poussent en sable et pierres / contre mes yeux » (*Passe*, p. 16), éclats des « latérites », de ce paysage de rocs rouges dont la teinte naturelle, nuancée du rose au pourpre, colore seule, avec l'or, ces espaces littéraires. Certes, dans *Terreurs fossiles*, les ravines, grottes, éboulis et silex retracent bien les lignes escarpées du cirque montagneux de granit rose, des rochers aux formes étranges qui enserrant réellement Tafraout. Mais *Sudique*, grand poème placé au centre du recueil (pp. 29-33) et qui lui donne rayonnement et vie, multiplie sur la page, en une surcharge énumérative à valeur d'incantation, « éboulis », « pisé » et « murs de galet », « rousse gemme » et « rocs violets », « sables » et « traces », « versants de vents et d'ambres » et sur tout cela « un soleil à dents de requin ». La flore présente la même ambiguïté d'une richesse dans l'agressivité : « fardeau de lauracée », « nuit de graminées », dans les sonorités rugueuses des « ombilics », des « nacres » et des « silices ». La faune, couleuvres, scorpions, aspics, syrphes et vipères, pique et mord, dans cet espace où tout « prend à la gorge » (p. 34), étouffe, brûle, grésille, comme nous surprennent et nous déroutent les sonorités âpres des « sarcoptes » (gale), « pyrargue » (orfraie), comme nous agressent les mots dans leur étrangeté, termes anciens exhumés de l'oubli : « me saboule » (p. 34), « arrois chus » (p. 44) ou termes savants arrachés à leur spé-

1. Mohammed Khaïr-Eddine, *Agadir*, Seuil, 1967, 143 p.

cialisation zoologique : « céraistes » (serpent venimeux) et « syrphes » (insecte), « scinques » (reptiles) et « sphex » (insectes), « sarcoptes » (parasites) et « forficules » (perce-oreille).

Et cependant ce paysage de sécheresse violente fascine la mémoire de l'écrivain exilé, « *paradis sans autre existence que le crâne pelé du poète* » (p. 32), suscite son désir inassouvi : « *tant tu m'emplis la narine et la bouche / de tes effluves de planète et de serpolet* » (p. 30). Au « *je te hais désert* » de *Rejet* (p. 21) répond, dans *Sudique*, l'exaltation amoureuse pour un lieu, tutoyé comme une femme aimée, célébré en un paradoxal portrait : « *te voilà nue rousse gemme te voilà / avec ton dos de raie rouge et de gale* » (p. 30), la litanie de ses traits déroutants : « *dans tes déroulement informes de serpents / comme tirée à blanc par un ancêtre / Sudique dans tes sexes d'orages et de ciels / tes flancs d'arbre à gueule de chacal* » (p. 32). Le désert vit non seulement dans la nostalgie du poète mais aussi dans son corps, au plus profond de son être qui, à son tour, s'identifie à l'âpreté du lieu : « *Sudique dans mon image de ruffian / dans mon sang qui bat sans cœur* » (p. 33). La fusion métaphorique du corps du désert et du corps du poète devient un thème récurrent : « *soleil pleurant dans mes rétines (Peuple du ciel chu sur moi* », p. 43), « *Sur moi l'étoile la faucille le brin d'herbe / qui naît de mon sang âcre et des os oubliés* » (*À Annigator*, p. 46).

Mise en récit

C'est le même désert rocailleux, vertical, qui fonde le récit, *Légende et vie d'Agoun'Chich*, écrit au retour de Khaïr-Eddine dans son pays. « *Sol qui se plisse insensiblement* », « *croûte sèche et caillouteuse ; des arganiers rabougris et poussiéreux, d'un vert bouteille [...] élèvent au ciel une silhouette battue par les intempéries et le soleil bouillant. Arbres épineux mille fois vaincus et mille fois ressuscités. Rien ne vient jamais à bout de leur résistance* » (p. 9). Toutes les données du récit sont déjà contenues dans cette première description : l'histoire légendaire de ces bandits d'honneur, hommes âpres et désespérés comme leur espace désertique, « *damnés, rejetés* » mais « *rivés à leur destin* », comme cet Agoun'chich dont le nom signifie en chleuh « *tronc d'arbre mort* », « *ils n'avaient de dieu que cette petite flamme qui les calcinaient intérieurement, attisée par une volonté de vengeance toujours recommencée* » (p. 28). À la poursuite des assassins de sa sœur

puis, l'histoire des peuples relayant l'histoire personnelle, à la poursuite des traîtres à la solde du colonisateur, Agoun'chich parcourt le pays, errant, nomade sans famille et sans troupeaux, retrouvant dans des lieux montagneux l'âpreté désertique : « *Dans cette montagne impénétrable, par tous les lacets escarpés surplombant le chaos des roches et des torrents, en ce commencement du monde dont l'aube irise la précarité, Agoun'chich et le violeur allaient exactement comme deux fourmis légionnaires* » (p. 72). Ils traversent des « *cuvettes profondes et sablonneuses* » (p. 129). Quelques rares constructions, pôles du désert, ponctuent ces espaces : une nécropole abandonnée entre des roches chaotiques, « *empire de signes abolis mais très vivaces, très alarmants même* » (p. 105), puis le nid d'aigle du caïd : « *une forteresse surmontée de quatre bordjs crénelés dressait sa silhouette massive. C'était l'agadir immémorial, plus ancien que les plus vieilles constructions* » (p. 110).

Éclats de paysage, traces, signes parsemés dans le vide font du désertique un lieu de mémoire. Dès les premiers poèmes de *Ce Maroc!* l'espace est donné comme la matière même d'un passé révolu, du monde ancien détruit, bouleversé : « *pays pays où seule la terre/se souvient/et hurle/quelle terreur couve/sous ta colère* » (Rejet, 22). Ce monde du « *pleur-sable* » (p. 67) témoigne de la guerre et surtout de la disparition d'une civilisation, celle des ancêtres berbères. De l'évocation de la terre nue, des « *hamadas d'opprobre* » (p. 56) surgit par contraste l'évocation, le mirage, d'une vie rude mais en harmonie avec le cosmos :

Nos ancêtres avaient des magasins à blé
Ils regardaient le soleil du lever au coucher
Mais ils ne l'interrogeaient point. Jamais
Nos ancêtres n'ont donné asile aux rois. Leur terre
Brûlait les pieds nus des rois trop délicats pour
Marcher sur une terre d'ombre inexplorée et de soleil

[...]

Et nos ancêtres lisaient dans les étoiles
à minuit
leur bonheur doré comme l'orge
que les rois ruffians leur enviaient (*Ahwach*, p. 59)

Dans le récit, cette situation prend corps par la permanence des traditions où « *les hommes répétaient les gestes de leurs ancêtres communs, adoreurs de l'énergie vitale. Ils communiquaient secrètement avec le principe cosmique élémentaire* » (*Légende...* p. 46). On retrouve ici les éléments de l'épopée berbère retracée par Chraïbi dans *Une enquête au pays*¹. Mais, chez Khaïr-Eddine, la berbéricité rejoint le désertique par ses qualités principales : authenticité, rudesse, pauvreté essentielle et s'incarne dans le roman en des êtres d'harmonie comme cette vieille femme dont le savoir théologique redoublait la science des plantes médicinales : elle « *savait démêler le vrai du faux, vivre au rythme du cosmos sans jamais oublier la Terre* » (p. 118). Quant à Agoun' chich, être apparemment de pur instinct au début du roman, il est déjà célèbre pour ses exploits et sa droiture parmi les vieillards de la forteresse : « *Il représentait pour eux un de ces Berbères au sang pur tel que n'en engendrait plus la race velléitaire. Il était l'excellence même de cette terre : un être diasporique et cependant omniprésent, errant par la force des choses mais ne cessant jamais de lutter pour recouvrer sa liberté pleine et entière* » (p. 113). Comme la roche dure de ses montagnes, le Berbère résiste. Un jeu d'analogie, assez fréquent dans les œuvres qui retracent la résistance à l'envahisseur, en 1909-1912, des tribus du sud marocain, s'établit entre l'espace désertique et l'espace de résistance au nom de la liberté. C'est ainsi le cas également de *La Prière de l'absent*² de T. Ben Jelloun et de *Désert* de J.-M. G. Le Clézio³. Un champ sémantique, développant les qualités du désert, structure ces ouvrages : errance, aventure, dépouillement, héroïsme, liberté ; mais aussi initiation. Or Agoun'chich, personnage « désertique » par excellence, découvre progressivement, au cours de ses errances et par confrontation avec l'Histoire violente, la richesse du monde intérieur. « *Il aimait ces nuits profondes où il pouvait méditer assis par terre ou debout, que lui importait!, puisque rien ne le dérangeait ni personne. Il se sentait alors en parfaite harmonie avec les êtres et les choses. Il était convaincu qu'une fraternité indicible l'unissait même aux chacals, même aux insectes qui assouvissaient la même faim de vivre, étanchaient la même soif à la même source perdue au fond des âges* » (p. 135).

1. Driss CHRAÏBI, *Une enquête au pays*, Seuil, 1981.

2. Tahar BEN JELLOUN, *La Prière de l'absent*, Seuil, 1981.

3. J.-M. G. LE CLEZIO, *Désert*, Gallimard, 1980

Le désert peint

Le désert est présent depuis longtemps dans l'existence et l'œuvre de Mohammed Kacimi, né à Meknès en 1942. Lors de son premier voyage, en 1964, le peintre reçoit selon sa propre expression « *le choc du désert* », qu'il définit ainsi : « *lieu final parfaitement tracé, un vent léger fait parler le vide, le nu, le sable, la couleur*¹. » Kacimi, en effet, accompagne l'exécution de ses tableaux de textes poétiques et/ou d'essais, réflexions sur la peinture, sur sa propre création, sur la rencontre et l'influence des lieux, sur la politique artistique au Maroc. Ces textes sont repris dans le livre d'art, *Kacimi*, qui lui est consacré par la Revue Noire et dans son ouvrage : *Parole nomade, L'expérience d'un peintre*² qui recueille, outre des poèmes inédits, des synthèses de textes parus en arabe, des essais, des méditations et des poèmes en prose, de 1977 à 1999, véritable approfondissement d'une expérience artistique et humaine. Or, en 1988, il précise, dans un poème, cette impression première, très proche au fond, de la vision de Khaïr-Eddine :

Les nuits ne finissent nulle part, parfois meurent au
pied du désert
le désert ce lieu de la soif, de l'absolu
lieu de la mort, limite de l'émigration
un lieu qui ne s'ouvre sur rien sinon sur lui-même
ce lui-même qui est l'essentiel.
La trace, les roses de sable, bleu, ocre,
Fossiles, légendes, dunes, reptiles, chaleur,
Tempête de sable comme refus d'être habité.
Lieu où chaque oasis est une atlantide
Au-delà c'est la mort (*Parole nomade*, 12-13)

Lieu paradoxal donc, nudité et essentiel, lieu de violence, lieu de mémoire : fossiles, légendes, Atlantide. Ce dernier terme va devenir créateur à son tour. Lors d'un retour au désert, en 1984, Kacimi découvre un autre sens : « *Dans le sud, vers Ouerzazat, vers Tiznit,*

1. Cité dans *Kacimi*, le bel ouvrage que *La Revue Noire* lui a consacré en 1996, p. 173. Abréviation dans le texte : *R.N.*

2. Mohammed KACIMI, *Parole nomade, l'expérience d'un peintre*, Neuilly, Éditions Al Manar, coll. « Approches et Rencontres », 1999. Abréviation dans le texte : *P.N.*

*l'idée m'est venue en voyant les femmes, qu'une civilisation s'était réellement engloutie sous le sable et les pierres. Dans cet espace nu, des femmes poupées passaient, sophistiquées à l'extrême, le noir de leurs voiles semblant voulu pour exalter les couleurs de leurs parures, coiffées avec art, maquillées avec science. Je n'arrivais pas à faire la liaison entre cette aridité et cette élégance. Elles paraissaient venir d'une autre civilisation. J'ai médité sur la relation paradoxale du désert au raffinement culturel qu'on y trouve. S'est installée dans ma tête l'idée mythique de l'Atlantide sous l'Atlas, des Atlassides » (R.N., 183). S'ensuit une série de tableaux où le noir, le bleu, un marron pourpre sont éclairés par de larges traces blanches. Mais l'ocre, la couleur du sable, n'est pas encore prédominante dans cette représentation paradoxale du désert. Kacimi se place, en effet, en dehors du « discours folklorique » qui prétend *que dans ce pays « chaud et lumineux » l'artiste doit peindre avec des couleurs « chaudes » [...] De sorte qu'on a fini par oublier la couleur « intérieure »* (P.N., 82). Il veut, en effet, amener le public à « lire » le tableau, à ne pas se satisfaire d'une impression « sans effort initiatique » (P.N., 83). Comme Khaïr-Eddine, il refuse la facilité, fait découvrir le sens caché fût-il violence, souffrance, affrontement avec la mort. « *L'essentiel, pour moi, écrit Kacimi, c'est de communiquer cette inquiétude qui traverse mes toiles, même dans sa globalité. C'est une lecture* » (P.N., 83). Et son poème appartient à la même matière sémantique que ceux de Khaïr-Eddine :*

Le désert planté de fer
Le ventre ouvert

Le vent trans-saharien

Les ocre, terre, sable
Et quelques plantes sèches
Et ce ciel nu ouvert
Envoûtant
Le silence *fracassant*
Nous arrache au réel

Dans ce désert même
Producteur d'écritures de signes
Et de mort

Avec des fragments d'oasis brûlées
Des vestiges
Et le souvenir de l'eau (*les machines à feu, P.N.*, 126)

Enfin apparaît l'ocre, en 1998. Mais comme fond de dessins bistre, de silhouettes sépia, fond sur lequel s'incrudent des corps comme ombres portées d'une douleur contemporaine, d'une fragilité de l'Histoire vacillante en ses catastrophes.

L'exposition *Les Désertiques* apparaît donc comme l'aboutissement de cette évolution, la convergence de projets antérieurs, même non aboutis tel ce *Tracé des caravaniers du désert aux étoiles* (1998). L'exposition présente un ensemble de 6 grandes toiles, de 3 moyennes et 11 carrées puis de 9 dessins et 7 tableaux, tous inspirés par le sud du Maroc, le Mali, le Sénégal. Ce qui frappe d'emblée c'est la teinte générale de beige et brun, de jaune-sable non éclatant, rehaussée de noir, en traits épais, où réapparaît, mais en petites taches, le blanc, le bleu pâle et le gris, habituels dans les œuvres précédentes. La composition surprend aussi puisque le refus de l'immensité et de l'horizontalité, que nous avons déjà remarqué chez Khaïr-Eddine, se traduit graphiquement ici par un compartimentage de la surface, morcelée en carrés ou rectangles bien délimités et porteurs de signes, d'emblèmes du paysage et de la vie des nomades : palmier, troupeaux, poteries, insectes stylisés, fossiles, flèches, l'arganier vert de Khaïr-Eddine, la forteresse aux tours carrées, l'agadir d'Agoun'chich. Ces traces (signes, gestes, idéogrammes) géométrisent le réel, à la manière des Berbères, les Amazighs, qui « *en Afrique du Nord, écrit Kacimi, ont réduit, ramené la nature, les éléments de son langage à des unités/figures organisées selon un ordre géométrique sidéral; répétition du même signe dans le sens de la verticalité/horizontalité (tranches des signes)* » (*P.N.*, 151). Des têtes, des silhouettes, des fragments de corps sont disposés comme les autres signes : « *il y a des mots qui traversent ma tête; et puisque c'est le même corps qui peint, écrit, parle... pourquoi ne pas faire habiter l'écriture parmi les autres signes?* » (*P.N.*, 84). Enfin « *les sortes de cercles qui constituent un lieu traversé par des lignes* » sont revendiqués par Kacimi comme une marque de sa liberté d'intégrer les éléments qui le préoccupent « *en opposition avec l'esprit académique, avec tous ses canons, ses lois* » (*P.N.*, 84). Nous retrouvons, dans le projet esthétique de Kacimi, ce

désir de rupture avec les formes traditionnelles déjà constaté chez Khaïr-Eddine à propos de l'écriture.

Mais l'espace saharien de liberté est aussi un espace de souffrance et de misère. L'âpreté du lieu qui transparaisait dans les métaphores rudes et les sonorités agressives de Khaïr-Eddine, induit ici un choix particulier du matériel; point de beau papier à dessin ni de belle toile mais du carton de récupération avec les étiquettes, du grillage enduit de bitume ou d'épaisse peinture blanche (carré blanc-rouge ou toile noire). Nudité sans concession du sujet, du dessin, du support, en relation voulue avec la pauvreté du lieu. C'est le triomphe de la matière : « *je me soucie au fond de la matière. Le corps n'est qu'un motif d'accès (pour ne pas dire un prétexte) à l'univers du tableau; mis sur son orbite, c'est une nacelle* » (PN., 45, 1988). Et la technique : « *Je travaille sur la saturation, // je laisse agir la matière plan sur plan // pour échapper à la référence gravée // dans mon corps* » (L'esprit du corps, poème, PN., 12). Le peintre devient lui-même matière du tableau, partie du cosmos, à la manière d'Agoun'chich qui, à la fin de son périple intérieur, scrutant l'horizon « *ressentit souvent un vide immense en lui* » mais ne voulut jamais ressembler aux « *parvenus* » d'un monde transformé. « *Il préférerait encore n'être qu'un errant, mais un errant magnifié par des visions sans bornes. Il rendait de temps en temps visite à sa famille, mais il ne le faisait que de nuit* » (Légende... p. 138). Or le personnage de Khaïr-Eddine semble n'être, à son tour, que l'enveloppe romanesque de la contemplation du peintre qui, en 1976, écrivait : « *Je m'assois sans plus rien dire, sans bouger, jusqu'à ce que le soir tombe sur la vallée et c'est dans le noir que j'ouvre les yeux, la lumière est blanche* » (Vallée du Draâ, 1976. PN., 179). Perception paradoxale, comme tout mouvement profond de la vie intérieure, que rend tout à coup sensible, dans l'exposition, le grand tableau noir illuminé de taches blanches. Et comme en écho, un autre tableau s'accompagne de la parole du peintre : *Étoile, fibule tressée, pliée comme un talisman. Tourbillon du regard, Relief tactile avec des creux dans la chair Géométrie céleste, glissante où pénètre une salamandre en spirale. [...] Silence Les Voix Des nouveaux prophètes Des poètes se figent Sur l'étendue du sable ocre Rouge La nuit L'exil Seuls les canons Remplissent la distance entre Le désir et la mort [...] Silence... puis silence... encore* (Dossier de l'exposition « *Les Désertiques* »)

Cette intégration de l'homme au cosmos, cette harmonie avec la vie du monde que Khaïr-Eddine célébrait chez les nomades berbères, nous en retrouvons la trace picturale dans ces courbes, ces coupes qu'habitent des silhouettes et qui apparaissent depuis quelque temps sur les toiles de Kacimi, signes d'une méditation qui débouche sur une vision métaphysique.

La métaphore de la création

Espace apparemment dénudé mais non vide, lieu palimpseste, terre-mémoire qui nourrit la mémoire du poète ou du peintre, le désert, dans sa nudité qui cache l'essentiel, devient, à un second niveau de lecture, la métaphore même de la création artistique. L'errance, le mirage, la liberté héroïque, la quête incessante ne sont-ils pas les étapes de l'acte d'écrire ou de peindre sous le signe du choc, de l'ambiguïté, du bouleversement ?

Sachant que la terre est une mémoire
Une goulée d'affres et une démangeaison
De fourmis creusant à travers moi
La roche insigne du poème (Khaïr-Eddine, *Ce Maroc!*, Carcans, 36)

Et Kacimi : « *Un art qui s'ouvre à une nouvelle errance. Peut-être proviendrait-il du mythe. Peut-être jaillirait-il encore des pérégrinations sahariennes et des archéologies intimes, des signes hantant l'œil et le corps, pour s'élaner dans une échappée inédite* » (P.N., 54).

Mais pour atteindre cet invisible sous le visible, pour faire que la métamorphose ne soit pas simple mirage, le « je » identitaire doit se vider pour se nourrir d'un autre objet. « *Il est parfois nécessaire de s'abolir pour ressusciter dans la peau d'un autre* » songe Agoun'chich (p. 147) et d'une autre manière la métaphore biblique « *si le grain ne meurt* » est reprise par Khaïr-Eddine dans un contexte d'âpreté « *le germe fendant un sol grumeleux* » (*Ce Maroc!*, p. 36) pour désigner la transmutation qui cisèle le poème à l'intérieur de l'être. Loin de l'illusion imitative, la *poiesis* de Khaïr-Eddine revendique la représentation d'une autre réalité dont le « sudique » est source et métaphore. Le poète devient déterreur, « *toujours à déterrer à symphoniser l'heure!* » (*Ce Maroc!*, *Verset*, p. 38). Métaphore devenue récurrente

chez cet écrivain et que l'on retrouvera, en un écho adouci, chez Ben Jelloun pour désigner la quête de l'artiste : « *La vérité est de cet absolu, enroulé dans le sable, enroulé lui-même par le vide dans le vide* » (*La Prière de l'absent*, p. 130).

Kacimi, lui, pour « *extraire le dissimulé [...], le caché (qui n'est pas que l'envers du tangible)* » (*PN.*, 45), fait appel à l'oubli : « *La création ne devient intéressante que si elle repose sur l'oubli [...] un "outil" à même de permettre au créateur de pénétrer un domaine plus large, qui est celui de la contemporanéité et, par suite, l'appartenance à sa réalité violente* » (*PN.*, 46). Justifiant éthiquement — et spirituellement — cette attitude, il se fonde sur la parole d'Ibn'Arabi, analogique de l'expression biblique citée : « *Pour être toi, efface ce que tu as écrit et oublie ce que tu as appris* » (*PN.*, 99). Apparaît alors pour l'artiste le dilemme entre tradition et modernité : il s'agit d'intégrer l'héritage (les signes berbères) tout en échappant à l'aliénation de la tradition (académique) pour créer des formes nouvelles.

Effacement des traces et, plus profondément, acte du déterreur qui détruit pour disséminer et reconstruire. Le processus est évident chez Khaïr-Eddine où la fracture violente signe d'abord la représentation du monde : « *sol et soleil fracturés* » (*Ce Maroc !, Complot*, 47-8), soir « *mitraillé* », avant que la création ne s'affirme grâce à une réorganisation des signes. La « symphonisation » est alors obtenue par les « instruments » poétiques : la répétition d'un vers qui enclôt le poème, comme le trait épais encadrant certains tableaux de Kacimi, les jeux d'allitérations qui engendrent les mots et font surgir une pensée : « *dans ce tunnel de tendons coupés à ras du rire* » (*Complot*, 47), les métaphores nées de la dissémination des éléments du paysage qui suscitent une prolifération du sens.

Pour Kacimi l'art est ouvert à l'errance et l'artiste n'est autre qu'un nomade mais un nomade qui ne se contente pas de parcourir un monde qu'il sait observer. Il creuse, à l'intérieur de la matière multiple de l'espace, de la peinture et de la vie, une voie vers l'essentiel où les aspérités des surfaces s'abolissent pour qu'affleure la véritable étendue :

Aucune forme n'est la finalité, elle est l'aboutissement d'un démantèlement quasi spirituel, tactile, où l'œil perd le centre, une géométrie dont on ne voit pas les angles.

Il n'a jamais été dit que la mystique soit une absence. Elle est le sens profond de la liberté et de la dignité (*P.N.*, 175)

D'un paradoxe à l'autre : le désert, nudité qui cache l'essentiel (premier paradoxe), ce désert, d'abord appréhendé comme le lieu de la tradition culturelle et mystique, devient métaphoriquement, dans l'univers de ces deux créateurs, l'espace de la liberté et du geste nomade héroïque qui permet (second paradoxe) l'expression d'une modernité.

Assia Djébar : une expérience féminine du désert

.....
Jeanne-Marie Clerc
Université Montpellier III
.....

L'expérience du désert inaugure, on le sait, l'histoire de l'ascétisme chrétien. L'expérience du désert, en imposant la solitude, la faim et la soif, est censée libérer du monde, libérer du corps, pour permettre une vie de l'âme plus intense. La question qu'on peut se poser est de savoir si la femme a une place au désert chrétien.

On connaît surtout le personnage de Marie-Madeleine, qui, au lendemain de la réforme grégorienne du XI^e siècle, a été redécouverte par l'Église soucieuse de purification. C'est dans cette optique qu'un Georges de la Tour ou un Philippe de Champaigne, parmi les peintres les plus célèbres, l'ont ainsi représentée comme l'image de la féminité pécheresse et mortifiée. En fait, ce personnage incarne le problème que posaient alors à l'Église ces filles d'Ève, pécheresses potentielles, dont la sensualité est un piège pour l'homme, comme en témoigne le parfum versé sur la tête du Christ et les longs cheveux avec lesquels Marie-Madeleine a essuyé ses pieds. Pour l'empêcher de nuire, cette pécheresse, il faut qu'elle devienne épouse soumise, au Christ ou au mari, pleurante et prosternée, selon la figuration symbolique qui en est donnée traditionnellement.

Toute autre est la représentation de la femme au désert donnée par l'Islam. C'est cette autre image, enseignée par la Bible, récupérée par le Coran, et actualisée par l'histoire de la femme en pays arabe, hier et aujourd'hui, que je voudrais opposer, à travers les textes de la romancière et historienne algérienne, Assia Djébar, à cette image de femme pénitente que propose depuis des siècles à la culture judéo-

chrétienne l'image de Marie-Madeleine. En fait, la première femme au désert, — le vrai, pas la grotte de la S^{te} Beaume où la tradition veut que se soit retirée Marie-Madeleine, mais le désert d'Arabie, celui du sable et des dunes —, la première femme au désert, selon la Genèse, c'est Agar. Agar l'Égyptienne, que la jalousie de Sarah obligea Abraham à chasser au désert avec son fils Ismaël. Ainsi, les fils d'Ismaël constituèrent le peuple arabe dont Dieu avait dit à Abraham : « *du fils de la servante je ferai aussi un grand peuple, car il est de ta race.* » C'est donc toute une communauté qui s'est constituée au désert, à partir d'Agar. Et les premières femmes de ce peuple furent d'abord, à l'égal des hommes, des combattantes du désert.

Assia Djebar a raconté ce destin des premières filles d'Agar, dans un roman qui, de son propre aveu, lui tient particulièrement à cœur, et qui est surtout un ensemble de récits inspirés de « la lecture, par l'historienne qu'elle est d'abord elle-même, de quelques historiens des trois premiers siècles de l'Islam¹ », roman ou plutôt chronique intitulée *Loin de Médine*, et paru en 1991. Elle y détache, entre autres, la figure de Selma qui prend la place guerrière de son frère mort « dans les poursuites au désert », et qui va inaugurer la tradition des femmes « indomptables et rebelles », dont la Kahina est restée le plus bel exemple. Beaucoup de ces combattantes, cependant, choisiront de suivre Mohamed car lui, le premier, a proclamé, au nom de Dieu dont l'ange Gabriel vient lui révéler la parole, la dignité sacrée des femmes.

Devenues « voyageuses », elles traverseront le désert avec le Prophète quand il recevra l'ordre divin d'émigrer loin de La Mecque vers Médine, où il s'établira et mourra. D'autres, comme l'adolescente Oum Kaltoum, fuiront le domicile paternel et affronteront quasiment seules le désert pour rejoindre Médine, marchant des journées entières avec un serviteur. Le récit nous la montre se répétant avec violence : « *Je suis libre ! Libre !* » et s'allongeant sur le sable « *offrant son visage, ses cheveux, son cou renversé au froid de la nuit* » (p. 161). L'insistance de l'auteure montre ici que ce corps, que la pénitence de Marie-Madeleine et de tous les ascètes chrétiens, a voulu mater au désert, au contraire s'épanouit au contact libérateur du désert, chez les femmes de l'Islam commençant.

1. *Loin de Médine*, Albin Michel, 1991, p. 52 *ibid.* p. 196.

Mais c'est bien la quête de Dieu qui les pousse au désert, à la suite de Mohamed. Assia Djebar évoque « *ce jour de la révélation, ce jour où, à Médine, Dieu fit descendre la parole sur la protection des femmes qui viennent, même fugueuses, à l'Islam* ». Le Prophète exaltera leur courage d'être sorties de leur maison et d'avoir bravé l'exil « *ni pour un époux ni pour un bien de ce monde* » (p. 167). 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 désert.

Mais Mohamed s'arrête et s'installe à Médine. Et Médine sera le piège qui se refermera sur elles. Devenu le « *lieu du pouvoir temporel écarté irréversiblement de la lumière originelle* » du désert, Médine symbolisera l'arrêt du nomadisme, l'installation et la transformation des voyageuses en épouses, interchangeables. Mohamed le premier prend la défense de sa fille, Fatima, contre la polygamie envisagée par son « *Car ma fille, dit-il, est une partie de moi-même. Ce qui lui fait mal me fait mal!* » Pourtant, après le décès de sa première et unique épouse pendant vingt-cinq ans, Khadidja, lui-même se remarie avec Aïcha, « épouse préférée » selon la tradition, ce qui ne l'empêchera pas de convoler encore plusieurs fois, au grand désespoir d'Aïcha qui ne peut être mère. Ainsi les multiples co-épouses s'exilent l'une l'autre de l'espace intérieur qu'elles doivent partager, et où elles n'ont plus d'intimité que programmée et régie par l'époux seul maître et seigneur.

Lui qui a le pouvoir de les répudier, créant ainsi chez ces femmes issues de la Migration première un nouveau nomadisme, domestique en quelque sorte. La romancière évoque Oum Kaltoum se remémorant ces « années mobiles » à Médine durant lesquelles « elle a changé trois fois de demeure », épousée, veuve, remariée, répudiée, remariée encore... De sorte que l'exil et l'errance, après avoir été choisis pour Dieu, deviendront destin imposé, puis destin librement assumé par ces descendantes d'Agar, conscientes d'une « vocation » qui leur est propre. En témoigne l'histoire de Sirin la Copte, envoyée en cadeau à Mohamed par le patriarche d'Alexandrie et qui, redevenue libre après bien des années à Médine, passées dans l'ombre de Mohamed puis dans son veuvage, choisit, non de revenir à ses « lieux

d'enfance » mais d'« aller encore plus à l'est : mourir à Basra, en exilée permanente, protectrice des servantes, des esclaves, des femmes sans appui¹ ».

« *Ainsi*, écrira plus tard Assia Djebar, *dans une religion qui commence avec une émigration quasiment sacralisée, la femme devient une émigrante constante, sans point d'arrivée [...] une migrante. La plus belle dénomination en culture islamique*² ». De sorte que le désert, c'est surtout, en culture islamique, le nomadisme, l'errance perpétuelle.

Les figures de femmes convoquées dans le roman suivant, le plus autobiographique, *Vaste est la prison*, se situent dans la continuité de celles de *Loin de Médine* : ce sont des figures de « fugitives » dont les corps en mouvement déconstruisent les images stéréotypées, répandues dans la culture occidentale, surtout par la littérature orientaliste du XIX^e siècle, de la femme odalisque enfermée dans les harems. C'est Tin Hinan « l'ancêtre des Touaregs nobles du Hogar “menant à travers le désert une caravane féminine”, c'est la propre grand'mère de la narratrice, descendue des montagnes du Dahra, où subsisteront les luttes contre l'envahisseur français jusqu'à l'indépendance, et, dans la ville de Césarée où elle s'est mariée, exilée de sa langue berbère que nul citadin ne comprend. »

C'est sa mère, prenant le bateau pour aller voir son fils, « rebelle » prisonnier dans les geôles françaises, durant la guerre d'Algérie, et qu'elle finit par entrevoir un quart d'heure à la prison de Metz, loin, si loin de sa ville de Césarée devenue Cherchell.

C'est elle enfin, la narratrice, héritière du long dépouillement de ces « *femmes en mouvement* », « *ancrées dans ce désir d'être sur plusieurs lieux à la fois, malgré l'effort d'immobilisation que leur impose le mâle* », dit le texte.

Ce dépouillement a fait progressivement de toute ces femmes les détentrices d'un trésor purement intérieur, devenu pour la dernière génération « *la simple mobilité du corps dénudé*³ ». Car la mère, pour venir en France a quitté le voile, ce qui se dit, en arabe, « être nue ».

En effet, peu après l'installation à Médine, l'oubli du désert a expulsé ces femmes de l'espace intérieur, par la polygamie, on l'a vu,

1. *Ces voix qui m'assiègent*, pp. 49-50.

2. *Vaste est la prison*, p. 172.

3. *Vaste est la prison*, pp. 286-87.

mais aussi de l'espace extérieur où, à la suite de Mohamed fuyant La Mecque, elles avaient cru conquérir leur liberté. La sourate du voile sera énoncée par le Prophète pour les protéger de la calomnie dont fut victime injustement son « épouse préférée » Aïcha, accusée par la rumeur de l'avoir trompé. Ce commandement va enfermer leur corps dans une claustration « portative » qui annonce celle, plus radicale, du harem. Le verset 39 de la sourate 33 du Coran, en prescrivant au croyant d'obliger ses femmes à « *laisser tomber leur voile jusqu'en bas (pour qu'elles ne soient) ni méconnues ni calomniées* » interdit qu'elles soient regardées, mais, en restreignant de plus en plus leur champ visuel, comme en témoigne aujourd'hui la véritable claustration visuelle des femmes d'Afghanistan leur interdira aussi de regarder librement cet espace devenu peu à peu le privilège des hommes.

Assia Djebar évoque la douloureuse actualité de cette image scandaleuse « *qu'enfant j'ai vécu norme, écrit-elle* » : celle de cette « *silhouette unique de femme rassemblant dans les pans de son linge-linceul les quelques cinq cents millions de ségréguées du monde islamique*¹ ».

Et de chronique en chronique, remontant le fil de ces destinées de femmes, l'auteure tente de cerner l'origine de cette claustration matérielle et morale à laquelle les descendants du Prophète les ont peu à peu condamnées. C'est ainsi que sa fille Fatima mourra « *dans le refus de Médine* », parce que les successeurs de Mohamed, contrairement à sa parole expresse, lui contestent le droit à l'héritage paternel, inaugurant ainsi « *une interminable procession de filles dont la déshérence de fait* » trahira la parole du Prophète. Dès les lendemains de sa mort se manifeste la grande peur des hommes face à ces femmes fortes qui se sont avérées leurs égales dans la Migration et qui, dans leur fidélité désintéressée à la mémoire Mohamed, se montrent les témoins gênants de leurs basses querelles de succession. C'est alors que prend tout son sens le titre du livre *Loin de Médine*. Loin de Médine, toutes ces femmes soumises à une Loi forgée par les hommes et déformant la parole dictée au Prophète par Gabriel, pourront retrouver la liberté du désert des origines, celui où Agar a eu les yeux dessillés par Dieu et a vu le puits qui les sauva « *elle et le petit* », comme le raconte la Genèse.

1. *Loin de Médine*, p. 304.

Comme si le désert était la terre mère, celle des femmes par excellence, celle où les signes ténus de la vie élémentaire libèrent leur corps et donnent sens à leur existence d'expulsées, de fugitives, mais d'êtres libres, devant lesquels s'ouvre « *le langage évident et secret du monde* », selon la belle définition du désert de Mohamed Dib.

Assia Djebar donne une description qui lui est propre de cet exil d'Agar à travers le monologue poétique de « voix d'hier » évoquant

Agar dans le désert avant que ne jaillisse la source
Elle va et vient entre la première et la seconde colline
Elle danse, elle prie, elle délire, de tout son corps incontrôlé...
Elle va et vient dans les transes et le blanc de l'effroi.
Ismaël a soif, Ismaël va mourir..

Plus tard, une autre voix, celle d'aujourd'hui, fait écho au récit inspiré de la Genèse, témoignant de la modernité toujours actuelle du récit originel :

Filles d'Agar, dit-elle
dit toute femme dans le désert d'Arabie...
Oui d'abord descendantes de celle qui va et vient entre Safa et Merwa,
avant de nous savoir filles d'Ismaël...
Laissons les fils d'Ismaël — nos pères, nos fils, nos époux répudiés —
livrés à l'ombre opaque de leur propre père
Filles d'Agar, nous avons été, [...] une seule fois expulsées à travers elle [...] et depuis, dans un désert de la vie entière, nous allons et venons, nous dansons... toujours entre la première et la seconde colline¹.

Cette exaltation lyrique contribue à définir l'expérience féminine du désert comme une structure ternaire : l'expulsion d'Agar, l'errance éperdue qui devient danse, danse dans l'entre-deux des dunes qui entourent le puits encore inaperçu, et qui deviendra source de vie. Ces trois éléments constitueront la structure profonde de son œuvre postérieure et surtout de la réflexion qu'elle a tenté de mener sur cette œuvre à travers une thèse soutenue sous ma direction en 1998 et publiée sous le titre *Ces voix qui m'assiègent*².

1. *Ces voix qui m'assiègent*, Albin Michel, 199.

2. *Ces voix qui m'assiègent*, p. 45.

On peut considérer cet ouvrage comme l'explicitation du message profond qui sous-tendait plus ou moins consciemment cette œuvre, sinon depuis ses débuts, du moins depuis son premier film, puisqu'Assia Djebar a été la première femme cinéaste algérienne.

Ce thème de l'expulsion, comme destin imposé aux filles d'Agar, se transmet jusqu'à l'actualité présente, à travers son évocation des femmes de l'immigration, ces « étrangères étrangères » comme elle les appelle : « *ces Maghrébines en région parisienne dont j'entends dans le métro des bribes de dialogue.* » Mais ce sont aussi toutes « ces émigrées du présent européen » prolongeant l'exode des familles juives fuyant les ghettos d'Europe centrale ou l'exil arménien des années vingt. Ainsi se multiplie la descendance d'Agar, dans une « sororité » qui dépasse les ethnies, à travers « les histoires répétitives de ces anciennes migrations » où les mères sont des figures éternellement renouvelées de la fuite au désert. La mère, restée étrangère bien souvent dans le pays d'accueil dont elle apprend rarement la langue, devient peu à peu pour l'enfant d'émigré cette figure de la patrie perdue devenue absente, et s'opposant à la présence du pays d'accueil. La romancière, invitée pour une conférence à l'Université de Sherbrooke, au Québec, pays par excellence de migration et de multiculturalisme, évoque ce « tangage fragile », ce « déséquilibre », ce « risque sournois de vertige » qui guette l'enfant de l'immigration, écartelé entre ces deux pôles où plongent ses racines d'hier et celles d'aujourd'hui¹.

Mais c'est aussi à elle qu'elle pense, « fugitive et ne le sachant pas », selon la définition qu'elle donne d'elle-même dans *Vaste est la prison*, après avoir retracé l'héritage d'errances successives que lui ont légué ses ancêtres : « *mon sable à moi sur les décennies s'effeuille dans la voix de sable des ancêtres* », écrira-t-elle plus tard, évoquant une fois de plus l'image-clé qui revient comme un leitmotiv tout au long de son œuvre poétique, romanesque et cinématographique : celle des grands-mères transmettant la mémoire de la tribu au cercle des petits-enfants accroupis autour d'elle et l'écoutant fascinés.

La parole des conteuses est « *le sable (qui) en perles noires s'écoule* ». Ainsi, le désert inscrit dans la parole sa fluidité impalpable et mouvante où s'enracine l'errance de celles qui la prononcent. Se situant

1. *Vaste est la prison*, p. 331.

dans cette tradition orale, c'est en tant qu'écrivain qu'Assia Djebar tente de la prolonger.

On retrouve constamment sous sa plume des expressions comme « écriture de transhumance », « écriture voyageuse », « écriture fugitive ». L'exil imposé par le destin personnel, la double acculturation, arabe et française, puis l'impossible retour au pays natal aujourd'hui déchiré, se sont transmués en vocation d'écrivain assumant volontairement l'enracinement impossible, qui se traduit dans l'écriture par une négativité volontaire :

Je veux fuir

Je veux m'effacer. Effacer mon écriture lit-on dans *Vaste est la prison*¹.

Or, il n'est pas indifférent que dans ce dernier livre, le souvenir de son premier film, *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, réapparaisse sous forme de sept chapitres retraçant quelques grandes étapes du tournage, et réintroduisant au sein de cette réflexion sur l'écriture silencieuse, le thème de l'image aveugle découvert pendant le tournage.

C'est en effet une nouvelle forme d'écriture dont elle fait l'expérience avec la caméra et qui continuera à imprégner son écriture avec les mots quand elle reviendra au roman. « *La caméra doit enregistrer le silence de mes prunelles* », raconte-t-elle plus tard en évoquant cette étape-clé de sa carrière de créatrice. Ce qu'elle appelle « l'image-son » sera pour elle, paradoxalement, enregistrement du silence et captation du non visible. La caméra lui a permis une recherche de cet au-delà des évidences sensibles que la parole, écrite dans la langue de l'Autre, le Français, le colonisateur, masquait. Grâce à la caméra, a pu se dire ce qui n'était qu'obscurément senti :

Telle fut ma manière d'aborder l'image-son : les yeux fermés pour saisir d'abord le rythme, le bruit des gouffres qu'on croit noyés,

Ainsi, ce que lui enseigne la pratique de la caméra, c'est que le but n'est pas de montrer mais de rendre perceptible ce qui est au-delà de l'évidence sensible et qui forme la trame inexprimée de nos

1. Cf. Jeanne-Marie Clerc, *Assia Djebar : écrire, résister, transgresser*, L'Harmattan, 1997.

existences profondes. En quête de ce qu'elle appelle « le murmure sous l'image », la cinéaste donnera naissance à une nouvelle romancière dont l'œuvre écrite, rompant avec sa première manière, s'enracinera dans un ailleurs de la parole où les mots suggèrent les traces incertaines laissées dans le sable de la mémoire par ce qui n'est plus, par ceux qui ne sont plus. Venue d'un passé ancien transmis par le chuchotement des aïeules, l'écriture, comme l'image, est aspirée vers le silence, c'est-à-dire, peut-on croire, vers cette zone secrète où les mots, les sons et les formes ne valent plus que par l'empreinte muette qu'ils laissent derrière eux¹.

Assia Djebar la « fugitive » est bien fille d'Agar dans la mesure où son écriture progresse vers le désert d'un dépouillement essentiel un « silence de l'écriture », où ce qui compte tient moins à ce qui est dit qu'aux échos secrets éveillés en chaque lecteur par ces traces fugitives qui appellent ailleurs.

Mais la cinéaste/romancière est aussi fille d'Agar dans la mesure où, comme elle, elle va et vient dans l'entre-deux, non des collines du désert, mais des langues, mais des cultures. *L'Amour la fantasia* s'achève sur l'hommage rendu au second père que fut pour l'auteur, au long de ce récit de la quête des origines, le peintre Eugène Fromentin. Une phrase de son livre *Une année dans le Sahel* sert d'exergue au roman. Le premier, il inscrivit la cité arabe de Cherchell, ancienne Césarée, lieu de naissance de l'auteure, dans un récit français. Un siècle avant son père nourricier qui fut instituteur à l'école française, ce premier père spirituel a accompli, grâce à l'écriture, grâce au pinceau, le premier mélange des cultures et des races sous le signe de la reconnaissance et de l'estime de l'Autre, l'Arabe conquis et toujours montré comme inférieur jusque là. À l'image inaugurale du roman évoquant la double appartenance culturelle du père « *un fez sur la tête, la silhouette haute et droite dans son costume européen* », répond « la silhouette paternelle », comme elle la désigne, du peintre français, devenu, au contact de la lumière algérienne, le transmetteur des premières images des ancêtres, « complices attristés de sa mélancolie ». L'entre-deux devient ainsi métissage, et ce « territoire de langues entre deux peuples », cet « entre-deux langues »

1. Gn, 21, 8-21.

où se trouve Assia Djebar comme écrivain depuis trente ans, lui est, dit-elle, un « tangage-langage » fidèle à sa vocation de « fugitive ».

C'est ainsi que le désert d'Arabie où a fui Agar est devenu déterritorialité de l'exilée toujours en partance pour d'autres lieux mais aussi et surtout ce lieu improbable où sa parole

se noue et se noie
désert sans détour
désert et détours...

Car, *dit-elle*, nous sommes d'hier et d'après-demain.

Telle est bien peut-être la condition de ces écritures nouvelles qui surgissent aujourd'hui, fruit des expatriations multiples causées par les conflits sanglants qui déchirent le monde et qui acculent nos « cultures ataviques », comme dirait l'Antillais Rafaël Confiant, à s'ouvrir à l'Autre. Un autre qui nous est d'autant plus étranger qu'il vient de cet ailleurs complexe, fruit des métissages divers suscités par l'expérience de l'exil et du désert traversé pour survivre.

Cet ailleurs introduit dans nos certitudes héritées de vingt siècles de culture reconnue, archivée, le tangage de cette « danse » entre les pays, entre les ethnies, entre les cultures qui remet en question ce que nous croyions acquis et nous invite à renouveler notre image du désert. Non plus celui où l'on expulse le bouc émissaire pour affermir la communauté, selon la thèse de R. Girard à laquelle répond l'Agar biblique, mais celui né de l'exil imposé par les soubresauts douloureux de l'histoire actuelle, d'où nous parviennent les appels à un ailleurs de la culture et de l'esprit, qui ne peut que nous enrichir.

Les déserts de Tahar Ben Jelloun

.....

Bernard Urbani
Université d'Avignon

.....

Pour qu'il pleuve du jasmin sur l'aile blanche de la différence
« La mère coupable » (Le discours du chameau)¹.

Les œuvres de Tahar Ben Jelloun, depuis *L'aube des dalles*² et *Harrouda*³ jusqu'à *Cette aveuglante absence de lumière*⁴, offrent une grande richesse de thèmes et de tableaux réalistes, fantastiques et poétiques. Elles sont le reflet d'un itinéraire nostalgique entre le *mare nostrum* et l'immense Atlantique, entre deux langues et deux cultures⁵. Le reflet d'une traversée vers des lieux à la fois réels et imaginaires. En effet, qu'il s'agisse de romans, de récits-nouvelles ou de poésies, les textes benjellouniens⁶ s'organisent autour d'espaces

1. Dans *Les amandiers sont morts de leurs blessures*, poèmes, Paris, Seuil, 1998, coll. « Points Roman », n° 543, p. 223.

2. *Cicatrices du soleil* (IV), in *Les amandiers sont morts de leurs blessures*, cité, pp. 161-171.

3. Roman-poème, Paris, Gallimard, 1993, coll. « Folio », n° 1981.

4. Roman, Paris, Seuil, 2001, coll. « Points Roman », n° 967.

5. L'écrivain marocain francophone se trouve « à un carrefour où se heurtent passé et modernisme, patrimoine séculaire et Occident. Son but est de déposer l'ère nostalgique du passé tout en conservant une distance face aux influences occidentales [...]. C'est sans doute de cette tension, que naît l'œuvre qui nous fascine et qui témoigne d'une étonnante marocanité » (Lucette Heller-Goldenberg, « La littérature francophone du Maroc », in *Cahiers de la Méditerranée*, Nice, Publications de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, 1989, n° 38, p. 65).

6. « La poésie s'intègre progressivement à l'écriture romanesque ; de même que les textes poétiques comportent des faits bruts opposés à tout lyrisme : rapports et faits divers journalistiques » (Bengt Novén, *Les mots et le corps. Étude des procès d'écriture dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, Uppsala, Presses de l'Université d'Uppsala, 1996, p. 50).

aimés¹, bouleversés et bouleversants, géographiquement situés : la terre², l'eau, la pierre, l'arbre, le sable et le désert, le vent et la mer, le ciel, le soleil et la lune. Ces lieux disent le Maroc, monde duel et cruel, qui conserve jalousement « des coutumes ancestrales tout en intégrant le modernisme de l'Europe³ ». Ils disent la différence⁴ et la déchirure, la plus haute des solitudes, les fissures de la mémoire et l'aliénation d'une identité collective. « Notre mémoire percée d'étoiles [...] est un peu de sable suspendu à la lumière » confesse Tahar Ben Jelloun⁵. En définitive, son écriture raconte l'inracontable même si elle risque d'être récusée comme témoin et

1. Tahar Ben Jelloun n'a qu'un sentiment vague de la nature. Il affirme dans *La Quinzaine Littéraire* : « Ma ville natale, Fès, est connue pour être la ville des villes. Tout est concentré sur la médina, labyrinthe pour les romanciers et défi pour les architectes et urbanistes. La nature est reléguée au second plan ; elle est l'environnement lointain. C'est de là que vient mon analphabétisme de la nature [...]. C'est pour cela que je remplis mes songes — vécus ou écrits — d'images empruntées à la nature, une nature nostalgique et forcément un peu irréaliste. J'invente la nature qui a manqué à mon enfance. Je lui donne un rôle prépondérant même si je reste ignorant de ses secrets. Ni romantique, ni mythique, elle représente pour certains de mes personnages un refuge, une langue et une culture » (« Tahar Ben Jelloun », in *La Quinzaine Littéraire*, 1991, n° 583, p. 4).

2. « Le pays ne manque / partout où je vais » (*L'écrivain public*, récit, Paris Seuil, 1983, p. 195). Le Maroc est l'espace privilégié par excellence. Tahar Ben Jelloun affirme dans *Le Magazine Littéraire* : « Le Maroc : un pays qui me nourrit, m'obsède, m'inquiète, me fait rêver et me donne des migraines [...]. Il ne me quitte pas. Partout où je vais, il y a un peu de terre marocaine qui m'accompagne. Quand je dis le Maroc, je pense évidemment à son peuple, un des peuples les plus imaginatifs, les plus vivants et les plus étonnants du monde. Un peuple qui aime les métaphores, les phrases fleuries, les expressions alternant le voilé et le cru, l'ellipse et la précision, le mystère et la découverte, allant de la fabulation la plus folle à la recreation des faits selon l'humeur du moment, reproduisant l'histoire au gré du vent qui passe ou du ciel qui s'obscurcit » (« Les racines », in *Le Magazine Littéraire*, 1999, n° 1299, p. 98 et p. 99).

3. Laurence Kohn-Pireaux, *Étude sur Tahar Ben Jelloun. L'enfant de sable, La nuit sacrée*, Paris, Ellipses-Marketing, 2000, p. 21.

4. La littérature maghrébine contemporaine d'expression française ne peut se situer en dehors d'une tragédie de la différence. « Avec des degrés variés de métaphorisation et de politisation, elle produit inlassablement un discours à la fois scintillant et ténébreux dont le but est de mettre en scène l'ambivalence du racinement idéologique, mythique et culturel. Qu'il s'agisse de Kateb Yacine, de Mohammed Dib, de Rachid Boudjedra ou de Tahar Ben Jelloun, toutes ces voix sont celles de coryphées qui exaltent à la fois la magie de leur origine et le désenchantement du monde moderne » (Anne Fabre-Luce, « Une parole divisée », in *La Quinzaine Littéraire*, 1973, n° 172, p. 7).

5. « Les amandiers sont morts de leurs blessures » (à Leïla Shahid), in *Les amandiers sont morts de leurs blessures*, cité, p. 15.

conscience. Fascinante, elle frappe et dérange par ses récits-fictions mettant en scène une foule d'exclus dont les yeux portent « le soleil et la blessure du temps des sables¹ ». Pauvres, mendiants, immigrés, fous, femmes, enfants niés et reniés, : tout ce qui dans le monde arabo-musulman souffre encore, les yeux baissés, des structures féodales, des séquelles du colonialisme et du racisme². Tout ce qui souffre des « silences de la lumière³ » et d'« une longue et interminable absence⁴. ».

Écrivain [...], tu es un Livre qui annule l'oubli [...]. Tes personnages, tes situations, tes idées sont autant de miroirs pour l'âme d'une vie en déroute. Autant de signes. Autant d'appels au secours. Autant de cris contre l'injustice et l'exploitation. Contre la haine et la misère. Contre l'ennui. Contre le racisme. Autant de soleils contre la nuit. Tu dois parler. Tu dois dire toutes les haines et toutes les souffrances. Tu dois dire tous les chemins encombrés. Toutes les mémoires en ruines. Tous les visages en décomposition. Toutes les fleurs et tous les oiseaux assassinés [...]. Le massacre de la vie [...]. Tes mots sont des outils de travail [...]. Dépositaire de l'art et de la beauté, tu vas à la recherche de la vérité [...]. Tu es une mémoire pour le malheur des hommes [...]. Ton discours traverse toutes les mémoires, toutes les lumières, toutes les grandeurs et toutes les faiblesses réunies [...]. Ta mémoire échappe aux rides des siècles accrochée à ton rêve immense : l'espoir d'un jour meilleur⁵.

1. « Mahmoud Darwish : une terre orpheline », *ibid.*, p. 16.

2. Loin d'apporter les changements escomptés, « l'indépendance n'a fait qu'asseoir un système antérieur : le pouvoir patriarcal a été maintenu, la bourgeoisie a développé toutes les formes du capitalisme » (Françoise Gaudin, *La fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 50). Dès 1966, dans le sillage de la revue *Souffles*, les textes marocains d'expression française s'orientent vers une thématique récurrente : la lutte contre les valeurs bourgeoises, contre un obscurantisme social et religieux de plus en plus pesant et même contre le peuple trop résigné.

3. *Cette aveuglante absence de lumière*, cité, p. 74.

4. *Ibid.*

5. Abdelhak Serhane, « L'artisan du rêve », in *Visions du Maghreb*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987, coll. « Cultures et peuples de la Méditerranée », pp. 21-23. Ce souci d'être la mémoire du peuple, son porte-parole, « est la préoccupation fondamentale de tous nos écrivains. De Khair-Eddine à Ben Jelloun, le peuple marocain a été toujours la raison d'être de leur littérature » (Marc Gonthard, *Le moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1983, p. 113).

Le désert, s'étendant à l'infini sous le soleil d'Afrique et d'Orient, est le lieu d'élection de Tahar Ben Jelloun. Pour prendre possession de cet espace de passion et de ferveur, le romancier-poète ne choisit pas d'itinéraire précis. S'assimilant volontiers au chameau, symbole de l'être arabe et de son enracinement dans une histoire des plus glorieuses, il vagabonde dans ce vaste territoire de dunes immuables où fleurissent encore de grandes espérances et d'insolites révélations. Son désert n'est ni une terre d'exil ni un lieu de malédiction. Il est à la fois silence, solitude, absolu. Il est à la fois espace organique et mythique, espace mystique, manière d'être et de vivre.

Le temps dans lequel je marche est un désert et le sable est tantôt froid tantôt brûlant¹.

Je ne cesse d'avancer sur les sables d'un désert².

Je parle pour le désert

Mais le sable se colore déjà de ma solitude³.

Tout au long de son œuvre, les allusions constantes au sable, à l'erg, au chameau, au Sud-Mahgrébin, à l'Arabie tissent un réseau d'images et de significations. Lieu privilégié, espace de l'écart et de l'altérité, infini et indéfini, le désert suscite toujours, chez Tahar Ben Jelloun, contemplation, méditation et création. Cette immensité de sables⁴, apparemment vide⁵, qui brûle et abrase, ouvre l'imaginaire dans tous les sens. Qu'il soit d'Orient, d'Israël, de Jordanie ou du Sahara maghrébin, le puissant royaume des Bédouins et des Hommes du vent, lieu de l'originel et de l'authentique⁶, impose « la

1. *La nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, p. 153.

2. *L'enfant de sable*, roman, Paris, Seuil, 1988, coll. « Points Roman », n° 296, p. 88.

3. « Septembre 1970. Au jour aimant et vertige » (*Le discours du chameau*), in *Les amandiers sont morts de leurs blessures*, cité, p. 237.

4. Rappelons que le désert peut prendre des formes variées : déserts de pierres, déserts de glaces, etc. Mais pour l'imaginaire benjellounien, le désert est le plus souvent de sable.

5. À partir du XIX^e siècle, investi par les expéditions militaires et traversé par les explorations, le désert entre dans l'histoire et l'imaginaire collectif. Avec Eugène Fromentin, on assiste aux premières tentatives littéraires pour représenter le désert autrement que comme un espace du manque.

6. « On dit que les premiers hommes sont apparus au centre de l'Afrique et c'est du désert que sont venus les Arabes » (Marie-Alice Séférian, « Mer, ville, désert, trois espaces privilégiés du *Muezzin* de Bourboune », in *Revue Romane*, Copenhague, Blackwell Munksgaard, 1986, p. 162).

pensée de sa continuité infinie comme celle de l'infinité des grains de sable qui le composent¹ ». Cette vaste étendue étincelante, semblable à celle des origines, envahit les textes de Tahar Ben Jelloun et crée une certaine tension dramatique et poétique. « La pensée a besoin de métaphores spatiales² ». En effet, pour lui, le décor, élément souvent fictif, ne joue pas le rôle d'un simple accessoire mais fait participer le lecteur « dans un espace poétique et concret aux étapes successives par lesquelles s'achemine le destin des héros³ ». Ceux-ci, ayant besoin d'un site pour contenir leur moi fugace⁴ et effacer leur échec, tentent l'impossible. Ils ne cessent de marcher pour percevoir le désert et pour l'affronter. En effet, les sables édeniques, lieu-source et espace-ressource, permettent un parcours intérieur et un épanouissement de ces êtres qui, après avoir erré, recherché et défié, se révèlent à eux-mêmes. Le désert benjellounien est donc une rencontre dans l'espace-cosmos et dans le temps, la première sans doute, poignante, absolue. La rencontre avec une étendue d'inexprimables bonheurs remplie de dunes qui s'effritent pour se reconstituer sans cesse⁵.

Si les hommes ne peuvent pas y vivre tout le temps, c'est à cause du soleil. Il s'y installe pour faire briller les roches et protéger les animaux qui y vivent grâce à la chaleur et à la lumière. Le vent est ami du soleil. Il est son complice et son confident. Souvent le vent raconte des histoires au soleil ; il lui dit ses voyages ; il lui raconte le monde et les hommes, les tempêtes et les ouragans Le vent est moqueur. Il est libre et insaisissable. C'est lui qui lave le désert et refait les dunes. Il les sculpte en les caressant jusqu'à en faire des collines de plusieurs tailles et formes pour que le sable ne s'ennuie pas. Le vent efface les traces des pas des dromadaires et des hommes. Quand il est en colère, il soulève le sable, fait reculer les voyageurs et fait plier les chameaux. Il se déchaîne pour isoler le désert et rendre sa traversée impossible [...]. Si le désert est magique, c'est parce qu'il produit des

1. Italo Calvino, « Trois variations sur le désert », in *Traverses (Le désert)*, Paris, Minuit, 1980, p. 2.

2. Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 47.

3. Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Montpellier, Fata Morgana, 1985, pp. 21-22.

4. Le site, le désert notamment, est une spatialisation du personnage.

5. Le désert de Tahar Ben Jelloun, pour le pied et la main, pour l'œil, ce n'est surtout que du sable qui se forme et se déforme. Sable finalement indemne comme l'écriture.

miroirs et des images transparentes. C'est une fabrique de rêves de toutes les tailles, de toutes les couleurs, pour les petits et les grands, pour tous ceux qui besoin du rêve pour vivre et oublier la misère¹.

Moha le fou, inventeur d'histoires², porte-parole de l'auteur, circule à travers un Royaume de croyants, « dans la jungle des mots et des pierres³ » qui l'habitent et parlent à son insu. Son espace, arrière-pays des pays, désert parfait, se trouve en fait dans les légendes et les mythes qu'il réactualise volontiers, dans les rêves et les souvenirs de ses frères, dans leurs visages qu'il réinvente, dans leur réclusion solitaire. Le pouvoir de Moha, sa force, est dans les mots qui méconnaissent la loi, instaurent le doute et effraient. Le fou-sage, sorte de Jh'a, insaisissable, parle⁴ aux foules attirées et piégées : il peut tout dire, il peut tout leur dire. En effet, sa folie devient un privilège au service de l'errance de ses discours ; vers la fin du roman, Moha affirme :

Je ne suis qu'un homme pauvre. Un homme riche de sa folie, riche de sa parole [...]. Aujourd'hui, ils ont confisqué ma vie, mais pas ma folie. Ma folie déborde. Elle crève la terre et sort comme l'herbe sauvage partout, entre les pierres, dans le sable, sur l'asphalte [...]; oui, elle déborde et tourne en sagesse, spirale jusqu'au ciel. Elle traverse la terre, enivre les corps, enrôle les nuages, et enchante les oiseaux⁵

Pourtant, « rien ne change, rien ne bouge⁶ ». Tout est stérile sur cette terre marocaine, chaude et meurtrie : « La route n'existe pas⁷. » En effet, à la fin de son errance, il ne lui reste que le désert intérieur,

1. « La rose des eaux », in *Raconte-moi la vie* (conte inédit de Tahar Ben Jelloun, illustré par Mérième Ben Jelloun), Paris, Walt Disney-Hachette, 1994, p. 49 et p. 52.

2. Le Maroc est la terre des conteurs par excellence. Ben Jelloun s'inspire de leurs traditions : « Pour un écrivain, c'est une chance d'appartenir à ce peuple et à cette terre parce qu'ils lui fournissent de quoi alimenter son imaginaire et enrichir son univers » (« Une terre plein d'énigmes et de splendeurs », in *Géo*, Paris, Presses, 1992, n° 166, p. 100). Au Maroc, comme au Maghreb, l'importance de l'oralité est liée à la biographie de Mahomet et aux origines de l'Islam. En effet, les révélations de l'archange Gabriel au Prophète ont été directes et orales.

3. *Moha le fou Moha le sage*, roman, Paris, Seuil, 1983, coll. « Points Roman », n° 8, p. 50.

4. Comme Jh'a, Moha le fou-sage ne peut être réduit au silence. Sa parole est lyrique, prophétique et décapante.

5. *Moha le fou Moha le sage*, cité, pp. 162-163.

6. *Ibid.*, p. 25.

7. *Ibid.*

nu et silencieux. Le vrai désert. Il ne reste à Moha que la pureté des « sables des mots¹ » et celle des oasis. Conteur public et Homme du désert, il finit par disparaître mais sa parole demeure, écho du discours maghrébin toujours recommencé.

De même, dans *L'écrivain public*, la compagne du protagoniste, angoissée, affirme :

Toi, tu écris pour ne plus avoir de visage. Ne plus apparaître. Dissoudre ton corps pour ne plus voiler tes mots. Devenir ces mots qui s'assemblent, se contredisent et se dispersent en une infinité de petites images ou en poignées de cendre en haut d'une falaise. Les mots t'obsèdent. Tu dis qu'ils sont dangereux [...], qu'ils deviennent des grains de sable dans ta tête [...]. Tu regardes les choses se mouvoir, tu observes les gens qui vont et viennent [...]. Tu tends l'oreille pour entendre des cœurs battre, des poitrines suffoquer, une terre remuer, la terre respirer et rejeter des mains retenues par les pierres. Tu ramasses tes membres, tu les enfouis dans le sable (du désert), tu les immobilises en les enterrant².

Un rapport s'établit entre l'acte d'écrire et celui d'être au monde, entre l'écriture et l'enracinement³ dans le sable du désert. Témoin d'une émeute populaire à Casablanca, en 1965, et de sa répression brutale, l'écrivain public, porte-parole des autres et de leur être-dans-le-monde⁴, se voit « le dépôt des mots pleins de terre et de sang réfugiés comme des balles dans [s]a cage thoracique⁵ ». Les morts enterrés se confondent avec les mots logés dans son corps. Écrire c'est

1. *Ibid.*, pp. 177-178.

2. *L'écrivain public*, cité, pp. 104-105.

3. Dans *Moha le fou Moha le sage*, le corps de Moha est souvent comparé à un arbre qui s'enracine dans les profondeurs de la terre : « Moha prit le chemin de l'arbre [...]. Être l'arbre et la source » (cité, p. 24). Dans *La prière de l'absent*, Bobby est obsédé par l'arbre : « J'aime les arbres [...]. Chaque arbre est original [...]. Ses racines avancent dans la terre, renversent les pierres et enjambent d'autres racines. Ses branches montent, s'entrecroisent et vont jusqu'au ciel. J'aime regarder les arbres et il m'arrive même de leur parler » (*La prière de l'absent*, roman, Paris, Seuil, 1981, coll. « Points Roman », n° 86, p. 132).

4. Rachida Saigh Bousta rappelle que l'écrivain public est « un secrétaire chargé de rédiger le courrier de personnes généralement analphabètes. Rémunéré à la tâche, il se situe dans l'espace mitoyen du conteur, d'où son aspect propice à la fabulation » (*Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, Casablanca, Afrique-Orient, 1992, p. 96).

5. *L'écrivain public*, cité, p. 108. Les mots s'associent à la violence répressive de l'ordre.

donc s'aliéner, se livrer « à cette profondeur où la frontière entre le dedans et le dehors est supprimée et où les mots sont des objets éclatés¹ ». L'écriture de Tahar Ben Jelloun, bien que gouvernée par l'insubordination de la mémoire et les caprices de l'imagination, se conçoit comme un acte né de la nécessité de témoigner. Écrivain public, fou-sage, il prend la parole, en français, au nom des autres, mettant en scène toute une série de personnages dépossédés de leurs racines et de leur identité².

La nuit sacrée, récit de récits construits sur l'opposition masculin/féminin, se déroule dans un cadre géographique volontairement flou car l'itinéraire de la narratrice se situe ailleurs que sur une carte. Dès le début, la protagoniste-conteur Zahra³, se souvient et « dépose les mots et le temps⁴ » :

Ce qui importe c'est la vérité [...]. Ce ne sont pas les années qui pèsent le plus, mais tout ce qui n'a jamais été dit, tout ce que j'ai tu et dissimulé. Je ne savais pas qu'une mémoire remplie de silences et de regards arrêtés pouvait devenir un sac de sable rendant la marche difficile. J'ai mis du temps pour arriver jusqu'à vous. Amis du Bien ! La place est toujours ronde. Comme la folie. Rien n'a changé. Ni le ciel ni les hommes [...]. L'histoire de ma vie est écrite là : chaque ride est un siècle, une route par une nuit d'hiver, une source d'eau claire un

1. Bengt Novén, *Les mots et le corps. Étude des procès d'écriture de Tahar Ben Jelloun*, cité, p. 26.

2. Les œuvres de Ben Jelloun sont « de vrais contes lyriques dont le leitmotiv est la blessure, la déchirure : blessure de la mémoire pour la perte de l'identité, blessure de la femme dominée et raillée, blessure de l'émigrant obligé de vivre dans un monde qui l'exclut, blessure brûlante et hallucinante de la Palestine » (Magid El Houssi et Andrea Zanzotto, Introduction à *Moha il folle Moha il saggio*, Rome Lavoro, 1988, p. 22).

3. Dans *L'enfant de sable*, roman qui précède *La nuit sacrée*, Ahmed-Zahra avoue au lecteur : « Je suis née dans un faste et une joie fabriqués [...]. Je fus une erreur et je n'ai connu de la vie que les masques et les mensonges » (cité, p. 159). Son histoire, construite sur le thème de l'hermaphrodisme, pose le problème de l'identité de l'être confronté aux barrières des sexes. En effet, Ahmed-Zahra incarne toutes les ambiguïtés et tous les fantasmes de la vie liés aux rêves et aux secrets de la caverne intérieure. Son désir : « savoir qui je suis » (*ibid.*, p. 180), être, renaître dans la reconnaissance d'une authentique identité-sexualité. Sur *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, cf. Bernard Urbani, « Si par une nuit sacrée un enfant de sable », in *Recherches sur l'imaginaire*, Angers, Publications de l'Université d'Angers, 1991, cahier XXII, pp. 1-19 ; Abbès Maazoui, « *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée* », in *The French Review*, Urbana, Publications de l'Université d'Illinois, 1995, n° 1, vol. 69, pp. 68-77.

4. *La nuit sacrée*, cité, p. 5.

matin de brume, une rencontre dans une forêt, une rupture, un cimetière, un soleil incendiaire [...]. J'ai longtemps marché dans le désert ; j'ai arpenté la nuit et apprivoisé la douleur [...]. J'ai traversé le pays et les siècles. Je me suis souvent exilée, solitaire parmi les solitaires. Je suis arrivée à la vieillesse par une journée d'automne, le visage rendu à l'enfance, je veux dire cette innocence dont j'ai été privée¹.

En effet, cette vieille femme, riche de ses expériences passées, invite les auditeurs, rassemblés sur la place Djmaa-El-Fna de Marrakech², à écouter sa douloureuse histoire ponctuée d'attentes, de déplacements insolites, de témoignages et de souvenirs, aussi incohérents qu'inexplicables. Parvenue à l'étape ultime de sa vie, Zahra, assassin et justicier, devient porteuse du message de sa propre vie :

Rappelez-vous ! J'ai été une enfant à l'identité trouble et vacillante. J'ai été une fille masquée par la volonté d'un père qui se sentait diminué, humilié parce qu'il n'avait pas eu de fils. Comme vous le savez, j'ai été ce fils dont il rêvait [...]. Je savais qu'en disparaissant, je laissais derrière moi de quoi alimenter les contes les plus extravagants. Mais comme ma vie n'est pas un conte, j'ai tenu à rétablir les faits et à vous livrer le secret gardé sous une pierre noire dans une maison aux murs hauts au fond d'une ruelle fermée par sept portes³.

Être discontinu⁴, le personnage est à la recherche d'une globalité initiale, d'une fusion. Son parcours vers la possession d'une identité s'est doublé d'un parcours de l'oubli et vers l'oubli. Dans la prison où elle a été incarcérée après le meurtre de son oncle, Zahra (Zohr, Zohra), fleur des fleurs, princesse d'amour (Amirat Lhob⁵), fantasma autour de sa fonction d'écrivain public. Elle raconte aux prisonnières des histoires, joue la comédie et délire. En effet, elle voit son corps paralysé, transpercé par une lumière venue du ciel qui la précipite dans le désert, là où il n'y a ni médinas, ni casbahs, ni mosquées,

1. *Ibid.*, pp. 5-6.

2. C'est le seul lieu précis du roman. Sur le mythe de la place Djmaa-El-Fna de Marrakech, cf. Philippe Abitbol et Brice Matthieussent, « Place aux libres conteurs », in *Autrement (Marrakech derrière les portes)*, Paris, Autrement, 1985, n° 11, pp. 28-30.

3. *La nuit sacrée*, cité, pp. 6-7.

4. Tahar Ben Jelloun reprend l'idée de la fragmentation de l'être signalée par Georges Bataille dans *L'érotisme* : « nous sommes, vous et moi, des êtres discontinus » (Paris, Gallimard, 1987, p. 19).

5. *L'enfant de sable*, cité, p. 123.

ni mégapoles modernes, ni cimetières, là où « il n'y a ni barrière ni clôture¹ », dans « un pays où personne n'habite en permanence² ». Devenue Sainte des Sables et fille illuminée, Zahra accueille, dans un marabout, des jeunes filles dont elle caresse le bas-ventre afin d'éloigner le malheur et la stérilité :

Elles venaient de loin ; certaines du Nord, d'autres de l'oriental [...]. Elles avaient les lèvres gercées par la chaleur et le vent [...]. Elles marchaient dans le sable jusqu'à se confondre avec ses mouvements, portant leur ombre comme un étendard pour saluer la dernière dune, pour oublier le vent sec et le froid du matin, pour arriver juste au moment où la lumière se fait douce et ambiguë, au moment où elle éloigne le soleil et rejoint le ciel au seuil de la nuit. Il fallait arriver juste à cet instant dont la durée est indéterminée. J'avais, dans ma solitude, décidé que l'éternité commencerait ici. Toute marche devait s'achever et se fondre dans cette lumière. Le désert a ses lois et la grâce de ses secrets³.

Ultime secours, les gestes de la Sainte circulent, labourent et fécondent les corps féminins « comme si c'était de la terre molle et humide⁴ ». Quelque temps après, bénéficiant d'une réduction de peine, elle sort de prison les larmes aux yeux. Zahra, enfant de sable et des sables, se dirige vers le Sud⁵, déguisée en djellaba d'homme avec du rouge aux lèvres et du khôl autour des yeux. Loin des villes maudites⁶, elle s'achemine vers un état de grâce. Vers le désert, là où il n'y a plus vraiment de séparation entre l'espace et les hommes. Vers le soleil. Au pays de l'amour infini :

1. « La rose des eaux », in *Raconte-moi la vie*, cité, p. 49.

2. *Ibid.*

3. *La nuit sacrée*, cité, p. 179.

4. *Ibid.*, pp. 180-181.

5. À partir de *La prière de l'absent* et *L'écrivain public*, Ben Jelloun marque une descente vers le Sud dans une ambiance de mystique musulmane, loin des villes du Nord, de leurs beautés et de leurs corruptions telles Fès, berceau du nationalisme et de l'indépendance « avec ses labyrinthes en ruines », Tanger éclatante « dans la lumière marine qui oppose aux dogmes religieux des conduites marginales », Tétouan « assoupie sur ses traditions et sur l'ennui [...], Casablanca qui prolifère "avec ses buildings et son argent" » (Françoise Gaudin, *La fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, cité, pp. 9-10). Les protagonistes doivent quitter ces villes renfermant des êtres déçus qui meurent lentement pour atteindre le désert, c'est-à-dire la Grâce.

6. Chez Tahar Ben Jelloun, la ville ne s'identifie jamais à celle de Platon et de Campanella. Au contraire, elle revêt tous les attributs de la Babylone maudite.

Je marchais longuement sur la plage déserte. J'avancé dans la brume [...]. J'étais seule, cloîtrée dans cette solitude heureuse qui précède un heureux événement. Je retirais mes babouches. Le sable était humide. Je sentis un petit vent frais venir de loin et me pousser. Je me laissais porter comme une feuille qui s'envole légèrement. Tout d'un coup, une lumière forte, presque insoutenable, descendit du ciel. Ce fut tellement brutal que j'eus la vision d'un ballon suspendu, source de lumière. Elle chassa la brume. J'étais comme nue [...]. Juste en face de moi posée sur l'horizon qui s'était miraculeusement rapproché, une maison toute blanche [...]. Devant moi la mer. Derrière moi les sables¹.

Zahra a longtemps marché. Erreur et masque, elle s'est lentement dépouillée dans un processus d'affranchissement et de libération aboutissant à la re-naissance et à la connaissance. Après le désordre, la violence, le mépris et l'injustice, elle retrouve le ciel, le soleil, le vent et la mer « comme un rêve qui s'étire à l'infini, qui va jusqu'au bout du monde, quand le monde est une image qui habite notre tête² ». Zahra retrouve l'Assise et le Consul, son frère³, devenu Saint⁴ et se retrouve. En effet, c'est dans un marabout de cristaux et de sable qu'apparaît l'homme tout de blanc vêtu, celui qui l'avait jadis sculptée non en statue de sel mais « en statue de chair désirée et désirante⁵ » et qui à présent galvanise la foule par sa sagesse et sa sainteté. Dans cette lumière irradiante, blanche, mystique, mêlée de soleil, de vent et de sable, Zahra, rose des sables, ivre, débarrassée des mensonges, des faux-semblants et des simulacres du paraître, retourne aux sources. Elle découvre, au-delà de la vie et de la mort, le monde qui est de l'autre côté. Libre, dépouillée, purifiée⁶, le cœur réconcilié,

1. *La nuit sacrée*, cité, pp. 187-188.

2. « La rose des eaux », in *Raconte-moi la vie*, cité, p. 49.

3. Le Consul n'est qu'un simple maître d'école coranique aveugle. C'est sa sœur, l'Assise, qui lui a donné ce surnom car son rêve était qu'il devint « ministre ou ambassadeur » (*La nuit sacrée*, cité, p. 71).

4. Le Saint est sûrement une réincarnation du Consul. Rappelons qu'au Maroc, le Saint par excellence, c'est Moulay Idriss, le père fondateur, celui qui a donné au peuple marocain sa grandeur et son identité.

5. *La nuit sacrée*, cité, p. 138. Les légendes de pétrification renvoient à une longue tradition et sont liées au péché et au châtiment.

6. La liberté de Zahra n'est possible qu'au cœur du désert. C'est la lumière qui la libère. Le sable, comme l'eau, purifie. Rappelons que la sécheresse empêche la pourriture et c'est pourquoi les ablutions dans la religion islamique peuvent être faites avec du sable, à défaut d'eau.

elle atteint une autre réalité : l'Amour Vrai, la Vérité, El Ahad (l'Absolu). L'union avec la divinité¹ :

— Enfin, te voilà! C'était bien elle! L'Assise! sa voix n'avait pas changé. Son visage avait pris quelques rides mais il était devenu plus serein, plus humain [...] — Oui, me voilà! J'étais sous l'emprise de quelque magie. Je m'apprêtais à dire quelque chose, quand elle me saisit le bras : — Parle à voix basse, tu risques de réveiller le Saint. Tout devenait clair dans mon esprit. Je pensais qu'entre la vie et la mort, il n'y avait qu'une très mince couche faite de brume ou de ténèbres, que le mensonge tissait ses fils entre la réalité et l'apparence, le temps n'étant qu'une illusion de nos angoisses. Le Saint se leva après tout le monde [...]. Hommes et femmes se pressaient pour lui baiser la main respectueusement [...]. À mon tour, je me levai et me mis dans la file des femmes. Puis, j'eus envie de jouer, je rejoignis la file des hommes. Avec ma djellaba je pouvais passer pour un homme. Quand je fus face au Saint, je m'agenouillai, je pris sa main tendue et, au lieu de la baiser, je la léchai, suçant chacun de ses doigts [...]. L'homme était troublé. Je me levai et lui dis à l'oreille : — Cela fait très longtemps qu'un homme ne m'a pas caressé le visage [...]. Il se pencha sur moi et me dit : — Enfin, vous voilà²!

Zahra redevient Ahmed mais par jeu³. En effet, sa quête n'est plus celle de la féminité que l'excision pratiquée par ses sœurs venge-

1. L'aventure ontologique de Zahra s'achève de manière ambiguë. « Dans la mesure où Ben Jelloun résiste au nihilisme nietzschéen qui est aussi celui de l'herméneutique post-moderne, ce dénouement dans sa forme symbolique, permet le retour au religieux qui vient casser la force subversive du texte comme dans *L'enfant de sable* » (Marc Gonthard, *Le moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, cité, p. 46). La mort de Zahra est le seul développement logique pour tous les conteurs de *L'enfant de sable*. La nuit sacrée confirme le caractère spirituel de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun. « Si le récit de la création sociale de Zahra dans *L'enfant de sable* portait l'auteur à souligner les aspects magiques conséquentiels de la démiurgie verbale du père, les étapes de la re-naissance de Zahra dans sa nature de femme passent du stade le plus humain du miracle amoureux à celui où l'âme, plus que les sens, entre en communion avec l'essence des choses » (Marguerita Rivoire Zappalà, « Les érotismes dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun », in *Francofonta*, Florence, Olschki, 1989, n° 16, p. 112).

2. *La nuit sacrée*, cité, pp. 188-189.

3. Son déguisement est encore lié « à la perméabilité de l'identité exprimant ici dans une sorte de dialectique volontaire, la possibilité d'assumer ironiquement le statut masculin que l'autorité avait imposé à Ahmed » (Elisa Girardini, « Le dernier Ben Jelloun », in *Le banquet maghrébin* (coordonné par Giuliana Toso Rodinis), Rome, Bulzoni, 1991, p. 299).

resses a annulée au nom de l'Islam : elle est « quête d'amour absolu où les êtres se retrouvent heureux par-delà les distances apparemment infranchissables établies par la société¹. » À la fin du roman, le texte se ferme sur les sables : en effet, *La nuit sacrée* bascule dans les sables mouvants², dans un autre espace-temps qui n'est plus celui de l'illusion de nos angoisses mais de l'Amour : « Là où nous sommes, les saisons se succèdent sans nous effleurer, elles vont et viennent là-bas derrière les montagnes³ » affirme Zahra.

Dans *L'écrivain public*, autobiographie fantastique et mélancolique à peine déguisée⁴, le protagoniste, en pèlerinage à La Mecque, est dépourvu de pensées. Solitaire et égaré parmi ses frères musulmans, il erre dans cet Orient tumultueux où le désert « avec ses sables, ses visages et sa sévérité mordait sur des cités en ébullition, des cités du temps lointain, saisies par le siècle⁵ ». Sa conscience se vide, se perd et s'abolit « à l'intersection du Temps et du Destin⁶ ». Son moi s'efface jusqu'à devenir une absence dans la révélation du fait coranique. En effet, l'écrivain public rêve et délire : avec ses mots/maux, il circule parmi des espaces mobiles et flous : Casablanca, Tanger, Fès, Médine, La Mecque, Djeddah Khania, Beyrouth, Xios, etc. Dans sa folie, Médine, citadelle aux couleurs du désert, et La Mecque, érigée en légende, se confondent avec Fès. Il avance et tombe « comme un

1. Laurence Kohn-Pireaux, *Étude sur Ben Jelloun. L'enfant de sable, la nuit sacrée*, cité, p. 87.

2. « Si le récit ne peut pas se faire, ne peut être raconté jusqu'au bout, malgré l'obsession de le faire aboutir, du moins il aura essayé de se déployer une première, une deuxième et une énième fois selon les modalités discursives et narratives dans lesquelles il se manifeste. C'est d'ailleurs elles qui lui octroient son style particulier et son ampleur » (Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 75). Que penser de la version de Zahra devenue Sainte des sables ? Elle est aussi vraisemblable que celles des conteurs de *L'enfant de sable*. Comme l'affirme Robert Elbaz, « Si le récit s'effrite, le procès de production se consolide. Il est le produit de tous les effritements narratifs, du cumul des suspensions répétées » (*ibid.*, pp. 75-76).

3. *La nuit sacrée*, cité, p. 153.

4. *L'écrivain public* renferme est « un inventaire de surréalités loufoques ou amères. Subrepticement, Ben Jelloun mélange aux souvenirs de sa propre enfance les futurs souvenirs des enfants d'aujourd'hui » (Salim Jay, « Tahar Ben Jelloun, *L'écrivain public* », in *L'Afrique littéraire*, Sceaux, 1983, n° 70, p. 45).

5. *L'écrivain public*, cité, p. 146.

6. *Ibid.*, p. 147.

sac de sable¹» qui se crève et se répand parmi la foule en prière ; il ramasse, sur le mont Arafa, vingt et un cailloux dans le sable pour la lapidation rituelle de Satan :

Je me retourne et me retrouve de nouveau dans le désert, un espace familier. Des bancs de sable rouge se déplacent comme des vagues. Je plane au-dessus de cette étendue et je rencontre des personnages suspendus au ciel par un fil transparent. On se regarde. On se reconnaît. Le poète engagé a disparu. Il est retourné vivre entre les pierres. Il est coincé entre deux silex. Il n'y a plus de lit de semoule. Je suis seul avec mon rêve entre les mains [...]. « Hadj! C'est l'heure de la prière! ». je quitte la tente et marche dans le sable, à la recherche de vingt et un cailloux².

Il se voit même servir avec une cuillère de la graine de couscous à une assemblée de pèlerins mais cet aliment se transforme d'une façon insolite en cailloux de silex au « goût de réglisse³ ». En définitive, l'écrivain-protagoniste est à la recherche d'un espace protecteur : Médine, La Mecque, Djeddah, Fès, Tanger, Xios, Beyrouth, le désert ?

Le pays me manque partout où je vais [...].
Je monte sur une colline et j'étends mon regard. Une lumière brutale m'éblouit. Ce que je vois est blanc. Nu et semblable. Une suite de terrasses qui s'emboîtent à l'infini [...].
Le pays se dissimule sous ces terrasses blanchies à la chaux. Le pays ou la mémoire. La terre natal et le retour.
Cette colline est située en haut de la vieille montagne à Tanger ; et ce sont les terrasses de Fès que je vois [...]. Une ville s'est confondue avec une autre. Des images se sont superposées [...]. Je ne confonds que ce que j'aime [...].
Où suis-je en cette fin d'après-midi d'hiver ?
Quel chemin emprunter pour rentrer chez moi ?
Suis-je à Fès à l'époque où la ville avait des portes dans les murailles et que le veilleur de nuit et des murs — un maître Pottier — fermait une à une, gardant précieusement sur lui les clés ?

1. *Cette aveuglante absence de lumière*, cité, p. 12. Le sable, ici, signifie une blessure, une souffrance, un désespoir (cf. notamment le poème inaugural de *La réclusion solitaire*, *La prière de l'absent*, *L'écrivain public*, *L'enfant de sable*, *La nuit sacrée*, etc.).

2. *L'écrivain public*, cité, p. 152.

3. *Ibid.*, p. 151.

Suis-je à Tanger à l'époque où plusieurs nations l'occupaient, faisant d'elle un repère de brigands, un lieu pour l'énigme, le jeu et le trafic des âmes ?

Suis-je à Xios, cette île dont je devine les couleurs, la lumière Et l'histoire ; cette île que j'aie vue dans les yeux émus de la femme que j'aime, Xios à la mémoire froissée, fermée sur ses Trésors et ses morts violentes ?

Suis-je à Beyrouth juste avant les guerres, au moment où la ville s'éveillait avant le soleil pour s'habiller de magie et offrir à ses enfants un ciel de couleurs d'où pendait un manteau criblé de balles ?

Suis-je à Médine après le départ de tous les pèlerins¹ ?

Ce sable d'Arabie se retrouve dans le vent qui souffle sur le Maroc. Vent du Rif, vent de Fès, sirocco des sables ou vent d'est bénéfique. Comme Tahar Ben Jelloun,

il nettoie les murs et les rues, il balaie les places et jette des grains de sable dans les yeux, il tue les microbes et excite les égarés ; le vent d'est renverse tout sur son passage, il met de l'ordre, amplifie les rumeurs et tient la ville prisonnière dans le vertige ; [...] il recouvre le port de grandes vagues blanches, ses rafales tantôt longues et sifflantes, tantôt brèves et cinglantes frappent, giflent, renversent, déchirent l'air et font bouger les tombes [...], il tournoie à l'infini [...], cela fait dix jours qu'il se déchaîne, il déränge les plans des contrebandiers [...], il est cruel et fidèle, sème le doute et fait des trous dans la routine, il est l'impromptu qui déchire les voiles de la nuit².

Au Maroc, au Maghreb, dans le Golfe Persique, de l'Irak à l'Arabie Saoudite et au Koweït, le vent hurle emportant avec lui les sables d'un désert « affligé³ » qui « a ouvert les tranchées du sommeil⁴ ». Comme le vent, qui tantôt remonte les cendres tantôt les enterre, le poète Tahar Ben Jelloun, muni de sa parole, risque les mots. Il se soulève pour respirer, il soulève et remue les cendres des corps anonymes tués durant la guerre. Car,

une fois qu'on a tiré une couverture de sable et de cendre sur des milliers de corps anonymes, on cultive l'oubli. Alors la poésie se sou-

1. *Ibid.*, pp. 195-197.

2. *Ibid.*, pp. 52-53.

3. *La remontée des cendres*, poèmes, Paris, Seuil, 1991, p. 13.

4. *Ibid.*

lève. Par nécessité. Elle se fait parole urgente dans le désordre où la dignité de l'être est piétinée [...]. La poésie se contentera d'être là pour être dite comme une prière, dans le silence, dans le recueillement du deuil. Incommensurable est notre besoin de dire, même si nos paroles, emportées par le vent, iront buter contre les montagnes jusqu'à la perte du sens, jusqu'à faire des trous dans la roche et faire bouger les pierres lourdes de l'insomnie¹.

La rêverie de l'étendue désertique, qui permet de concilier à la fois le déplacement vers un ailleurs désiré et une quête d'immobilité, est au cœur de l'imaginaire benjellounien. En effet, dans les textes de l'écrivain marocain, les itinéraires vers le Sud aboutissent tous à un espace dépouillé voire aride et silencieux. Celui de Moha suggère, d'emblée, la spatialité du désert : le fou-sage court et souffle comme un vent de sable pour avoir « d'énormes plages de silence dans la tête² ». Celui du conteur Ahmed-Zahra, combat entre la vérité et l'imposture, combat « entre deux langues³ », se double d'une marche initiatique vers le désert :

Amis du Bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire [...]. Cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire, croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon⁴.

Enfermé dans sa chambre étroite, le conteur parle d'une marche solitaire dans l'océan des sables risquant de le faire sombrer dans le néant qui s'ouvre sur « une ligne bleue⁵ » située autre part que dans le temps et dans l'espace des vivants. Ainsi, l'écriture benjellou-nienne souligne l'ambivalence symbolique du désert. Étendue toujours autre dans sa mêmeté, il recueille toutes les significations du dépouillement et de la purification :

Depuis que je me suis retiré dans cette chambre, je ne cesse d'avancer sur les sables d'un désert où je ne vois pas d'issue, où l'horizon

1. *Ibid.*, pp. 6-8.

2. *Moha le fou Moha le sage*, cité, p. 30.

3. *L'enfant de sable*, cité, p. 176.

4. *Ibid.*, p. 15.

5. *Ibid.*, p. 88.

est à la rigueur une ligne bleue, toujours mobile, et je rêve de traverser cette ligne bleue pour marcher dans une steppe sans but, sans penser à ce qui pourrait advenir¹.

Nadia, la beurette des *Raisins de la galère*, emprisonnée à Resteville (Val-de-Nulle Part) ou à Tadmait, son village berbère d'origine, s' imagine qu'elle mérite une autre chance. C'est dans ces « terres étrangères », dans ces lieux-mouroirs qu'elle rêve et s'invente une autre vie, « un roman aux personnages optimistes, dotés de racines qui les nourrissent et les dynamisent et non qui les condamnent à s'étioler à l'arrière² ». Dans son dernier rêve éveillé, Nadia trouve refuge, finalement, dans un espace totalement détériorisé, dans un espace anonyme, sans clôture, où elle aperçoit elle aussi une « ligne bleue » aux reflets blancs éblouissants. Elle songe sans doute à une immersion solaire qui exige le dépouillement de tous les liens terrestres et qui apparaît de plus en plus nettement comme une expérience mystique :

Je voudrais à mon tour jouer à emprunter un des couloirs du temps, suivre une flèche indiquant une direction improbable, et me retrouver brusquement face au soleil, une tache d'un blanc insoutenable, froid et brûlant jusqu'à ne plus rien voir et tomber le visage contre le sable poudreux. L'oubli a le goût du sable dans la bouche, la douceur du sable quand il épouse les paumes et le ventre, l'infini des sables [...]. Je me love dedans, m'installe, lève les bras, serre les deux bouts du sac, les noue à l'intérieur. Il fait sombre, il fait doux, je me sens bien accroupie sur mon passé [...]. Mes pensées enfermées sont plus libres que jamais, je respire largement, je me vois clair dans le noir, je me vois courir à travers une prairie fleurie, il fait beau, je crie, mon père s'est caché derrière un arbre, il en surgit dans un éclat de rire, je tombe dans ses bras, le soleil est brûlant, le ciel presque blanc, j'ai cinq ans, je suis heureuse³.

Comme Yamna, Moha, Ahmed-Zahra, Sindibad et Bobby, le protagoniste de *L'écrivain public*, après avoir traversé des villes, après avoir marché dans le désert, arrive dans une petite chambre, qui s'ouvre sur le silence :

1. *Ibid.*

2. *Les raisons de la galère*, roman, Paris, Fayard, 1996, coll. « Libres », p. 58.

3. *Ibid.*, p. 127 et p. 133.

La chambre est minuscule [...]. Mon corps est tellement fatigué qu'il s'est assoupi [...]. Il vient de loin. J'ai dû marcher des jours et des nuits. J'ai traversé des champs, des routes, des villes et des pays [...]. Le sable est brûlant [...]. Je suis assis depuis une nuit, peut-être plus, une saison. J'écoute mes os, mon sang, mon poulx, mon cœur. Tout est silencieux. Lentement, j'avance sur une terre nue, une immense dalle de marbre blanc. Le silence est cette blancheur qui se fait lumière au contact du sable, une blancheur qui brûle quand on l'atteint, une lumière descendue du ciel, échappée de la mer, ou sortie de la forêt¹.

L'écriture de Tahar Ben Jelloun est une quête du désert et de la vérité. *La prière de l'absent*, conte fantastique qui baigne dans la spiritualité, se déroule entre deux cimetières, « dans l'espace de la profondeur² », dans le respect de la terre dont « les mouvements donnent aussi bien la vie que ce qui l'annule³ ». Les chapitres 4 à 17 de cette histoire imparfaite et hasardeuse racontent, notamment, le voyage en rêve de trois « ombres fugitives » (Yamna, une ancienne prostituée syphilitique, et ses amis, Sindibad et Bobby⁴) qui emmènent, dans le sud du Maroc, Mokhtar (l'Élu), un mystérieux enfant né et abandonné dans le cimetière Bab Ftouh de Fès. « La nuit claire de l'apparence » (ch. 10) évoque le désert comme l'espace privilégié du silence et de la réconciliation. En effet, dans le taxi-caravane qui conduit les personnages de Fès à Marrakech, Yamna, désignée par Lalla Malika pour véhiculer l'enfant sublime vers Smara, invite ses amis au silence ; elle prononce lentement les mots, les répète comme pour leur insuffler le silence même du désert :

— C'est à moi de vous raconter une belle histoire. Moi aussi j'ai beaucoup vécu et je peux vous faire rêver d'ici jusqu'à la fin de notre voyage [...]. Je voudrais vous dire, ô compagnons de route, vous dire la terre de l'insolence suprême, l'étendue du silence de la lumière, je voudrais ô amis de la parole et des mots, si vous avez de la patience, vous conter l'histoire où rien n'arrive, où rien ne commence et où tout finit dans la béatitude et la paix des sables.

1. *L'écrivain public*, cité, pp. 138-140.

2. *Ibid.*, p. 29.

3. *Ibid.*, p. 191.

4. Sindibad est un fou amnésique, Bobby rêve de devenir un chien et Yamna est déjà morte.

C'est du désert que je parle et déjà ses images, transparentes et chaudes, inondent mon esprit. C'est vers cet infini changeant et ce miroir du ciel que vont mes mots pour puiser une phrase, fabriquer un conte.

Toutes les histoires ont une fin. Pas celle du désert. Voilà pourquoi je ne cesserai pas de la dire, et vous, vous ne vous lasserez pas de l'entendre, car elle est énigme.

C'est l'histoire de dunes et d'ombres qui avancent lentement à la recherche d'un rivage, guidées par l'oiseau migrateur¹.

Yamna suggère le désert comme un lieu de passage, de communion avec la nature et comme le lieu du Sens, de la Vérité et du Beau. Le lieu du mythe et du nœud de l'écriture :

Ô compagnons! La vérité est de cet absolu, enroulée dans le sable, enroulé lui-même par le vide dans le vide; seule la lumière reste suspendue au-dessus d'un puits où la légende a noyé un enfant le septième jour de sa naissance, un enfant qui n'aurait pas dû naître, ni être conçu, juste en cette nuit de l'erreur, juste en cette fête du destin [...]. Yamna aurait pu continuer ainsi à raconter le désert².

En effet, l'étendue silencieuse, est un territoire « nu, invisible, immatériel³ », absolu. Un territoire instable dont la lumière, blanche, violente et implacable, éclaire les lieux sacrés et les êtres élus. Cette Afrique, comme l'Arabie du sable et des pierres, entre réalité et fantasme, faite de chaleur, de froid et de traces toujours effacées, possède une sorte de splendeur incorporelle et fécondante, un sens. L'ancienne prostituée — ou plutôt son ombre pathétique — parle de l'insolence suprême de la terre désertique, de sa franchise, dont le prestige provient surtout de son attitude face à l'ordre s'opposant ainsi à Fès, la ville du mal qui agonise⁴.

Le déplacement vers le sud du Maroc et les dernières villes du Royaume, vers le désert, constitue l'essentiel des œuvres de Tahar

1. *La prière de l'absent*, cité, pp. 129-130.

2. *Ibid.*, p. 130.

3. *Ibid.*

4. « S'achève le discours de Fass. Ce n'est même pas un désert. Le désert peut séduire et le sens ne s'y dérobe pas. La dignité est dans le vent qui laboure les sables. La dignité et le sens. Deux éléments de la séduction effacés du manuscrit. La lecture de Fass devient perte de mots et de pierres » (*Harrouda*, cité, pp. 85-86).

Ben Jelloun. Nombreux sont les personnages qui errent dans les labyrinthes ou qui prennent des sentiers qui bifurquent avant de se trouver ou de se perdre¹. Ils fuient généralement le Nord industrialisé, ils quittent le centre. Ils sortent d'une vie banale pour retrouver la culture ancestrale. Dans *La prière de l'absent*, leur itinéraire initiatique est scrupuleusement balisé de lieux à la fois magiques et décevants : Fès, Meknès, Khémisset, Rabat, Casablanca, Marrakech, Bouiya Omar, Douar Nif, El Asnam, Agadir, Tiznit, Taroudant et Smara². Ce long voyage-mission³ à travers un territoire « où le corps est écorché, l'œil fondé et le sang retenu⁴ » s'achève au tombeau du cheikh Ma-al-Aynayn, ce fils des sables qui « avait appris à respecter la majesté du désert et du ciel⁵ ». La mémoire du vieil homme de Smara, figure légendaire armée du sabre et de la plume, est un fantasme pour l'écrivain. En effet, elle apparaît comme « le miroir

1. Les personnages de Ben Jelloun, souvent rêvés, ne sont jamais des créations définitives. Ils évoluent sans cesse telles des ombres ou des absents agitant « le voile jeté sur elles par les mots, discours de ceux-là même qui leur ont confisqué la terre et l'eau, la parole et le pain » (Tahar Ben Jelloun, *La fiancée de l'eau*, théâtre, Arles, Actes Sud, 1984, note p. 7).

2. « Le voyage permet de dévoiler Moulay Idriss où "parmi les touristes en short s'agitent les vendeurs de souvenirs, Meknès puis Casablanca avec ses longues files de chômeurs, Marrakech où retentit le son étrange des bendirs, enfin des territoires déserts où, loin des hommes et de la civilisation, des villages abandonnés cachent les survivants d'Agadir" » (Françoise Gaudin, *La fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, cité, p. 13).

3. Le lieu sacré préparatoire du voyage est le cimetière de Fès où Yamna, Sindibad et Bobby reçoivent leur mission. « La descente vers le sud du Maroc se présente comme la réécriture d'une descente aux enfers marquée par une série d'épreuves dont le caractère inéluctable s'intensifie à mesure que l'itinéraire s'enfoncé à l'extérieur des terres » (Pierrette Renard, « Traversée du désert et quête initiatique », in *Recherches et travaux (La littérature et le désert)*, Grenoble, Publications de l'Université Stendhal, 1988, n° 35, p. 105).

4. *La réclusion solitaire*, cité, p. 75.

5. *La prière de l'absent*, cité, 97. Tahar Ben Jelloun a rencontré Jean-Marie G. Le Clézio en littérature avant de le rencontrer dans la vie. « Pendant que lui écrivait *Désert*, paru en 1980, moi je racontais *La prière de l'absent*. Sans nous concerter nous avons introduit dans l'intrigue un même personnage historique, le héros du Sud marocain, Cheikh Maa-El-Aïnin, celui qui, au début du siècle, allait résister aux armées française et espagnole. Nos histoires sont, par ailleurs, très différentes ; mais le fait d'avoir pensé à honorer ce Cheikh instaura une complicité d'écrivains en frayant le chemin de l'amitié » (Tahar Ben Jelloun, *Éloge de l'amitié. La soudure fraternelle*, Paris, Arléa, 1996, p. 92).

suprême, le vrai, l'unique et le dernier¹ » où tout visage doit venir se fixer, comme « la source et l'origine vers le commencement et l'arrêt du temps² ». Tous les soirs à l'étape, la conteuse raconte à l'enfant pour l'endormir et pour nourrir son imagination le noble récit de l'épopée du peuple sahraoui et de son chef, épisode emblématique de l'histoire du Maroc et du Maghreb³. La vie du cheikh, son charisme, va remplir sa conscience, « la substitution de l'histoire nationale à la mémoire individuelle devant permettre la régénération du Royaume⁴ ». En effet, c'est dans le désert du sud-marocain, auprès d'un marabout, que Yamna et ses compagnons, liés par le pacte du secret (Es Ser), doivent puiser les vertus nécessaires⁵. Là, dans ce lieu envoûtant, ils doivent se réconcilier, « se lever » pour re-vivre et retrouver la mémoire perdue, la leur et celle de leur peuple. Ainsi, leur mémoire individuelle revêt une signification « en se greffant sur la mémoire d'un peuple et c'est ce qui instaure le récit épique, ce qui fonde les épisodes de la résistance des nomades et du pèlerinage au tombeau⁶ » :

Sindibad sentit sa mémoire combler les trous et se remplir d'images, de sons, de parfums et de mots. Il était comme un morceau de terre fêlée par une longue sécheresse et qui était tout d'un coup inondée par des fontaines et des sources d'eau pure et fraîche⁷.

Ensemble, loin de Fès et de sa médina, cités sans soleil qui asservissent encore malgré leur agonie, les amis vont écrire l'Histoire,

1. *La prière de l'absent*, cité, p. 97.

2. *Ibid.*

3. Tahar Ben Jelloun ne raconte pas l'Histoire mais plutôt l'envers de l'Histoire. Non pas une page de l'histoire coloniale qui a abouti, en mars 1912, à la Convention de Fès établissant le Protectorat français au Maroc mais une page de l'Histoire désespérée des autres, les vaincus, et par eux les tribus du Sud.

4. Françoise Gaudin, *La fascination des images. Les romans de Tahar Ben Jelloun*, cité, p. 19.

5. Le désert benjellounien, comme le désert leclézien, suggère une vision du monde, « une philosophie qui va à l'encontre des valeurs les plus fréquemment reconues dans le monde moderne ». *La prière de l'absent*, comme *Désert*, « magnifie des valeurs autres » (Madeleine Borgomano, *Désert*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992, coll. « Parcours de lecture », n° 29, p. 38).

6. Pierrette Renard, « Traversée du désert et quête initiatique », in *Recherches et travaux*, cité, pp. 106-107.

7. *La prière de l'absent*, cité, p. 185.

matériau essentiel pour un ressourcement intégral, incarnée par la grand-mère-sage-femme Lalla Malika :

La voix de Lalla Malika [...] avait traversé presque un siècle [...]. Il entendait sa voix et voyait ses mains [...] traversées de tendresse [...] Ainsi, mon enfant, tu es devenu, tu vas devenir un autre. Arraché aux entrailles de Fès, tu es remis à ses pierres et à sa terre chaude. Ainsi, mon enfant, tu es nu devant le temps, libéré de tant d'années inutiles. Je te vois léger, même si tu n'as pas encore reçu toute la substance. Je te connais et je ne t'ai jamais oublié. Je savais qu'un jour mes mains allaient rencontrer ton visage, ma voix te donner souffle et vie, des mains et une voix hors des murailles. Elles viennent du Nord pour t'emmener au Sud, vers les sables de l'Histoire. Je savais qu'un jour tu renverserais le calme et l'ordre des choses. Ta vie était trop préservée pour ne pas receler un territoire d'insolence. Des dunes entières se sont déplacées à ton insu et toi tu te laissais entamer par l'érosion irrémédiable [...]. Va! Va vers le Sud! Bientôt quand la lumière se sépare de la nuit et se rapproche du jour, quand le vent est frais et que la terre est mouillée pour une rosée douce et parfumée, quand le silence règne sr fès, quand les remparts veillent, tu verras le jour¹.

La réconciliation implique ici la projection dans le futur. En effet, pour les trois compagnons de la traversée, comme pour Tahar Ben Jelloun, arriver au désert et le contempler, c'est remonter dans le temps, retrouver la mémoire du Maroc, retourner à la source de l'humanité et atteindre la Terre Promise, le mythe². Sindibad, déjà ébloui, confesse à Brahim, son oncle :

Cette mémoire effilochée me lasse. Je suis fatigué de courir derrière des morceaux de souvenirs. Le bonheur est parfois dans l'apparence. Je vais, je marche les yeux bandés, d'un point à un autre. Je suis traversé de lumière et d'absence. Les paroles et les paysages me traversent. Je mets en avant mes péchés pour que les temps les lave, pour que les sables les absorbent et me délivrent. Plus je m'éloigne de

1. *Ibid.*, p. 38 et p. 46.

2. « Une dialectique du désert et du temps s'installe au cœur du récit non seulement métaphoriquement dans le chant des personnages mais narrativement dans l'expérience qu'ils font de l'espace réel [...]. Le désert crée un espace valorisé par une expérience héroïque, celle des Touareg rebelles et massacrés du cheikh Ma-al-Aynayn » (Pierrette Renard, « Traversée du désert et quête initiatique », in *Recherches et travaux*, cité, p. 102).

Fès plus je me rapproche de l'être que je fus, celui emporté par une bourrasque. Je commence à voir clair... Il faut aller de l'avant pour retrouver le passé... Je marche et mes pas s'effacent derrière moi. Tout cela me donne une soif terrible... Je suis déjà dans le désert¹.

Pourtant, à partir de Marrakech, «plage de sable chaud et fin²», les chemins et les lieux deviennent mouvants comme les dunes sculptées par le vent. Au moment où Yamna, Sindibad et l'enfant croient être sur le point de fouler le sable dense du désert, tout se brouille. Le voyage initiatique, qui s'est déroulé à leur insu, semble sans issue, vain, illusoire :

La route du Sud venait d'être fermée [...]. Depuis Marrakech, Yamna ne savait plus où se trouvait le chemin tracé par les ancêtres [...]. Un mur de verre était ainsi dressé entre eux et le Sud [...]. Ils n'essayèrent même pas de prendre un autre chemin [...]. Ils se savaient saisis par la même impossibilité, la même violente interdiction. Depuis le séjour à Marrakech, il s'était passé tant de choses étranges que les ancêtres avaient dû leur retirer la protection et la bénédiction. S'étaient-ils égarés ? [...]. Plus de repères. Plus de mots. Plus de syllabes. Un vent fort, un vent chargé de sable, d'épluchures d'oignons, de papiers déchirés et de minuscules cristaux, les poussaient vers le silence d'une terre proche et paisible gardée par un figuier centenaire et irriguée par une source saumâtre et tiède. Une terre à l'écart des routes, des camions et de la ville, installée par la volonté de quelques vieux sages au sommet de la solitude, derrière une petit buisson d'arganiers oubliés, entourée de pierres blanchies à la chaux. Était-ce un cimetière, une résidence à l'insu du temps pour les morts anonymes, ou était-ce le lieu sacré où se dénouaient les énigmes et les sorts en suspens ? [...]. Il suffisait d'atteindre ce territoire pour connaître enfin la paix suprême [...]. La traversée du pays avec l'enfant — qu'elle ne regardait plus — n'était peut-être qu'une longue méditation sur l'époque, sur la mélancolie du temps, sur la tristesse des hommes. Un voyage rêvé, un pèlerinage inachevé, un passé impossible. Emmener un enfant au Sud pour ressourcer sa mémoire et son être ! Un beau sujet de roman ou de conte, mais une illusion dans le réel. Il fallait pour le faire beaucoup de foi et d'inconscience. La foi, les

1. *La prière de l'absent*, cité, p. 163.

2. « Des choses cet été Marrakech » (*Cicatrices du soleil, I*), in *Les amandiers sont morts de leurs blessures*, cité, p. 88.

ancêtres la lui inculquèrent ; quant à l'inconscience, elle était la substance même de ces êtres d'abandon, oubliés de la vie et soumis à l'extrême misère¹.

La mémoire et l'imaginaire des trois amis leur ont permis de rêver un désert-éden sans bornes. Ils ont pu quitter — au moins en pensée — Fès, ses traditions, ses vices et devenir meilleurs. Yamna, Bobby et Sindibad ont beaucoup souffert ; ils ont connu les pires atrocités avant d'accéder à un monde nouveau débarrassé du temps et de la mémoire. Éblouis par une lumière mystique et remplis d'enthousiasme, les trois amis ont pu toucher le désert. Ils ont accédé à la perfection et à la Vérité avant de mourir, dignement, à Fès et de retourner, épanouis et heureux, vers Dieu :

O compagnons ! La vérité est de cet absolu, enroulée dans le sable enroulé lui-même par le vide dans le vide [...]. O amis du songe ! La nuit est une robe légère qui touche à peine les flots et les dunes, qui voile les blessures de la terre dans le plus profond des silences. O compagnons des mots et des chants, c'est une histoire indéterminée, se déroulant loin de la vanité des hommes, au sommet de toutes les passions, la passion de l'oubli. Yamna aurait pu continuer ainsi à raconter le désert².

— Ma prière est un chant emprunté à un vieil ami qui eut l'audace de se confondre avec la Vérité. Il fut jeté en prison, torturé, occis, mis en croix, décapité et enfin brûlé à Bagdad en l'an 922. Ses cendres furent jetées dans le Tigre, mais sa voix ne cesse de traverser les siècles et les déserts pour venir habiter des cœurs impatients, des corps ravagés par l'Amour de la Vérité et du Sublime. Tu sais comment il parlait de l'Amour ? Écoute :

L'aurore du Bien-Aimé s'est levée, de nuit ;
Elle respandit et n'aura pas de couchant,
Si l'aurore du jour se lève la nuit,
L'aurore des cœurs ne saurait se coucher³.

1. *La prière de l'absent*, cité, p. 214, p. 216, pp. 219-221, pp. 222-224.

2. *Ibid.*, pp. 130-131.

3. *Ibid.*, pp. 194-195.

Les œuvres de Tahar Ben Jelloun, remplies de stases, d'errances et d'Ithagues perdues¹, révèlent des destins en quête de re-conquêtes. Celles « d'un lieu et d'un sens² », celles d'un ailleurs libre pour exister. Bien que souvent ambiguës³, ces histoires, profuses et multi-formes, captent la réalité arabo-musulmane et « facilitent le passage ». Œuvres d'amour et de rébellion, situées entre réalité et fiction⁴, rêve et légende, entre Orient et Occident⁵, enfers et paradis, elles recréent sans exotisme le monde, des paysages et des identités grâce à un imaginaire bouillonnant⁶ fait d'une « ligue de mots⁷ ». Elles appellent même à une transfiguration du monde⁸. Par le biais de l'écriture artistique qui se cherche, se perd et se retrouve, traverse

1. Le Marocain, nouvel Ulysse, a été séparé de son Ithaque non pas par les dieux et les vents contraires mais par l'Histoire.

2. Charles Bonn, « La traversée, arcane du roman maghrébin », in *Visions du Maghreb*, cité, p. 58.

3. Certaines contradictions des récits et l'ambiguïté des significations qui en résultent « peuvent être mises en rapport avec les chaos de la vie psychique et les dérives de l'imaginaire » (Nelly Lindenlauf, *Tahar Ben Jelloun, Les yeux baissés*, Bruxelles, Labor, 1996, coll. « Un livre, une œuvre », n° 31, p. 58).

4. Chez Tahar Ben Jelloun, la réalité fictive de ses textes peut être comparée à une réalité réelle. Mais si elle mimésis de la réalité, c'est parce qu'elle est une mise en forme, une reproduction. Pour s'écrire, l'histoire du Maroc, comme celle du Maghreb semble passer par la fiction « car l'Histoire manifeste les modalités discursives en opération dans cet environnement socio-historiques » (Robert Elbaz, *Tahar Ben Jelloun ou l'in-assouvissement du désir*, cité, p. 96).

5. En effet, de *Harrouda* à *Cette aveuglante absence de lumière*, les textes de Ben Jelloun « ont réussi à donner la mesure des contradictions entre lesquelles se cherche le Maroc d'aujourd'hui et de demain » (*ibid.*, p. 165).

6. « Je ne suis pas un homme d'action. Je suis un homme de rêverie, de réflexion [...]. Je crois que la littérature peut parfois jouer le rôle d'un exorcisme [...]. J'écris en pensant que les mots peuvent faire bouger les choses [...]. J'écris car je crois encore aux mots [...], à la littérature. J'ai cette faiblesse [...]. Comme dans *Les mille et une nuits*, je raconte des histoires pour ne pas être miné jusqu'à en crever » (propos de Tahar Ben Jelloun recueillis par Catherine Argand, *Lire*, mars 1999, pp. 30-31).

7. Mourad-Grain de sable, homme rompu et corrompu par la société, affirme : « Mon histoire n'est pas terminée. Je n'en connais vraiment pas la fin. Je l'écris au fur et à mesure que les choses arrivent. C'est pour cela qu'elle est au présent. Peut-être qu'en l'écrivant les faits prennent une tournure imprévue, peut-être même que les mots agissent sur son évolution. Si au bout de cette histoire je suis libre, ce sera grâce à la ligue des mots » (*L'homme rompu*, roman, Paris, Seuil, 1994, p. 209).

8. « Le déroulement des récits souvent en rupture avec le conformisme scripturaire, contribue à alimenter l'écart entre le roman de Ben Jelloun et le roman traditionnel » (Rachida Saïgh-Bousta, *Lecture des récits de Tahar Ben Jelloun*, cité, p. 11).

le désert et exorcise, par son pouvoir d'invention et d'intervention, par le sable des mots¹, Tahar Ben Jelloun dénonce² et fait « reculer la nuit ».

L'écriture remplit de sable les heures vides, les nuits sans sommeil et sème des coquelicots dans les cimetières. On continue de croire que les mots se substituent à la vie, on oublie qu'ils sont menteurs et dangereux. C'est pour cela qu'on se couvre avec eux comme on se couvre d'un drap-linceul-d'étoiles³.

Tous les textes du romancier-poète sont à la recherche d'un désert « espace nu, blanc, à l'écart de la pensée et du souvenir⁴ ». Ils s'avèrent aptes à révéler

les nœuds qui nous étranglent, les manques que nous ressentons comme les masques derrière lesquels nous nous abritons. À tel point que ces imaginaires sahariens — qui se font et se défont avec les générations de créateurs tout comme ceux des analystes — parviennent paradoxalement à nous procurer une vérité du désert parfois plus parlante sinon plus juste que la réalité présentée par les savants⁵

L'écrivain marocain, voie royale vers davantage de paix, « s'entoure de livres, lit des phrases, aligne des syllabes et se couvre les yeux de tous les déserts⁶ ». Il s'entête, avec lyrisme, ferveur et sensibilité,

1. « Quand un homme se souvient les yeux se ferment pour suivre le sable des mots » (« Oum Saad », in *La remontée des cendres*, cité, p. 67).

2. « L'écriture de l'Histoire s'effectue parallèlement en se juxtaposant à la lecture-voyage à travers le Maroc contemporain qui, lui, témoigne de la temporalité de l'oubli. Témoigner se laisse comprendre comme activité scripturale composée : il s'agit de lire et de réécrire. Le témoignage chez Tahar Ben Jelloun réinscrit l'Histoire dans le temps et l'oubli » (Bengt Novén, *Les mots et le corps. Étude des procès d'écriture dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun*, cité, p. 111).

3. Tahar Ben Jelloun, « Sorti du ventre de la mère », in *Recherches et travaux*, Grenoble, Publications de l'Université Stendhal, 1986, n° 30, p. 2.

4. *L'écrivain public*, cité, p. 186.

5. Jean-Claude Vatin, « Désert construit et inventé, Sahara perdu ou retrouvé : le jeu des imaginaires », in *Le Maghreb dans l'imaginaire français (la colonie, le désert, l'exil)*, Aix-en-Provence, Edisud, 1985, coll. « Maghreb contemporain », p. 108.

6. Tahar Ben Jelloun, « De tous les déserts », in *Autrement*, Paris, Autrement, 1983, hors série n° 5, pp. 244-245.

à dire en français¹ l'égarément du peuple marocain, « immense terrain vague planté d'épineux, d'orties et de chiendent² ». Un peuple au « visage plein de graffitis³ », réduit au silence⁴ qui cherche sa Voix/Voie⁵ dans les désillusions et l'exaltation du nomadisme intérieur. Dans la mémoire et l'oubli. Tahar Ben Jelloun, fou du désert, rempli de foi et d'espoir, dit « la vie bousculée entre la modernité de l'identité et la sauvagerie de la différence archaïque⁶ ». Son écriture, faite d'a-normalités et de marginalités, d'existences absentes, à la fois s'agrippe fermement à sa terre déchirante et déchirée — le Maroc — et s'ouvre généreusement sur le monde extérieur.

Quel pays est le mien ? Celui de mon père ? Celui de mon enfance ? Ai-je le droit à une patrie⁷ ? Mon pays, ma patrie, est un visage, un ensemble de visages, une lumière sublime à une heure indéterminée de la journée, un morceau de ciel traversé par cette lumière brève [...], mes racines sont là où vivent mes émotions, dans le cimetière de Fès où j'ai pleuré, sur la falaise de Tanger où j'ai rêvé de voyages, elles sont dans un amour présent qui me remplit et m'épuise, dans tant d'amitié vécue avec trois ou quatre visages. Mes racines sont les quelques êtres que j'aime [...]. Mes racines sont peut-être là dans ces mots, dans cette encre qui voudrait dire la couleur indéfinissable d'une colline du sud ou d'un rocher sur la Méditerranée, d'un peu de sable fin qui change de teinte avec la lumière du ciel⁸.

1. « Entre le silence meurtri et le balbutiement désespéré, la poésie s'entête à dire. Le poète crie ou murmure ; il sait que se taire pourrait ressembler à un délit, à un crime » (*La remontée des cendres*, préface, cité, p. 6). L'écrivain Tahar Ben Jelloun « est l'hôte imprévisible de toutes les langues [...] Ses racines, il les porte en lui » (*À l'insu du souvenir*, in *Poésie complète*, Paris, Seuil, 1995, p. 342). Comme Rachid Mimouni, il pense que la valeur de la littérature maghrébine d'expression française « se fonde sur la singularité de sa parole » (« Une autre parole », in *Cultures et peuples de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987, p. 20).

2. *Les raisins de la galère*, cité, p. 120.

3. *Ibid.*, 124.

4. Pour Tahar Ben Jelloun, « Il n'y a de poésie qui naisse de rien. Elle peut naître du silence. D'une blessure. D'une terre et d'un peuple grièvement meurtris » (*La mémoire future. Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc*, Paris, Maspéro, 1976, coll. « Voix », p. 14).

5. Voie/Voix du souvenir, de la conscience, de l'au-delà.

6. Jacques Madelain, *L'errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad, 1983, coll. « La Bibliothèque arabe », p. 177.

7. *Les raisins de la galère*, cité, p. 124.

8. *L'écrivain public*, cité, pp. 170-171.

À l'orée du xxi^e siècle, qui tient la sainteté pour suspecte et qui ne cesse de descendre les cercles de l'inhumain, Tahar Ben Jelloun est le messager d'une possible réévaluation de l'homme et de la vie¹. Par ses œuvres, paroles pleines dans un monde vide, il restaure la dignité de l'être meurtri par l'offense et la trahison. Remplis de déserts et nourris de mythes et de réalités, les textes benjellouniens invitent le lecteur à réfléchir, à changer de teinte et à prendre la route vers le Sud. Ils le guident vers cet espace, vertigineux et insaisissable, à la limite de l'irreprésentable qu'est le désert. Lieu d'écriture et lieu des Écritures², pays des sables attirants et lumineux où le bonheur a le visage du différent³. Là où tout finit, là où tout fusionne et recommence dans l'ascèse et la contemplation.

Chaque pierre est une page écrite, lue et raturée. Tout se tient dans les grains de la terre. Une histoire. Une maison. Un livre. Un désert. Une errance. Le repentir et le pardon [...]. Je cherche le pardon. On m'a dit qu'un poète anonyme devenu saint des sables qui enveloppent et dissimulent pourrait m'aider. Je suis parti. Je me suis dépouillé de tout [...]. J'ai pris le chemin du Sud sans me retourner⁴.

1. Sur une possible réévaluation de l'individu exclus, cf. Bernard Urbani, « *L'ange aveugle (Dove lo Stato non c'è)* ou l'Italie de Tahar Ben Jelloun », in *Interculturel*, Lecce, Argo, 2000, n° 4, pp. 113-142.

2. Le désert : lieu originel de la Bible et du Coran, lieu du divin.

3. Les personnages benjellouniens, tels Zahra, Yamna, Sindibad, etc. transformés par leur voyage vers le Sud, « accèdent à un monde auquel le sémantisme de l'intensité confère tous les caractères de la perfection » (Pierrette Renard, « Tahar Ben Jelloun et la quête de l'identité », in *Le banquet maghrébin*, cité, p. 316).

4. *L'enfant de sable*, cité, pp. 206-207.

Le désert : indifférence et ambivalence

Une lecture du *Jeune homme de sable*

de Williams Sassine

.....
Marie-Françoise Chitour
Université d'Angers
.....

Si le titre du roman de l'écrivain malien Mandé-Alpha Diarra, *Sahel! Sanglante sécheresse*¹ « anticipe et mémorise le texte global », pour reprendre la formulation de Claude Duchet dans ses travaux sur la titrologie romanesque², les trois termes qui y figurent pourraient également se constituer en « métonymie ou métaphore³ » de plusieurs romans africains post-indépendance : le désert y est présent, et la sécheresse qui s'y exerce implique la misère pour beaucoup et l'enrichissement personnel pour quelques nantis qui détournent les aides envoyées. Le désert peut même devenir un parfait adjuvant pour le pouvoir et on le voit alors comme lieu de tortures et de mort.

Le texte francophone que nous avons choisi de « lire comme un paysage⁴ », le paysage-désert en l'occurrence, est le roman de l'écrivain guinéen Williams Sassine, *Le Jeune homme de sable*⁵. Mais, pour tenter de donner une dimension significative à notre étude, nous nous autoriserons à faire quelques rapprochements avec des textes

1. Paris, Présence Africaine, collection « Écrits », 1981.

2. Claude Duchet, « La Fille abandonnée et La Bête humaine. Éléments de titrologie romanesque », *Littérature*, n° 12, 1973.

3. *Ibidem*.

4. Nous faisons référence à la proposition de Serge Bourjea : « Comment lire le texte francophone ? Comme un paysage. », dans son article « Île et écriture. Réflexion sur l'héritage insulaire de l'Océan Indien », *Actes du Congrès des littératures de langue française*, Padoue, 23 au 27 mai 1984, Publication de l'Université de Padoue, pp. 45-49.

5. Paris, Présence Africaine, collection « Écrits », 1979.

de la même période, entre autres *Toiles d'araignées* du Malien Ibrahima Ly¹. De plus, souhaitant voir si une évolution a eu lieu dans l'approche de ce paysage romanesque, nous nous pencherons également sur des écrits postérieurs, produits par des auteurs appartenant à ce qu'il est déjà convenu d'appeler « la quatrième génération² » ; notre référence sera principalement *Balbala* de Abdourahman Waberi³, originaire de Djibouti.

Dans *Le Jeune Homme de sable*, Williams Sassine « (jette) un regard sans complaisance sur la situation sociale et politique d'un pays de l'Afrique sahélienne, au cours des années 70⁴ », à travers le personnage d'Oumarou et sa traversée du désert. Mais les noms de lieux sont fictifs⁵ et la topologie relève essentiellement de l'imaginaire. Aussi, si les critiques, retenant une perspective thématique, ont souvent parlé à propos de ce récit de « désenchantement », d'« amertume » ou même de « pessimisme », voudrions-nous, pour notre part, tout en reconnaissant l'adéquation de ces termes, surtout souligner comment ces idées apparaissent principalement à travers la lecture de l'élément-clé, le désert. Cet espace, en parfaite correspondance avec l'adolescent Oumarou, détermine le texte d'un point de vue structurel et symbolique, tandis que l'image du sable est à même de rendre compte de la signification profonde du récit. La formulation d'Édouard Glissant dans *Le Discours antillais* vient à l'esprit : « Notre paysage est son propre monument ; la trace qu'il signifie est repérable par dessous. C'est toute histoire⁶. »

1. Paris, L'Harmattan, collection « Encres noires », 1982, nouvelle édition Paris, Actes Sud Babel, coll. « Afriques », 1999 (nos références seront prises dans la première édition).

2. Auteurs nés dans les années 1960 et publiés à partir des années 1990.

3. Paris, Le Serpent à plumes, 1998, rééd. Gallimard, Folio, 2002 (nos références seront prises dans la première édition).

4. Bernard Mouralis, « Note de lecture : *Le Jeune homme de sable* », revue *Présence Africaine*, n° 126, 2^e trimestre 1983, p. 145.

5. Il est certain que « ce procédé ne fait que mieux ressortir l'exemplarité des faits », *ibidem*.

6. Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 20.

Désenchantement et indifférence

Certaines données à propos de la sécheresse, des pluies de sable et du voyage d'Oumarou font penser, nous l'avons dit, à l'Afrique sahélienne. Mais ces derniers points comme ceux concernant une ville envahie par le sable, sont vite dépassés. L'auteur a manifestement « emprunté » des éléments à divers pays pour créer son univers propre. Le niveau informatif, les descriptions n'ont pas vraiment leur place dans le récit. Les indications évoquées ont essentiellement une fonction narrative. Pierre Barbéris, analysant la description, dans le premier chapitre du *Dernier Chouan* de Balzac, de la colonne, militaire et civile en marche, affirmait : « Le paysage tue déjà, avant les fusils¹. » Pouvons-nous nous permettre de dire que, dans le roman sassinin, « le paysage tue déjà, avant le thé empoisonné » que le chamelier, conduisant Oumarou, lui versera ? Toutes les images du soleil, du sable, du désert, de la lune, présentes tout au long du texte, sont bien « les signes d'un réel à venir² ».

Pour les cerner véritablement, il nous faut les comparer avec celles déjà nombreuses dans *Saint Monsieur Baly*³, le premier roman de Williams Sassine. Ce rapprochement nous permet de voir que, d'un texte à l'autre, elles ont pris une signification différente. Elles ne sont neutres en aucun cas : « L'image le dit plus clairement que tout récit⁴. »

Dans *Saint Monsieur Baly*, le désert, lieu hostile, peut et doit être repoussé, vaincu, et les images de sable et de soleil ont une tout autre connotation que dans *Le Jeune homme de sable*. Un espace de ce roman est en effet la « cité affamée et assiégée par le désert » (p. 84) : « Le désert s'avancéait jusque dans les bars au dessus des verres qu'il fallait boucher avec la paume de la main » (p. 85). Il fait planer une menace permanente sur la ville. Or, face à la violence et à l'agressivité de la pénétration du sable, personne n'oppose une quelconque résistance. Les images disent la résignation et la fatalité. Face à une

1. Pierre Barbéris, *Le Prince et le Marchand, Idéologiques, la littérature, l'histoire*, Paris, Fayard, p. 351.

2. *Ibidem*, p. 353.

3. Paris, Présence Africaine, collection « Écrits », 1976.

4. Pierre Barbéris, *ibidem*, p. 345. Il affirme aussi : « Les images prennent parti » (p. 67).

velléité d'action d'Oumarou¹, ne lui a-t-on pas répondu que « sous le désert, il existe un autre désert » (p. 86), c'est-à-dire que toute tentative était vaine...? Le vainqueur, dans *Le Jeune homme de sable*, n'est plus, comme avec la figure du vieil instituteur, l'homme, mais la nature : « La sécheresse a grignoté lentement tout le pays jusqu'à l'entrée de la capitale » (p. 35). Effectivement, concernant les rapports entre l'homme et le désert, on assiste à un véritable retournement des termes, d'un roman à l'autre. Il s'agit, dans le premier cas, de « vaincre le soleil et le désert » (p. 219), alors qu'Oumarou constate l'avance de « l'invisible et impitoyable armée » (du désert) (p. 104). Le combat de Monsieur Baly va même jusqu'à vouloir « rafraîchir le soleil » (p. 223), attitude opposée à celle de « cette humanité désarmée et soumise qui volait chaque nouveau soleil » (p. 163), celle que côtoie Oumarou.

L'homme, pleinement actif dans le premier cas, subit, devient passif dans le second. Les exemples seraient nombreux, car, si dans les deux romans, les lieux de la ville et du désert sont récurrents, si, dans les deux, « l'image-thème de la ville ne peut se concevoir que dans ses relations avec d'autres espaces, à la fois complémentaires et antinomiques² », leur présence et leurs rapports se chargent d'un sens différent, d'un texte à l'autre : le combat et l'action, « le défi » (le terme revient souvent dans la bouche de l'instituteur) ont fait place désormais au désenchantement, à la désillusion devant l'aspect dérisoire des entreprises. Le renoncement à l'action est total, parce que les difficultés semblent insurmontables, et l'hostilité environnante forte.

Celle-ci est portée à son comble dans *Toiles d'araignées*. Yoro, le prisonnier amené pour travailler dans des mines de sel de Lahara fait un récit halluciné³ à Mariana de son expérience du désert, où il a souffert de la faim, de la soif, de la chaleur et du froid. L'univers du *Jeune homme de sable*, surtout dans le chapitre final, est minéral et froid. Oumarou malgré sa joie et ses espérances, s'y « sent bien seul » (p. 172). Ce sont les images du sable « peigné et lissé » (p. 161), « du

1. L'adolescent refuse d'ailleurs de faire partie de la minorité privilégiée à laquelle appartient sa famille.

2. Marie-Alice Sférian, « Mer-Ville-Désert, trois espace privilégiés dans *Le Muezzin* de Mourad Bourboune », *Revue Romane XVI*, Copenhague, 1981.

3. Cf. en particulier le chapitre XX.

désert nu et ridé, semblable à une mer figée¹ » (p. 185). La lune a la dureté de l'acier : « El Hadj Karamo éteignit les phares et se laissa guider par la lueur violente et froide de la lune qui argentait par plaques les dunes de sable » (p. 131). Cependant, Oumarou est sensible « à son éclat frais » (p. 161), alors que Yoro est réduit à un tel état de souffrance et d'inhumanité qu'il se sent bien incapable de « remarquer les beautés somptueuses » autour de lui. (p. 337²). Malgré tout, si l'éclat de la lune attire Oumarou, il est « impuissant à faire oublier la présence accablante et prochaine du soleil » (p. 161). Avec ses compagnons de misère, Yoro attend un peu de fraîcheur de la nuit, mais l'alternance des jours brûlants et des nuits froides est en fait une torture de plus. Le champ lexical est celui de la violence, de la douleur, aussi bien avec les brûlures du soleil et de la chaleur diurne³ qu'avec les « morsures » du froid nocturne (p. 332). Les deux se succèdent comme « Le fouet relayait le coup de pied » (p. 334). L'image est la même dans *Le Jeune homme de sable*, où le soleil est comparé à un « fouet aux innombrables lanières brûlantes » (p. 162) et aussi dans *Balbala* de Abdourahman Waberi, décrivant un pays désertique que « le soleil fouette » (p. 38). Yoro, lui, parle de cet astre comme d'un « dictateur » (*Toiles d'araignées*, p. 333). Dans la nuit du désert, les étoiles apportent bien-être et réconfort, donnent une impression de paix, si l'on se reporte au chapitre final du *jeune homme de sable*. Par contre, elles sont, elles aussi, chargées d'un caractère hostile, dans *Toiles d'araignées*, puisqu'elles permettent aux conducteurs des camions transportant les prisonniers de s'orienter, donc de les rapprocher du lieu de tortures. (p. 326)

La vie est comme immobile, à l'image de ces grandes étendues. Même « une vie végétative » (*Toiles d'araignées*, p. 337) y est rare. Seuls, les vents de sable apportent quelques mouvements. La surface lisse du désert n'est troublée par aucun vie humaine ou animale, dans *Le Jeune homme de sable*. À part la bête du chamelier, il n'y a plus que « les carcasses des animaux éparpillés sous la lune » (p. 160). Ailleurs,

1. « Le sable roule ses vagues jusqu'à l'entrée de l'agglomération » (*Toiles d'araignées*, p. 324).

2. Lorsqu'un autre détenu veut lui faire admirer le ciel, il pense que son compagnon est devenu fou : « Je me souciais peu de la décoration du ciel de ma tombe. » (p. 337)

3. « La chaleur était indescriptible. L'atmosphère incandescente brûlait le front, les yeux, les lèvres » (p. 332).

plus près des villes, ce ne sont que charognards, à la recherche de cadavres (*Sahel! sanglante sécheresse*), corbeaux qui volent comme pour apporter de mauvaises nouvelles, ou mouches qui sucent le sang. (*Toiles d'araignées*). Il est intéressant, de ce point de vue, de faire une comparaison précise avec des textes plus récents. Remarquons tout d'abord que le désert dans les nouvelles ou les récits de Abdourahaman Waberi est, lui, précisément nommé et situé : il s'agit effectivement de « ce pays désertique de l'extrême Sahel » (*Bal-bala*, p. 46), qui correspond à « cette péninsule dont le nom couvre aujourd'hui toute la disette de la planète » (p. 32), la corne de Djibouti. Les descriptions, largement absentes des œuvres de la période précédente, retrouvent leur place, entrelacées d'éléments mémoriels et imaginaires. Ce sont par exemple celles du « désert peu pollué des pâtres afars » (p. 120). Mais elles présentent souvent un paysage tout aussi désolé que celui vu auparavant. Tout y est « ruines (et) cendres », lit-on dans *Rift Routes Rails*, un recueil de nouvelles du même auteur¹. Cependant, une différence notable se fait jour : on y croise des silhouettes humaines, celles des « nomades, (ses) frères qui vont boire à la Grande Ourse² », à qui Waberi consacre de belles pages poétiques.

Les éléments du désert participent à la torture des prisonniers : l'eau, rare, qui apporte des maladies douloureuses, les pierres de vingt kilos qu'il faut porter sur la tête, en courant, à midi (*Toiles d'araignées*, p. 331), et surtout le sable. Les tempêtes suscitent la peur à Lahara. Yoro ne manque pas d'en tirer un parallélisme avec le pouvoir :

Le vent est ici faible parce que la terre n'est pas très meuble et les obstacles sont nombreux. Cette insignifiance, ici, devient, dans l'immensité désertique, une force qui écrase tout. Chaque grain de sable participe à sa puissance. Le pouvoir absolu tire toujours son omnipotence de la résignation des citoyens. (p. 237)

Il va lui-même en subir l'effet, et, après quelques efforts pour se conserver plus ou moins en forme, renonce. Encore une fois, le sable

1. A. Waberi, *Rift Routes Rails : Variations romanesques*, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2001.

2. *Les Nomades, mes frères, vont boire à la Grande Ourse : 1991-1998* est le titre d'un recueil de poèmes de A. Waberi (Sarreguemines, Pierron, 2000)

est l'élément qui rend compte, métaphoriquement, de sa résignation (« À quoi bon... ? ») :

Pourrais-je jamais soulever plus de sable que la capacité de mes deux mains réunies ? Je cessais tout, brusquement, car je réalisais que le sable n'était que de l'eau particulière, l'eau qui avait définitivement renoncé à la solidarité. (p. 336¹)

Cette métaphore du sable et de l'eau confirme la remarque de Jean-Claude Vatin : « (concernant le désert), beaucoup de titres d'œuvres, de formules, évoquent l'élément liquide². »

Si toute description est un plaidoyer, en liaison avec l'idée philosophique ou politique d'un texte, dans *Le Jeune homme de sable*, cette idée est bien celle du désenchantement, portée par l'image-clef du roman, celle du sable :

Et pour la première fois, j'ai senti vraiment le poids de notre peuple, lourd de toutes les années de la terre et de cette présence immobile, qui s'accorde si bien à la sainte éternité d'un océan de sable assoupi sous la lune. (p. 83)

Le sable est un élément qui connote l'immensité, « l'immensité désertique » (*Toiles d'araignées*, p. 317) dans laquelle on se perd, et un potentiel engloutissement. De cette façon, le véhicule de Monsieur Baly a été pris par les sables. Le champ lexical est bien celui de la mort : après une tempête de sable, les détenus de *Toiles d'araignées* sont « ensevelis ». Il faut les « déterrer » (p. 327).

Et c'est aussi un matériau qui ne retient rien, sur lequel on ne peut rien laisser de durable, d'autant plus qu'il est balayé par le vent. Il va jusqu'à l'indifférence. La formulation d'Edmond Jabès s'impose ici : « Le sable, jusque là, ne s'était pas départi de son indifférence³. » Il est associé également à la tromperie : Oumarou se voit comme

1. De toute façon les hommes, dans ce cas les geôliers, sont bien plus à redouter que le sable, la chaleur ou le froid.

2. Jean-Claude Vatin, « Désert construit et réinventé. Sahara perdu et retrouvé : Le jeu des imaginaires », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, Edisud, 1985, pp. 107.

3. Marcel Cohen, Edmond Jabès, « Invitation à une lecture nomade », *Autrement*, Hors-Série, Désert, novembre 1983, p. 193.

« un assoiffé courant de mirage en mirage¹. » Ainsi, symbolise-t-il des « maux ou (des) forces, contre lesquels viendront buter les efforts à jamais vains déployés (par) l'humanité » et qu'analyse Bernard Mouralis :

(La) conscience suraiguë qui caractérise (Oumarou) réfléchit constamment deux ordres de réalité, de nature tout à fait différente. D'un côté, une réalité humaine qui se manifeste à son esprit chaque fois qu'il envisage l'univers social et politique dans lequel il vit : de l'autre, une réalité ou plus exactement, une substance, qui ne peut et ne pourra jamais avoir le moindre rapport avec l'Homme : Le sable².

« La collaboration sémiologique³ » entre la description et le personnage est étroite : le personnage va « échanger ses qualifications avec le milieu⁴. » Nous avons bien affaire ici un « espace emblématique du personnage⁵ ». La correspondance entre Oumarou et le milieu, qu'annonce le titre du roman, avait déjà été mise à jour par son père qui lui disait : « Oumarou, tu es comme du sable : tu ne retiens rien. » Elle sera fortement soulignée par la Voix qu'il entend et qui lui dit : « Tu ne sais même pas qui tu es ; tu es un jeune homme de sable : à chaque coup de vent, tu t'effrites un peu et tu te découvres autre. Un jour, il ne restera rien de toi. Pour vivre, il faut un noyau, et toi, tu n'en as pas » (pp. 180 à 181).

Mais c'est également dans le désert que la Voix va aiguillonner l'adolescent, mettant l'accent sur la justice et la révolte. L'ambivalence se dessine alors comme nouvel axe de lecture du roman, avec au centre, une fois encore, les images du désert et du sable.

1. Nous verrons que les autorités, après l'arrestation d'Oumarou, lui présente la possibilité d'aller de l'autre côté de la frontière, au-delà du désert, comme une « libération ». C'est en fait une mise à mort déguisée.

2. Bernard Mouralis, art. cit., p. 147 à 148.

3. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette-Université, 1981, p. 110.

4. *Ibidem*, p. 112.

5. Formulation de Solange Maugarny dans son étude du roman de Marie-Thérèse Humbert *À l'autre bout de moi*, dans « L'espace, métaphore essentielle dans *À l'autre bout de moi* » in *Itinéraire et Contacts de Culture, Enseignement des littératures francophones*, vol. 2, L'Harmattan, Centre d'Études Francophones, Université de Paris XIII, 1982, p. 133. S. Maugarny ajoute : « Réciproquement, ces personnages apparaissent étroitement dépendants de l'espace qui les modèle, ce qui constitue un espace symbolique où se tisse un jeu de correspondance entre lieux et personnages ».

L'ambivalence

Les images vont connoter alors la dualité et l'équivocité. On a souligné la caractère paradoxal du désert ; Jean-Robert Henry en particulier écrit :

C'est un milieu hostile (soleil, soif, simoun), mais accueillant et réparateur de certaines misères humaines ; il est vierge, mais d'une sensibilité omniprésente (la « caresse » du sable et du vent, « l'haleine » de la chaleur). C'est un espace qui paraît mort, mais aussi un « désert vivant » qui peut donner à l'homme une aide amicale ou des leçons impitoyables (vipères et scorpions¹).

L'hostilité est certaine dans le roman de Williams Sassine, nous en avons noté de nombreuses manifestations dans la première partie de notre communication. Mais le désert, c'est aussi un indicible plaisir : Oumarou « éprouvait de plus en plus une joie enfantine à courir et à se rouler dans le sable » (p. 169). Et plus essentiellement, cet espace permet l'ouverture vers autre chose : « Les arabesques [...] sur les crêtes brillaient de toute leur splendeur et de toute leur mystérieuse nouveauté » (p. 161). À ce moment là, Oumarou est porteur d'une « charge d'espérances nouvelles » (p. 170). Il ressent dans cet espace une véritable exaltation qu'il traduit par le mouvement, les cris et la musique, éléments tout à fait absents du paysage jusque là :

Une musique folle et précipitée de cora le pénétrait de toute part pour s'enrichir des plus beaux mots qu'il cachait en lui et faisait ressortir à travers tout son corps secoué de pas de danse... Il s'entendait crier de longues phrases merveilleuses qui rendaient humaine cette danse de possession. (p. 170)

Le désert offre alors nettement « des modèles opposés à ceux de la ville », ainsi que nous pouvons le lire dans la revue *Traverses* consacrée au désert² : « Il se laissa aller contre le dos du chamelier [...] pour vivre pleinement chaque pas du chameau, comme si chacun eût défait un peu plus le mystérieux fil de souvenirs qui l'attachait encore, dans la cité, à une existence haïssable » (p. 166).

1. Jean-Robert Henry, « Le désert nécessaire », *Autrement, Désert*, revue citée, p. 23.

2. Revue *Traverses*, Éditions du Centre Georges Pompidou, diffusion Éditions de Minuit, p. 23.

Si des épreuves lui sont liées, c'est aussi le lieu de la liberté. C'est dans cette perspective que le désert et le sable s'associent à l'idée de réconfort, de beauté, d'harmonie : « Les étoiles, à l'horizon, diffusaient dans leur fluorescence scintillante une étrange paix » (p. 165), « Le sable était si doux, si fin et le silence autour était si pur » (p. 169). En un mot, c'est le lieu de la purification : « Tous ses vieux souvenirs se ramassaient derrière lui, semblables à des monceaux de cadavres sales et puants que l'air de cette première nuit de liberté purifiait » (p. 170), plus même, de la conscience : « Est-ce que tu comprends que le désert est une conscience ? », lui dit précisément la Voix.

Tahirou, son ancien proviseur, a fait lui aussi l'expérience de cette duplicité, puisque, s'il s'est trouvé confronté à l'hostilité physique du désert, s'il a eu peur du sable pendant ses années d'emprisonnement à l'intérieur du pays, il a lié aussi connaissance avec deux jeunes gardes locaux « aussi purs que le sable » (p. 105) et qui lui ont beaucoup appris. On retrouve ici « les estimations contraires du désert, vision noire ou tragique, vision rose ou utopie [...] » que définit Jean-Claude Vatin, qui précise : « Les deux visions peuvent se retrouver au cœur d'une même perception¹. »

La lune, qui suit le déplacement d'Oumarou, est source de fraîcheur : « Il sentit naître en lui d'étranges affinités avec cet astre attendrissant dans son éclat frais » (p. 163), mais également de clarté, d'une froideur minérale, comme le sable. Les derniers mots du roman sont les suivants : « Seule, la lune vivait de sa froide clarté au-dessus du désert nu et ridé, semblable à une mer figée » (p. 185).

Si nous poursuivons la comparaison avec *Balbala* d'Abdourahman Waberi, nous retrouvons aussi dans ces pages éminemment poétiques sur le désert, deux tonalités différentes. S'y tisse tout un réseau métaphorique autour d'une nature souvent anthropomorphisée, stérile, desséchée, amère. Il s'insère dans un contexte de souffrance pour cette « région à l'agonie » (p. 11), de colère, car ces zones sont traversées par des guerres fratricides. Mais les souvenirs d'un personnage du récit peuvent faire surgir aussi des images d'un « espace ouvert [...] aux hommes et aux étoiles » :

Entre azur et latérite, la gamme des couleurs est riche, les acacias semblent s'arracher du sol. [...] Des éclats de rire montent jusqu'au

1. J. C. Vatin, art. cit., p. 127.

vertige, la poésie et l'imagination poursuivent leur chemin serpentin. De ces moments bénis, on se prend à toucher de la main le ciel étoilé et moiré. (p. 136)

En fait, pour en revenir au roman sassanien, c'est toute la traversée d'Oumarou qui est ambivalente. Dans les romans cités, nous pouvons considérer « l'itinéraire comme forme romanesque¹ » et plusieurs déplacements se font vers et dans le désert. Or, ces trajets, comme le « lugubre périple » décrit dans *Toiles d'araignées* (p. 328), sont des voyages au bout de la terreur, de la torture, souvent de la mort. Après de nombreuses allées et venues sans véritable but dans la ville où il habite, après la tentation de partir « quelque part au fond de lui » (p. 123), destination bien vague, on en conviendra, le grand voyage d'Oumarou est celui entrepris dans le désert, pour atteindre « la ville, de l'autre côté de la frontière ». Ce doit être le point de départ d'une vie nouvelle. Lui qui pensait que « rien n'avait d'importance » (p. 55) compte se réaliser pleinement dans cet « ailleurs » vers lequel le conduit le chamelier. Avant le départ, il reste donc celui qui parle au futur ou au conditionnel, reportant toujours ses actions à plus tard. La Voix remarque avec lucidité à son propos : « Un étranger, c'est quelqu'un qui dit toujours demain, je ferai ceci demain, je ferai cela pendant que ses frères désespèrent. » Ses projets resteront du domaine du rêve, ne se réaliseront pas, puisque Oumarou mourra dans ce désert dont il attendait tant. Les jeux étaient faussés dès le départ ; le chamelier lui verse du thé empoisonné, machination organisée par le nouveau chef de la Sûreté² : « Ahmadou a reçu l'ordre de le conduire loin de la ville pour le faire disparaître. Non ! Oumarou ne reviendra plus jamais », peut dire le narrateur (p. 159). Son impatience à s'enfoncer dans le désert et à aller plus loin est en fait assez vite dévalorisée par la comparaison qui suit : « Ses pieds, dans ces mouvements d'éperonnage, donnaient à leur ombre ramassée,

1. Nous faisons référence à l'article de Marc Gontard, « L'itinéraire comme forme romanesque chez Tahar ben Jelloun et Abdelwahab Meddeb », revue *El Asas*, n° 52, mai 1983, pp. 42-46.

2. Oumarou a réussi à tuer le professeur Wilfrang, l'ami du Guide. Mais les conséquences de son action dépasseront largement sa volonté. Son père et le chef de la Sûreté trouveront la mort eux aussi, empoisonnés par le vin en fait préparé à l'intention d'Oumarou par le marabout Ibrahim, pour venger son fils, condamné à sa place. La lionne du professeur, sa laisse cassée, sèmera la terreur dans la ville.

presque immobile, la pitoyable image d'un grotesque oiseau luttant pour s'arracher de la terre, à l'aide de ridicules ailerons¹ » (p. 166). Et d'ailleurs, s'agissait-il véritablement d'un voyage, si on garde en tête l'interrogation de Edmond Jabès à propos du désert : « Et pouvait-on, ici, parler de départ ou d'arrivée² ? »

L'analyse qui précède montre que le mouvement, dans ce qu'on pourrait véritablement appeler une quête initiatique, est double. Oumarou va, à la fois, se trouver, dans l'échange verbal avec la Voix, et se perdre (il meurt). Il y a bien « deux déserts : (celui du) désespoir et (celui de) la parole³ », « (celui de) l'étincellement et (celui de) l'effacement⁴ ».

Pour ce roman, constater que « le sable est un lieu équivoque⁵ » est certes nécessaire, mais aussi insuffisant. Il nous faut surtout rappeler ce que nous disions de la correspondance qui se tisse entre le milieu physique et Oumarou, jeune homme... de sable, s'effritant peu à peu. Le caractère paradoxal du désert et du sable est donc intimement lié au personnage, défini principalement par son écartèlement entre le rêve et la réalité. De plus, la pureté du sable va dans le sens du refus du compromis d'Oumarou. À nouveau, le paysage « fait référence à une trame d'images, de signes, de traces, de gestes qui organise [...] une création⁶ ». De fait, si le désert « reproduit les ambages⁷ » du personnage, il le fait aussi pour ceux de l'Histoire et de l'homme, évoluant dans un monde vide, mais où tout espoir n'est pas interdit. « L'homme découvrant qu'il n'a rien à attendre de l'univers physique, prendra peut-être conscience de sa liberté et du rôle qu'il peut jouer », souligne Bernard Mouralis⁸.

Si nous sommes bien en présence d'un « Sahara de l'imaginaire⁹ », ce n'est pas la rencontre avec un Petit Prince ou une Antinéa qui s'y produit. Le désert est le lieu d'une prise de conscience, par le biais d'un échange profond avec la Voix, d'une confrontation avec l'idée

1. N'est-ce pas l'image de l'Albatros de Baudelaire qui vient à l'esprit ?

2. Edmond Jabès, art. cit., p. 193.

3. *Traverses*, revue citée, p. 98.

4. *Ibidem*, p. 51.

5. *Ibidem*, p. 47.

6. Serge Bourjea, art. cit., p. 45.

7. Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 229.

8. Bernard Mouralis, art. cit., p. 185.

9. Jean-Claude Vatin, art. cit., p. 127.

de justice et de révolte : « Je suis une voix que les gouvernements traquent tout le temps ; on m'assomme, on me bastonne, on me tire dessus, mais je ne meurs jamais ; on m'appelle désespoir, folie, ennui, mais je ne me décourage jamais » (p. 183).

Nous noterons une différence avec les deux précédents romans de Williams Sassine, qui se terminent l'un, *Saint Monsieur Baly* par un épilogue, l'autre, *Wirriyamu*¹, par un chapitre-bilan : « Quelques mois après. » Rien de tel ici. Les dernières lignes évoquent la mort du jeune homme dans un univers indifférent. Mais on peut parler néanmoins de « fin ouverte », laissant possible diverses interprétations et sens. Dans la mort même, se loge l'ambivalence. Elle est un échec, un de plus, elle met fin définitivement aux espoirs d'Oumarou. mais elle est aussi, suivant les dires de la Voix, gage d'immortalité : « Tu ne mourras pas, Oumarou. On ne parlera pas de toi, mais toi, tu donneras tout le temps aux autres le courage d'agir contre le mal, tout le temps tu parleras aux autres. C'est là l'immortalité » (p. 115). On doit reconnaître que le désenchantement, « l'amertume » (le terme figure en page 160) imprègnent tout le roman. Subsiste cependant l'espoir. La Voix va dans le sens du « Peut-être » qui éclairait un récit qu'on pouvait pourtant qualifier de « récit de mocherie », *L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi² :

Tous les chemins morts. Restait seulement celui de l'espoir. Tous les droits tués, restait le droit à l'espoir, aux illusions peut-être. Et il y avait un mot fort qui bousculait tous les cœurs, tous les cerveaux, toutes les chairs. Ce mot, c'était *peut-être*. (p. 164)

La Voix du *Jeune Homme de Sable* remarque : « Le vent se lève, il disperse le nuage [...] et le ciel est à nouveau clair et beau. On sera comme ce vent, on soufflera sur toutes les injustices » (p. 184³). Cette image connote l'espérance dont le sable et le désert peuvent aussi « peut-être » être le symbole, car, comme l'affirme Edmond Jabès :

1. Paris, Présence Africaine, coll. « Écrits », 1976.

2. Paris, Seuil, 1983. Le paysage romanesque le plus présent y est le fleuve, placé lui aussi complètement sous le signe de l'ambivalence.

3. Le vent du désert n'est donc pas uniquement celui qui soulève de terrifiantes tempêtes de sable.

Marie-Françoise Chitour

« D'une poignée de sable, nous ferons un commencement de jardin,
comme de toutes les graines de silence, nous avons fait notre ciel¹. »

1. Rebatî, cité par Edmond Jabès, *Autrement*, revue citée, p. 195.

Du désert dans *Avicenne ou la route d'Ispahan* de Gilbert Sinoué

.....

Khalid Hadji

Faculté des Lettres Dhar El Mahraz
Université de Fès, Maroc

.....

Dans le roman de Gilbert Sinoué, *Avicenne ou la route d'Ispahan*¹, la représentation du désert connaît deux dimensions. La première est d'ordre descriptif et la seconde tournée plutôt du côté narratif, dans la mesure où l'univers persique et/ou arabo-musulman ne peut se concevoir sans des aspects représentationnels quasi-stéréotypés². C'est en quelque sorte une poétique du désert par la narrativisation de l'Orient³.

En outre, l'ordre descriptif du désert procède souvent de manière directe dans la mesure où la description est associée à un réalisme « existant » certes ! mais aussi à l'imaginaire culturel et personnel⁴. Faut-il rappeler que la description est un arrêt qui traduit la psy-

1. Paris, Denoël, 1989.

2. Nous pensons notamment au type du merveilleux à la *Mille et une nuits*, le voyage forcé (la fuite) ou de nécessité, les péripéties (rebondissements, interruption du cours d'une vie...), les amours, les caravansérails et bazars, les rencontres bizarres et prémonitoires, pouvoirs occultes...

3. Sur le désert, on a beaucoup écrit. Nous faisons référence entre autres au numéro 8 des Cahiers de l'Université de Saint Jean de Jérusalem, *Le désert et la quête*, Paris, Berg international éditeurs, 1982 ; et au numéro double 7 et 8 intitulé *Désert* de la revue *Dédale*, 1998.

4. Cela se traduit par des procédés stylistiques comme l'anthropomorphisme, la métaphore, la symétrie antithétique ou l'ambivalence descriptive, l'hyperbolisation, la renommée de certains déserts...

chologie des voyageurs ? Dans le roman de G. Sinoué, la description n'est pas seulement ce qu'on appelle une « pause narrative », mais plutôt l'inscription d'un genre littéraire arabo-musulman indépendant nommé *al Wasf*, littéralement la description. Cette surdétermination motive le traitement que va connaître l'écriture du désert. Ainsi, le lecteur se trouve en présence d'une sorte de portrait de cet espace « exemplaire » qui chaque fois se complète parce qu'il est on ne peut plus imprévu. Il existe cependant des indications descriptives du désert qui traduisent l'implication des forces cosmiques souvent comme des opposants, rarement comme alliées, au voyage du protagoniste. En dehors du tremblement de terre, le désert demeure l'élément naturel qui va être constamment présent en tant que force à esquiver, à surmonter ou à vaincre. Sa présence est à considérer également dans la structure narrative en tant que cadre général englobant les événements du roman, à savoir sa définition fonctionnelle de *scène* du parcours d'Avicenne et de sa vie¹.

Peut-on parler des signes en ce qui concerne l'écriture du désert dans *Avicenne ou la route d'Ispahan* ? Il semble que sa représentation entre dans le cadre d'une dimension spéculative qui consiste à traduire une fascination prise en charge par le discours littéraire. Il est toutefois probable que la perception visuelle a dû jouer un rôle important dans une première constitution esthétique. Néanmoins, on ne fait que « formater » à nouveau une connaissance pré-établie.

Dans ce roman, le désert oscille entre une représentation de *l'informe*, ou quelque fois de *l'absence*, et une autre des manifestations formelles. En réalité, cette forme, en ses aspects repérables, semble s'estomper devant l'immensité qui favorise la réception d'un espace protéiforme, hostile à toute tentative de structure à circonscrire. Dans cette optique, Véronique Magri écrit :

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'étendre comme séquence descriptive qui

1. Dans le même sens, Jean-Jacques Wunenberger écrit dans « Le Pèlerin des sables » : « l'espace désertique ne conduit jamais vraiment à l'errance — si ce n'est par accident —, mais suscite au contraire une orientation délibérément rationnelle et rectiligne. » (*Le Désert et la Queste*, *op. cit.* p. 131) ; cela est manifeste dans le roman par la présence des guides ou par le recours aux étoiles pour s'orienter.

a pour motif ou pour thème le désert comme ACTE descriptif à visée pragmatique, faire connaître le désert. Pour informer l'allocataire 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 signes¹.

On a l'habitude d'associer le désert au vide, ce qui s'accorde à une vision « réaliste » empirique. Cependant, dans le roman, ce vide est corollaire d'une *plénitude* ressentie, d'une force souvent hostile qui œuvre dans ce territoire. Cette significativité traduit un espace habité où le visible dégarni (celui de l'absence) est un invisible de la présence irruptive.

Le désert est aussi l'espace du temps dans la mesure où le voyageur qui le parcourt ou le traverse est en lutte contre le destin, contre l'étendue du temps qu'il cherche à surmonter. La vie d'Avicenne est à ce sujet exemplaire de cette représentation spatiale.

En effet, c'est la Perse, en tant qu'espace oriental où évolue le personnage, qui inscrit le désert et le motive dans la trame narrative, dans la mesure où la vie est construite dans ou aux alentours des déserts. Ainsi, c'est la vie d'Avicenne qui justifie la focalisation ou non sur cet espace. En d'autres termes, la description du désert est liée au voyage du personnage et à l'histoire narrée également, sachant bien que, par le biais des secrets (suggérant par ailleurs une richesse des connaissances) et de l'errance, le personnage devient un synonyme du désert. C'est donc Avicenne qui structure le roman au niveau de ses deux ordres, descriptif et narratif. D'habitude, c'est l'itinéraire du voyageur qui délimite l'espace, mais dans le roman de G. Sinoué le désert garde aussi une certaine autonomie, à savoir la réputation qu'il a. Paradoxalement, même par cette particularité, le désert demeure le signe-sosie d'Avicenne².

1. « Écrire le désert », *Création de l'espace et narration littéraire, Cahiers de narratologie* n° 8, Nice, 1997, p. 249.

2. Dans ce cadre peut s'inscrire la notion de *trace* qui motive la quête et l'enquête, dans la mesure où dans son voyage il suit les traces ou bien ses poursuivants poursuivent sa trace (la filature). La fonction du guide est à ce sujet pertinente. On peut y associer également l'étude des étoiles pour se guider dans le désert. Sur le plan médical, sans la science des signes ou des symptômes (symptologie ou sémiologie), le corps et le mal seraient un vrai désert.

Avicenne ou la route d'Ispahan est un récit qui se veut entièrement consacré au « Prince des médecins » en tant que personnalité renommée du monde médical et figure on ne peut plus distinguée de la pensée universelle. Mais il est aussi un discours sur *l'univers oriental* où le lecteur est baigné dans un monde authentique pour assister à la confusion, voire à une sorte de concordance de domaines d'habitude discordants : guerre et paix, raison et passion, haine et amour, vengeance et fuite, politique et science. Cet univers quasi-typique de l'Orient *double* en quelque sorte la vie d'Avicenne dont la naissance remonte à il y a mille ans à peu près. Sur la couverture du roman, nous pouvons lire le résumé succinct de sa vie :

À dix-huit ans, il est déjà le médecin le plus renommé de son temps. Pris dans les remous et les guerres qui agitent, au début du XI^e siècle, les confins de la Turquie et de la Perse, il connaît des fortunes diverses : médecin choyé, vizir écouté, proscrit, errant nomade, prisonnier ; allant de ville en ville, franchissant déserts et montagnes. Sa dernière étape le mène à Ispahan, la cité sublime, terme de sa course. Ibn Sina, le cheikh el-raïs, meurt à cinquante-sept ans après avoir bu à grands traits, jusqu'à l'ivresse, à la coupe du savoir et de l'amour.

Cette présentation condense toute l'histoire du personnage et nous oblige à y lire d'ores et déjà une surdétermination d'une tradition littéraire qui consiste à faire du voyage voulu ou forcé un des catalyseurs de la narration, après le destin particulier de l'être.

L'auteur a opté pour un mode narratif qui pastiche les entretiens ou *maqamat*¹. Mais ce pastiche ne va pas jusqu'aux subtilités stylistiques par quoi se distinguent les *maqamat*. Ce choix semble être dicté par l'oralité du genre qui assure un impact direct sur les récepteurs, dans la mesure où la confiance permet à un moment du récit ou du discours la coloration, l'hyperbolisation et donc la création

1. C'est une genre littéraire en vogue dans le monde arabo-musulman se distinguant par l'implication d'un auditoire, réel ou fictif, fonctionnant comme narrataire au récit qui par cette interaction discursive se construit. Par ailleurs, cette référence est explicite par l'illustration (sur la couverture du roman) qui est une enluminure des *Entretiens de al-Hariri* remontant au début du XIII^e siècle. Précisons en plus que l'imitation de ces entretiens se limite au mode global, à savoir la mise en évidence du « je » narrateur qui participe à la majorité des événements, mais en tant qu'agent passif, auxiliaire dont la fonction est d'être le témoin fidèle, le gardien de la mémoire et de la vérité.

d'une dramatisation. C'est en cela que cet Orient, en général, et ce désert, en particulier, doublent l'histoire d'Avicenne.

Pour s'assurer l'adhésion du lecteur, et à la manière des *Entretiens*, le narrateur annonce sommairement l'orientation de son récit et de l'histoire d'Avicenne, sous forme d'une prolepse générale qui fait de cet incipit un résumé de l'histoire et un résumé de la poétique investie dans le roman. Nous allons citer le passage qui intéresse notre étude du désert. S'adressant au lecteur, le narrateur dit :

Suis-le sans crainte. Garde ta main dans la sienne, et surtout ne la quitte jamais. Il t'emmènera sur les chemins de Perse, le long des relais caravaniers, tout au bout des grandes oasis de Sogdiane, jusqu'aux marges du Turkestan.

Suis-le à travers le vaste plateau qui compose mon pays, tantôt torride, tantôt glacé, ses étendues désertiques et salées, où de loin en loin surgiront pour ton plaisir, au centre de luxuriantes oasis, des villes d'une beauté si imprévues qu'elle te paraîtra irréaliste. Pour toi les caravanes débelleront les gemmes et les épices du pays jaune, les armures de Syrie, les ivoires de Bysance. Dans les bazars d'Ispahan rouleront sous tes pas les fourrures, l'ambre, le miel et les esclaves blanches.

Dans les venelles marchandes des souks, tes narines se gonfleront de senteurs uniques et d'aromates précieux. Tu dormiras sous les étoiles, dans des déserts de pierres, ou sur les flancs d'Elbourz, avec pour tout décor le sommet du Dermavend sillonné par des traînées verticales de neige qui cherchent à accrocher ce qu'il reste de lumière dans le ciel¹.

Dans ce passage, le narrateur revient à deux reprises sur « l'odeur » en évoquant d'abord les « épices du pays jaune » et ensuite l'impact de ces « senteurs uniques et d'aromates précieux » sur le lecteur voyageur (étant donné qu'il va suivre Avicenne dans ses tribulations). La place qu'accorde l'auteur, via le narrateur, aux senteurs traduit une *particularité spatiale* de cet Orient. Au-delà de toute forme de couleur locale comme artifice littéraire, l'odeur est ce qui transporte l'être (dans le sens de métaphore comme dans celui du déplacement), mais en l'enracinant dans cet univers aromatique impalpable. Ce caractère insaisissable en fait même un équivalent du désert, du

1. *Op. cit.* pp. 13-14.

voyage et de l'imprévu enivrant ou inquiétant, parce que le poison côtoie toujours, comme son inévitable risque, le parfum. D'ailleurs, on s'accorde à représenter l'Orient comme l'espace des contraires, de l'alchimie et de l'impensable. La représentation du souk en est un parfait exemple créant, dans la confusion de la poussière et du soleil, un « *mal des parfums*¹ » du à l'association olfactive violente « où le santal est mêlé à l'aloès, le gingembre à la cannelle, le benjoin au safran² ». L'effet de ces sensations fait dire à un personnage :

Ces caravanes qui viennent de par-delà l'Amou-Daria, dégagent quelques chose d'insupportable³!

Outre la coloration esthétique qui se réalise par ces évocations récurrentes, l'odeur permet l'installation d'un climat favorable aux types d'événements qui vont se dérouler dans le roman.

Le désert est également le lieu de la rencontre, ce qui renforce encore ses paradoxes. En effet, les chances de retrouver quelqu'un dans cet espace du non-lieu, de l'inhabitable évité sont très minimes. Pourtant, c'est après une longue traversée et après un bain ensorcelant d'odeurs qu'Avicenne est interpellé, comme dans les *Mille et une nuits*, par une personne qui le reconnaît, lui ouvrant ainsi la voie à d'autres rencontres :

Perdu dans ses pensées, le cheikh venait d'atteindre la place du grand bazar.

C'était Boukhara frappé de démesure.

L'éclair de l'osier et du rotin fendait l'azur. Le brasillement furtif des pierre rares, le tapotement des sabots des mules et des ânes, le jacassement des volières, le pas sûr des chameaux, étaient autant de sons et d'images démultipliés. Et dans le sillage de l'air ridé de paprika, on retrouvait sans peine ce mal infini des parfums, imprégné de l'entêtante odeur d'aloès qui brûlait dans des cassolettes posées aux pieds des marchands⁴.

Nous relevons l'imbrication des registres sensoriel, auditif, visuel et olfactif, en soulignant cependant la force enivrante du dernier

1. *Ibid.* p.54.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. *Ibid.* pp. 249-250.

registre. Ce qui bien entendu favorise l'expression d'un imaginaire porté sur les plaisirs dans un univers dépouillé. Cette coloration se poursuit, en effet, avec les couleurs, la nourriture et l'architecture.

En ce qui concerne l'aspect gastronomique, il est toujours associé à l'espace oriental que ce soit chez les rois et princes ou chez les particuliers.

À l'occasion de la rupture du jeûne après le mois de Ramadane, la mère d'Avicenne prépare un repas digne de ce jour de fête :

Sétareh a servi un mouton grillé qui embaume la cannelle et le cumin sauvage, garni de pignons, de raisins secs et d'amandes. Sur le grand plateau de cuivre ciselé d'arabesques il y a un nombre impressionnant de petits plats.

[...] Il y a là des artichauts, des fèves, de la semoule que Sétareh a roulé des heures durant dans du beurre tiré du lait de brebis. Du poisson au safran, du riz à profusion, du lait caillé. Pour le dessert, attend une pyramide de douceurs enrobées de miel, de délicieux melons que Mahmoud a rapportés du marché, arrivés de Ferghana enveloppés de glace, dans des boîtes de plomb, pour mieux résister au voyage¹.

Par cet exemple, le gustatif s'ajoute aux autres registres sensoriels concourant à mettre en évidence une représentation authentique du désert. Cet espace n'est pas celui des étendues de sable, de neige, de tempêtes, ponctuées de remparts de montagnes, c'est tout un imaginaire qui s'associe à un mode de vie dans les villes qui le jouxtent².

Cela se comprend d'ailleurs par la dureté de cet environnement dégarni où l'homme cherche par tous les moyens à le meubler. Dans ce cadre peut s'expliquer par exemple la virtuosité architecturale des palais. Entrant au palais pour examiner pour la dernière fois son patient, le Prince de la ville de Boukhara, Avicenne assiste à la virtuosité esthétique déployée dans ce lieu :

1. *Ibid.* p. 59.

2. L'idée du désert comme entourant la ville ou la dominant est explicite dans le roman. On peut lire au début du chapitre 17 : « Le désert a commencé aux portes mêmes de la ville. Sous les pas réguliers des sabots ce n'est que pierres, sable et le gris du ciel qui s'étire à perte de vue au-dessus du ventre stérile de la plaine. » *Ibid.* p. 217.

On introduisit Ali au palais. Mais cette fois, au lieu de le conduire directement au chevet du prince, on l'amena dans une pièce qu'il n'avait jamais vue auparavant. Un lieu encore plus éblouissant que ne l'était la chambre du souverain. Malgré lui, le jeune homme se sentit pris de vertige à l'entrée de cette immense salle lambrissée, au plafond voûté, peuplée d'une forêt de piliers de marbre blanc. Le soleil qui jaillissait des fenêtres d'ébène, ouvertes sur la plaine, faisait scintiller les polygones d'ivoire, les étoiles turquoise, les arabesques mauves, les céramiques indigo, qui à leur tour illuminaient de mille feux le miroir du sol. À l'extrémité de la pièce, vers le levant, se dressait un paravent de dentelle de bois précieux. À travers les interstices bordés de nacre, Ali entr'aperçut le trône couvert de feuilles d'or et d'argent, érigé sur un socle de bronze¹.

Nous avons l'impression que tout dans la vie des habitants et des princes (ces derniers plus que les autres) cherche à *divertir*, à *détourner* l'ennui du désert, à l'exorciser en somme par des astuces de créativité. C'est ainsi qu'on en vient à trouver un jardin au milieu de l'aridité brutale :

Il quitta le lit en s'enveloppant dans la couverture en poil de chameau, et se rendit à la fenêtre où un spectacle surprenant l'attendait. Un jardin.

Un jardin que rien à première vue ne différenciait des espaces verts du prince Nouh le deuxième, ou des autres jardins de notables qu'Ali avait eu l'occasion de voir. Ce n'est qu'après une deuxième observation que les différences lui sautèrent aux yeux ; et le souffle vint à lui manquer.

Les centaines de palmiers qui bordaient l'allée centrale n'étaient pas de vrais palmiers ; les hêtres non plus ; encore moins les massifs des roses et les touffes d'herbe grasse. Ali avait beau chercher, hormis le sable des allées et la pierre, il ne reconnaissait dans cette étrange floraison aucun élément naturel.

Les troncs d'arbre étaient en argent sculpté ; certains étaient même en ivoire. Le soleil coulait à travers des milliers de roses, toutes en fragments de verre émaillé ; leur tige était en céramique de Raiy. D'étonnants rinceaux, en céramique eux aussi, entouraient un grand bassin au rebord tapissé de faïences turquoise ; mais le bassin ne contenait pas d'eau, seulement du mercure. Un lac de mercure sur

1. *Ibid.* p. 44.

lequel voguait de petits vaisseaux aux voiles d'or ; des automates ; comme l'étaient les dix statues de guerriers qui dodelinaient de la tête, en soulevant vers le ciel des poignards sertis d'émeraudes. C'était féérique, effrayant à la fois. Froid comme l'orgueil, et chaud comme la Géhenne. Il songea à l'émir, et se demanda s'il fallait mettre un tel ouvrage sur le compte de sa folie ou de sa naïveté, ou était-ce simplement un caprice de prince ?

La surprise du personnage est multiforme. Elle est dictée d'abord par le plaisir que l'on ressent après avoir traversé le désert, ensuite par le fait de trouver un jardin qui représente une rupture par rapport au vide, c'est-à-dire une présence du lieu dans le non-lieu, enfin parce que c'est un jardin artificiel qui dépasse en conception le génie des autres princes dont les jardins sont normaux et réels.

Il y a des noms qui inscrivent en eux toute l'étendue du désert. Le pays de Fars, la Perse, fait partie de ceux-là tout comme Avicenne dont la vie est une somme de tribulations. Une des composante du désert est l'arrêt dans des stations, des relais comme l'espace du caravansérail, le khan ou le bazar.

En effet, le bazar par exemple est un lieu de transit qui, s'il sert de repos aux voyageurs et aux exilés, prépare ces derniers à affronter les affres des étendues éprouvantes et inquiétantes. C'est également le lieu de rencontre tout autant euphoriques que dysphoriques. Après la traversée du désert et des monts de Khorasan, Avicenne et son compagnon atteignent un relais pour voyageurs :

Dans le crépuscule, le khan se présenta à leurs yeux comme une construction quadrangulaire à deux étages, avec des tours massives à chaque angle et des murs de briques cuites renforcés par des contreforts. Si ce n'était les saillants encadrant un monumental portail à arc brisé décoré d'arabesques, on aurait dit un fortin.

Les deux cavaliers s'engouffrèrent dans une sorte de vestibule, sur lequel s'ouvraient de part et d'autre les pièces du gardien, et des boutiques aux étals chargés d'objets de première nécessité ; puis ce fut la grande cour et son bassin.

Au rez-de-chaussée, s'ordonnait sous des galeries ce qui ressemblait à des dépôts et des logements. Sur la droite, entre la maréchalerie et les écuries, ils avisèrent un homme au visage grêlé qui leur faisait

1. *Ibid.* p. 78.

signe. Après les salutations d'usage, ils lui confièrent leurs bêtes et se rendirent dans la salle des voyageurs.

L'immense pièce voûtée disparaissait sous une fumée grisâtre. Adossées contre les murs ou assises sur des tabourets de fortune, des silhouettes se détachaient dans la lueur tremblante des torchères : Daylamites aux traits tannés, à l'œil noir qui respiraient la mer des Khazars ; nomade de Chine, au faciès jaunâtre, au regard bridé, teinté de cette expression énigmatique, propre aux peuplades d'au-delà du Pamir ; Kurdes au nez d'aigle accroché sous un large front parcheminé¹.

Cette variété de races justifie les secrets du désert qui prend en charge des populations discordantes, en paix dans le bazar, en guerre dans le sable². À cette occasion, Avicenne va faire deux rencontres importantes. La première est celle de Abou Nasr el-Arrak, mathématicien et peintre, qui va l'aider auprès d'un prince. La seconde est celle du chanteur aveugle jouant du saroh qui va prédire à Ali les événements importants de sa vie.

Dans l'écriture, le désert convertit certains signes en des synonymes comme les chameaux, les caravanes et le caravansérail. Le narrateur n'omet pas de faire de ce dernier une petite description pour le distinguer du bazar. Avicenne voulant racheter une *jaría*, une esclave, se dirige vers ce lieu où on trouve tout ce que l'homme peut imaginer :

[... Il] s'engouffra sans s'arrêter sous le porche du dar el-wakala, « la maison de la procuration », qu'on appelait aussi « caravansérail ».

Si la caravane n'avait pas pris la route, c'est là qu'elle devait se trouver. C'est dans ce lieu de transaction et de bref séjour que les marchands venus de loin résidaient moyennant une redevance versée au gardien, lequel fournissait en échange les nattes et la paille. Là aussi que les grossistes, les revendeurs, les commissionnaires et les détaillants venaient chercher leurs marchandises³.

1. *Ibid.* pp. 68-69.

2. Avant leur arrivée au bazar, les deux voyageurs se sont trouvés au milieu d'une attaque par des pillards, les Ghouz.

3. *Ibid.* p. 102.

Comme dans le désert, Avicenne parvient à trouver dans ce « dédale d'odeurs et de couleurs¹ » ce qu'il cherche.

Obligé de fuir, Avicenne entreprend de voyager accompagné de son collègue et ami el-Massihi et d'un guide. La présence de ce dernier est la preuve du risque de perte qui définit le désert, mais également le signe d'une conscience qui accompagne le voyageur en quête de salut². C'est ainsi que le narrateur nous donne une première description directe de cet espace de l'épreuve :

Rien, hormis le sifflement tiède du vent et le martèlement des sabots, ne vint troubler le silence de leur chevauchée. Où que le regard se posât, ce n'est que plaine ondulante ; la steppe inculte, vide, allongée à l'infini, colorée par endroits de touffes d'herbes sèches, rares, si fragiles qu'on les aurait crues transparentes³.

Il s'agit d'un espace de l'absence, mais habité par le vent et le sable. Les touffes d'herbes sèches soulignent encore plus l'absence de structure et traduisent l'angoisse géographique menaçante. C'est en effet ce que nous lisons quelques pages plus loin où le désert va connaître une différence quant à sa description, renforçant ainsi encore plus ses menaces et ses définitions :

Désormais le paysage qui se déroulait sous le pas dansant des chameaux était plus dur, plus aride aussi. Buissons de tamaris et d'épineux, truffes sauvages, palmiers épars formaient l'unique végétation de ce coin du monde. On était en bordure du Dasht el-Kavir, le grand désert salé, étendue infinie, mer de sable qui s'étirait sur plus de cinquante farsakhs. Immensité de mort que les voyageurs de tout temps, qu'ils vinssent du Djibal ou du Daylam, du Fars ou du Kirman, se gardaient d'approcher⁴.

1. *Ibid.*

2. À propos de la quête mystique dans le désert, Jean Jacques Wunenburger écrit : « Le désert n'apparaît plus comme une terre de passage, mais comme le lieu d'un détour et d'un séjour [...] La marche au désert ne se laisse plus appréhender selon des coordonnées horizontales de distance parcourue, mais selon celles de la profondeur. Car la fuite dans le désert consiste d'abord en une désertification intérieure, au sens où la mort minérale des paysages géologiques devient la figure transparente et sensible de la mort spirituelle que l'on désire. », *op. cit.* pp. 133-134.

3. *Ibid.* p. 68.

4. *Ibid.* p. 130.

Nous relevons les différentes appellations du désert qui concourent à une représentation en gradation et à produire un effet d'ordre esthétique : paysage dur et aride, coin du monde, Dasht el-Kavir, grand désert salé, étendue infinie, mer de sable, immensité de mort. On passe de la description plus ou moins physique à une définition « fonctionnelle¹ » dans le but de renforcer la dramatisation et de lier le narratif à l'espace en question. Nous avons ici, à cet égard, l'introduction des forces naturelles par le biais du cyclone, déterminé par la périphrase « le souffle des cent vingt jours² », dont le mouvement n'est que désastre. Le désert est anthropomorphisé dans cette description :

Ce fut tout de suite comme si une main invisible avait entrouvert les portes de la Géhenne. En quelques instants les trois voyageurs furent pris dans un irrésistible tourbillon ; avec une violence inouïe, des myriades de grains fondirent sur les bêtes et les hommes ; fouettant, meurtrissant les parcelles les plus secrètes de leurs peaux. Vagues bondissantes, rafales déchaînées, impitoyables, bouleversant tout sur son passage³.

Cette irruption de la force du désert est l'équivalent des épreuves du chevalier. En effet, « la colère des sables⁴ » permet la consolidation du « héros » par le passage de ce dernier dans le purgatoire, dans la Géhenne qui est de feu, de froid et de sel. La notion du purgatoire de l'âme n'est pas si éloignée du récit dans la mesure où, dans leur chevauchée, Avicenne et son compagnon passent au bord du territoire où se situaient les deux villes bibliques maudites, Sodome et Gomorrhe, dans le grand désert de Dasht el-Kavir⁵.

1. Véronique Magri écrit à propos de l'investissement structural, et donc sémantique, du désert : « 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'allocataire. », *op. cit.* p. 256.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.* p. 131.

4. *Ibid.* Nous rencontrons cette anthropomorphisation du désert à plusieurs reprises dans le roman, notamment quand le narrateur lui donne le don de la vision : « les yeux du désert », p. 218.

5. *Cf.* p. 134.

En réalité cette description sert aussi à mettre en évidence l'errance d'Avicenne et son exil. En effet, le personnage n'arrête pas de changer de lieu de séjour, forcé qu'il est de fuir la disgrâce des puissants, la jalousie des rivaux ou les caprices des princes. Toutefois, c'est surtout vers le derniers tiers du roman que ce thème va devenir lancinant pour Avicenne. Il va confier à sa concubine Yasmina :

J'ai trente-quatre ans et deux mille ans. Autant que je me souvienn
je n'ai jamais cessé de vivre en exil. Je sais désormais que ce sera inexorablement ma destinée¹.

Cette destinée explique également l'insistance sur les espaces particuliers qui ponctuent le désert, comme le khan, où Ibn Sina fait toujours le bilan de chaque étape de sa vie :

Et ce soir il était là, dans ce khan du bout du monde, sans but précis, hors la fuite vers l'incertain².

L'imprécision de la destination/destinée est le propre de la quête, de l'errance, du désert et de la vie. Cette dernière peut se définir comme filature de l'inconnu jusqu'à ce que la mort n'achève cet ouvrage et lui donne forme. C'est pour cela que le musicien aveugle, dans sa lucidité déconcertante, annonce à Avicenne un sort à part :

Tu seras immortel, mais ton immortalité sera aux prix d'une éternelle errance³.

Le désert reste cependant associé à d'autres images qui, si elles ne sont qu'évoquées dans le roman, sont significatives dans la portée culturelle où s'inscrit l'œuvre. Ainsi, le mouvement du désert est comparable au changement rapide des dynasties⁴. Ce qui explique en partie les voyages et fuites imprévus du Prince des médecins. De même, cet espace est comparable à l'image d'une bataille :

Au moment même où ce qu'il restait de l'armée de Hamadhan franchissait les gorges, une tempête de sable éclata. Elle éclata avec cette

1. *Ibid.* pp. 215-216.

2. *Ibid.* p. 71.

3. *Ibid.* p. 75.

4. *Cf.* p. 73.

soudaineté propre au désert, qui rappela au cheikh celle qu'il avait connue lors de sa traversée du Dasht el-Kavir. C'était comme si tout le désert se soulevait¹.

Il est également associé au mutisme², à la sérénité crispée³, au désert de l'âme et à l'interrogation⁴. Alors comment expliquer que, dans notre représentation de cet espace singulier et exemplaire, on continue toujours à l'associer au vide et à l'absence alors qu'il est au contraire explicatif de la profondeur et du plein ?

Au terme de cette étude, il convient de s'interroger encore : à partir du roman *Avicenne ou la route d'Ispahan*, peut-on parler d'espace référentiel et d'espace imaginaire ? En ce qui concerne l'Orient en général et le désert en particulier, l'imbrication des deux ordres semble tellement essentielle qu'une séparation, même méthodologique, entraînerait sinon un évidement de leur significativité, du moins un amoindrissement quant à leur représentation.

Que le désert soit une composante d'une grande majorité de récits de voyage peut se comprendre comme une dimension narrative, voire dramatique, liée à l'exigence de dépaysement et au vœu d'altérité, mais qu'il soit immanquablement tributaire d'un personnage cela en fait un des catalyseurs de la diégèse, une nécessité fictive et structurale.

1. *Ibid.* p. 289-290.

2. L'équivalence sémantique qui s'instaure quelque fois entre Avicenne et le désert justifie cette association. Le narrateur dit qu'Ibn Sina « s'est enfermé dans un mutisme total, muet comme le désert, éteint comme la nuit », (*ibid.* p. 83) pour exprimer le caractère insondable, mais aussi les richesses enfouies et secrètes qui justifient ce rapprochement.

3. Comme à l'occasion de la mort du prince Shams, cf. *ibid.* p. 292.

4. « Était-ce bien lui ? Ali ibn Sina, l'enfant prodige de Khorasan. Était-ce bien lui cet homme qui hier encore errait dans les montagnes d'Elbourz ? Égaré [...] Désespéré par l'iniquité humaine, meurtri par l'injustice des princes ? », *ibid.* pp. 263-264. On retrouve vers la fin du roman les interrogations du personnage comme une sorte de révolte métaphysique trahissant une solitude de l'être : « Pourquoi ? Pourquoi moi ? Pourquoi ce déchirement perpétuel ? Depuis l'âge de seize ans, des routes se sont ouvertes sous mes pas pour aussitôt s'envoler comme autant de feuilles mortes. Où suis-je coupable ? J'ai quarante ans et je n'ai rien accompli. Je suis à mi-chemin de l'autre rive, celle où tout finit. Et ce torrent qui coule autour de moi n'est fait que d'errance, d'exil et de médisance. », *ibid.* p. 308.

C'est ainsi que l'espace inhabité devient le lieu d'une intense activité scripturale, c'est-à-dire sollicitant un effort discursif pour dire et décrire ce vide. L'écriture du désert est une sorte de revanche de ce même espace sur sa propre géographie.

Dans *Avicenne ou la route d'Ispahan*, le désert « réel » double le désert de l'âme ainsi que l'errance qui lui est accolée. La perte de l'orientation inséparable de cette vie itinérante est une métaphore d'un tourment intérieur du personnage. Ce qui permet de conclure que le narratif et le discursif s'enchevêtrent à tel point qu'il est difficile d'en délimiter les territoires.

Quatrième partie
Un mythe contemporain

Ah ! Sahara, Sahara, Sahara...

Le désert de François Augiéras

.....
Philippe Berthier
Sorbonne Nouvelle
.....

Né par une erreur vite rectifiée aux États-Unis, François Augiéras, au cours de sa « trajectoire », a élu un certain nombre d'espaces à la fois réels et fantasmés, où vivre pleinement son aventure singulière : le Périgord, le Mont Athos (qu'il a bien connus), et l'Égypte, l'Inde, le Thibet (horizon intouché de son rêve), et entre tous le Sahara, qui se résume essentiellement, mais non exclusivement pour lui à El-Goléa dans le sud algérien, où il a eu l'occasion de séjourner à plusieurs reprises dans le bordj-musée-ménagerie-château sadien que s'était aménagé pour sa retraite son oncle le colonel Augiéras, creuset de la « scène primitive » à laquelle ne cessera de revenir s'abreuver son imaginaire. Le Sarladais magique, la Sainte Montagne ensauvagée sont aussi, à leur façon, des déserts, et sans doute Augiéras ne peut-il être lui-même qu'en des lieux qui, d'une manière ou d'une autre, participent de l'ontologie désertique (mieux vaudrait dire sans doute, pour éviter un pléonasmе, de l'ontologie tout court, s'il est vrai que le désert n'est rien d'autre que l'Être). En ce sens, où que ses errances l'aient conduit, c'est toujours peu ou prou le désert qu'il a cherché, parce que c'est du désert seul qu'il espérait l'épiphanie, c'est le désert seul qui pouvait susciter ce qu'il attendait : un « art d'apparition ». Le désert, le vrai, celui de sables et de cailloux, joue un rôle crucial dans sa dramaturgie personnelle, dans son érotique, dans sa poétique, dans sa politique, dans l'idée qu'il se fait de sa vocation d'écrivain. En plein cœur de son expérience et de son rêve, appelle ce vide fondateur.

Le Vieillard et l'Enfant et *Le Voyage des morts* orchestrent obstinément le même scénario lancinant, d'abord sous la forme d'une fiction toute pétrie de souvenirs décalés, puis sans écran, comme un fragment d'autobiographie. Au-delà de ce qui dissocie les deux textes —dans le premier, il s'agit d'un adolescent arabe, dans le second le protagoniste est Augiéras en personne, âgé de vingt-cinq ans—, les enjeux profonds sont strictement identiques et disent autrement la même chose. Un ogre, qui est aussi un père, s'est retiré loin des hommes pour poursuivre dans une hautaine solitude des spéculations cosmographiques et des activités sexuelles que la morale bourgeoise réprouve : la nuit, « sous l'édifice admirable des étoiles¹ », il monte sur sa terrasse comme un prêtre monte à l'autel et là, dans un lit de fer, il soumet à ses désirs le corps pantelant de révolte et d'extase d'un « fils » —berger des environs recueilli chez lui ou neveu selon le sang—, dans un mélange de cruauté et de tendresse qui est surtout protestation contre l'abâtardissement de l'amour tel qu'il est habituellement pratiqué, et invention d'un lien exigeant, qui soit en secrète connivence avec les terribles réquisitions du paysage environnant. Tout se passe comme si l'éprouvant dépouillement du décor, sa réduction à l'essentiel, jusqu'à l'abstrait (dunes, rochers et ciel), imposait une complète redéfinition des rapports humains, envisagés —et quel que soit le prix de « perversion » à payer— dans leur tension la plus haute et la plus consumante, au-delà des frileuses balises du Bien et du Mal, des faux-semblants et des stéréotypes, en quête d'un dépassement vers plus de sens, de nature au fond sacrée. Dans la souffrance, la détestation, la transgression éblouie, la conscience aiguë de vivre quelque chose de très risqué et de sublime, ces liturgies scandaleuses et sidérales cherchent à retrouver une mystérieuse communion avec le monde, dont la triste gymnastique suédoise derrière des volets clos à quoi se réduit ordinairement la libido occidentale a complètement perdu le secret. Dans cette perspective, la retraite au désert, dans son acception monastique, vaut convocation à se « requalifier », comme dirait René Char, de pouvoirs que, faute de les exercer, on a laissé tomber en quenouille, et qu'une espèce fatiguée ne se rappelle même plus avoir possédés.

1. *Le Vieillard et l'enfant*. Éd. de Minuit, 1963 (désormais VE), p. 63.

La paix, la beauté et le silence de la terre sont dans les déserts¹. « Qui n'a pas connu cela ne sait pas ce qu'est le bonheur, ce qu'est l'éternelle virginité du monde. Des gouttes de rosée étincelaient sur les pierres; des éperviers planaient très haut dans l'azur. Et mon cœur humble et pur tressaillait d'allégresse » (*VM*, p. 133). « Il me suffisait de fermer les yeux pour sentir en moi l'Énergie à l'état pur, l'Éternité. L'Éternité. Vivante. La paix, le silence » (*ibid.*, p. 142). « À l'écart des hommes et du monde, quelle enfance au service des formes éternelles. De quel silence suis-je né dans cette région des oasis, avec l'accord des astres de la nuit » (*VE*, p. 80). L'amour avec les pâtres est vécu comme « un rituel de la montée vers le ciel² ». D'abord l'ascension des marches de pierre, dans le chaos des rocs, sous la lune, « parmi les failles sombres et les éclats de lumière », jusqu'au double fraternel, qui attend, « devant la nuit cosmique », « beau, simple et tranquille devant les astres »; « ses vêtements usés par le sable sentent l'Afrique, l'odeur des troupeaux, des feux de bivouac; ils sentent le plus lointain passé » (*ATM*, p. 222). Le danger rôde, à chaque instant on peut être surpris, égorgé, émasculé en ces temps troubles, mais « c'est cette flamme que je cherche sur les rochers près du ciel, au risque d'y laisser ma peau : une intense fraternité sauvage; [...] une aventure de l'esprit » (*ibid.*). Ce qui attend Augiéras dans la transfiguration de la nuit désertique, c'est « de la joie, pas du plaisir ». Lorsqu'il lui est arrivé, à Tunis par exemple, d'être invité par des jouisseurs métropolitains à partager leurs jeux, le malentendu n'a pas tardé à éclater entre ceux qui ne se proposaient rien d'autre que de coucher avec des gamins indigènes et quelqu'un qui se définissait et se voulait « un puritain du désert³ » — expression d'ailleurs redondante, s'il est vrai que, détergent incomparable, le désert décape de toutes les facilités et oblige à rejoindre le plus pur de soi, et le plus escarpé. Dans son « royaume parmi les sables » (*LPP*, p. 173), il peut assouvir ce besoin de grands espaces et cette « profonde sauvagerie — antisociale — qui est le fond de [s]on caractère » (*ibid.*, p. 211). Et pas plus que de plaisir, il n'est question de bonheur (« J'aime la joie, mais pas le bonheur... », *ibid.*, p. 117), puisque bonheur signifierait installa-

1. *Le Voyage des morts*, Fata Morgana, 1979 (désormais *VM*), p. 102.

2. *Une adolescence au temps du Maréchal et de multiples aventures*. Plein et chant et Fata Morgana, 1980, (désormais *ATM*), p. 221.

3. *Lettres à Paul Placet*, Périgueux, Fanlac, 2000 (désormais *LPP*), p. 324.

tion, abdication, extinction, suicide existentiel. Qui est une fois entré en désert n'en sort plus. Il reste fidèle à l'esprit de grand nomadisme (*ibid.*, p. 184), à la liberté précaire et pauvre du campement, à l'âpre sel d'une soif qui, par delà les moments de bouleversante plénitude, attise son insatisfaction pour aller toujours ailleurs et plus loin.

« Je ne suis pas un Européen, Dieu merci ! » (*ibid.*, p. 326). Qu'Augiéras ait signé son premier livre, *Le Vieillard et l'enfant*, du nom d'Abdallah Chaamba ne relève pas de la supercherie littéraire, mais d'un transfert d'identité hautement signifiant : il s'agit de se faire Arabe, musulman, colonisé, dans un geste non seulement de solidarité avec autre nié ou opprimé, mais aussi et surtout d'agression. Le désert d'Augiéras n'est pas irénique, il est violemment polémique. On s'en sert comme d'une arme dirigée contre un certain système, dont on dénonce les tares congénitales et n'espère plus rien. Ce qui fascine le fils-amant dans la figure monstrueuse du vieux colonel, c'est que lui aussi est en rupture de ban, et que son mode de vie déviant invalide les pieux chromos de la bonne conscience ou de l'idéalisme colonialistes : ni Père de Foucauld ni Dr Schweitzer, il mène sous les constellations, solitaire et halluciné, une ascèse paradoxale, une expérimentation acérée et jouisseuse, « à l'écart de la nullité démocratique », qu'elle attaque et disqualifie (*VM*, p. 101). « J'avais rencontré un Européen et c'est bien ce qui me passionnait dans cette affaire, dont la folie atteignait d'emblée un style et une musique capables de tenir tête à tout un siècle. [...] Pure folie où l'Europe et l'Afrique se mêlaient en une agression passionnée : essai au sens le plus fort du mot, aussi féroce que nos murs peints en rouge » (*ibid.*, p. 121). Dans l'ordalie d'El-Goléa, c'est toute une pseudo-civilisation qui est mise à mal et bafouée par un homme qui a décidé de *diverger*.

Augiéras déteste le christianisme. Il n'a que mépris nietzschéen pour Jésus, selon lui prophète d'un culte pleurard, macératoire, féminin, écœurant. Il veut s'en laver (*ATM*, p. 41). Ce qu'il aime en revanche dans le désert, c'est que, par sa nudité même, il est spatiation d'une Transcendance virile et sans compromis. « Ma vraie religion [...] c'est [...] le Dieu des Arabes, unique et sans visage au-dessus du désert, mon Dieu c'est le ciel bleu jusqu'à l'infini de l'espace cosmique. Je n'ai jamais rien vu qui me dégoûte autant que Lourdes ! Dieu est davantage présent dans le regard d'un petit berger musul-

man que dans toutes les églises de France » (*LPP*, p. 174). Le jeune pasteur du *Vieillard et l'enfant* psalmodie sans cesse un chant de gratitude : « Mes sandales d'alfa posées sur le sable, je couvre ma tête de ma chemise bleue brûlée par le soleil, déchirée dans les buissons d'épine. Sur les dunes, au bord des coteaux de granit, là dans le vent j'aime Dieu qui m'a donné mon âme. Je n'ai de compte à rendre qu'à lui seul, qu'à l'Éternel : mon Seigneur et mon Juge » (*VE*, pp. 25-26). Et encore : « Je cours vers la montagne, dans le désert de Dieu. C'est lui que j'aime, et non cet homme ; je n'appartiens qu'à Dieu, qu'à l'Éternel, mon Créateur et mon Juge » (*ibid.*, p. 34). Au-delà de l'exercice de style primitiviste, qui entend retrouver la scansion de certaines oraisons très antiques, Augiéras coïncide profondément avec la quête d'un Sacré réintroduit dans l'Histoire par la redécouverte de sources taries en Europe, et dont on avait oublié qu'elles n'ont jamais cessé de couler au désert (*VM*, p. 119). Retrouvailles avec un paganisme panique qui reconnecte avec ces vastes respirations originaires et universelles dont le morne *homo europaeus* s'est si calamiteusement coupé. Embrassant ses jeunes compagnons, gardiens de chèvres ou de chameaux, il ressent comme une bénédiction, « une douceur des gestes qui date des premiers temps du monde, quand je ne sais quoi de Dieu persistait chez les hommes » (*ATM*, p. 223). De Dieu, ou aussi bien de la vie animale avec son immémoriale patience : « Tes narines sont rondes et douées comme les naseaux des bêtes ; embrassant tes lèvres j'imagine la douceur des animaux voluptueux, tristes et changeants, mal lunés ou paisibles » (*VE*, p. 48). Dieu n'est pas ailleurs que partout, dans toutes les formes du donné, dans l'immense diastole de la prière vitaliste : « Les astres scintillaient, certaines régions du ciel en étaient pâles ; vers eux allaient mon cœur et mes désirs ; primaire, j'adorais l'univers, à genoux sur les pierres de façage... joie très pure, je brûlais parfois ma semence ; joie de mêler ma jeune force à la force des astres et des plantes... » (*VM*, p. 146). Pédéraste et zoophile par goût foncier de l'absolu, Augiéras fait l'amour avec la lune, à laquelle il offre la libation de son sperme (*LPP*, p. 135), retrouvant les rites nuptiaux et initiatiques pas lesquels l'homme religieux s'unit au cosmos.

L'Europe ne sait même plus qu'elle a eu une âme. Elle ne sait plus qu'honorer cette triade de brutes : travail, femmes, alcool (*VM*, p. 45).

Son abyssal déficit spirituel s'accompagne d'une faillite culturelle. Augiéras abomine Paris, ce phare auto-proclamé, et se déclare « son pire ennemi » (*LPP*, p. 109). « Mon pistolet sur les cuisses, j'étais loin de Paris, de cette ville laide, sale et triste, avec son peuple usé jusqu'à la corde, qui se prétend informé de tout, mais qui n'incarne rien, qui ne soupçonne rien. Du fond de l'Afrique je lui crachai ma haine » (*VM*, p. 126). Le microcosme de la gendeletrie, incurablement médiocre, jaloux, crapoteux, fait de « pourris » et de « malades », qui admirent en lui précisément « la santé qu'ils n'ont pas » (*LPP*, 165), le dégoûte. Mité, le prétendu héritage dont le continent est si fier n'a plus rien à dire à personne. La France est finie, mouroir de petits retraités (*ibid.*, p. 91). En Italie, même constat de radicale carence : « Rome, Naples, Florence, Venise m'ont exaspéré, je n'ai pas séjourné plus de quelques heures dans ces villes qui relèvent d'un humanisme mort et enterré depuis longtemps » (*ibid.*, p. 81). La Grèce même, envahie par les métastases touristiques, ne se survit que dans l'enclave métaphysique de l'Athos, ou par entrevisions de plus en plus menacées, comme lorsque la nuit se lève sur le stade de Delphes, une fois les hennissantes hordes d'Anglaises parties boire le thé (*ibid.*, pp. 81-82). Augiéras ne peut s'imaginer vivre et écrire que loin de ce monde-là, et contre lui : « ma vie entière je prendrai absolument le contre-pied de Paris. Je garderai un souvenir horrifié de mon enfance parisienne, je chercherai d'autres mondes, persuadé toujours davantage que l'avenir de l'homme va se jouer loin des grandes concentrations humaines qui ne sont plus que des tares, que des empêchements pour aller de l'avant » (*ATM*, pp. 16-17).

Son double Abdallah écrit en marge de tout, seule chance paradoxale d'éveiller un écho : « Je reviens souvent dans ce dédale des rocs. J'y apprends le français mot par mot, écrivant pour la première fois. J'y suis bien seul dans les nuits chaudes et bleues, au-dessus de la plaine, au-dessus des palmeraies, sur les falaises rosés. Les chacals y piaulent. J'emporte là-haut des carnets et de l'encre ; bras nus, accoudé contre la pierre, une bougie près de moi dont la lueur tremble au léger vent de la nuit, j'entends pour la première fois le murmure de ma voix ; quand je fais ça je suis libre, quand j'écris sous le ciel étoilé, sur mes roches, dans le désert de mon Dieu » (*VE*, p. 64). Augiéras cultive délibérément, offensivement, la déculturation. L'étrange gaucherie de ses phrases tient à son instruction

rudimentaire, mais elle est aussi voulue : « j'écrirai avec une telle nullité grammaticale que j'échapperai à la France » (*VM*, p. 96). Dans son mépris militant pour les afféteries du roman français (*ibid.*, p. 119), il essaie de réinventer les voies d'un art brut, à la fois farouche et raffiné, capable de plaire aussi bien aux professeurs de Sorbonne qu'aux âmes pures, proches de la nature (p. 232), capables d'être séduites par « des signes admirables » (*VM*, p. 119) plus que par un texte cohérent. Réceptacles d'une « écriture hantée » (*VE*, p. 15 ; *VM*, p. 113), d'étranges voluminets décollent clandestinement du Sahara, « merveilleuse base d'envol pour les livres... » (*LPP*, « Partirent du désert, secrètement mis à la poste, d'humbles carnets vaguement imprimés en Belgique sur papier de couleur, bleu de nuit, jaunes et rosé, hors commerce, expédiés de Ouargla, de Touggourt, de Gardaïa, vers l'Europe, vers l'Asie, et jusqu'à même l'Océanie ; des carnets plus que des livres, raturés jusqu'aux fibres, salis par mes mains, emballés grossièrement dans le solide papier bleu qui enveloppe ici les pains de sucre, papier d'emballage que je prenais dans les épicerie des oasis tandis que je relevais des adresses dans les revues littéraires que je me procurais » (*VE*, p. 15). Le pari semble perdu d'avance, mais ses conditions extrêmes gagent son authenticité : « écrire, à mes yeux, ne valait que partant de cette solitude apparemment désarmée » (*ibid.*, p. 16), et le but est clairement désigné : détruire la littérature régnante. « Jamais victoire ne fut davantage proclamée, imprimée hâtivement ! Une agression certaine. N'ai-je pas dit secrètement aux artistes de mon siècle : je vous hais et j'espère vous tuer, désintéresser de vos travaux, de vos joies, de vos femmes » (*VM*, p. 100). « Dans ces déserts qu'il était doux de tuer, de tuer au profit de la voix humaine, à nouveau grave, victorieuse sous les astres, accordée à la splendeur retrouvée de l'univers. Un sang brûlant, féroce, étranger à l'Europe coulait dans mes veines, bien décidé à vaincre » (*ibid.*, p. 128). Les cahiers sont autant de missiles, tirés quasi à l'aveuglette, dont beaucoup se perdront, mais certains atteindront leur cible : « Car ils étaient sauvés de l'oubli, comme j'en avais décidé. Étrange aventure que la leur ; partis d'Afrique, presque illisibles, de plusieurs couleurs, comme d'humbles épaves, contre toute probabilité retrouvés, publiés » (*VE*, p. 17). « O, l'éternelle victoire des petits livres qui ruinèrent la gloire des Conquistadors ! » (*ibid.*, p. 78). Ainsi, face à « l'Art Moderne agonisant » (*VM*, p. 8), un être démuné et, semble-t-il, tout

à fait hors jeu (géographiquement, intellectuellement), se trouve-t-il, parce qu'il est riche du seul désert et cherche les moyens de le dire, « au cœur même, sans le savoir, de la culture actuelle » (*ibid.*).

Le refus éperdu d'appartenance — « je ne suis pas des vôtres [...] Pas une parcelle de mon vrai caractère ne partage une seule de vos opinions, de vos façons, de vos goûts. Dès mon enfance, ma vie est celle d'un être qui découvre chaque jour, et plus encore chaque nuit, qu'il est absolument étranger à vos mœurs, à votre civilisation, à ce temps » (*ATM*, pp. 223-224) — est la condition première de la naissance d'« un type humain nouveau », secrété par « ce climat brûlant » (*VM*, p. 123) ; un type révolutionnaire, plus moderne parce que plus ancien (*LPP*, p. 106). Augiéras s'envisage comme le prototype de cette race dont l'éclosion lui semble s'annoncer à travers les prodromes d'une implacable belligérance. Abdallah est armé : « La cartouchière autour de ma taille, les plis de la couverture, et Parme à côté de mon oreille dansent à chaque pas ; le vent de ma course me soulève ; j'écoute le bruit de mon sang au seuil de dix siècles de guerres » (*VE*, p. 34). Il sait qu'avec les Blancs le combat est engagé : « Nous, les enfants de ce désert, nous nous haïssions ; vous cherchiez le plaisir sur nous, parfois le visage de Dieu dans nos regards de bêtes errantes ; vous trouverez tout cela dans nos bras, et votre mort avec » (*ibid.*, p. 73). Dans son œuvre de peintre, Augiéras s'attache avec prédilection à ces silhouettes de fellagas, « demi-soldats, demi-bergers », « se détachant sur l'horizon de l'Histoire, [...], mal sortis des ombres du soir » : « leurs yeux brillent, leurs armes scintillent sous une lune ronde ; des manteaux de guerre, que des cartouchières serrent à la taille, les habillent de laine sombre. Pieds nus, ils se tiennent debout sur les rocs, leurs armes en travers de la nuque, quasi noirs sur le ciel bleu de la nuit des combats. Ils viennent de la guérilla qui s'entend sur l'Afrique ; ils viennent des plus lointaines nuits » (*ATM*, pp. 360-361). Augiéras choisit de « passer à la sauvagerie » (*ibid.*, p. 216) comme on passe à l'ennemi. Se définir comme « barbare » (*ibid.*, p. 219), vouloir perdre jusqu'au souvenir d'avoir été de l'Occident (*VM*, p. 9), c'est se débaptiser, s'engager dans la grande mutation d'une espèce au bout du rouleau. Le salut viendra du Sud. L'empire français s'écroule, le vieux monde décline ; dans ce crépuscule spenglerien, l'heure est venue d'un « art des Grandes frontières » (*ATM*, p. 220), et c'est cet « invincible appel » (*LPP*, p. 105) qui s'élève

dans les déserts d'El-Goléa, sur la terrasse stellaire où officie un vieux pontife incestueux : « C'était sa voix que je voulais réentendre. J'étais jeune ; dans l'obscurité de la nuit, je frémissais de joie, de crainte ; je l'aimais. Sa voix qui appelait l'avenir venait du plus lointain passé. Il était le Sud, le Sud de l'esprit humain, passionné d'abstractions, brûlant, déjà atteint par l'Afrique noire. Il était vieux comme le monde et c'était mon parent » (*VM*, p. 129).

La fin du siècle verra la victoire des solitaires, prophétise Augiéras (*ibid.*, p. 145), qui mourra en plein abandon, dans un dénuement visionnaire, épuisé par ses séjours à l'orée d'une grotte périgourdine où, rivé à « une écoute obstinée », face au ciel (*ATL*, p. 372), il avait reconstitué un petit Sahara privatif. « J'aime l'Afrique, c'est là que j'ai vraiment été dans mon destin » (*LPP*, p. 102) ; « mon théâtre est là-bas » (*ATM*, p. 247), « Théâtre des esprits », théâtre de l'Esprit. Ce qui est magnifique chez Augiéras, c'est qu'au-delà des échecs infligés à ce « rêveur définitif » par la vengeance mesquine du principe de réalité, il est resté l'indéfectible desservant d'un désert intérieur, synonyme pour lui d'accomplissement. Prenons congé de ce grand irrécupérable, rebelle à toute sédentarisation, sur une éclatante image, de vie aiguisée, carnassière, à la pointe de ses pouvoirs juvéniles et de ses exigences inentamées, image que, pour une fois, malgré l'énormité d'une référence trop souvent galvaudée, on n'hésitera pas à qualifier de rimbaldienne¹ : « Je suis beau, j'ai vingt quatre ans ; je suis très brûlé, tanné par le soleil, amaigri, vêtu presque de loques. Il y a un terrible sourire sur mes lèvres, inquiétant, sauvage, heureux ; j'arrive du Sud » (*ibid.*, p. 227).

1. Cf. Philippe Berthier, « Les Frères Rimbaud », *Critique*, 647, avril 2001.

« Comment apprendre à mourir dans le désert ! »

.....

Marie-Louise Audin

Université Montpellier III

.....

Un jeu métonymique fort simple sinon très exact géographiquement permet, pour tout un chacun, de tisser un lien apparemment aussi solide qu'évident entre Camus et « Désert » Camus ↔ Algérie ; Algérie ↔ Sahara ; Sahara ↔ désert ; donc Camus ↔ désert. L'interprétation est fragile, mais elle puise cependant force et dynamisme dans « la méconnaissance des Français pour la géographie » et accessoirement dans la réalité du séjour de Camus, en 1952, dans les territoires du Sud.

En tout état de cause pour découvrir où Camus place le vocable « désert » sur l'échelle des valeurs qui vont de la simple signification à la signifiante, cet éventail des sens seconds, un corpus privilégié s'impose.

Dans la mesure où le titre est épitexte programmatique deux essais retiennent l'attention puisque tous deux se nomment « Le désert ». L'un de 1938 sert de conclusion à *Noces* l'autre de 1954 sert d'introduction au premier volume d'Art documentaire publié par Walt Disney sous le nom de *Désert Vivant*. Mais à l'évidence, le lieu majeur d'informations précises et peut-être même, de révélations inattendues demeure l'ensemble des notes de voyage confiées aux *Carnets*. Ces derniers se révèlent, en effet, sous la double forme d'un instrument de travail (« gammes » d'écriture ; notations et remarques de lectures, projets d'œuvres à venir ; esquisses de certains textes) et d'un journal intime permettant de découvrir Camus dans l'intimité de son vécu et de suivre son évolution psychologique, intellectuelle, poli-

tique, philosophique et spirituelle. Dans les deux cas, certes, le lecteur est confronté soit à des textes assez longs et structurés soit à des notations quelquefois élaborées, plus souvent lapidaires, elliptiques ou même sibyllines. Le décryptage n'est donc pas toujours facile d'autant que le lecteur ignore le contexte intérieur qui a motivé telle ou telle remarque. Mais par ailleurs, puisque écrites sans contraintes ni de lieu, ni de temps, ni de responsabilité, ces pages sont marquées du signe de la sincérité et de l'authenticité, qualités indispensables pour découvrir la vérité camusienne du « désert ». Sans doute aussi pour mieux cerner l'originalité de cette vérité est-il nécessaire de ne pas s'arrêter seulement aux pages relatant le séjour de Camus à Laghouat et Gardhaïa, mais de relever dans l'ensemble des *Carnets* les occurrences de « désert » avant et après 1952.

Dans les *Carnets* de Mai 1935 à Décembre 1952, soit 648 pages, les occurrences de « désert » sont au nombre de onze. Nous les découvrons en respectant l'ordre syntagmatique du texte le seul qui permette de discerner les possibles évolutions d'emploi, les possibles modulations de sens.

N° 1. *Carnets I* p. 138 : « D'ordinaire nous promenions le désert enchanté de notre amour dans un monde où l'amour n'avait plus de part. »

La citation appartient à un ensemble de quatre pages qui se trouvaient intégralement dans le premier état de *La Peste* pour présenter l'épouse volage de Grand : « Désert » apparaît en métaphore usée et ne réanime guère l'affirmation banalisée que les amoureux sont seuls au monde.

N° 2. *Carnets I* p. 205 : « Comme remède à la vie en société : la grande ville. C'est désormais le seul désert praticable. »

Dans un texte de deux pages « désert » est utilisé métaphoriquement, en relation directe avec Camus. Ce dernier analyse l'ambiguïté du sentiment qu'il éprouve vis-à-vis de Paris « ville haïssable » par sa futilité, « ville exaltante » par la terrible solitude. Le texte s'organise en tressant la réalité de la solitude de Camus « exilé » à Paris, une méditation sur la solitude du Christ et l'affirmation de la valeur de cette épreuve de la solitude « si près de la folie. Mais dans ce voisinage la

qualité d'un homme doit se tremper et s'affirmer — ou périr ». Il n'est donc pas très étonnant de rencontrer au début du texte « désert » pour introduire cette ascèse de la solitude qui, sous l'influence de Nietzsche présent en filigrane tout au long de ces pages, devient pour le jeune Camus « vertu aristocratique ».

N° 3. *Carnets I* p. 227 : « L'eau glacée des bains de printemps. Les méduses mortes sur la plage : une gelée qui rentre peu à peu dans le sable. Les immenses dunes de sable pâle — La mer et le sable ces deux déserts. »

Résonne ici ce qui a toujours été pour Camus une exigence et un enchantement des sens en même temps qu'une paix du cœur et de l'esprit : nager. « Les immenses dunes de sable pâle »... Malgré la sensualité que la douceur euphonique confère à la pureté des lignes, Camus ne peut s'abstraire de la conventionnelle constellation linguistique « dune → sable → désert ». Par là même, bien qu'en position de métaphorisant on peut se demander si désert ne tire pas sa force d'irradiation de ses métaphorisés.

N° 4. *Carnets I* p. 245 : « Dans la pleine chaleur sur les dunes immenses, le monde se resserre et se limite. C'est une cage de chaleur et de sang. Il ne va pas plus loin que mon corps. Mais qu'un âne braie au loin, les dunes, le désert, le ciel reçoivent leur distance. Elle est infinie. »

Nouvelle évocation des plages d'Oranie ; une fois encore « dunes » génère « désert » limitant ainsi singulièrement l'autonomie de ce vocable qui ne participe à la réflexion philosophique sur l'impossible fusion de l'homme et du monde que par le poids et la pression du contexte dans lequel il se trouve pris.

N° 5. *Carnets II* p. 11 : « Se déprenre de tout. À défaut du désert, la peste ou la petite gare de Tolstoï. »

Notation particulièrement lapidaire se rapportant directement à Camus ; « désert » y apparaît comme entité géographique mais pour la première fois il déploie réellement une dimension anagogique ; ainsi éclaire-t-il la portée de cette expérience de dépouillement, nouvelle règle de vie que souhaite s'imposer Camus : abandon des biens

matériels, la plus aisée, pour lui, des règles érémitiques ; plus difficile sans doute l'acceptation d'une ascèse de solitude et d'humilité absolues qui doit permettre de faire signifier la mort comme le suggère en particulier le jeu synonymique « désert »/« petite gare de Tolstoï » : celle d'Astopovo où Tolstoï meurt le 7 novembre 1910 après avoir quitté en cachette Yasnaïa Poliona pour se libérer de toute attache et répondre au message christique d'amour de Dieu et d'amour du prochain.

N° 6. 7. 8. *Carnets II* p. 17 : « Psychose de l'arrestation. [...] Et comme jadis les criminels fuyaient aux déserts, lui projetait de fuir dans une clinique, un sana, un asile [...] pour empêcher le bras tranquille qui le menaçait. Alors il en venait aux épidémies. Supposez un typhus, une peste [...]. Eh bien, tout est transformé, c'est le désert qui, vient à vous [...]. Ainsi cette âme ravinée, rabougrie demandait aux déserts leur fraîcheur. »

Ce texte, de deux pages dans son ensemble, appartient, une fois encore, à une première ébauche de *La Peste* et met en scène le personnage de Cottard en proie aux affres d'une peur allant jusqu'au délire. Par trois fois Camus demande à « désert » — en tant que comparant et métaphorisant — de mettre en lumière la désorganisation psychique du personnage et de certifier l'exactitude de la description qui en est faite. En effet l'Histoire fonde et cautionne l'analogie désert — refuge sécuritaire puisque comme le rappelle Marrou dans l'Égypte gréco-romaine la « fuite au désert » est un phénomène très général pour les criminels [...] les a-sociaux de toute espèce. Ainsi « désert » par la résémantisation de la constellation linguistique qu'il aimante (clinique, sana, épidémie, typhus, peste) pourra-t-il, en toute logique, déclencher et assurer, d'une part, la vraisemblance du « rêve éveillé » de Cottard et inciter, d'autre part, le lecteur à mesurer l'abjection du personnage.

N° 9. *Carnets II* p. 175 : « Comment apprendre à mourir dans le désert ! »

Certes la signification de « désert » est bien celle de son entité géographique mais sa signification actualise une vertu enseignante sur un double plan éthique et philosophique, puisque le désert

paraît apte à répondre à la question majeure : comment affronter la mort. Malheureusement la ponctuation employée rend indéchiffrable la réponse. Le point d'exclamation paraît d'ailleurs tellement inattendu et gênant que nombre de critiques le transforment en « ? ». Jacques Durremad, dans ses analyses sur la ponctuation, note que lorsqu'on se trouve face à des termes à la fois exclamatifs et interrogatifs, le point d'exclamation s'emploie pour souligner une pensée scandaleuse ou une question dont on ne peut ou ne veut imaginer la réponse. Comme toujours ces notations lapidaires, hors de tout contexte subjectif, demeurent les plus excitantes mais aussi les plus inquiétantes puisqu'elles ne développent qu'un sémantisme fragile et fragilisable — En fait le mystère demeure.

N° 10. *Carnets II* p. 193 : « [...] l'idée même de la nature vierge participe aujourd'hui du mythe de l'Eden (il n'y a plus d'îles peuplant les déserts, lotissant les plages et raturant jusqu'au ciel à grands coups d'avion [...]) »

Camus dans un texte d'une page se livre à une violente attaque contre les méfaits de la civilisation du xx^e siècle : mécanique, mercantile, dominée par la philosophie de l'Histoire. « Déserts » n'apparaît qu'à titre d'exemple.

N° 11. *Carnets II* p. 208 : X « Je suis un homme qui ne croit à rien et qui n'aime personne du moins originellement. Il y a en moi un vide, un désert effrayant... »

Certes le terme « désert » n'a pas été choisi par Camus puisqu'il s'agit là d'une citation [X protège l'identité de la personne citée]. Mais on peut se demander si la métaphore n'a pas joué comme stimulus pour retenir l'attention de Camus. L'aridité et la stérilité, reconnues traditionnellement comme caractère inhérents du désert, servent à traduire la détresse morale d'une déshumanisation. N'est-ce pas un écho de cette note que l'on peut entendre bien des années plus tard dans une lettre à J. Grenier (septembre 1957) : « Il reste que je suis dans un curieux état. Peut-on être malade d'insensibilité¹ ? »

1. *Œuvres complètes d'Albert Camus*, Aux Éditions du Club de l'Honnête Homme, Paris, 1983, tome 9, p. 384.

En vérité l'analyse de ces onze occurrences peut paraître assez décevante. Certes sur le plan romanesque une curieuse observation s'impose. Alors que « désert » s'inscrit, géographiquement ou métaphoriquement, dans *Noces*, *Le Mythe de Sisyphe*, dans *les Carnets* ce vocable n'apparaît ni dans les notations consacrées à ces deux œuvres, ni dans leurs esquisses plus élaborées. « Désert » ne semble venir naturellement et spontanément sous la plume de Camus que pour *La Peste*...

Quant à la connexion désert-Camus elle paraît régie par un protocole classique. Lorsque la réalité géographique du désert est évoquée elle répond à l'esthétisme consacré de la dune de sable. Lorsque « désert » apparaît en métaphore son intérêt est certes plus significatif même si le sens figuré, quelles que soient les forces maïeutiques développées, ne paraît pas dépasser les normes habituellement reconnues par le lecteur.

On pouvait attendre davantage de « désert » d'autant que les *Carnets* abondent en notations permettant de saisir l'originalité et la complexité sensible de la personnalité de Camus. Deux exemples seulement :

La sensation de la mort qui désormais m'est familière : elle est privée des secours de la douleur. La douleur accroche au présent, elle demande une lutte qui occupe. Mais pressentir la mort à la simple vue d'un mouchoir rempli de sang, sans effort c'est être replongé dans le temps de façon vertigineuse : c'est l'effroi du devenir [*Carnets II* p. 89]

J'ai vécu sans mesure de la beauté : pain éternel [*Carnets II* p. 326].

Peut-on espérer plus en interrogeant le quatrième essai de *Noces*, celui qui a le privilège de conclure l'œuvre : il a pour titre « Le désert » et le vocable lui-même apparaît dans les derniers instants du texte, ceux-là mêmes qui sont, en général, les plus enseignants :

Dans ces évangiles de pierre, de ciel et d'eau, il est dit que rien ne ressuscite. Désormais au fond de ce désert magnifique au cœur la tentation commence pour les hommes de ces pays. [...]

On sent bien qu'il s'agit d'entreprendre la géographie d'un certain désert. Mais ce désert singulier n'est sensible qu'à ceux capables d'y

vivre sans jamais tromper leur soif. C'est alors et alors seulement qu'il se peuple des eaux vives du bonheur¹.

Jeu savant de miroir inversé par rapport au désert biblique pour démontrer que la non existence de Dieu, l'absence d'Au delà et d'Espérance conduit non pas à la déréliction mais à une capacité de vivre intensément le présent par un consentement clairvoyant à un destin mortel : ainsi l'être humain affirme sa dignité et sa grandeur dans la précarité. C'est évidemment reconnaître le caractère unique des potentialités inscrites dans le vocable « désert » que de le choisir pour traduire une position philosophique ; à plus forte raison lorsque ce choix relève de la réflexion, d'un dessein déterminé et non de la vivacité de l'écriture en prise directe avec l'immédiat des impressions vécues. Dans *Carnets I*, en effet, presque toutes les pages de cet essai se trouvent déjà élaborées de manière très avancée : par contre nulle référence à « désert » et nulle ébauche des éléments qu'il développe. « Désert » ne séduirait-il pas Camus seulement par les connotations nietzschéennes qu'il y découvre et qui, tout en répondant à certains élans de sa sensibilité, permettrait surtout dans le cas présent de donner un poids philosophique à un essai dédié à J. Grenier ? L'hypothèse est plausible : absence du vocable dans la note de *Carnets I* (p. 112) en juin 1938 « Finir Florence et Alger ». Absence surtout dans la lettre de Camus à J. Grenier le 2 février 1939 :

Je me suis permis de vous dédier l'essai sur Florence, parce qu'il parle de choses que vous aimez. Cela vous ennuie-t-il ?

Florence ? En effet le dernier essai de *Noces* s'éploie comme un hymne d'action de grâce à cette ville qui, de l'aveu même de Camus, dans *Carnets I*, a su le faire re-naître après le double drame qu'il venait de vivre (son incapacité à libérer son épouse de l'emprise de la drogue ; sa rupture avec le parti communiste). Renaissance psychologique et éthique d'abord :

Ce quelque chose d'ouvert en moi qui commence à cicatriser
Aujourd'hui je n'ai d'autres forces que d'aimer et admirer (*Carnets I*
p. 68)

1. Camus *Essais*, Paris Gallimard, 1955, Bibliothèque de la Pléiade, p. 85, p. 88.

2. *Œuvres complètes d'Albert Camus*, Aux Éditions du Club de l'Honnête Homme, Paris 1983, tome 9, p. 191.

Renaissance spirituelle, ensuite, dans la mesure où Florence justifie, conforte, module en l'affinant l'enseignement de Tipasa (*Carnets 7* p. 75) :

Cette entente amoureuse de la terre et de l'homme délivré de l'humain. (*Carnets I* p. 75). Dans la logique structurelle et philosophique de *Noces*, Florence après Tipasa, Alger, Djémila aurait du donner son nom à l'essai qui conclut le recueil, d'autant que Florence parfait l'enseignement initiatique proposé par chaque ville au jeune Camus dans sa quête non du sens de la Vie, mais du sens que doit prendre « sa vie ».

On peut donc se demander si « désert » participe réellement à ce qu'on pourrait appeler la mythologie linguistique de Camus c'est-à-dire cette constellation de mots que chacun choisit et qui pour lui seul possède une charge émotionnelle et une plasticité aptes à saisir le vécu dans l'immédiat de l'instant, apte à traduire la pensée dans les élans de son acuité ou les replis de son indétermination. Et cependant, interrogé sur ses dix mots préférés, Camus nommait :

Le monde, la douleur, la terre, la mer, les hommes, le désert, l'honneur, la misère, la mère [*Carnets III* p. 15]

Alors ? La réponse Camus nous la donne. Il ne cesse, en effet, de répéter que, pour lui, l'œuvre d'art, le mot juste « autour duquel les contradictions s'ordonnent, le désordre cesse¹ » s'origine dans le vécu du créateur et le reflète :

À la racine de toute œuvre on trouve le plus souvent une émotion profonde et simple, longtemps ruminée qui sans la justifier suffit à l'expliquer².

« Détestable l'écrivain qui parle, exploite ce qu'il n'a pas vécu [...] mais attention il faut imaginer une certaine distance de la création à l'acte » (*Carnets II* p. 20).

Or le vécu de Camus, dès son enfance, c'est un vécu d'homme des villes et de villes baignées par la Méditerranée — Alger, Oran — Ainsi s'expliquent les relations privilégiées qu'il entretient avec le vocable

1. Camus *Essais*, Paris Gallimard, 1965, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1159.

2. *Id. ibid.*, p. 1702.

« mer » capable de réenchanter le monde au cœur même des pires angoisses fussent-elles celles de la mort. La « mer » mythe d'initiation, mythe de régénérescence, mythe salvateur, aucun doute n'est permis :

J'ai toujours eu l'impression d'être en haute mer : menacé au cœur d'un bonheur royal (*Carnets III* p. 16)

La mer : je ne m'y perdrais pas je m'y retrouverais (*Carnets II* p. 316)
[...] Moi qui ne me suis jamais senti d'âme religieuse que devant la mer et la nuit¹

En mer. La mer sous la lune, ses étendues silencieuses. Oui, c'est ici que je me sens le droit de mourir tranquille, ici que je puis dire : « J'étais faible, j'ai fait pourtant ce que j'ai pu » (*Carnets III* p. 69).

Si tel est le problème on est en droit d'attendre un changement, peut-être radical, à partir de 1952 puisque cette année là Camus va connaître le désert.

En effet le 1^{er} décembre 1952 Camus part embrasser sa mère à Alger. Au bout de huit jours, apprenant qu'on signalait des symptômes de rébellion dans le Sud algérien, Camus entreprend une reconnaissance dans le Sahel à l'ouest d'Alger. Il part enfin pour les territoires du Sud traversant en auto les hauts plateaux et la chaîne de l'Atlas saharien. Le 14 décembre il arrive à Laghouat, le 16 à Gardhaïa, le 18 il est de retour à Alger.

Sans doute faut-il à nouveau et en premier lieu interroger les *Carnets* pour découvrir le possible retentissement esthétique, éthique, philosophique, du désert dans sa réalité matérielle sur la sensibilité et la pensée de Camus.

De prime abord c'est encore une certaine déception. Tout voyage en Italie ou en Grèce donne lieu dans les *Carnets* à quelque chose qui s'apparente presque à un journal de bord : dix huit, vingt pages non interrompues de précisions temporelles et géographiques minutieuses auxquelles s'ajoutent l'analyse de sensations, la libération de la sensibilité en des éclats passionnés. L'ensemble se double d'un échange épistolaire dense avec J. Grenier.

Par contre les notations concernant le voyage dans les territoires du Sud se réduisent à environ trois pages, non datées, sans suivi.

1. *Œuvres, Complètes d'Albert Camus*, Aux Éditions du Club de l'Honnête Homme, Paris, 1983, tome 9, p. 350.

Dans *Carnets III* p. 52 apparaît un premier texte de dix huit lignes ; il faut attendre la page 63 pour retrouver le fil interrompu de la relation : un second texte de quinze lignes, suivi de trois notations séparées par des blancs qui à elles toutes font dix lignes.

Minceur aussi du contexte épistolaire. Camus envoie une carte postale de Laghouat : « Fin décembre 1952. Mille vœux affectueux à vous quatre. » Écho réponse de J. Grenier le 9 janvier 1953 « Vous aviez besoin de lumière — qui n'en a besoin¹ ? [...] ». Plus révélatrice sur le vécu de ce voyage une lettre de Camus à son épouse Francine, une lettre écrite dès le retour à Alger quand les sentiments, les sensations conservent encore leur vivacité, leur fraîcheur et leur authenticité :

Je suis rentré hier soir du Sud, abruti par la longue course en voiture mais plein de ce que j'avais vu et content de ces journées de silence et de solitude. Ce matin j'avais mon courrier et les emmerdements ont commencé².

Ce voyage s'est donc déroulé sous le signe de la réussite et d'un bonheur de vivre certain. Si à l'évidence « plein de ce que j'avais vu » doit se décrypter à la lumière des notations des *Carnets*, la lettre de Camus prouve que la connaissance du contexte historique n'est pas inutile pour mesurer l'impact de ce séjour dans les territoires du Sud.

Il n'est que de reprendre la lettre de J. Grenier

Dans un prochain article à la *N.R.F.*, je prends position sur le problème fondamental de l'Histoire [...] cette fois dirigé contre Sartre. J'ai été forcément amené à vous citer plusieurs fois en vous approuvant. Ne m'en veuillez pas³.

En octobre 1951 paraît *L'homme révolté* : aussitôt le clan sartrien attaque avec violence le livre et l'homme qui ose s'interroger sur l'attraction que les totalitarismes exercent sur certains intellectuels, l'homme qui ose critiquer l'attitude qui vise à faire de l'Histoire un absolu. La polémique va durer plus d'un an : Camus déjà presque totalement isolé au sein de l'intelligentsia de gauche se retrouve

1. *Id. ibid.*, p. 357.

2. Todd O, *Camus, Biographies* N.R.F Gallimard, 1996, p. 579.

3. *Œuvres Complètes d'Albert Camus*, Aux Éditions du Club de l'Honnête Homme, Paris, 1983, tome 9, p. 357.

confronté à une amertume douloureuse. Laghouat, Gardhaïa « solitude » et « silence » : coupure salvatrice avec le fracas parisien... Dans ce contexte de choc intellectuel et émotionnel le retour vers l'Algérie a valeur de ressourcement : « ce pays et ces hommes me rendent toujours à moi-même. »

Mais puisque « l'œuvre n'est pas seulement une expérience mais la forme singulière à travers laquelle cette expérience s'exprime¹ » on peut espérer que le retour au texte dans sa littéralité permettra de saisir le secret de l'expérience du désert, si secret il y a...

Toute première lecture, si cursive soit-elle, met en évidence que paix et violence marquent d'un double signe antithétique le désert.

La beauté et la paix Camus les rencontre à Laghouat : l'oasis est un monde d'abondance : « les murs de boue au-dessus desquels resplendissent les fruits d'or » ; l'absence de nomination précise permet l'éploiement de l'imagination : on songe au jardin de l'Eden, au jardin des Hespérides. Dans le monde de l'oasis règne l'allégresse « des nuées d'enfants », car à la fécondité de la terre, répond, en heureuse osmose, la fécondité de l'être humain dans une foi justifiée en l'avenir. Plus au Sud encore voici Gardhaïa et les villes saintes : autre type de beauté plus étonnante, plus déconcertante par une topographie de l'encerclement que souligne « ceinture de collines » d'abord, puis la métaphore militaire « bardées de murailles rouges » ; dans l'adjectif se joue un passage du réel au symbolique et se dessine en filigrane l'histoire tourmentée et guerrière des héritiers du Maghreb volontairement repliés sur eux-mêmes en une foi austère et farouche.

Mais ce que découvre aussi Camus c'est qu'entre et au delà de ces lieux de vie, il existe de vastes territoires qui ne sont qu'hostilité et inhumanité. Il y a l'inhumanité inhérente aux éléments constitutifs du désert : le sable d'abord. Dans l'imaginaire collectif, comme dans celui de Camus, la dune dans la pureté de sa sensualité devient métonymie du Sahara. Pour éviter l'affadissement du stéréotype Camus recourt au terme technique de « erg » ; autre terme technique « chebkas » : là encore il s'agit bien de dunes, de petites dunes espacées les unes des autres, qui forment une sorte de réseau et créent un terrain de multiples bosses quasiment impossible à traverser. Par et dans ces nominations le désert affirme sa réalité et son agressive originalité.

1. Guiraud P. *Linguistique et critique littéraire* PUF, 1979, p. 15.

Mais surtout Camus découvre que le désert n'est pas « la dune », mais le « reg ». Le terme n'est pas prononcé mais sa présence obsédante se reconnaît dans la reprise en leitmotiv des vocables « pierres, rochers, silex, schiste ». Sable et pierres font du reg « le désert des déserts », la terre de la désolation : « quand on laboure dans ce pays c'est pour récolter des pierres. » Quand bien même Camus voudrait continuer à s'écrier « Laissez donc ceux qui veulent se séparer du monde [...] je suis heureux dans ce monde car mon royaume est de ce monde » (*Carnets I* p. 22), il paraît bien difficile de réenchanter ces territoires stériles pour y vivre « l'heureuse lassitude d'un jour de noces avec le monde », car même dans l'oasis qui apparaissait comme un lieu protégé et protecteur, le désert arrive à créer un monde de l'anarchie et du chaos : ainsi du « cimetière de Laghouat couvert de tessons de schiste et où les morts s'entremêlent sous la confusion des pierres »

La traversée du territoire des Dayas ne peut qu'amplifier cette sombre vision de la tragédie qui se joue entre l'homme et la nature. Sur ce grand plateau, de loin en loin apparaissent des dépressions peu sensibles — les dayas — dans lesquelles se dépose le limon drainé par d'aléatoires eaux pluviales. On ne saurait parler de Vie dans ce simulacre de nature aux « arbres fantomatiques » ; informé par la métaphore « copeaux » on ne peut parler que de survie aux limites de l'épuisement et presque au seuil de la mort puisque l'homme y « racle » un « squelette schisteux ».

Et ces terres sont d'autant plus stériles et ingrates qu'elles sont soumises aux excès du climat : « royaume de pierres qui brûlent le jour et gèlent la nuit » ; « sécheresse dans le Sud — et c'est la famine — 80 000 moutons meurent. Toute une population gratte la terre à la recherche de racines. Buchenwald sous le soleil. » La progression dans l'horreur s'opère par une double métaphorisation à partir du verbe « gratter » : une métaphorisation implicite, littéraire — les paysans de La Bruyère ; une métaphorisation directe (Buchenwald) qui porte tout le poids de l'Histoire pour identifier « désert » et « camp de la mort ». Et cette folie meurtrière le désert l'exerce sur les hommes par intermittence, sur lui-même de manière continue en une sorte de vertige de la démesure : « royaume de pierres qui brûlent le jour et gèlent la nuit — et sous ces terribles poussées finissent par éclater en sable ».

Dans la mesure où un mythe d'initiation doit conférer à la mort une fonction positive cette vision d'apocalypse n'offre comme pers-

pective que l'assurance d'une création ratée et d'un Dieu de cruauté. Pour Camus le désert serait donc resté une matrice vide : toutes les notations se mobilisent pour construire deux paradigmes Beauté/Vie — Désolation/Mort, tellement antithétiques qu'on voit mal comment ils pourraient se conjoindre en cette unité nécessaire à la force enseignante du mythe.

À moins d'opérer une autre lecture puisque selon Ricardou « toujours le sens obtenu tend à combler, remplir le texte, satisfaire le lecteur. Bref le sens obtenu occulte le sens¹ ». Sans doute faut-il reprendre la lecture, d'autant qu'il paraît impensable lorsqu'on songe à la droiture et à la générosité des options politiques de Camus, à sa participation active à la Résistance, qu'un « désert/Buchenwald » puisse traduire les notions de plénitude, de réussite et de joie évoquées dans la lettre adressée à son épouse.

Commençons par le territoire des Dayas : certes le dénuement est toujours là — « maigres labours », « labourer » affirme, cependant, le choix de la Vie. Le courage physique, l'inventivité pragmatique des hommes du désert se trouvent magnifiés par le vocable « viatique » qui résonne aussi bien dans son sens premier — provision pour faire la route — que dans sa dimension quasi théologique ; il fait ainsi naître l'image d'une théorie accomplissant non plus un acte de survie mais un rite de renaissance : « La terre est si précieuse qu'on en racle les quelques copeaux [...] et qu'on la transporte comme un viatique dans des couffins. »

Mais à l'évidence la dimension mythique du désert dans sa plus extrême positivité s'incarne dans ces êtres qui depuis des millénaires maintiennent immuable le style de vie de la Tradition. Camus ne cherche pas à échapper à la vision apologétique des nomades (est-ce parce qu'il s'identifie à eux ?), vision qui s'origine dans un contexte biblique et se développe dans la littérature romanesque comme dans les récits de voyage ou dans les témoignages des spécialistes du désert. Ibn Khaldoun, Léon l'Africain, Psichari, Saint-Exupéry, Monod, les officiers des Affaires Sahariennes, tous voient dans les Nomades les « seigneurs du désert », tous admirent leurs qualités physiques d'endurance et de résistance, leur capacité à surmonter l'hostilité de territoires ingrats par leur intelligence des lois de la transhu-

1. Ricardou J. *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, p. 1978, Collection « Poétique », p. 118.

mance ; tous reconnaissent leur loyauté et leur fierté en même temps que leur passion pour la liberté.

La notion de « pauvreté » établit un lien entre le texte n° 1 et la note 3 : les nomades réapparaissent, mais élevés au rang de sages et d'initiés puisqu'ils savent lire et comprendre les signes de vie que leur indique le désert, et qu'en toute générosité, ils transmettent à ceux qui s'aventurent dans ces territoires où ne fonctionnent plus les repères spatio-temporels habituels : « Comme ces pierres dans le désert [...] enseignent, à ceux que la pauvreté instruit, les routes mystérieuses qui mènent à l'eau ou à l'herbe sèche. » La notion d'eau, déjà apparue à la fin du texte n° 2 en un syntagme dont la puissance de suggestion naissait de la ponctuation, de l'environnement contextuel et de l'absence de tout développement revient indirectement mais activement dans le vocable « racines » de la note 4 ; c'est affirmer que, malgré les apparences, le désert n'abandonne jamais les êtres qu'il a marqués de son signe.

Par la méditation des nomades, dans la réalité de leur vécu, le désert géographique, quelle que soit sa nature, prend pour Camus une positivité d'évidence dont il éprouvera lui-même les effets heureux. Dès le texte n° 1 s'inscrit l'éblouissement de l'espace et des couleurs comme un écho à cette affirmation de 1943 : « moi qui ne peux vivre sans beauté » ; [*Carnets II* p. 94]. Mais l'expérience majeure vécue au désert se cristallise dans le vocable « évasion ». En lui résonne d'abord la notion de libération sur les plans psychologique et social, déjà inscrite contextuellement dans « silence » et « solitude ». Mais surtout, par connexion avec la notation 5, « évasion » continue à traduire cette notion de délivrance mais, cette fois, sur un plan philosophique dans une dimension spirituelle puisque le problème de l'affrontement à la mort se trouve résolu :

Ne pas oublier — À Laghouat, singulière impression de puissance et d'invulnérabilité. En règle avec la mort, donc invulnérable.

L'accent triomphant pour dire et préserver dans les mots le caractère unique et fondamentalement salvateur du vécu d'un instant exceptionnel se comprend aisément puisque dans cette notation s'inscrit « cette mutation ontologique du régime existentiel » qui est le propre de l'Initiation. À « invulnérabilité » et « invulnérable » de signifier la

réalité de cette « nouvelle naissance » par laquelle « chaque minute de vie portera en elle sa valeur de miracle et son visage d'éternelle jeunesse »

Initiation, à l'évidence, réussie si l'on en croit Camus lui-même. Cependant ne peut-on deviner une légère fêlure : aucun terme à résonance religieuse ne se rencontre dans la notation 5. La rencontre avec Dieu n'a pas eu lieu, semble-t-il... alors que la confiance de la Quête au sens mystique du terme affleure dans le texte, même si l'ironie se doit de masquer l'aveu :

Du fond de l'horizon... J'attends aussi d'y voir surgir des bêtes fabuleuses [...]

Comment ne pas songer à ces bestiaires cauchemardesques nés de l'imagination d'un Breughel l'Ancien ou d'un Jérôme Bosch pour illustrer la vie de ces hommes « ivres de Dieu » qui « partaient au désert » non pour se transformer en « mort-vivant » mais en « éveillé » comme le rappelle J. Lacarrière : « s'éveiller » l'aspiration la plus secrète de Camus...

En tout état de cause l'expérience du désert géographique, l'expérience « au » désert s'affirme dans ces quelques notations des *Carnets* si intenses qu'on peut espérer voir le syntagme « désert » développer après 1952 des potentialités inédites et particulièrement originales

De manière quelque peu surprenante « désert » n'apparaît que trois fois dans les *Carnets* entre 1952 et décembre 1959 (soit 209 pages).

***Carnets III* p. 71 :** « Le désert et le sablier ».

Faut-il voir dans cette formule lapidaire l'annonce d'une réflexion sur le Temps et l'Espace ? Peut-être ; mais elle renvoie plus sûrement à l'un de ces « écrivains du désert » auxquels s'est intéressé Camus avant son départ dans les territoires du Sud, Fromentin, en l'occurrence dans *Une année dans le Sahel* :

Un vieillard [...] avec un sablier dans la main. Une ficelle tenant le sablier et divisée par nœuds lui sert à marquer le nombre de fois qu'il a retourné l'horloge. Quand il est au bout de sa ficelle c'est que les jardins du canton ont assez bu [...]

Carnets III p. 255 : « [...] Et le courage de Pasternak c'est d'avoir redécouvert cette source vraie de création et de s'occuper tranquillement de la faire jaillir au milieu du désert de là-bas [...] ».

Il s'agit d'une très longue note de lecture sur la modernité et le message politique du *Docteur Jivago*. « Désert » de manière assez classique est sollicité pour traduire l'inhumanité d'un régime d'oppression et de censure :

Carnets III p. 276 : « L'exilé règne, le roi est à genoux. Au désert finit la solitude »

Ce vers appartient à l'un des tout derniers textes écrits par Camus, un long poème intitulé « Pour Némésis » ; l'influence de R. Char n'est sans doute pas absente de ces vers à la gloire de l'homme « Semé par le vent, moissonné par le vent [...] et fier de vivre un seul instant ». Cette dernière occurrence de « désert », est, sans doute, celle qui peut faire référence à l'expérience camusienne du désert puisque, après la seconde naissance, l'initié revient vers les hommes pour partager avec eux un message de paix et de joie.

Il n'empêche, comment ne pas avoir l'impression d'un désamour de Camus pour le vocable « Désert » si peu présent dans les *Carnets*. Si l'expérience « au » désert a été aussi intense qu'elle le paraissait, on pouvait espérer en retrouver quelques rappels prouvant l'entrée de « désert » dans la constellation mytho-linguistique de Camus. À moins que ce quasi silence ne réponde à une pudeur et une appréhension des choses propre à Camus, comme le suggère cette note de *Carnets III* (p. 252) :

Je me force à écrire ce journal, mais ma répugnance est vive... pour moi la vie est secrète. Elle l'est à l'égard des autres mais aussi elle doit l'être à mes propres yeux. Je ne dois pas la révéler dans les mots. Sourde et informulée c'est ainsi qu'elle est riche pour moi.

Cependant, que l'ébranlement psychologique, philosophique, spirituel de l'expérience au désert se prolonge et ne demande qu'à revivre les œuvres postérieures à 1952 en témoignent.

L'exemple le plus convaincant pourrait bien être un texte que rien ne prédispose à devenir la matrice d'une ressouvenance puisqu'il s'agit d'un texte de commande. En 1954, en même temps qu'il réa-

lise son film « Désert Vivant », Walt Disney décide de « cristalliser ces vivants témoignages » dans une « Collection d'art documentaire » et de solliciter un certain nombre d'écrivains pour écrire les textes qui accompagnent les photos : Aymé Bromfield, Huxley, Mauriac, Maurois, Montherlant. Mais comment l'élan créateur ne serait-il pas contraint par l'exigence d'un commentaire « anthropomorphe », par les prises de vue et le cahier des charges d'un autre artiste pour lequel demeure la prééminence du film ?

Pour les critiques il ne peut s'agir que d'un travail alimentaire ! Cependant écrire le premier et le dernier chapitre du livre sous les titres « Le désert » et « Pluie et floraisons » est-ce réellement innocent ? En tout état de cause pour appréhender la spontanéité et la vivacité de la réaction camusienne dans son premier élan créateur il faut revenir au texte d'origine publié par les Éditions Payot à Lausanne. Le désert... à l'évidence il n'est pas demandé à Camus de reprendre ce qui, dans la mémoire collective définit le désert dans son universalité, mais de mettre en lumière les caractères originaux et spécifiques du désert américain. Les sept photos choisies par les maîtres d'œuvre ne laissent aucun doute sur la finalité du propos : n° 1 : sable et dune ; n° 2 : butte de la Monument Valley ; n° 3-4 cactées ; n° 5-6 : montée de basalte en fusion sous forme de bulle ou de vapeur ; n° 7 : mirage de deux nappes d'eau.

Certes dans le texte camusien l'évocation de cette eau reparaisant « sous d'étranges formes : à demi pétrifiée dans des fonds de boue ou vaporisée dans ces brèves nuées du matin¹ [...] » répond aux photos 5/6 ; mais l'absence de tout commentaire scientifique ne permet pas de saisir la spécificité du phénomène. Même traitement uniquement littéraire, pour la photo n° 2 : le vent « ce rude sculpteur corode alors le relief, le rongé, le modèle, dresse d'étranges monuments dans les solitudes du désert² ». Par contre rien dans l'ensemble du texte qui puisse référer, même de manière lointaine ou indirecte, aux autres illustrations : rien sur le saguaro, le fameux cactus géant toujours présent dans les Westerns pour réveiller la culture cinématographique du lecteur ; rien sur la splendeur sensuelle de la dune, rien sur les mirages... Est-ce refus de tout imaginaire banalisé ou de tout exo-

1. Disney W. *Désert Vivant*, Société Française du Livre, Lausanne 1954, p. 8.

2. *Id. ibid.*, p. 9.

tisme facile ? Cela est plausible mais, peut-être vaut-il mieux revenir à cette théorie camusienne qui veut que la création soit engendrée par le vécu de l'écrivain. Rappelons une fois encore cette notation de *Carnets II*.

Détestable l'écrivain qui parle, exploite ce qu'il n'a pas vécu

Un vécu réel qui parfois peut sembler renaître, comme par surprise : si la correspondance entre ce que montre les photos 5/6 et « les routes mystérieuses qui mènent à l'eau » est fort lointaine, on la devine bien plus nette entre la butte de la Monument Valley teintée par les oxydes minéraux et cette colline rocheuse, à Laghouat, « couverte de feuilles repliées de silex » ou « ces villes saintes dans leur ceinture de collines ocrées, elles-mêmes bardées de murailles rouges ». En fait, ce jeu d'échos montre que Camus décrit « son » désert. Alors que J. Huxley dans les pages de conclusion du livre affirme, en rapport avec la grande majorité des illustrations, que « le caractère unique du désert est le sable, des kilomètres et des kilomètres de sable en guise de glèbe¹ », Camus n'évoque que le désert de pierres dont il a fait l'expérience. C'est alors l'éploiement d'un lyrisme dont la violence ressortit à l'emploi systématique de structures métaphoriques. Elles vont construire la vision apocalyptique d'une terre de désolation sous les effets maléfiqes du soleil et du vent :

Soleil : feu du ciel, meule → brûler, porter au rouge
Vent : blizzard sec, meule → corroder, ronger
→ Terre : peau sèche → recroquevillée, torrifiée, irritée, ridée, rabotée jusqu'à l'os, réduite à son squelette schisteux.

Et si les mêmes expressions se retrouvent dans les *Carnets* et dans le texte de *Désert Vivant*, ce n'est ni paresse, ni panne d'écriture, mais certitude de la justesse des mots qui doivent dire la terre suppliciée du « reg ».

D'ailleurs le recours à l'écriture métaphorique est l'indice le plus probant de l'intérêt que porte Camus à ce texte. En effet, la métaphore qu'il définit comme « la condensation furieuse de l'image » n'est pour lui ni décorative ni rhétorique. Correspondance avec

1. *Id. ibid.*, p. 71.

F. Ponge, analyses des poésies de R. Char ou des romans de Melville, montrent que pour Camus la métaphore est un stimulus — signe doté d'une valeur didactique liant lecteur et créateur — ainsi que de valeurs heuristique et herméneutique — aptes à mettre en forme et expliciter ce qu'il y a de plus incommunicable dans l'instant d'un événement. Alors que dans les *Carnets* Camus ne peut s'abstraire d'un contexte psychologique et social aussi agressif que chaotique, en témoignent les notations qui séparent les notes de voyage, l'occasion lui a été donnée de revivre une expérience qu'il sait avoir été fondamentale pour lui, de la revivre en toute secrète lucidité et authenticité : peut-il, en effet, exister meilleur « masque » qu'une œuvre de commande ? L'ébranlement émotionnel que fut la rencontre non attendue « de cette confusion des pierres », ce monde du chaos et de la mort où, cependant, il suffit de « trouver une certaine pierre favorable à la construction » pour que naisse la Vie, Camus a donc pu en prendre la mesure, tout en paraissant répondre au cahier des charges : la finalité du film et du livre n'était-elle pas de montrer des espaces où, bien que tout s'organisât pour l'empêcher, la vie surgissait...

Par contre « Désert Vivant » étant exclusivement consacré à la vie animale et végétale Camus se trouvait, semble-t-il, dans l'impossibilité de retracer la part la plus fondamentale de l'expérience « au » désert puisque soumise à la médiation des Nomades.

Or dès l'introduction, prenant appui sur une vérité scientifique rappelée par Walt Disney — l'importance quantitative des mers et des océans. — Camus opère, sans que la cohérence du propos en soit affectée, un glissement vers l'une de ses préoccupations majeures inscrite aussi bien dans les *Carnets* que dans *Le premier homme* ou la lettre du 28 juillet [1958] à J. Grenier, le surpeuplement :

Nous sommes cernés par le eaux. Des milliards d'hommes s'entassent sur des terres étroites au milieu des mers qui couvrent les deux tiers du globe [...] Demain il y aura trop d'hommes dans un monde trop petit¹.

Sans discordance, de manière naturelle l'homme peut entrer en scène. Sous tendue par la sincérité d'une émotion anxieuse, la notion

1. *Id. ibid.*, p. 7.

de « surpeuplement » permet de glisser vers celle de « désert » modulée par antithèse évidente en désert « refuge » :

[...] les déserts, terres inhumaines où l'homme, pourtant, en certaines circonstances, peut trouver un refuge, îles arides, royaume de dure liberté, au cœur même de nos îles surpeuplées¹.

Dans le secret du texte qui sont ces hommes d'exception sinon les Nomades et Camus lui-même? Car dès l'introduction se met en place un maillage sémantique qui ne laisse pas de correspondre à celui des *Carnets*. Sous l'effet de la métaphore d'identification « royaume de dure liberté » « désert » affirme une positivité évidente mais dont la spécificité relève, en fait, des notations des *Carnets*. « Royaume » reprend « royale » l'adjectif qui magnifiait cette « pauvreté extrême et sèche » dans laquelle Camus rejoignait les Nomades. « Liberté » reprend les forces existentielles et philosophiques inscrites dans la féconde connexion « évasion » « invulnérabilité ». Les notations des *Carnets* resémantisant le texte de « Désert Vivant », « en certaines circonstances » perd son caractère de généralité aussi impersonnelle que banale, pour se dramatiser de tout le contexte psychologique et politique qui entoura le voyage de Camus dans les territoires du Sud.

Ainsi la présentation du désert américain s'organise-t-elle sous le double signe de l'Algérie et de la Grèce. Signe secret de l'expérience « du » et « au » désert vécu par Camus : prudence et réserve ainsi qu'il le reconnaît lui-même :

En ce qui concerne l'Algérie j'ai toujours peur d'appuyer sur cette corde intérieure qui lui correspond en moi et dont je connais le chant aveugle et grave².

Signe manifeste de la Grèce

Si comme le dit Héraclite, l'âme sèche est la meilleure, alors l'âme consumée du désert est le Dieu suprême du monde³

1. *Id. ibid.*, p. 7.

2. Camus *Essais*, Paris Gallimard, 1965, Bibliothèque de la Pléiade, p. 850.

3. Disney W. *Désert Vivant*, Société Française du Livre, Lausanne, 1954, p. 7.

Héraclite... sa théorie de la mobilité universelle et de l'unité des contraires qui veut que Vie/Mort ne soit qu'Un, vient-elle légitimer et expliciter cette alliance de mots, de prime abord, insolite : « Désert Vivant » ? Héraclite... dès 1948, Camus le sollicitait dans « L'exil d'Hélène » pour témoigner des vertus de la « philosophie des limites » : à l'encontre des idées reçues, sous son égide, le désert ne serait-il pas terre de mesure tandis que les « îles surpeuplées » marqueraient la démesure du monde moderne ? Héraclite... tandis que les « îles surpeuplées » signaleraient l'échec du message biblique puisque « Nous croissons ainsi et nous multiplions sur des territoires qui se réduisent et s'appauvrissent peu à peu¹ », pénétré par le Feu ou *logos* divin le désert serait la terre de l'authentique Transcendance, celle qui satisfait l'âme dans son exigence de pureté et son désir à se dégager de la matière. Héraclite... le philosophe mais aussi l'homme, l'homme de toutes les ruptures, l'homme capable de « se déprendre de tout » pour partir dans la montagne — son désert — mener la vie ascétique qui ouvre la voie de la Sagesse. Héraclite... évoquer la Grèce, c'est pour Camus, en tout temps, en tout lieu, l'invoquer afin qu'elle maîtrise et dirige « la passion sans frein et l'abandon à la volupté d'aimer » (*Carnets II* p. 73) qui le lie à l'Algérie.

Ce nouvel angle de lecture que met en place le texte camusien consacré à « Désert Vivant » peut, sans doute et légitimement, servir pour d'autres œuvres postérieures à 1952. Camus lui-même nous y invite dans les notes concernant la structure du *Premier homme* :

Arracher cette famille au destin des pauvres qui est de disparaître sans laisser de traces²

Titre : Les Nomades. Commence sur un déménagement et se termine par l'évacuation des terres algériennes³.

L'inachèvement mystique de l'expérience « au » désert ne trouverait-il pas son accomplissement dans *L'Exil et le Royaume* qui pourrait bien être une tentative de modélisation de la notion de grâce. « Comment apprendre à mourir dans le désert ! » le point d'exclamation

1. *Id. ibid.*, p. 7.

2. Camus A. *Le premier homme*, Cahiers Albert Camus 7, N.R.F. Gallimard, 1994, p. 293.

3. *Id. ibid.*, p. 282.

soulignait la prégnance de la question pour Camus et l'impossibilité angoissée d'une réponse qu'il connaîtra, cependant, lors de son séjour dans les territoires du Sud lorsque le désert lui apprend « la brève et puissante liberté de ceux qui ne possèdent rien et qui saluent pourtant la vie jusque dans ses énigmes¹ ».

Notes concernant le voyage dans les territoires du Sud

1. Boghari-Djelfa —Le petit erg. La pauvreté extrême et sèche— et la voici royale. Les tentes noires des nomades. Sur la terre sèche et dure —et moi— qui ne possède rien et ne pourrai jamais rien posséder, semblable à eux.

Laghouat et devant la colline rocheuse couverte des feuilles repliées du silex —l'immense étendue— la nuit qui vient comme une vague noire du fond de l'horizon pendant que l'ouest rougit, rosit, verdit.

Les chiens infatigables de la nuit.

Dans l'oasis, les murs de boue au-dessus desquels resplendent les fruits d'or. Le silence et la solitude. Et puis on débouche sur une place. Des nuées d'enfants joyeux qui tournoient comme des petits derviches, en riant de toutes leurs dents.

Peut-être est-il temps alors de parler du désert où j'ai trouvé la même évasion. — Du fond de l'horizon... J'attends aussi d'y voir surgir des bêtes fabuleuses et d'y trouver, plus simplement, un silence non moins fabuleux et cette fascination... *Carnets III*, p. 52.

2. De Laghouat à Gardhaïa. Les daïas et leurs arbres fantomatiques. Les chebkas tourmentées. Royaume des pierres qui brûlent le jour et gèlent la nuit — et sous ces terribles pesées finissent par éclater en sable. Même le cimetière de Laghouat couvert de tessons de schiste et où les morts s'entremêlent sous la confusion des pierres. Même ces maigres labours qu'on rencontre parfois dans le désert et il s'agit seulement de trouver une certaine pierre favorable à la construction. Quand on laboure dans ce pays, c'est pour récolter des pierres. La terre est si précieuse qu'on en racle les quelques copeaux qui s'accumulent dans les creux et qu'on la transporte comme un viatique dans des couffins. L'eau. Terre rabotée jusqu'à l'os, jusqu'à son squelette schisteux. Gardhaïa et les villes saintes dans leur ceinture de collines ocrées, elles-mêmes bardées de murailles rouges. *Carnets III*, p. 69.

1. Disney W. *Désert Vivant*, Société Française du Livre, Lausanne, 1954, p. 62.

3. Comme ces pierres dans le désert, soudain entassées les unes sur les autres, à peine différentes d'autres entassements, et qui enseignent, à ceux que la pauvreté instruit, les routes mystérieuses qui mènent à l'eau ou à l'herbe sèche. *Carnets III*, p. 70.

4. Sécheresse dans le Sud —et c'est la famine— quatre-vingts mille moutons meurent. Toute une population gratte la terre à la recherche des racines. Buchenwald sous le soleil. *Carnets III*, p. 70.

5. Ne pas oublier — À Laghouat, singulière impression de puissance et d'invulnérabilité. En règle avec la mort, donc invulnérable. *Carnets III*, p. 70.

Carnets I, II, III, N.R.F., Gallimard (1962. 1964. 1989).

Genet au désert (*Un Captif amoureux*)

.....
Pierre-Marie Héron
Université Montpellier III
.....

Dans *Un Captif amoureux*, le désert géographique joue un rôle en apparence très marginal : Genet, qui rapporte dans ce livre dit de « souvenirs » ce qu'il appelle « [s]a révolution palestinienne », entre 1970 et 1984, alimente les va et vient de sa composition à une source vive qui est son premier séjour de six mois en Jordanie, d'octobre 1970 à avril 1971, au lendemain de Septembre Noir. Selon les termes d'accords de cessez-le-feu que le roi Hussein n'aura de cesse de contourner jusqu'aux derniers combats de juin 1971, les feddayins palestiniens se sont retirés au nord-ouest d'Amman, dans une des régions les plus vertes du pays. Pour l'écrivain, allant des camps de réfugiés palestiniens de la capitale et de ses alentours aux bases de Jerash et d'Ajloun, le désert semble devoir être surtout la terre des ennemis des feddayins, la terre des Bédouins. Cependant une autre image du désert bédouin se fait aussi jour, dans laquelle, mieux que dans le mouvement palestinien, peut s'investir le nomadisme viscéral du vieux vagabond.

Mais c'est plus encore sur le plan de la poétique de l'œuvre que l'imaginaire du désert joue un rôle capital. Rôle capital, séminal même, quoique là encore marginal en apparence, puisque Genet ne l'applique à la création littéraire que dans l'épigraphe du livre, dans ces lignes quelque peu énigmatiques : « Mettre à l'abri toutes les images du langage et se servir d'elles, car elles sont dans le désert, où il faut aller les chercher. » Or on mesurera leur importance en sachant que Genet les a rajoutées en tête des dernières épreuves la

veille, peut-être la nuit même, de sa mort le 15 avril 1986. Ces lignes subsument ainsi les images et réflexions sur l'écriture égrenées au fil des pages, qui en deviennent comme des paraphrases, parfois incomplètes et parfois infidèles, témoignant du jeu, du tremblé qui jusqu'à la fin a accompagné la réflexion de l'écrivain sur la littérature.

Dans cette brève communication, nous nous proposons d'aborder successivement les deux aspects évoqués, d'abord l'imaginaire du désert, en dernier lieu biographique, dans *Un Captif amoureux*, puis la poétique de l'œuvre dont la figure de l'écrivain au désert devient l'ultime réflexion¹.

Palestiniens sans terre, Bédouins du désert

1. *Tourisme et engagement.* Le désert comme géographie est quasiment absent des « souvenirs » de Genet dans *Un Captif amoureux* et si l'on doit en parler, ce n'est pas d'abord pour ce qu'il peut représenter dans l'imaginaire de l'écrivain, mais comme composante parmi d'autres d'un dilemme discret, secret, néanmoins affleurant, entre tourisme et engagement. De la Jordanie où Genet séjourne six mois entre octobre 1970 et avril 1971, revient en septembre 1971, puis de mai à août 1972 et enfin en novembre de cette même année, avant un dernier retour en juillet 1984, de ce pays aux trois quarts formé de déserts et si riche de vestiges des civilisations passées, il n'évoque apparemment qu'un visage, celui des camps de réfugiés palestiniens et des bases de feddayins entre Amman, la frontière syrienne et le Jourdain limitrophe des Territoires occupés. Des « ruines romaines, toujours inhumaines » de Jerash (462²), de la forteresse arabe d'Ajloun érigée contre les croisés, surplombant toute la vallée du Jourdain, de ces sites archéologiques imposants au cœur du périmètre de repli des feddayins après Septembre noir, il ne dit presque rien. Rien des fameux châteaux du désert à l'est d'Amman, résidences secondaires des califes de la dynastie omeyyade (VII^e-VIII^e siècles) ; ni des vestiges de forteresses des Croisés sur la Route des Rois entre Amman et Aqaba tout au sud ; ni du grandiose désert du Wadi Rum

1. Signalons la communication de S. Ukai au colloque de Cerisy sur Genet en août 2000 (Actes à paraître) : « Déserts, nuits dans *Un Captif amoureux* (Derrida) ».

2. Toutes les références de pages entre parenthèses renvoient à l'édition du livre dans la collection Folio (Gallimard).

qui touche le désert saoudien. Si les difficultés de circulation et les engagements de Genet l'ont sans doute principalement confiné dans le périmètre indiqué, le désert jordanien ne lui était pas inconnu puisqu'en novembre 1972 il est allé visiter les ruines du gigantesque site nabatéen de Pétra, sur la Route des Rois (trois mentions en demeurent, pages 363, 461, 489). Visite cachant peut-être, comme il le dit, une activité plus politique (« [s]e rendre compte que les deux populations, jordanienne et palestinienne, étaient encore ennemies », 461) et suivie d'une expulsion quasi immédiate. Cependant on peut s'étonner que presque rien de ces immenses déserts jordanien et de leurs vestiges n'apparaissent dans des Mémoires où, le temps des engagements étant passé, l'éclairage n'est plus militant.

Sans doute, ce faisant, Genet refuse-t-il d'être dupe du « grand charme » qu'il reconnaît à la Jordanie, dans une note de la fin du livre : il est, ce charme que vantent les agences de voyage, « la gaze peinte qui dissimule la férocité des camps palestiniens » (457). Mais ailleurs, vers la fin d'une longue évocation de Français de Paris, enfants de mai 68, venus à Amman soutenir la cause palestinienne, Genet défend la petite utopie d'un tourisme compatible avec la révolution : « Sauf les Palestiniens, tous furent d'avis que je me moquais des révolutionnaires quand je dis qu'au Caire, j'avais fait une escale de vingt-quatre heures afin d'aller, au lever du soleil, revoir, roses au-dessus des brouillards du Nil, les Pyramides » (193). De même, à propos de son retour auprès des feddayins de Jordanie via la Turquie et la Syrie en mai 1972 : « Alors que j'étais encore en Turquie comment être si près de Tarse et m'en aller s'en voir la ville ? » (434) Ces rapides incises qui donnent un sens aux multiples croquis de lieux esquissés, aux touches de pittoresque qui irisent les récits brisés de ses voyages, sont un écho très affaibli des idées de l'écrivain sur l'antinomie en réalité, et non l'accord, de l'activité révolutionnaire et de l'art, objet de nombreuses discussions avec des militants palestiniens et où se reflète tout un climat bien d'époque. On en trouve de nombreuses traces dans les écrits de Genet, par exemple dans un long compte rendu d'une discussion avec des Palestiniens à Paris, en septembre 1972, publié dans le recueil *Genet à Chatila* :

La révolution politique et la révolution artistique ne s'excluent pas toujours l'une l'autre, mais il faut admettre qu'une des choses dési-

rées par toutes les révolutions, c'est d'être glorifiées par l'académisme qu'il faudrait détruire. [...] D'un côté, il y a l'œuvre au service de la révolution, constructive en ce sens qu'elle détruit les valeurs bourgeoises; et de l'autre une forme d'activité artistique violente et incendiaire, en ce sens qu'elle refuse de se soumettre à quelque valeur ou à quelque autorité que ce soit. Elle conteste même l'existence de l'homme¹

C'est ce que Genet éprouvait devant les Pyramides d'Égypte, qui, note-t-il dans une incise du *Captif amoureux* réunissant le souvenir du regard de Giacometti et un imaginaire mystique du désert, « les Pyramides d'Égypte avaient la valeur, la force, les dimensions, la profondeur du désert qui avait la profondeur d'une poignée de sable » (424).

En somme, et sans placer tout sur le plan de l'émotion incendiaire de l'art, le rejet dans les marges du récit des charmes du tourisme trahit une attitude d'écrivain : le choix fait par cet homme de curiosité et de culture encyclopédique de remplir non seulement le rôle de témoin, invité pour voir et entendre, mais de « captif amoureux » des Palestiniens non intégrés de Jordanie. Attitude difficile, peut-être vaine si, comme il l'écrit aussi avec humour, ni tout à fait étranger, ni tout à fait semblable, il est resté par force comme ces vieilles dames des riches familles palestiniennes : « d'une fenêtre ou d'une loge, et comme avec une lorgnette de nacre, j'aurai regardé la révolte des Palestiniens » (125, repris page 357).

2. *Le désert, terre de l'ennemi.* Y a-t-il, à défaut de Mémoires d'un touriste, un imaginaire politique du désert dans *Un Captif amoureux*? Oui. En effet le livre néglige aussi bien les palestiniens émigrés après 1948 et intégrés dans la société jordanienne, jusqu'à occuper des postes très élevés dans le gouvernement de la monarchie hachémite, que les Territoires occupés de Cisjordanie, où Genet a catégoriquement refusé de se rendre. Ce qui lui fait dire dès la première page : « La révolution palestinienne m'aurait donc échappé? Tout à fait. Je crois l'avoir compris quand Leila [Shahid] me conseilla d'aller en Cisjordanie. Je refusai car les territoires occupés n'étaient que du drame vécu seconde par seconde par l'occupé et l'occupant », réalité

1. Textes réunis par J. Hankins, Arles, Solin, 1992, p. 145 et 146 (réédition chez Actes Sud, coll. Babel, en 1994).

dans laquelle il ne pouvait se retrouver (12). Ainsi, tout autour des camps jordaniens et des bases disséminées dans les collines et montagnes boisées de Jerash et d'Ajloun, les déserts de Cisjordanie et de l'ancienne Transjordanie deviennent-ils, après Septembre Noir, territoire de l'ennemi. D'une part Israël, qui imprime sa présence dans les Territoires occupés en arrosant, fertilisant et arborant le désert pour ses colonies (198, 405). Mais surtout les Bédouins de Jordanie, population minoritaire mais principal soutien du roi Hussein, qui y a recruté l'essentiel de son armée. Là encore, Genet simplifie : négligeant les palestiniens intégrés dans cette armée, il oppose sans cesse aux feddayin « l'armée bédouine » et ses « 75 000 soldats sortis de 75 000 familles environ » (97 et *passim*), les « Bédouins du désert » (95).

Or ce désert n'est pas seulement l'endroit où sont emmenés en captivité les Palestiniens rescapés des combats de septembre 70, de juin 71, notamment au camp de Zarkat (80, 406, 472) où Hamza fut torturé au fer rouge : il est une civilisation, un mode de vie, un monde ancien et guerrier, à la fois barbare et raffiné, qui ne laisse pas en réalité de fasciner l'écrivain. Suggérant que pour les bédouins « les Palestiniens [...] représentaient l'avancée d'un monde longtemps tenu à distance grâce à un désert autrefois mortel aujourd'hui scandaleusement franchi » (500), le regard du mémorialiste confère à ces « aristos du désert » (21-22), à ces « Princes-du-Désert » (381) lit-on aussi, une élégance, une beauté née de leur terre et dont les feddayin sont incapables. Elle éclate dans un épisode révélateur plusieurs fois repris dans *Un Captif amoureux*, une soi-disant danse de réconciliation entre les deux parties, dont Genet a été témoin au camp de Baqa, à 20 km d'Amman, en février 1971. Dans des notes prises en 70 et 71 et publiées en 1977 « à la mémoire des feddayin » sous le titre « Près d'Ajloun », voici comment elle est décrite :

Embarrassés par leur corps et les pas de danse, les Palestiniens étaient lourds, maladroits, presque ridicules, quand les Bédouins étaient admirables. Dans les deux camps la danse était la même, mais si les Palestiniens la considéraient comme un amusement, pour les Bédouins c'était une parade sacrée, les rassurant sur leur condition d'hommes dansant pour eux-mêmes, dansant devant Dieu, et dansant pour les femmes.

Par la danse, ils s'assuraient d'être eux-mêmes, musulmans et virils. Ni les uns ni les autres n'étaient armés, mais la violence des Bédouins

devint telle, leur beauté si grande, leur certitude si évidente d'être dansant, et dansant ainsi afin d'être contré que, triomphale déjà, si elle avait continué, cette danse sévère et simple eut mis en déroute les Palestiniens¹.

Or la conclusion rend aux Palestiniens, ces piteux danseurs, la première place : « Ainsi la bravoure guerrière des Bédouins est très grande — mais elle n'est rien devant le courage moral des Palestiniens. » Partisan du désordre contre l'ordre, le Genet militant des textes de circonstance déprécie la beauté des Bédouins en la renvoyant à une opposition entre révolte et tradition et de là entre intelligence et bêtise d'où découle, dans son vocabulaire politique, toute une série de distinguos : violence et brutalité, courage et bravoure², élégance et prestance. Ainsi au début de la note, il écrit : « [...] la prestance de certains bédouins restaient extérieure, relevant d'une virilité qu'accentuaient les robes et les keffiehs. Les feddayin étaient d'une beauté fraîche, naïve, offerte à l'intelligence. [...] Cette beauté nouvelle, ils la tiennent de la révolte³. » Cependant, récrivant le souvenir dans ses Mémoires, Genet lui donne un éclairage différent, entièrement élogieux, à la faveur duquel apparaît le lien éclipsé du « hiératisme ténébreux » des Bédouins avec leurs origines, le désert immémorial : « Les bédouins dansaient avec autour d'eux le désert et la nuit des temps », « avec soudain, venant avec eux et autour d'eux, leur désert complice pour les protéger » (90). Et plus loin, dans une reprise de l'évocation : « Les Bédouins dansèrent, narguant les bureaucrates de l'OLP. Ils dansèrent admirablement. Leur danse était intacte, personne n'ayant osé y toucher. [Protégée] de toute corruption grâce à la sécheresse des sables qui la gardèrent deux ou trois mille ans, cette chorégraphie apparut jeune, fraîche et belle aux yeux des feddayin morfondus. Peut-être les Palestiniens regrettèrent-ils d'avoir légèrement défié une tradition si vieille qu'elle faisait croire ce monde nouveau non vieux mais déjà fatigué, ridé, alors que celui du désert restait sans taches » (175).

1. In *L'Ennemi déclaré*. Textes et entretiens, éd. établie et annotée par A. Dichy, Gallimard, 1991, p. 182-183.

2. Voir dans *Un Captif amoureux*, la définition du courage p. 226.

3. *L'Ennemi déclaré*, p. 182.

3. *Nomadisme et vagabondage.* Cette admiration évidente pour la beauté des bédouins façonnés et protégés par le désert, qui est une admiration pour une civilisation du désert, nous met sur la voie d'un autre renversement de la hiérarchie entre Palestiniens et Bédouins dans *Un Captif amoureux*. Il a trait à la question de la terre. Suggéré plus que commenté, il donne à lire, au-delà du désert bédouin, un désert absolu, une errance sans fin, véritable ligne de fuite du couple Hamza-Sa Mère qui est tout ce que Genet retient de profond de la révolution palestinienne.

Il faut faire attention à ce que Genet dit dans *Un Captif amoureux* des mots « révolution », « révolte » et « résistance » appliqués aux Palestiniens. Fondamentalement, s'il a aimé dans la réalité palestinienne ce qu'elle contenait et indiquait de révolte, de désordre contre tout ce qui a figure d'ordre, il n'a jamais adhéré à ce qui en elle était « désir de territoires » et donc simple résistance à une occupation israélienne : « Du plus haut que je la contemplais, la révolution palestinienne ne fut jamais désir de territoires, presque terrains perdus, jardins potagers ou vergers sans clôtures, mais un grand mouvement de révolte d'une contestation cadastrale jusqu'aux limites du monde islamique, non seulement limites territoriales mais révision et probablement négation d'une théologie aussi endormeuse qu'un berceau breton » (123¹). Or s'il se plaît à imaginer en vivant avec les feddayin, marxistes la plupart quoique la plupart religieux, qu'ils sont comme des « joueurs de cartes sans cartes » (278), à la recherche de « territoires [qui] n'avaient jamais été » (149), il reconnaît aussi dans les camps dont « chaque quartier tâchait de reproduire le village abandonné en Palestine » (92), ce fameux désir de territoire. Ainsi, par son titre même, le livre enregistre le recul de celui qui, continuant à suivre de loin l'histoire palestinienne après 1973 et les « trois ans d'amour fou » qu'il a eus pour les feddayin de 1970 à la guerre de 1973, devine dès alors la dégradation de la révolte des sans-terre en « capitulation devant les invasions d'un confort appelant toutes les lassitudes ». Cette phrase conclut une note dans laquelle le titre du livre est ainsi justifié : « Peu à peu je me vis changer, surtout après la guerre de 1973.

1. Et p. 359 : « Accepter un territoire, si exigü fût-il, où les Palestiniens auraient un gouvernement, une capitale, des mosquées, des églises... c'était une hérésie tellement grave que même la penser comme seule hypothèse était péché mortel, trahison à la révolution »

Encore charmé, pas convaincu, séduit pas aveuglé, je me conduisais plutôt en captif amoureux » (258).

On comprend dès lors que cet homme viscéralement vagabond, exilé de toute terre depuis le vide créé en lui quand il découvrit à cinq ans son abandon par sa mère, cet homme qui a parcouru à pied toute l'Europe du Sud et l'Europe centrale dans les années 30, et le monde depuis, ce « vieillard qui va de pays en pays, chassé par celui où il se trouve autant qu'aspiré par les suivants [...] refusant le repos que donne la propriété, même modeste » (430), découvre une sorte de connivence avec le nomadisme bédouin, nomadisme choisi, perpétué depuis des millénaires (malgré une sédentarisation récente dans laquelle Genet retrouve les traits d'un nomadisme sur place), au contraire du nomadisme forcé des Palestiniens aspirant à retrouver leur terre ; aussi les Bédouins du désert, note Genet à un moment, n'ont que « mépris pour les Palestiniens chassés de leurs propres terres, trop pacifiques et trop amoureux des jardins » (328).

Cependant le désert bédouin reste une terre et leur nomadisme est vagabondage non anarchique, dit Genet, sur un territoire qui leur appartient. Aussi l'image qui s'impose à lui pour décrire sa vie d'errance, dans un passage où il s'arrête longuement sur la tentation de maison qu'il connaît lui aussi soudain, et très fortement, certain jour longuement raconté de mai 1972 en Turquie, renoue-t-elle avec un autre imaginaire du désert, celui en fait des *Paravents*, d'une terre où Saïd s'enfonce sans retour, traître à toutes les causes. Elle est, cette vie « un désert sans eau dans un désert sans eau », selon la formule mystérieuse d'un soufi, al-Halladj peut-être (429).

Tourisme géographique, géopolitique, autobiographie transforment donc le désert de Jordanie, jamais décrit, très peu nommé, plus souvent évoqué comme l'ombre portée des bédouins virils, nomades, héritiers d'une tradition intacte et millénaire, en une terre dans laquelle, indirectement et comme en creux de la réalité palestinienne qu'il y a connue, Genet se reconnaît aussi, au pont où la révolte rejoint le vagabondage pour faire de sa vie « un désert sans eau dans un désert sans eau ». Formule qui nous fait revenir à l'épigraphe du *Captif amoureux* pour regarder maintenant les choses du côté de la poétique de l'œuvre.

Le désert dans la poésie de l'œuvre

1. *L'être et le néant*. Sauf dans l'épigraphe, aucune des métaphores de la création littéraire que contient *Un Captif amoureux* ne reprend l'image du désert. Plusieurs de ces images ou affirmations, qui font du témoignage un trompe-l'œil (42, 407), de l'auteur un montreur de marionnettes, de l'œuvre un apparent travail de faussaire où pour combler les vides des dialogues oubliés sont recomposés (108, 267, 312, 344), où les voix sont truquées (43), plusieurs donc sont relativement convenues et en restent au plan superficiel où les Mémoires peuvent être dénoncées comme pur roman. D'autres, moins ludiques et moins théâtrales, serrent de plus près l'analogie avec le désert : la page, le tableau noir, la vitre. La page : Cocteau parlait de la « vie des interlignes. » Genet dès la première page du *Captif amoureux*, fait plonger le lecteur dans « l'art à pic » de « lire entre les lignes », lignes écrites sur une page blanche qui, tout en devenant ainsi lisible, a « peut-être une réalité plus forte que les signes qui [la] défigurent » (11), celle du néant. De même, les lettres à la craie sur un tableau noir (311, 441), le givre sur une vitre, ou la buée (407, 441), en disparaissant, laissent le tableau noir intact, la vitre transparente : « le paysage nettoyé », dit Genet, « est rendu à lui-même » (441). Ces images prolongent l'esthétique de ses écrits sur l'art, notamment sur Giacometti et sur Rembrandt, publiés entre 1957 et 1967. Une esthétique qui fait de l'œuvre, un « vide solide », un « bloc d'absence », et que définit bien cette note de « L'étrange mot d'... », exemplairement illustrée par *Les Paravents* : « [...] organiser, à partir de l'illumination qui montre le vide, une architecture verbale — c'est-à-dire grammaticale et cérémoniale — indiquant sournoisement que de ce vide s'arrache une apparence qui montre le vide¹. » Art poétique repris au début des « Souvenirs II » : « Le théâtre disparaîtra peut-être dans sa forme mondaine actuelle — déjà, semble-t-il, menacée — la théâtralité est constante si elle est ce besoin de proposer non des signes mais des images complètes, compactes dissimulant une réalité qui est peut-être une absence d'être. Le vide » (355).

Ces images, que l'écrivain applique aussi aux événements de son livre, à l'Histoire écrite par les Palestiniens au Moyen-Orient, par

1. In *Œuvres complètes*, Gallimard, IV, 1968, p. 13.

les Black Panthers aux États-Unis, semblent faire série avec celle du désert appliquée à l'écriture des Mémoires. Or celle-ci en prend au contraire le contre-pied. Rappelons l'épigraphe : « Mettre à l'abri toutes les images du langage et se servir d'elles, car elles sont dans le désert, où il faut aller les chercher. » Ainsi, tandis que page, tableau noir, vitre semblent les « paysages » les plus réels, ce qui dans l'épigraphe devient aussi précieux que le désert, puisqu'il faut les « mettre à l'abri » et les utiliser après être allé les chercher, ce sont les « images du langage », c'est-à-dire les métaphores qu'il contient, mais aussi les représentations et ici les souvenirs qu'il permet d'écrire. L'épigraphe du *Captif amoureux* modifie donc un certain éclairage apporté dans le livre, parfois dubitativement, sur la question de la réalité : *in extremis*, elle semble opter contre la valorisation du vide, du néant, posée dans l'incipit, au détriment de l'être (y compris la littérature). Ce faisant, elle fait aussi écho à quelques incises ou passages de même sens, qui inversement lui servent de caisse de résonance.

2. *Le bonheur d'être*. On peut ainsi aller plus loin dans l'élucidation de cette épigraphe. Dans les écrits de Genet sur l'art publiés entre 1957 et 1967, « l'apothéose » de l'œuvre, à la fois étrange et familière, transcendante et immanente, prend son origine d'abord dite puis tue dans une référence au sacrifice de la messe, ainsi compris dans la « Lettre à Jean-Jacques Pauvert » de 1954 : « Sous les apparences les plus familières — une croûte de pain — on y dévore un dieu¹. » Le voyage au désert (y compris sans doute au « désert sans eau dans un désert sans eau ») rattache ce surgissement de l'œuvre, nous semble-t-il, à une référence encore plus cachée, le soufisme d'al-Halladj, le mystique de l'Amour. Celui-ci n'est nommé qu'une fois dans *Un Captif amoureux* : « Le soufi le plus aimé demeure al-Halladj le pitre somptueux, Al-Husseini al-Halladj brûlant jusqu'au bout de son amitié pour l'Aimé » (429). Mais on dispose aussi du témoignage précieux du poète syrien Saadallah Wannous. Les propos qu'il rapporte, tenus au milieu des années 70, éclairent vivement la relation de Genet au poète soufi, martyr de l'Islam :

1. *Fragments... et autres textes*, Gallimard, 1990, p. 105.

Je n'ai pour tout bagage qu'une petite valise, avec le minimum, du papier, la traduction des *Tawasin*, de Hallaj, par Massignon¹. [...] Je ne me lasse jamais de le lire. Et j'ai essayé quelques passages en arabe [...] un texte comme celui de Hallaj perd beaucoup à être traduit. Il est clair que Hallaj enterrait la langue pour la ressusciter. Il enterrait le signification courante, puis la ressuscitait avec une autre signification, déroutante. [...]

« C'est ainsi », continue Saadallah Wannous, « que démarra une ardente discussion sur le soufisme. Il parlait de la limpidité de la langue, de l'agencement, des symboles, des métaphores qui permettent au soufi de s'intégrer à l'infinitude du monde, à l'au-delà... il essaya d'analyser la signification du *wijd* — l'amour divin² —, de la passion pour le Lui, au masculin, et de cet espace mystérieux de poésie, de magie et de sensualité brûlante ». Un long silence s'ensuit, que Genet tranche en confiant à son interlocuteur son secret : « J'écris un livre sur ma vie³. » Il nous semble que, dans la perspective dessinée par ces aperçus, le rapprochement avec al-Hallaj devient éclairant pour la poétique de l'œuvre fixée dans l'épigraphe. Comme le soufi, Genet semble considérer les « images du langage » exprimant, dans *Un Captif amoureux*, ses souvenirs, comme le moyen d'intégrer le poète à l'infinitude du monde. Un monde que son athéisme n'imagine pas, certes, exister au-delà du désert, ce néant qui contient la création. Un monde cependant dont la réalité ne retourne pas au néant d'où il sort, mais demeure dans les « émotions ininterrompues qui parcourent la création » et que les images du langage peuvent « mettre à l'abri ». C'est la profession de foi par laquelle, vers la fin du livre, l'écrivain se « donne obligation d'être clair » :

1. L'édition du *Kitâb al-Tawâsin* par Louis Massignon date en 1913 (Paris, Geuthner). *Tawasin* est le pluriel de *Tâ Sîn*, deux des lettres initiales inexplicées placées en tête de certaines sourates du Coran. « Selon la méthode constante d'al Hallâj elles symbolisent ici deux mots dont elles sont les premières lettres : tâ de tahârah, la "pureté [primitive de l'Absolu]" [...] sîn de sanâ, la "gloire", révélée dans l'"Abad" [...] l'irradiation (tajallî) finale de l'Absolu » (p. 1). Le texte, dans sa version persane et sa version arabe en regard, occupe les pages 9 à 78. L'édition ne propose pas une traduction suivie, mais une « analyse des chapitres » et, à la suite du texte, de nombreuses « Observations » et « Notes explicatives » (p. 125-199). À notre connaissance, Massignon n'a pas réalisé de véritable édition bilingue de ce traité de l'amour divin.

2. *Wajd* signifie « extase », précise Massignon (op. cit., p. 137).

3. « Saint Genet, palestinien et poète », *L'Autre journal*, 1986, p. 26-27.

L'étonnement devant un bleuet, un rocher, la caresse d'une main calleuse, les millions d'émotions qui me composent, je disparaîtrai mais pas elle : d'autres hommes les enregistreront, elles seront encore, grâce à eux. De plus en plus je crois exister afin d'être, parmi d'autres hommes, le support et la preuve que vivent seules les émotions ininterrompues parcourant la création. Le bonheur de ma main dans une chevelure de garçon une autre main le connaîtra, le connaît déjà, et si je meurs ce bonheur se perpétuera. « Je » peux mourir, ce qui a permis ce « je », ce qui a rendu possible le bonheur d'être, perpétuera sans moi ce bonheur d'être (424)

Ainsi la création littéraire se trouve-t-elle justifiée, non seulement comme « vide solide », mais comme « support et preuve » d'un bonheur d'être. Vers la centième page, Genet disait déjà de son livre qu'il est la « remontée dans [s]on souvenir d'instantanés délicieux » (104). Comme al-Hallaj « brûlant jusqu'au bout de son amitié pour l'aimé », il demeure dans son œuvre le « captif amoureux » de son propre bonheur d'être.

3. *Solitude de l'écrivain*. Aussi faut-il refuser la tentation de ne voir dans les méditations du *Captif amoureux* sur les images, images médiatiques, comme « images du langage », qu'une dénonciation de simulacres. Quand, à propos de la vedettisation des feddayin et des Black Panthers, ou des images télévisuelles et photographiques, qui à la fois montrent et dissimulent, Genet souligne le côté inévitablement spectaculaire de ses souvenirs, souligne l'existence et parfois la nature de truquages et prétend que son livre n'est qu'une « amulette », c'est le « pitre somptueux » qui parle, et qui existe à ses yeux chez tout poète et jusque chez al-Hallaj. Or si Genet assume ce rôle, il s'avance aussi dans la dernière page du *Captif amoureux* en témoin qui a dit la vérité, comme un témoin le fait dans une salle d'audience après avoir prêté serment : « Pourquoi, dans la salle d'audience, ce serment d'aspect médiéval, presque carolingien ? Parce que, peut-être, il enveloppe de solitude le témoin, cette solitude lui donnant la légèreté d'où il peut dire la vérité, car dans la salle d'audience se trouve peut-être trois ou quatre personnes sachant écouter un témoin » (503). Le désert est donc aussi, en somme, l'image de cette solitude dont a besoin le témoin, l'écrivain, pour dire la vérité de ce qu'il a vécu. C'est dans la solitude du désert, qui a certes aussi ses

mirages dont doit se défier le voyageur¹, que, devant soi seul et pour soi seul, les images justes, les souvenirs vrais, doivent être cherchés et en fait retrouvés.

Plutôt que le rêve de ce « rusé Parisien » de Mallarmé, le « reclus du cabinet des Signes » (Claudel), la figure de l'écrivain au désert prolonge l'opposition du salon mondain et de la chambre solitaire, du moi social et du moi profond, de la conversation et de la littérature que réclame chez Proust l'idée de l'art comme un « instinct religieusement écouté ». Mais là où Proust, conscient qu'il ne peut écrire une somme de mille pages avec les quelques rares sensations authentiques qui ponctuent une vie, celles amenées au jour par la mémoire involontaire notamment, réhabilite dans *Le Temps retrouvé* les « vérités à claire-voie » de l'intelligence, et a quasiment fait d'*À la recherche du temps perdu*, dans sa drôlerie satirique et ses finesses hyperanalytiques, une immense conversation continue et sans pause, Genet choisit dans *Un Captif amoureux* de faire apparaître et disparaître ses souvenirs selon une discontinuité plus ou moins concertée, matérialisée par les blancs entre chaque « image ». À l'image de sa conversation, pleine de « longs silences », « silences déconcertants qui laissaient une puissante impression sur ses auditeurs² », ces multiples blancs, dont il voulait absolument contrôler les emplacements sur les épreuves, sont le fond de profond silence d'où surgissent et, pour les plus profonds, s'imposent, les souvenirs.

Ce silence du désert présent entre chaque lettre dans les intervalles entre les souvenirs (l'édition définitive est ici très éloignée des tentatives initiales, complexes, de composition), explique la « lecture à pic » préconisée dans la première page du *Captif amoureux*, qui pouvait selon Genet être ouvert à n'importe quel endroit. Mais, on l'a dit, l'apparition et la disparition des souvenirs, régime profond du livre, ne s'entendent pas uniquement en termes de simulacre et de retour au néant : tabulaire ou suivie, la lecture se fait en relief autant qu'en creux et l'éclipse est aussi un retour, dans lequel s'imposent les

1. Qu'est-ce que le voyage au désert ? Un passage du *Captif amoureux* parlant du « dernier voyage Paris-Amman » en 1984, « que j'avais supposé désertique », explicite : « c'est-à-dire à la fois désert vide de toute vie, infini, provocateur de mirages, d'apparitions allant des djinns au Père de Foucault, asséchant les gorges et l'esprit [...] » (348).

2. E. Saïd, « Les derniers écrits de Genet », repris dans *Jean Genet et la Palestine*, hors-série de la *Revue d'études palestiniennes*, 1997, p. 77.

souvenirs les plus importants d'un séjour avec les Palestiniens des camps et des bases. D'eux, Genet écrit, expliquant en même temps le sous-titre de son livre :

Autant avouer qu'avec eux je restais, et je ne sais pas comment, de quelle autre façon, le dire, dans mon propre souvenir. [...] ma phrase dit aussi clairement que je le puis que la révolte palestinienne était parmi mes plus anciens souvenirs. « Le Coran est éternel, incréé, consubstantiel à Dieu ». Sauf ce mot, « Dieu », leur révolte était éternelle, incréée, consubstantielle à moi-même. Était-ce assez révéler l'importance que je donne aux souvenirs ? (288)



L'écrivain au désert est donc, dans *Un Captif amoureux*, la dernière figure de l'idéal esthétique de Genet. Elle se nourrit d'une relation à l'étranger qui s'affiche comme retournée : replongeant à partir de 1983 dans son passé de 1970-1971, « l'exotisme suprême » devient pour lui la France, « non la France seule mais l'Occident » (456). Mais elle la dépasse aussi pour montrer dans ces Mémoires et plus largement dans la littérature une création de la solitude mettant à l'abri du vide mais aussi des mirages de l'engagement, les images d'un bonheur d'être dont l'écrivain est « le support et la preuve ».

Comme tout idéal, il est en partie une utopie de l'œuvre, plus composite, plus désordonnée aussi que le désordre concerté que Genet a voulu y mettre : « Peut-être ce livre est-il sorti de moi sans que je puisse le contrôler. Il a trop d'irrégularité dans son cours et l'on y sent probablement le soulagement d'y lever des vanes de souvenirs fermés » (255).

Vers le désert : une lecture de Le Clézio

.....

Andrea Cali

Université de Lecce, Italie

.....

À l'intérieur de la production narrative de Le Clézio, très riche et multiforme¹, il est possible de repérer les étapes d'un parcours qui a conduit l'auteur, engagé d'abord à dénoncer les aspects les plus brutaux de la civilisation contemporaine, à subir la fascination du désert, jusqu'à en faire le véritable protagoniste d'un bon nombre de ses textes.

Comment expliquer cet enchantement ? Dans son étude *Pour lire Le Clézio*², Jean Onimus propose une clé de lecture qui part de ce vague sentiment de culpabilité présent depuis toujours dans l'esprit de l'homme : péché originel, angoisse, spleen, cette « faute » renvoie à un état d'harmonie et de sérénité dont la contamination aurait engendré le malaise profond de la condition humaine. Ce paradis perdu, appelé par Onimus « poésie », « paix », « lumière », constitue la réalité véritable, aujourd'hui voilée par la « guerre », la « prose », l'« ombre », autant d'apparences cruelles et négatives du réel, dont l'homme est en grande partie responsable.

Or, la prise de conscience de cette opposition tragique produirait, chez Le Clézio, un mouvement à rebours vers des lieux de plus en plus à l'état pur, où l'individu peut vivre l'expérience d'un contact direct avec la nature et redécouvrir, par l'observation attentive de ce qui l'entoure, le côté magique de la réalité. Dans cette perspective, les deux textes publiés en 1978, *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu*

1. Une bibliographie exhaustive sur Le Clézio, par F. WESTERLUND, est repérable sur le site Internet www.multi.fi/~fredw/Leclezio/bibliographie.html.

2. J. ONIMUS, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994.

*sur la terre*¹, marquent un tournant décisif dans la production du romancier : abandonnant l'exploration du monde contemporain, Le Clézio y met en scène des personnages trouvant leur bonheur dans la nature (la plage et la montagne), en marge de l'espace urbain. Par la suite, l'écrivain cherche à retrouver un lieu où l'homme puisse vivre, dans toute sa plénitude, l'expérience de communion avec l'univers et récupérer le sens authentique de son humanité. Le désert semble répondre pleinement à ces instances par la présence d'une nature grandiose, l'écroulement des dimensions spatio-temporelles, le sentiment d'isolement renforcé par la solitude et le silence, l'action « purificatrice » des éléments, le sentiment de liberté se dégageant partout du paysage. Pour tous ces aspects, le désert se rapproche, comme nous le verrons, d'un autre élément figurant le leitmotiv de plusieurs textes de Le Clézio : la mer. C'est cet itinéraire que je me propose d'explorer.

Le monde contemporain

Le protagoniste des premiers textes de Le Clézio est donc le monde contemporain, orgueil de l'intelligence humaine, royaume de la rationalité et de la technologie, où « pas un ruisseau ne coule au hasard, [...] pas une fleur ne crève les carapaces de goudron, [...] pas une cigarette ne tombe et s'éteint sans être approuvés par ce dieu géant et seul, ce dieu sans nom qui enchaîne toutes choses à son pacte formel² ». Dans le monde d'aujourd'hui, l'homme réalise son rêve d'un contrôle total de la réalité et l'espace n'échappe pas à cette tentative de rationalisation globale : par la technologie, l'homme crée des lieux géométriques, raides, métalliques, rues à angle droit, cubes en ciment, trottoirs équerrés, froids, réguliers. Dans ce monde planifié et prévisible, même le jeu perd sa connotation essentiellement expérimentale pour devenir un moment de technologie discrète, comme le montre la scène du *Déluge* où un enfant est en train de jouer au billard électrique : « le billard et le petit garçon ne formaient qu'une seule étrange mécanique barbare, violente, pleine de

1. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978 ; *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978.

2. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Le Déluge*, cit. in J. ONIMUS, *Pour lire Le Clézio, op. cit.*, p. 68.

bruit et d'étincelles¹. » L'enfant semble, ici, le digne fils de la société technologique qui ne s'amuse jamais, trop engagée à projeter ses planifications pour s'accorder des moments de détente et de plaisir.

Le monde de la technologie et de la rationalité relève d'une exigence d'ordre dont les abus portent à la stérilité, qui empêche la libre expression de soi, et à une hiérarchie proche de la discrimination, engendrant des fractures dangereuses dans le tissu social. C'est ce qui arrive dans *Onitsha*, à bord du Surabaya, où la distribution de l'espace correspond à une nette distinction entre une élite dominante et une masse maintenue en état d'infériorité : « tout le pont avant [...] était occupé par les noirs accroupis qui frappaient à coups de marteau les écoutes, la coque et les membrures pour arracher la rouille². »

Qui plus est, l'ordre devient souvent le but de tout geste. Ainsi, dans *Les Géants*, les gardes d'Hyperpolis³ guettent-ils les mouvements de la foule à travers des caméras cachées, et dans *Désert* des agents en civil frappent-ils aux portes des immigrés pour demander leurs papiers au nom d'une loi étrangère aux raisons des pauvres gens. Ces gardes et ces agents ne sont que le symbole d'une société intransigeante qui, loin de tenir compte des besoins réels des individus, considère comme une menace tout ce qui s'écarte des objectifs préétablis. Toute différence, alors, inspire de la terreur, tel un virus létal : ainsi, dans *Onitsha*, la protestation de Maou, femme sensible et généreuse, indignée contre les conditions des esclaves dans la colonie anglaise, ne change-t-elle point la situation des noirs, et finit par provoquer la marginalisation de sa propre famille.

Le monde contemporain est également le royaume de l'industrie, où l'homme figure uniquement comme agent de production, soumis à un travail organisé, accéléré et répétitif qui lui empêche de regarder en lui-même et de découvrir ses profondeurs. Le Clézio s'insurge contre ce monde dominé par les objets, excluant délibérément la sphère de la spiritualité, réduisant l'homme à un automate et ne donnant aucun essor au rêve : il s'acharne à énumérer ces objets, il en dresse des listes dans la tentative de s'en débarrasser, ce qui lui a

1. *Ibid.*, p. 86.

2. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991, p. 41.

3. Temple moderne de la société de consommation, lieu de violence, d'oppression et d'angoisse, métaphore du monde occidental.

valu le label de « nouveau romancier » que les critiques lui ont collé à la parution du *Procès-verbal*¹.

Le réquisitoire du romancier contre la société contemporaine se poursuit, touchant le rôle capital joué par l'argent, principe et but du système de production. Pour Le Clézio, un monde réglé par l'argent est un monde qui, privilégiant le culte de l'utilitarisme exclusif, engendre forcément la haine et le racisme, des phénomènes dont ses textes montrent les reflets. Voilà, à titre d'exemple, comment Laïla, dans *Poisson d'or*, dépeint une bagarre qui s'était déchaînée à Paris, au cour de la nuit : « c'était terrifiant, incompréhensible. D'abord, des hommes et des femmes qui couraient en se bousculant, qui poussaient des cris rauques. Des Turcs [...] ou des Russes. [...] Ensuite, un petit groupe de jeunes en blouson de cuir, tenant à la main des matraques, des battes de base-ball². »

Les voyages, qui permettent à l'auteur d'entrer en contact avec d'autres civilisations, ne font que confirmer son dégoût pour cette société où l'homme est un loup pour l'homme. C'est pourquoi il n'hésite pas à se ranger du côté des faibles, des humbles, des gens en marge, dont il décrit ponctuellement les expériences et les humiliations. Et cette présence de voix marginales, d'êtres qui semblent exclus de notre modernité, correspond exactement à la quête d'une différence, à l'exigence d'une ouverture à l'autre, en un ailleurs qui va assumer bientôt la forme d'un espace géographique bien précis.

La ville, emblème de la modernité

La ville, produit exemplaire de l'industrialisation, apparaît comme la manifestation la plus significative du monde contemporain, affirmant la victoire de l'ordre humain sur la nature : « il n'y avait plus d'espace libre au-dehors, plus de plaines ni de montagnes. Il n'y avait plus de ciel bleu avec les nuages, plus de soleil, plus de vent³. » Dans la ville « les rues étroites aux vieux murs décrépis, les appartements sombres, [...] les salles d'hôpital, les chantiers, les routes où explose

1. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.

2. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Poisson d'or*, Paris, Gallimard, 1997, p. 123.

3. J.-M. G. LE CLÉZIO, *La Guerre*, cit. in L. SUSINI, *Le Clézio, bâtisseur de désert*, site Internet www.msu.edu/unit/romclang/tropos.

le fracas des marteaux pneumatiques¹ » encadrent une existence vide, mécanique, dépourvue de points d'ancrage. Les immeubles des grandes agglomérations urbaines, avec leurs « fenêtres [...] fermées par des grillages, des barreaux² », ressemblent à des cachots (d'où le titre emblématique de la deuxième partie de *Désert* — « La vie chez les esclaves » — située à Marseille).

Les grandes villes européennes restent pourtant le but rêvé par nombre d'immigrés qui se pressent aux frontières en quête d'une vie plus aisée, sans savoir qu'ils vont vers « les villes noires, [...] vers les fumées, vers le froid, vers la maladie qui déchire la poitrine, [...] vers les chambres creusées dans la terre, pareilles à des tombeaux, entourées de hauts murs³ ». Leur rêve se mue bientôt en cauchemar : ils ne parviennent pas à s'intégrer dans la réalité nouvelle et y vivent en marge, sur les trottoirs où les passants font « juste un petit détour pour ne pas marcher sur eux, ou bien même les enjambent, quand ils sont pressés⁴ ». La banlieue devient ainsi le royaume de la misère, de la saleté, de la maladie, telle la descente aux enfers figurée par la banlieue marseillaise où Lalla, dans *Désert*, se promène désespérée.

Et la ville, elle, semble paradoxalement vide, car ses habitants, desséchés par l'automatisme de leurs gestes quotidiens, l'absence de valeurs, l'égoïsme, leur désir de puissance, leur soif de l'argent, ont perdu la joie de vivre et de communiquer entre eux : « ils n'existent pas vraiment [...] ils ne laissent pas de traces de leur passage, comme s'ils n'étaient que des fantômes⁵. »

Face au malaise du monde contemporain, au lieu de succomber au nihilisme, les personnages de Le Clézio recherchent l'harmonie et le bonheur perdus, qu'ils retrouvent d'abord en une redécouverte du côté magique de la réalité, grâce à l'observation ponctuelle de ce qui les entoure, et ensuite dans le contact avec l'espace le plus éloigné de l'agitation métropolitaine, où la nature est reine.

1. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980, p. 289.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, p. 273.

4. *Ibid.*, p. 275.

5. *Ibid.*, p. 321.

Le côté magique de la réalité

Pour vaincre l'angoisse qui les torture, les personnages de Le Clézio, grâce à un repliement intérieur, arrivent à contempler les choses jusqu'à les assimiler, à en absorber l'essence, à éprouver l'envie d'humidité qu'a un arbre et sentir les gouttes froides de pluie qui glissent sur ses branches. Cette entente profonde, cette participation avec tout ce qui existe, permet à l'homme de redécouvrir la force de communion présente depuis toujours en lui-même, mais que la vie frénétique de la ville a étouffée. Imprégné de la présence de l'existant, l'homme cesse d'être un fantôme, un robot : l'âme des choses nourrit son âme et lui communique qu'il n'est pas seul, qu'il participe à une vie infinie.

Participer, c'est animer, voire spiritualiser ce qui nous entoure ; processus, ce dernier, particulièrement fécond, une fois appliqué à la nature. En fait, chez Le Clézio, la nature se réanime : elle éprouve des désirs, a une volonté, la lumière nous regarde, le vent murmure entre les feuilles d'anciennes chansons... En un mot, la réalité nous dévoile son fond magique auquel le monde contemporain nous a rendus indifférents : une magie qui n'a rien de fantastique, mais qui se dégage tout naturellement des choses, si seulement nous nous arrêtons un instant contempler la vie grouillante sous nos yeux.

Le désert

Pour vivre pleinement l'expérience profonde de l'« extase naturelle », les personnages de Le Clézio s'éloignent progressivement de l'espace urbain, se sauvant dans les paradis provisoires qui s'ouvrent à ses limites, des lieux pas encore phagocytés par le progrès, où la nature est fortement présente. Ainsi, les héros de *Mondo et autres histoires* s'échappent-ils de la ville, des bruits, des embouteillages pour retrouver leur bonheur en des endroits écartés, comme la plage et la colline. Et les pages de *L'Inconnu sur la terre* — que Le Clézio définit « l'histoire d'un petit garçon inconnu qui se promène au hasard sur la terre, pas loin de la mer, un peu perdu dans les nuages et qui aime

la lumière extrême du jour¹ » — célèbrent la beauté de la mer, des nuages, des arbres, hymne véritable à la nature.

L'étape ultérieure s'actualise en la recherche d'un lieu encore plus écarté, qui permette de vivre à l'unisson avec la nature et de récupérer « les reliques de l'humanité dans la robotisation en cours² » : non plus une échappée, mais un voyage consciemment voulu et orienté dans le but de retrouver des valeurs profanées par la fièvre et l'automatisme de l'existence.

Même sans analyser nécessairement les circonstances biographiques qui peuvent avoir poussé Le Clézio vers le désert (telles le souvenir d'un voyage fait à l'âge de sept ans avec sa mère pour rejoindre son père en Afrique, ou encore, plus récemment, les conversations avec sa femme, Jémia, touchant les lieux d'origine de cette dernière, des propos d'où est née sans doute l'idée du voyage évoqué dans *Gens des nuages*³), il est indéniable qu'aux yeux des Occidentaux le désert apparaît comme une sorte de chambre de décompression permettant d'oublier le rythme frénétique du monde civilisé et de recouvrer les dimensions les plus authentiques de l'être. Le paysage désertique remplit ces deux exigences grâce à des traits qui lui sont propres. En premier lieu, il offre au spectateur la vue d'une nature superbe, dont le décor s'oppose au paysage urbain : si la ville, lieu artificiel par excellence, étale les produits du travail et de l'esprit humains (ciment, béton, fer, verre, etc.), le désert, lieu essentiel et primordial, n'est constitué que par des éléments naturels. Le sable, l'air, la chaleur, le froid sont l'expression d'une nature éternelle, dont la présence inspire une sorte de crainte révérencielle mais, en même temps, un sentiment de sûreté, tel un port de salut où s'abriter.

Et pourtant, cette terre blessée par la chaleur et le froid extrêmes, impose à la flore et à la faune des efforts remarquables d'acclimatation et semble résister à toute forme de vie, à toute tentative d'installation : « pays vide, silencieux, cruel, où l'homme ne peut survivre qu'avec peine, à condition de jamais rester immobile », dit Le Clézio⁴.

1. Cité in T. DI SCANNO, *La Vision du monde de Le Clézio*, Napoli/Paris, Liguori/Nizet, 1983, p. 60.

2. J. ONIMUS, Pour lire Le Clézio, *op.cit.*, p. 152.

3. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Gens des nuages*, Paris, Stock, 1997.

4. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Lumière du désert*, « N.R.F. », 332, sept. 1980, p. 168.

Mais, en même temps, le désert donne un sentiment d'apaisement, engendré par la suite naturelle des jours et des nuits dont la cadence lente et régulière nous fait oublier le rythme haletant et fragmenté qui nous harcèle.

Mais un voyage au désert ne permet pas seulement de jouir du contact avec une nature grandiose : là où l'horizon semble sans bornes, l'étendue de l'espace extérieur sollicite une dilatation de l'espace intérieur, car l'absence de toute diversion pousse le sujet à se replier sur lui-même pour entreprendre une exploration de son moi. La nudité et la quiétude du paysage favorisent donc un mouvement d'introspection, ailleurs irréalisable, aboutissant à une vision du monde essentiellement objective, fondée sur des valeurs primordiales. Presque paradoxalement, dit Le Clézio, au désert on peut « comprendre tout ce qui déchire dans le monde moderne, ce qui condamne et exclut, ce qui souille et spolie¹ ».

Véritable protagoniste de plusieurs textes, le désert est personifié à partir du titre *Désert*, nom commun élevé, grâce à la majuscule initiale et à l'absence du déterminant, à la dignité de nom propre, et destiné à désigner le héros du roman. Tel un être vivant, il éprouve des sentiments, hostiles le plus souvent, surtout envers les hommes (« les hommes savaient bien que le désert ne voulait pas d'eux ; alors ils marchaient sans s'arrêter² ») ; il engendre des fils, hommes et femmes appartenant, depuis leur naissance, au sable, au vent, à la lumière (« ils étaient nés du désert, [...] ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière³ ») ; des enfants qui lui ressemblent car ils portent les traces du soleil, de l'air, des dunes (« les hommes étaient semblables aux pierres : coupants, usés, brûlés [...] les femmes du Sahara avaient la douceur des dunes, la couleur des grès érodés par le vent⁴ »). Mais, malgré cette ressemblance, point de connivence entre père et progéniture, plutôt un rapport conflictuel que Simone Domange compare très pertinemment à l'attitude de Laïus dans le mythe grec : « Désert est ce géniteur hostile à tout ce qui, sorti de lui, voudrait vivre⁵. » En fait, dans *Désert*, la mort arrive à l'improviste sur la piste que parcourent les caravanes des

1. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Gens des nuages*, op. cit., p. 48.

2. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Désert*, op. cit., p. 13.

3. *Ibid.*, p. 9.

4. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Gens des nuages*, op. cit., p. 105.

5. S. DOMANGE, *Le Clézio, ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993, p. 26.

nomades rebelles : « quelquefois il y avait la forme d'un corps, dans la poussière, bras et jambes repliés, comme s'il dormait. C'était un vieil homme, ou une femme, que la fatigue et le mal avaient arrêté là, sur le côté de la piste, frappé derrière la tête comme avec un marteau, le corps déjà desséché¹. » Les animaux non plus ne sont épargnés par ce père cruel, comme en témoigne l'épisode où Nejma, l'une des protagonistes d'*Étoile errante*, assiste à la mort d'une chienne aux alentours du camp des réfugiés arabes où elle est exilée : « un jour, sur le chemin, j'ai vu pour la première fois une bête mourir de soif [...] ; la chienne [...] haletait si fort que je l'ai entendue depuis le bas du chemin [...] ; elle était déjà du côté de la mort, les yeux vitreux, le corps secoué de frissons, la langue noire et enflée sortie de sa bouche. Je suis restée à côté d'elle jusqu'à la fin². » Face à la brutalité de ces morts, le désert montre bien l'indifférence de Laïus, qui poursuit son existence sans ressentir le moindre scrupule (« le sable couvrait toutes les traces, tous les os³ »), si bien que dans cette ambiance hostile, la vie est constamment vécue à l'ombre de la mort (« on marchait sans ombre au bord de sa propre mort⁴ »).

Dans ce « pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes [...], un pays où rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence⁵ », les catégories spatio-temporelles se dissolvent pour laisser la place à une actualité atemporelle, hic et nunc, comme dans la vallée de la Saguiet el Hamra, où le passé se confond avec le présent : « ici [...] le passé n'est plus le passé, il se mêle au présent comme une image se surimpose à une autre. Comme sur un visage on peut voir les traits de ceux qui l'ont engendré⁶. » Le sable des dunes semble donc imperméable aux événements, inaccessible à l'évolution de l'histoire, réfractaire aux luttes en sourdine et aux guerres déclarées, « un monde à part, qui a survécu à tous les troubles, à toutes les révolutions, et jusqu'aux violences absurdes de la guerre⁷ ».

1. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Désert*, op. cit., p. 236.

2. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992, p. 233.

3. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Désert*, op. cit., p. 13.

4. *Ibid.*, p. 23.

5. *Ibid.*, p. 11.

6. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Gens des nuages*, op. cit., p. 74.

7. *Ibid.*, p. 65.

L'inconsistance des points de repère spatio-temporels engendre un sentiment d'isolement, accru par la solitude et le silence en ce lieu de passage où la présence humaine est rare, excepté les caravanes des nomades traversant le désert à la recherche de l'eau. Et cette solitude pénètre jusqu'aux caravanes, car les nomades sont finalement des individus renfermés en eux-mêmes qui ne communiquent pas vraiment entre eux : « ils passaient devant les campements, sans même tourner la tête, lointains et seuls, comme s'ils étaient au milieu du désert¹ » ; « ils parlaient maintenant [...] la parole jaillissait de la bouche des hommes comme dans l'ivresse, les mots chantaient, criaient, ricanaient gutturalement [...] mais pourtant ils restaient dans le silence [...] ils n'avaient pas quitté le désert² ». En l'occurrence, la difficulté de communication n'est pas provoquée par le vide ou l'angoisse, mais par une vie pleine de souffrances, la chaleur, la faim, la soif : « ils marchaient [...] sans s'arrêter, la fatigue et la soif les enveloppaient comme une gangue. La sécheresse avait durci leurs lèvres et leur langue. La faim les rongeaient. Ils n'auraient pas pu parler. Ils étaient devenus muets comme le désert³. » Si bien que le silence des caravanes semble être de la même nature que celui du désert : « C'était le silence, peut-être, venu du désert, de la mer des dunes, des montagnes de pierre sous la lumière lunaire, ou bien des grandes plaines de sable rose où la lumière du soleil danse et trébuche comme un rideau de pluie ; le silence des trous d'eau verte [...] le silence du ciel sans nuages⁴. »

Le silence a des connotations positives ou négatives suivant les événements racontés. La nuit où Nour, le jeune héros de *Désert*, entend parler pour la première fois de la guerre entre chrétiens et nomades, « le silence était oppressant sur les campements⁵ », et il se colore de tragédie avant la mort du cheikh Ma el Aïnine, chef charismatique des Touareg (« il y a un grand silence, un silence terrible⁶ »). En revanche, il devient « plein d'ivresse et de lueurs⁷ » lorsqu'il alterne à la musique et aux voix dans la prière collective.

1. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Désert*, *op. cit.*, p. 23.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. *Ibid.*, p. 8.

4. *Ibid.*, p. 30.

5. *Ibid.*, p. 398.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 67.

Inoubliable, à propos du « thème » du silence, est le personnage d'Hartani, jeune berger sourd-muet qui apprend à Lalla à découvrir les beautés cachées de la nature et lui révèle les joies de l'amour. Lalla perçoit l'infirmité d'Hartani comme une sorte de choix délibéré : « Hartani ne veut pas entendre le langage des hommes [...], ce sont plutôt des images qu'il fait naître dans l'air, rien qu'avec les gestes, avec ses lèvres, avec la lumière de ses yeux¹. » Se matérialise ainsi, à travers ce personnage, la recherche leclézienne d'une expressivité totale, qui restitue le réel dans toute sa plénitude, à savoir — comme le remarque Francine De Martinoir — « le rêve défini par le narrateur dans *L'Inconnu sur la terre*, en ayant accès à d'autres paroles, du vent, des insectes, des oiseaux, de l'eau qui coule, du feu qui crisse, des rochers et des cailloux de la mer, en faisant naître des images et des histoires grâce à ses gestes et à la lumière de ses yeux² ».

Au désert, si l'action des agents atmosphériques attaque l'homme, l'aveuglant ou le déshydratant, elle le purifie à la fois, le contraignant à affronter ses craintes, ses faiblesses, ses préjugés, à les dépasser ou à les sublimer : « vivre au désert, c'est aussi apprendre à [...] vaincre sa peur, sa douleur, son égoïsme³. » Ainsi, l'homme accède-t-il aux idées et aux sentiments fondamentaux, acquérant une rigueur et une incorruptibilité qui lui offrent la possibilité d'éliminer tout ce qui n'est pas essentiel, au profit de son moi le plus profond.

Et ce qu'il découvre, en dernière analyse, c'est le sentiment de liberté qu'inspire le désert. Ici, les lois de l'homme ne comptent guère, seul l'ordre naturel y règne : « C'était le seul, le dernier pays libre peut-être, le pays où les lois des hommes n'avaient plus d'importance⁴. » La terre du désert n'appartient à personne (« Les hauts plateaux [...] de pierres, et les lits desséchés des rivières rouges n'appartiennent à personne [...] ; c'est une terre qui appartient au vent, à la lumière⁵ »), si bien que toute tentative de conquête, de la part des Occidentaux, prend la forme d'une violence. Lorsque, par exemple, Fintan, le héros d'*Onitsha*, aperçoit, pendant une promenade, une file d'esclaves, les ornières de leurs chaînes semblent déchirer le sol

1. *Ibid.*, p. 133.

2. F. DE MARTINOIR, *Désert*, « N.R.F. », 330-331, juillet-août 1980, p. 213.

3. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Gens des nuages*, *op. cit.*, p. 95.

4. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Désert*, *op. cit.*, p. 14.

5. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Lumière du désert*, *art. cit.*, p. 168.

(« le raclement de la longue chaîne semblait arracher quelque chose à la terre¹ »).

La liberté reste la dernière ressource des hommes bleus, un bien duquel personne ne pourra jamais les priver (« il n'y avait pas de fin à la liberté, elle était vaste comme l'étendue de la terre, belle et cruelle comme la lumière, douce comme [...] l'eau² »). Et la liberté émanant de la terre se répercute aussi sur la qualité des organisations humaines, car les hommes du désert ont donné naissance à une civilisation où règne la parité sexuelle. En un milieu où toute tentative de délimiter un espace à soi est rendue vaine par la puissance de la nature, l'idée de propriété ne peut pas exister ; d'où aucune distinction entre riches et pauvres, puisque ces peuples « ne cherchent pas à établir, ni à construire, car tout n'est qu'illusion sous le regard brûlant d'un dieu de lumière et de vent³ ». Les femmes du Sahara sont elles aussi libres et indépendantes, et si elles se couvrent le visage, c'est pour se défendre des souffles : « elles ne portent pas le voile, elles ramènent juste un pan de leur robe sur leur visage pour traverser un espace où souffle le vent, comme font les femmes du Mexique⁴. »

Pour tous les traits évoqués jusqu'à présent, le désert se rapproche d'une autre étendue sans bornes, mais cette fois d'un bleu intense : la mer. Comme le désert, la mer est un lieu à l'écart, loin du bruit et de la frénésie du monde ; cachant ses frontières physiques, elle invite l'observateur à dépasser les limites du visible et à pénétrer les labyrinthes du moi. Comme le désert, la mer est un espace de purification, car l'eau — associée depuis toujours à la pureté — lave le corps et purifie l'âme. Le Clézio rapproche souvent entre eux ces deux éléments : tantôt, c'est le désert qui évoque la mer sous forme d'« étendue [...] vaste comme la mer, ou plutôt comme une plage d'un horizon à l'autre⁵ » ; tantôt, c'est la mer qui est comparée au désert : « en fermant à demi les yeux, en regardant la lumière qui se réverbère sur le sable blanc, Lalla peut voir les grands champs de sable qui étaient partout là-bas [...] autour de la maison⁶. »

1. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Onitsha*, *op. cit.*, p. 121.

2. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Désert*, *op. cit.*, p. 9.

3. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Lumière du désert*, art. cit., p. 168.

4. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Gens des nuages*, *op. cit.*, p. 102.

5. *Ibid.*, p. 109.

6. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Désert*, *op. cit.*, p. 154.

Ainsi, une fusion originaire se dessine-t-elle entre ces deux espaces apparemment si différents, jusqu'au moment où le désert est vu comme un « pays usé dont l'eau s'est retirée un jour, laissant à nu les fonds, les antiques plages, les chenaux, les traces de coups des vagues cognant contre les falaises¹ », comme en témoigne la mystérieuse correspondance entre les arbustes désertiques et la flore marine : « les plantes sont vert sombre, luisantes, elles ressemblent à des algues². » Les nomades eux-mêmes sont comparés à des bateaux affrontant des tempêtes et s'enfonçant dans les sables : « les hommes vont dans le désert et ils sont comme des bateaux sur la mer : nul ne sait quand ils reviendront. Quelquefois, il y a des tempêtes [...] terribles, et le vent arrache le sable et le jette jusqu'au ciel, et les hommes sont perdus comme les bateaux dans la tempête, et le sable garde leur corps³. »

Désert et mer ne sont ici que l'expression d'une *Natura Victrix* qui déchaîne toute sa puissance face aux tentatives d'assujettissement des hommes.

1. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Gens des nuages*, *op. cit.*, p. 39.

2. J.-M. G. LE CLÉZIO, *Désert*, *op. cit.*, p. 75.

3. *Ibid.*, p. 180

Cinquième partie
Écriture et mystique

Désert mystique dans les œuvres de Pierre Jean Jouve et Salah Stétié

.....
Béatrice Bonhomme

Université de Nice
.....

Le désert mystique

Désert se dit en grec *Eremia*. Le terme désigne, au sens premier, un endroit non habité, par exemple ces rochers abrupts, ce lieu sans humains où Zeus et Héphestos vont enchaîner Prométhée. Il est cette immense étendue où l'on se perd et qui connote une absence d'hospitalité, un terrible sentiment d'abandon, un lieu sans vie et sans hommes, au bout du monde, affecté d'un climat extrême, trop chaud ou trop froid. Il désigne un désert de sable, une terre aride ou une région glacée. Il est tel ce vide qui se creuse, désert cosmique au cœur de toute chose, désert de pierre et de terre pétrifiés par le sel, espace de sécheresse entre terre et ciel. C'est pourquoi *Eremia* signifie aussi solitude, isolement puis désolation, dévastation et enfin vide, absence ou privation.

Le mot désert suggère donc des correspondances à l'infini, non seulement déserts physiques, du sable, de la mer, des montagnes et de la neige, non seulement ces aspects dépouillés de la nature, qui évoquent la stérilité, l'éloignement, l'existence hors du temps mais aussi ce lointain espace intérieur qu'aucun télescope ne peut atteindre où l'homme est seul dans un monde de mystère et de solitude essentielle. Le désert des désolations terrestres est ainsi le maître qui conduit à soi, désert qui rend à l'intimité, désert d'action de grâce dont l'ermite connaît le secret et c'est sur cette acception du terme que je m'interrogerai plus particulièrement aujourd'hui.

Physique et métaphysique apparaissent, en effet, ici de même source, inséparables. Le désert est cette présence infiniment nue dans un visible que presque rien ne sépare de l'invisible. La tentation du désert devient l'infini lui-même et dans cet espace infini ou indéfini s'entrevoit une quête de dimension mystique, le désert se révélant comme un véritable topos, un lieu imaginaire, un lieu de nulle part.

Je chercherai donc à établir, à travers l'expérience du désert, un lien entre le mystique et le poète, le saint comme le poète cheminant sur les pistes du désert intérieur, désert de l'être, et portant l'intuition d'une même vérité, vécue dans l'apprentissage que propose le désert, apprentissage qui peut revêtir la forme du vertige mais aussi parfois se muer en extase. Dimitri T. Analis déclare ainsi : « Les seuls lieux qui m'exaltent sont les déserts [...]. Grands silences et profonds bruits les habitent. Monotones et sans limites, leur apparence, parfois sublime, est transcendée par leur simplicité¹. »

L'Épreuve de la dénudation et de la dévastation

Mais cette extase n'est atteignable que par l'épreuve. Promesse d'une ouverture à jamais incontrôlable, le désert porté correspond en effet au désert recherché et amène d'abord la désolation, la dénudation, l'absence d'abri.

« *Desertum* », lieu de l'abandon, de ce qui ne fait plus ni chaîne, ni tresse, car pour le latin « *sero* » veut dire « je tresse, j'enchaîne, j'enlace », « *desero* », je sépare, j'abandonne, (le) supin « *desertum* » « abandonné, déserté, sans plus aucun lien [...] désert du déchaînement² ». Le verbe « délier », « *desero* » signifie d'abord dégager de ce qui lie, dans une sorte de liberté qui dénoue, absout d'une dépendance mais cette liberté est aussi une épreuve. Le verbe délier étant très proche sur le plan homophonique du verbe « déliter », se désagréger, se décomposer, disparaître. Quelque chose comme l'apparence est brûlé, consumé ici de manière implacable et renvoie à la nudité absolue d'être, à la déchirure constitutive. C'est ce que Salah Stétié

1. Dimitri T. Analis, « L'empire du vide », *Dédale* n° 7 et 8, printemps 1998, éd. Maisonneuve et la rose, p. 158.

2. Marie-José Mondzain, « Les voix qui crient dans le désert », *Dédale*, p. 357.

appelle « l'incendie des aspects ». Le désert se fait volonté de perte, départ, séparation, ruine, règne de l'aboli. Faisant de la ruine, retour sur soi, le poète ne peut que constater qu'il est lui-même creusé d'absence, qu'à la recherche de soi, il ne trouve ainsi que traces effacées, dépossession, nudité de désastre. Il se révèle divisé. En lui est une faille, un effacement universel, un glissement dans le vide de l'être. Désert est bien ce lieu de l'origine et de l'abandon, de la désolation, ce lieu de la perte.

La Vision

Cette perte de soi-même constitue pourtant l'épreuve fondamentale pour mieux se retrouver car le désert est le lieu de la vraie vision, il permet de voir ce qui n'apparaît aux yeux de personne. La présence visuelle est liée à la problématique du désert comme le note Marie-José Mondzain : « dans les cris au désert se fait entendre une crise du regard, regard sur les dieux sans doute, mais finalement regard sur soi¹ ». En effet « la tentation du désert est celle de l'œil passionnément captif de son propre regard² ». Dans le monde ordinaire, on ne sait plus voir tandis que le désert est l'espace le plus suggestif et le plus accessible au regard, paradoxalement même au regard de l'aveugle car ce qui importe ici c'est le regard intérieur. Ainsi à mesure que l'on s'enfonce dans le désert, l'on est détourné du monde visible, du monde des apparences : « Tout ce qui est proche s'éloigne. [...] le désert n'est-il pas le révélateur d'un espace intérieur, son immensité, l'image de la profondeur intérieure et de l'immensité intime ? Dans l'espace désertique, pareil à l'espace de la cécité ou à celui de nos rêves, le poète est à même de réaliser le passage du monde extérieur au monde intérieur, du visible à l'invisible³ [...] »

Absence et Silence

Car le désert, lieu du silence, est aussi le lieu de la confrontation à l'absence angoissante de Dieu. L'absence n'est pourtant pas une

1. *Ibid.*, p. 357.

2. *Ibid.*, p. 362.

3. Oumama Aouad Labrech, « Le vertige horizontal/Borges », *Dédale*, p. 439.

inexistence, le Dieu invisible n'est présent à l'homme que dans son cachement. Ce mode de rapport à la présence découle de la grâce car il impose le face à face avec un être qui se dérobe. Il repose sur l'hypothèse d'un commencement qui ne serait pas manifesté, c'est-à-dire de quelque chose qui serait donnée et qu'on ne verrait pas. On ne trouve personne au lieu même où l'on attend quelqu'un. Endurer l'expérience du désert et de la solitude est une façon de renouer l'alliance avec Dieu mais aussi de rappeler la nature de l'alliance. Forger une alliance se dit en hébreu couper/casser une alliance. L'alliance est elle-même cassure et séparation. L'anneau de l'alliance est aussi l'anneau du symbole comme *symbolon* relation entre deux éléments dans lesquels nous avons une double relation inverse, l'unité et la faille¹. Le paradoxe mystique rejoint alors l'oxymore comme l'idéal du poétique. Ce qui vaut dans l'oxymore, c'est Sophocle qui nous l'a, l'un des premiers, appris, c'est cet angle absolu, impossible qui ouvre sur l'abîme. L'oxymore, au grand écart, déchire la poésie, et dans cette déchirure se donne l'éclat de la chose. L'oxymore est rencontre de deux lignes de virtualités, événement qui consiste à se séparer, à vivre l'exil, tout en étant lié en un point, dans une quête de l'Unité. La poésie échange perpétuellement la vie et la mort, elle est l'ambiguïté mère de toutes nos autres ambiguïtés. Elle tend un arc qui est ciel et souffrance entre ces deux pôles insaisissables. Le poème dit, par l'oxymore, le moment de la fracture et la recherche frénétique de l'union.

Le poète hôte de l'impouvoir, de la détresse et de l'errance ne perçoit du monde que des paquets d'intensité. Il est le chercheur d'or de ces brisures, il est cette intonation. Réel à bout touchant, ce qui apparaît dans la pauvreté, le désert, la nudité. Et pour prendre, le poète se déprend, il ne saisit au vif que dans le dessaisissement. Le poème est bifurcation tourbillonnante, sur fond de désert et de retrait.

Reste une poésie de ce qui se montre et se cache en même temps. Le poème manifeste une présence-là énigmatique, éclipse comme un battement, présence qui dérouté toujours de nouveau le sens, la situation, la substance. C'est être littéralement dans le retrait de l'être qui est la condition de son apparition. La dissidence est ici séparation active, action menée au nom de la séparation. Faire

1. Shmuel Trigano, « Le désert de l'amour » *Dédale*, p. 331.

du dessaisissement la matière friable de sa parole. Retrouver partout la virginité et permettre au désert de revenir pour authentifier le silence.

Semblable apparaît la démarche mystique où l'on se tourne vers Dieu pour l'aimer et là on ne trouve rien. C'est cela aussi le désert de l'amour. Quand le saint ou le poète veulent unifier Dieu, quand ils recherchent son unité, ils ne peuvent pourtant faire corps avec lui, puisqu'il est immatériel et infini. Faire corps avec Dieu, c'est alors se perdre dans le saint Néant. Dieu est présent depuis toujours mais sans que nous le voyons. C'est ainsi que l'amour traverse l'expérience du désert, de la séparation, de la cassure, de la rupture. Aimer un être suppose l'expérience d'un abîme infranchissable, l'expérience du désert.

Le Rien et le Tout

Ainsi le questionnement grave, métaphysique, ontologique sur le rien habite-t-il l'expérience du désert. Marquant ce passage extrême et vital, tout et rien sont mis sur le même plan, comme s'ils s'équivalaient ou pouvaient basculer de l'un à l'autre à tout moment, du *Nada* au *Todo*. Le Rien et le Tout semblent constituer les deux pôles du neutre, de ce qui est annulé, les allées ensablées, désertifiées du nul, du nu.

Désert et écriture

Ces allées ensablées sont marquées d'empreintes et de vestiges archéologiques, lettre qui résiste au désert de l'histoire.

Déchiffrer la métaphore du désert dans cette géographie du palimpseste et cette géologie de la sédimentation, c'est alors déchiffrer la métaphore de l'écriture d'une sainteté poétique et orpheline.

Le désert se révèle comme métaphore de l'écriture dans les marges et sous les plis du texte, à travers le paradigme de la trace par quoi le poète cherche à construire un sens. Le désert est comme une feuille d'un livre entamée par le processus de l'effacement, document écrit en cours d'oblitération et le poème tente d'exploiter les possibilités

qu'offre le désert pour dire les destinées de l'écriture entre inscription et effacement.

Comme l'explique José Angel Valente le désert est un état d'écriture, un état d'attente, un état d'écoute et Jabès va encore plus loin qui écrit : « Le désert est bien plus qu'une pratique du silence et de l'écoute. Il est ouverture éternelle. L'ouverture de toute écriture¹. »

L'effacement est ici consubstantiel à l'écriture. Le sable, en effet, n'est pas seulement le sédiment infini du désert : il est la matière de la fiction du livre, de la mémoire du livre et touche à la dimension du temps et à ces « jeux avec le temps et l'infini » qu'évoque Borges². Mettre en rapport le désert et la parole constitue une relation qui d'après Meschonnic a sa raison d'être : « Selon une certaine lecture de l'Hébreu, mettre en rapport le désert et la parole, ce qu'on a tant de raisons de faire, trouve sa preuve dans les mots qui les désignent³. » Comme le déclare Jabès : « 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'infini⁴. » On entre dans le désert comme dans un livre⁵. Il n'est pas de mot qui ne soit désert, pas de désert qui ne soit mot. Mais le désert reste aussi impénétrable, aussi indéchiffrable qu'un livre. Et tous les livres sont, comme le dit Borges, une bibliothèque du désert.



J'évoquerai maintenant, pour mieux incarner mon propos, la quête mystique de deux poètes qui en passent par le désert, celle de Pierre Jean Jouve tout d'abord, puis celle de Salah Stétié qui se situe, par certains aspects, dans son prolongement.

La quête mystique de Jouve suit, en effet, le cheminement de l'anachorète au désert. Le poète doit affronter le chagrin de la solitude pre-

1. Jabès cité par José Angel Valente, « Trois fragments », *Dédale*, p. 169.
2. J.-L. Borges, *Obras Completas*, T2, Barcelone, Emecé, 1989, p. 186.
3. Henri Meschonnic, « Génie du lieu et génie de la langue », « *midbar* : désert et *davar* : parole en hébreu », *Dédale*, p. 313.
4. Edmond Jabès, *Le livre des ressemblances*, L'imaginaire, Gallimard, 1976, p. 148.
5. Anne Wade Minkowski, « Désert dans les langues », *Dédale*, p. 443.

mière. L'idée la plus essentielle est celle de séparation : *séparé, séparé déjà par un mur de tous les vivants et les autres*¹.

Il existe trois étapes dans la quête jouvienne du divin : *Oublier, briser, accepter*².

L'oubli ne doit pas se limiter au passé, il doit s'étendre au présent et rompre les liens que l'homme a gardés avec le monde. L'Unique et le Vrai Amour, l'amour pour Dieu exclut tout attachement à un être humain. Le renoncement, l'abandon et la perte aboutissent à un état de privation total et universel. Sans chagrin, sans amour, sans adversaires, l'homme est désormais totalement seul :

Il me faut perdre des chagrins et des statues
Il me faut délaïsser croyances et amours
Tout nu sans adversaire comme l'étoile
Scintille dans un air noir³

L'homme se retrouve dans un paysage désertique. Le poète s'adonne à la négation du monde pour parvenir à un état qui sera similaire au rien :

Le miracle de l'amour est de n'aimer rien
Par les trous d'étoiles de ne rien connaître
De ne rien savoir ni vivre ni paraître
D'être la flamme de n'exister en rien⁴.

C'est la force du « *Non* » Ce terme étant très souvent utilisé dans la poésie jouvienne comme dans la mystique de Saint Jean de la Croix :

Si tu veux venir au Saint Recueillement, tu ne dois pas venir en acceptant mais en niant

L'être doit passer par la négation s'il veut arriver à la vraie nuit mystique :

En néant dans le Rien et le Non de la nuit⁵

1. Pierre Jean Jouve *Ceuvre*, texte établi et présenté par Jean Starobinski, Mercure de France, 1987, *Langue*, tome I, p. 887.

2. *En Miroir*, tome II, p. 1141.

3. *La Vierge de Paris*, tome I, p. 1527.

4. *Matière céleste*, tome I, p. 291.

5. *Ibid.*, p. 293.

Tuer devient un mot-clé dans l'œuvre jouvienne pour exprimer le mouvement de la brisure :

Je tue et je tuerai ! je fracasse l'horreur
Avec ces larmes et la force de ce bruit¹.

L'être ne peut chercher Dieu qu'en se tuant lui même. Cette destruction finit par ne laisser qu'une ruine de pierres décharnées. C'est l'aspect prédominant du désert et de la pierre, très inspiré par la peinture pierreuse et désertifiée de Sima. L'homme devient pierre parmi les pierres « *Deux pierres appuyées au grand désert*² ».

Le paysage devient celui d'une terre desséchée, calcinée.

Le désert n'est pas seulement ici autour de l'homme mais aussi à l'intérieur et l'homme doit, enfin, accepter.

Devenu extrêmement nu, accepter la privation générale, en suivant intimement la volonté de Dieu

TU ME VOIS NU. J'accepte de mourir
J'accepte de briser le jet de ma poitrine³ [...]

Quand enfin le corps sera vidé de vie, le sein et le cœur vidé de sang, la pensée elle même vide, l'homme pourra rejoindre le Nada...

Pourtant, pour Pierre Jean Jouve, Dieu n'est pas seulement absence, il est également, et de manière paradoxale, présence... Dieu est cet être qui est invisible même si l'on croit l'avoir vu et qui sera visible aux yeux de celui qui ne voit pas.

Le Rien n'est pas chez Jouve le terme définitif du chemin vers Dieu, parce que le désert n'est toujours qu'un seuil vers le Jardin :

Aime ce Rien, il va s'ouvrir
L'extase du Premier Jardin⁴

Finalement après l'épreuve du désert apparaît un monde de lumière et de floraison car Dieu est cet objet qui remplit exactement le creux de l'être, sa privation. L'anéantissement de soi même permet l'absorption dans la substance divine et apporte la joie que l'on

1. *La Vierge de Paris*, tome I, p. 561.

2. *Le Paradis perdu*, tome I, p. 74.

3. *La Vierge de Paris*, tome I, p. 563.

4. *La Vierge de Paris*, tome I, p. 519.

a désignée sous le terme d'extase. Jouve suit intimement cette pratique mystique, qui le mène du rien désertique au tout extatique. Le monde une fois aboli, le poète peut espérer parvenir à Dieu dans le désir et l'amour.

La quête mystique de Salah Stétié s'inscrit dans la suite de celle de Pierre Jean Jouve mais le modèle de Saint Jean de la Croix est remplacé par la tradition musulmane du désert. Pierre Jean Jouve constitue le grand intercesseur selon Stétié, c'est d'après lui l'un des principaux formulateurs du Nada et du Désert

En effet, pour Stétié, le passage vers Dieu se fait aussi par le silence et le désert. Chez Salah Stétié, le silence a vocation d'unité, le silence est le seul qui soit à même d'unifier l'homme et le monde et de ramener l'homme à lui-même.

La parole de poésie qui porte et qui vraiment révèle ne peut qu'être arrachée au silence vertigineux de la contemplation et à peine surgie du silence, la poésie, selon Salah Stétié, ne vise qu'à retourner au silence. Le silence n'est pas un état mort, négatif, le silence est le lien ontologique où toutes choses de l'univers se réfléchissent au sein de l'unité retrouvée. L'expérience du désert est complémentaire de l'expérience du silence.

L'homme du désert est celui du dépouillement absolu :

Pour le désert aussi heureusement, j'avais et j'ai toujours un goût puissant, et aussi pour le dénuement¹

Le désert est une étendue superficielle, stérile, sous laquelle doit être cherchée la réalité et la connaissance de soi-même, car dans l'âme aussi il y a une dimension qui nous est désert :

Les grands vents qui déplacent les sables et changent la configuration des dunes, ces sables si hautement chantés par Saint-John Perse, nous confirment dans la conviction que le désert est la face cachée de notre vie, la plus secrète en nous et peut-être la plus prégnante si même la moins aperçue, la table sur quoi fonder, l'essence de notre pouvoir qui est de néant².

1. *Sauf erreur*, entretiens avec David Raynal et Franck Smith, 1999, éd « Paroles d'Aube ».

2. Salah Stétié, *Réfraction du désert et du désir*, Babel éditeur, 1994, p. 15.

Le désert est donc pour Stétié un lieu ambivalent qui, à partir de l'image de la solitude, peut signifier la stérilité sans Dieu. Mais c'est aussi l'endroit qui, à partir d'une découverte d'ordre spirituel ou mystique, révèle la suprématie de la Grâce. Dès lors, le désert est bien le lieu par excellence du questionnement angoissé, de l'incertitude et du doute — « l'immense lieu de cet immense doute¹ » — dont l'autre face, positive, serait celle du désir, « désir de verdoisement² que la rose suscite »

Le désert constitue ainsi cette oscillation caractéristique, cette double postulation simultanée, passage entre les dieux et les hommes, rythme des dunes entre la lumière et l'obscur, créant la danse comme vibration immobile du poème ou de l'extase mystique. Le désert, lieu de médiation, espace nul et blanc abreuve pourtant le désir ardent de Dieu. L'homme, et plus encore le poète, a besoin du désert et du désir : « tout poète, déclare Salah Stétié est, qu'il le veuille ou non, qu'il le sache ou non, un homme de désir et si c'est le désert qui vient à la rencontre du désir, inévitablement le désir se reconstitue et se renoue plus âprement et plus loin. » Ainsi le désert est-il pour le poète qui le pratique le lieu du déchiffrement fondamental. Il implique certes la dimension du silence et de l'absence mais il constitue aussi la forme esthétique de l'absence-présence qui concrétise le retour en Dieu. C'est dans le désert que le poète est pris entre deux tentations, rechercher le lieu le plus nu, le silence, et d'autre part convertir le désert en espace poétique, la parole s'arrachant alors sur fond de vide et de silence. La nudité, ici, est dénuement comme vœu de pauvreté mais aussi affleurement de l'existential. La notion de pauvreté devient ontologique. Sentir est la seule richesse en soi. Comment concilier la pauvreté essentielle et la complétude ? Comment concilier la pauvreté essentielle, un vœu de pauvreté langagière, un maniement subtil du silence, — jamais la langue n'est trop pauvre au poète — et la complétude, ce à quoi n'avoir rien à ajouter ?

L'œuvre de Stétié habitée par le désert répond à ces principes de tension, de réversion et d'échange, le Jardin prenant toute sa valeur au sortir du désert³.

1. *Ibid.*, p. 14.

2. *Ibid.*, p. 14-15.

3. D'après Olivier Houbert, « Salah Stétié le migrateur », Colloque de Cerisy, 1996, inédit.

C'est pourquoi le désert constitue, selon José Angel Valente¹, un espace paradoxalement fertile, lieu originel de la parole.

1. Cité par Olivier Houbert, *op. cit.*

Figuration et incarnation dans *Sol absolu*

.....

Maxime del Fiol

ENS des lettres et sciences humaines de Lyon

.....

Déterminée par sa théorie de la création poétique, c'est-à-dire par l'ensemble du processus qui lie l'expérience sensible du monde et l'écriture poématique transparente de ce qui s'est noué, au moment de l'expérience, dans le corps du poète, la question de la figuration doit moins être envisagée chez Lorand Gaspar comme la reconstitution représentative du réel que comme l'écriture immédiate du réel, dans l'abolition rêvée du langage et du monde. En effet, ce qu'on entend généralement par figuration, c'est la représentation mimétique d'un objet du monde sensible et du monde imaginaire, ou « *représentation spectaculaire*¹ ». Précisons toutefois qu'à la différence de la figuration picturale qui est médiation du réel, médiation entre le regard et le réel, mais qui, inscription d'une surface immédiatement visible par l'œil sur un support concret, n'est pas médiation du regard à l'image, la figuration littéraire est une double médiation. Il s'agit d'abord d'une médiation du réel, puisqu'à travers le langage, le monde est signifié, transcrit en signes linguistiques constituant l'équivalent sémiotique du monde, le signe de la réalité qu'ils désignent. Mais il s'agit également d'une médiation de l'image visible : l'image, en termes linguistiques, est toujours une image seconde, la réalisation mentale, au terme d'un procès cognitif, d'un signifié linguistique. Ainsi, la figuration pourrait être définie, dans son acception première, comme reconfiguration verbale

1. J. M. Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Le Seuil, « Pierres vives », 1983, p. 13.

signifiante d'un espace référentiel, réel ou imaginaire. Or il semble que la théorie et la pratique de la figuration, chez un poète comme Lorand Gaspar, vise précisément à déjouer la distance de cette inévitable reconstitution figurative pour tenter de rejoindre l'immédiateté réelle : le poème doit moins au fond figurer le monde qu'en être la figure même, et cette inscription immédiate de la rencontre sensible avec le réel, nous voudrions la penser, avec le poète, et plus particulièrement dans *Sol absolu*¹, poème désertique qui nous paraît, de toutes les œuvres du poète, présenter le projet figuratif le plus radical et le plus complexe, comme une incarnation.

Pour comprendre cette incarnation figurale, il faut analyser le sens que revêt, pour le poète, la création poétique, c'est-à-dire à la fois le sens de la venue du poème originel dans l'expérience sensible et celui de l'écriture poétique. Il y a, au fondement de la réalité, un principe ontologique, resserré dans une profondeur insaisissable du monde, en deçà de la corporalité du réel, et qui soudain, dans l'immanence de la matière, prend corps, advient à la réalité sensible, s'incarne. Toute la poésie de Lorand Gaspar est liée à cet événement, toute son existence est vouée à saisir et à écrire le surgissement de ce que C. Délétroz appelle très justement « *l'incarné*² », qui n'est pas perçu de l'extérieur, face au monde, dans la distance de ce qui advient, mais à travers l'articulation qui relie soudain, dans une même continuité cosmique, le sujet et le monde. Ce sont là ce que le poète appelle des « *rencontres* », moments où se lève dans le corps du poète, qui est un élément, au-delà du sensible, de la totalité biologique, la « *figure* » du poème originel, œuvre du réel, produite par ce qui s'est incarné, et aussitôt évanoui : incarnation sensible et biologique de la réalité. Pour Lorand Gaspar, le travail poétique consiste alors à écrire ce « *poème* » originel par une mise en visibilité

1. Désormais abrégé SA. L'édition de référence est celle publiée en 1982 chez Gallimard dans la collection « Poésie ». Le recueil contient, outre *Sol Absolu*, publié pour la première fois en 1972, une version remaniée de *Le quatrième état de la matière*, publié à l'origine en 1966, et de *Corps corrosifs*, publié en 1978. Notre étude portera sur l'ensemble du recueil, mais s'attachera pour l'essentiel au texte *Sol Absolu*. Le titre de ces trois textes sera abrégé ainsi : *Sol Absolu* = SA, *Le quatrième état de la matière* = QE, *Corps corrosifs* = CC. La pagination des citations de chacun des trois textes renvoie à celle du recueil.

2. C. Délétroz, « *Poésie et incarnation dans la poésie de Lorand Gaspar* », *Le courrier du centre international d'études poétiques*, n° 219-220, juillet-décembre 1998.

qui retienne l'immédiateté de la rencontre, et qui fasse simplement du poème le lieu lisible de cette incarnation, son « *visage* » clair. La théorie de la création poétique s'articule alors chez Lorand Gaspar autour de deux impératifs principaux, qui fondent une phénoménologie de la figuration. Il s'agit d'abord, le poète insiste sur ce point notamment dans *Approche de la parole*¹, de remotiver le signe linguistique, et ainsi la totalité de la langue. Affirmant le fondement biologique du langage, Lorand Gaspar récuse la définition structurale, qui voit dans le langage un système clos, où le sens est créé par le jeu des rapports internes entre les éléments signifiants, sans lien avec la référence extérieure, et montre au contraire l'entrelacement du sens et du sensible. Écrire un poème, c'est fonder la parole sur cet entrelacs, c'est laisser le sensible gouverner l'apparition des signes, en travaillant à « *l'appropriation des signes communs par l'intensité d'un désir*² » et approfondir l'ancrage sensitif du langage dans le monde. Mais il s'agit aussi, comme le développe *Sentes*³, de remotiver l'image, et de choisir résolument l'art des images vivantes contre l'art sevré volontairement de la vie au nom d'une pureté incorruptible illusoire et mortifère. Le poète s'attache ainsi à faire naître des images qui, reliées à la vie du corps, épousent le flux sensible du réel. La théorie de la figuration poétique rejoint par là celle de nombreux autres poètes qui, comme le montre N. Castin⁴ par un recours aux travaux phénoménologiques de M. Merleau-Ponty, tentent, de Claudel et Saint-John Perse à André du Bouchet, de briser le clivage du sens et du sensible en faisant du poème le lieu de leur circulation vive.

Nous trouverons là, dans la présence d'un contenu thématique dans *Sol absolu*, dans son « *spectacle* » référentiel, une tension constitutive de son projet figuratif, qui postule à la fois la coïncidence entre le poème et le monde et le maintien des images et de la médiation imaginaire, à rebours d'une certaine modernité poétique où, comme le montre J. M. Gleize, l'enracinement de la poésie dans le corps

1. Paris, Gallimard, 1978, désormais abrégé *Approche*.

2. Lorand Gaspar, *Feuilles d'observation*, désormais abrégé FO, Paris, Gallimard, 1986, p. 19.

3. Tunis, *Société tunisienne des arts graphiques*, 1979.

4. N. Castin, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*, Paris, PUF, « Écriture », 1998.

lie la langue poétique à un rapport, non plus visuel, mais corporel au monde, dissipant de ce fait la « *représentation spectaculaire* » et ouvrant la poésie à une défiguration qui délivre de « *l'aliénation des images*¹ », comme chez Rimbaud, au profit d'une « *relation directe aux choses et aux êtres*² ». C'est que pour le poète, la dimension imaginaire de la figuration est l'exacte traduction d'une nécessité biologique de la perception humaine, qui fait de la présence au monde une présence immédiatement visuelle ; mais il revient au poète de n'écrire que les images qui épousent le « *flux natif* » du monde et, c'est par la dénudation figurale et l'instabilité du contenu thématique figuratif que le poète peut tenter de réduire à ses limites la médiation signifiante qui naît inévitablement de la réorganisation thématique de l'expérience visuelle.

Mais il est possible de penser, à la limite des images, le principe rythmique d'une figuration plus immédiate encore, incarnation sensible du mouvement même du monde dans le poème. Cette figuration rythmique est indissolublement, dans le travail des blancs métriques, rythme graphique du blanc et de la disposition des segments typographiques sur la page, scansion, par l'alternance du blanc et des segments linguistiques et par le rôle métrique de la mise en page typographique, et modalité visuelle du sens. Nous l'appellerons encore *figuration*, en désignant par là l'inscription sensible du monde sur la page du poème. En amont de la thématisation, la figuration rythmique, inscription dans la chair du poème et dans la chair des mots du rapport sensible au réel, place le poète dans la proximité d'une partie de la modernité poétique, pour laquelle le poème doit devenir ou demeurer la figure la plus exacte, la plus transparente, du rapport au réel, la plus infime médiation entre le langage et le réel et, dans certaines rêveries, la disparition définitive de cette médiation : page blanche, ou bien page accrochée, dans le bureau d'André du Bouchet, sur une porte de bois, pour que la maturation du réel vienne donner aux segments textuels primitivement disposés par le poète la forme même de ce réel, ou encore, page sans ponctuation ni paragraphe du poète grec Makriyannis, accrochée, là encore, au mur,

1. J. M. Gleize, *op. cit.*, p. 85.

2. *Ibid.*

dans la demeure athénienne de Georges Séféris et qui semblait avoir, selon les mots de Séféris, « *même rythme que ce mur*¹ ».

Une figuration thématique tendue entre nudité figurale et mouvance des formes

S'attacher, dans cette étude du contenu thématique de la poésie de Lorand Gaspar, à l'écriture du regard, à la représentation spectaculaire, c'est poser le problème du rapport qui unit une expérience visuelle du monde et sa reconstruction dans le poème. Que « *voit* »-on dans le poème, que l'écriture rapporte-t-elle de la vision ? En réalité, la question concerne moins finalement ce qui est représenté, l'objet de la figuration, elle vise surtout à se demander si cette reconstitution thématique du regard, reconstruit dans une configuration verbale discursive, ne vient pas séparer le poème de l'événement sensible et ontologique originel. La médiation thématique ne vient-elle pas contredire l'exigence d'immédiateté du poème ? Une telle immédiateté ne commanderait-elle pas plutôt par exemple une juxtaposition d'images liées par la seule détermination esthétique de la perception, et non par une liaison discursive des images qui ne peut être que la réorganisation signifiante logique du rapport visuel au monde ?

Il nous semble que la poésie de Lorand Gaspar n'échappe pas entièrement à cette contradiction, mais qu'elle parvient à la réduire, d'abord par l'estompement partiel, dans la succession des vers, des liens logiques et grammaticaux qui donnent une cohérence postérieure à l'enchaînement des perceptions visuelles dans le moment de l'expérience, mais surtout dans la création d'un contenu thématique figural instable, tendu entre dénudation du monde et du regard et recomposition perpétuelle des formes. C'est par cette instabilité de la figuration thématique que le poème rejoint, toujours à l'intérieur de la clôture thématique, mais à sa limite, ce mouvement sans entrave qui est le « *devenir nu* » du monde, dont le poème se veut l'incarnation sensible et ontologique la plus immédiate.

1. Lorand Gaspar, *Egée Judée*, désormais abrégé EJ, Paris, Gallimard, « Poésie », 1980, p. 96.

Ce que figure d'abord *Sol absolu*, c'est en effet la dénudation du monde, sa dissolution ou son effacement dans la plus pure nudité. Sensible dans la plupart des œuvres de Lorand Gaspar, c'est sans doute dans le désert que cette nudité figurale apparaît le plus intensément, puisqu'elle est la forme même, dans le « *sol absolu* », du rapport au sensible et à l'influx immémorial qui est son principe : le dépouillement du désert, et en l'occurrence le dépouillement de sa reconstitution figurale dans le poème, constituent le premier aspect de cette tentative pour accéder, à travers la reconstruction thématique, à l'immédiateté de la rencontre sensible. Qu'est-ce en effet que le « *sol absolu* » ? C'est le désert, lieu de la dénudation, lieu où, dans la rencontre sensible, s'efface le lieu, mais c'est aussi cet autre lieu plus essentiel, fondement de tout lieu, fond sans fond du réel, soubassement ontologique de la réalité, qui nulle part mieux qu'au désert ne se laisse pressentir. Écrire la vision du désert, c'est donc réancrer la réorganisation signifiante du regard dans l'immédiateté sensible et ontologique de ce qui est apparu dans la rencontre.

Certes, le désert n'est pas un espace entièrement nu. Le poète y décrit les sables et les roches, les dunes et les monts, il en énumère les plantes et les animaux, et le désert est ainsi saisi dans la concrétude des éléments qui le composent. Cependant, le désert est l'espace des formes minimales, des formes rares et parcimonieuses, le lieu de la nudité : « *Tout est lisse/ciel et terre défrichés de leurs excroissances*¹. » Les relevés géologiques, dans l'infini des sables, y révèlent la simplification extrême de la matière, réduite aux grains innombrables et polis par les siècles : « *Ces grands déserts de sable/nous offrent un sol meuble/presque entièrement cristallin/d'où sont absents limons et/argiles si indispensables pour le développement organique*². » Les plantes qui couvrent le flanc des collines au moment de la résurrection des pluies sont, le plus souvent, desséchées, absentes par la calcination absolue, au point que l'imagination, par la radicalité de cette absence, vient à les inscrire au creux du rien, « *en ce vide médian de l'attente d'un arbre*³ » : sur le « *ventre nu des sables*⁴ », une même respiration de nudité. Voir le paysage désertique, c'est donc

1. SA, 149.

2. *Ibid.*, p. 106.

3. *Ibid.*, p. 131.

4. *Ibid.*, p. 130.

faire l'expérience visuelle de la dénudation figurale, celle qui constitue au-delà du sol concret du désert, invisible de nudité incandescente, l'« *absolu paysage*¹ », dissolution aveuglante par où le désert « *reconduit les paysages à leur source absolue*² ». Cet effacement lumineux du paysage est inséparable, dans la calcination désertique, de la déflagration éblouie du regard. Le poète met ainsi très souvent en scène, dans la reconfiguration thématique du regard, le procès même de la perception, ou plutôt, dans les moments extrêmes, son impossibilité radicale. Cette représentation de la crise de la source visuelle de la figuration scande l'ensemble de l'œuvre du poète. *Égée Judée* s'ouvre par l'évocation de la progression de la lumière dans l'œil, en amont du processus par lequel le fonctionnement de la perception oculaire permet de constituer le réel en objet : « *Graniteuse présence, si sombre son creusement / Dans les cavernes de l'œil*³. » Mais là encore, c'est sans doute au désert que le regard, « *saisi, emporté dans un glissement vertigineux*⁴ », comme le note le poème « *Judée* », ou encore « *défenestré, avalé*⁵ », selon le témoignage de *Feuilles d'observation*, est représenté dans sa fissuration la plus ardente, sa dévotion la plus calcinée. Sur le sol absolu, le regard, au moment où il saisit cette insaisissable fuite du paysage dans la densité de ce qui l'emporte, est brutalement et irrésistiblement dévasté, jusqu'au point où cette déflagration de la vue annule toute possibilité d'une composition du paysage, même immédiatement happé par sa propre dissolution. Parfois, ce happement lumineux du regard est précédé d'un bref moment de vision, mais déjà infiniment ajournée, tremblante, moirée par avance de sa disparition dans le soleil, « *terre dansante damassée/de vapeurs entre les deux nerfs optiques*⁶ ». Puis le regard est étendu à l'horizon, épouse la ductilité de son absence de limites, et se projette « *infiniment derrière sa source*⁷ », dans la destruction même du cadre cognitif de l'horizon. Ou encore, par un effet inverse, le regard est foré, creusé interminablement, et le poète

1. *Ibid.*, p. 109.

2. *Ibid.*, p. 101.

3. EJ, p. 13.

4. *Ibid.*, p. 112.

5. FO, p. 18.

6. SA, p. 179.

7. *Ibid.*, p. 107.

s'évide par la « *cave ardente*¹ » de son œil. Dans tous les cas, l'aveuglé, au désert, y rencontre le paradigme de sa vision, l'aboutissement de deux cécités, lumière sur lumière, dans l'intensité nue :

Cri aveugle du blanc de l'œil
contre le blanc
des murs².

Cette nécessité aveuglante n'est alors que la plus pure lucidité, la clarté absolu de l'œil même de la réalité : « *La vision est un feu. [...] Elle voit que l'acte de brûler et de voir clair sont indivisibles*³. »

Ainsi le poème représente-t-il l'interruption incandescente du voir, et en inscrivant dans le poème l'éclatement même des conditions de toute figuration thématique, il fait de cette impossibilité de la vision le point-limite où la figuration rejoint le choc visuel de l'expérience originelle, sensible et ontologique, du regard.

Mais il est également une autre modalité par laquelle la figuration thématique se porte aux limites de sa propre clôture et rallie l'immédiateté de la rencontre. Si certains poèmes semblent fixer la vision dans des éclats calcinés d'immobilité vibrante, de nombreux autres figurent une constante instabilité formelle, telle qu'elle apparaît dans le contact avec le monde, et dont l'instabilité figurale reproduit les mouvements continuels d'apparition et de dispersion. Cette instabilité figurale est la transcription thématique de ce déploiement immanent qui est au fondement de l'ontologie cosmique gasparienne. Toute l'expérience du poète lui découvre en effet que le principe ontologique, « *cette âme du mouvement qui forge d'un même geste l'événement qui "vient", la manifestation qui se dissout*⁴ », assure au monde son déploiement illimité, sa course infinie, aux innombrables réalisations formelles, danse des figures du monde sous l'effet d'une poussée illimitée. C'est ainsi que dans la dénudation désertique de *Sol absolu*, le développement du cosmos se révèle une cosmogonie sans âge, continuation de l'origine, négation de l'origine et prolongement de l'origine, genèse continue et immanente, relançant tou-

1. *Ibid.*, p. 187.

2. CC, p. 215.

3. FO, p. 32.

4. *Approche*, p. 52.

jours la fraîcheur inépuisable de son propre jaillissement, l'en-avant perpétuel de sa naissance :

j'ai rêvé d'une genèse
l'univers naissait sans s'interrompre
non pas d'un ordre venu du dehors
mais ample mais plein de sa musique
d'être là caillou compact à l'infini
rempli par la danse dont vibre chaque son
foré dans la lumière—
fugue de courbures en clair et ombre
sans départ ni achèvement
jaillie du jaillissement¹

Déploiement d'une totalité immanente, « *nature naturante* », comme le « *deus sive natura* » de l'*Éthique* de Spinoza, l'univers est création continue, augmentation infinie de soi détachée de toute transcendance divine, sans dehors, où « *dedans et dehors sont d'un même tenant* », car rien « *n'a été ajouté venant d'ailleurs* », et où « *la vie qui passe un instant de nuit à lumière est en marche depuis toujours*² » : Ainsi l'univers, développement infini et immanent est tissage, continuité dynamique et articulée de tous les ordres qu'il contient. « *Anachorètes* », « *lézards* », « *serpents* », « *hyènes et cynhyènes* », mais aussi

plantes à soudes
arbustes rabougris
plateaux gréseux
psammites taillées à pic
thalweg de ruissellement
fonds de mer éocène³,

dans une énumération qui fait écho à la prise multiforme, à la saisie des éléments infinis de la matérialité du réel par le poème perséen agité, emporté par les vents : totalité des règnes où l'humain, l'ani-

1. SA, p. 98.

2. FO, p. 171.

3. SA, p. 100.

mal, le végétal et le géologique sont créés, éployés, projetés ensemble dans le devenir de la même « *respiration*¹ ».

Les paysages sont ainsi emportés dans le mouvement qui est devenir, de la vibration vers la dilatation et l'étendue fusante, « *lisés d'un même geste sous la trame soluble*² ». La figuration thématique rend compte par une instabilité figurale de ces associations infinies et protéiformes qui lient les éléments du réel, de ces articulations qui les nouent dans un même devenir. Elle montre d'abord que tout paysage est animé par ce mouvement qui fait sans cesse changer les formes, que le réel est une association changeante, mouvante, de ces combinaisons relancées, formant un paysage qui est mouvement de lumière et lumière du mouvement : « *lumière des lentes ondulations / des déserts de grès et de calcaires / entre deux clignements de paupière*³. » Plus ténus, plus discrets, concentrés dans un espace plus resserré, mais unis à l'amplitude de tous ces « *travaux sans clôture*⁴ », d'autres mouvements attestent cette instabilité des formes. C'est cette fois une agitation inhérente à la matière, une excitation fiévreuse des particules du réel qui se mettent à trembler et à se transformer, témoignant, jusque dans la dureté immobile des pierres, d'une « *érosion irrésistible de la fixité*⁵ », du frémissement de la vie : « *Fourmillement dans les ombres engourdies / portes, passages, alliances*⁶. » Ouverture qui s'enfle au souffle de l'étendue, « *à l'amplitude effrayante et heureuse* », à la « *dilatation sans entraves*⁷ » qui entraîne le réel au-devant de lui-même, effilant les fugitifs moments formels de sa stabilité figurale et les projetant dans une création continue. Par la représentation de l'instabilité formelle du monde, la figuration tend ainsi régulièrement à effacer la distance qu'établit en elle la reconstruction du regard, pour s'involver dans le mouvement de transformation continue des formes, et rendre compte, au plus près de l'expérience visuelle originelle, de la fraîcheur immédiate de

1. *Ibid.*

2. *Ibid.*, p. 156.

3. *Ibid.*, p. 154.

4. FO, p. 165.

5. *Ibid.*, p. 14.

6. SA, p. 172.

7. *Ibid.*, p. 135.

la rencontre, où « *le destin des formes, c'est-à-dire de tout ce qui se trouve dans l'Univers apparent, disséquable, est changement*¹ ».

La transitivité de la figuration rythmique

Si la figuration thématique maintient encore, en la réduisant par l'instabilité de son contenu représentatif, la distance qui sépare, dans le moment de la reconstitution signifiante, le poème et le monde, il est un autre régime, rythmique, de la figuration qui, dans la poésie de Lorand Gaspar, tente de faire du poème le lieu de l'inscription immédiate du rapport sensible au réel. Nous définirons le rythme poétique non pas, de manière classique, comme accentuation métrique des segments syllabiques des vers, mais indissolublement, à travers la pulsation suscitée par le retour du blanc métrique, comme rythme graphique, comme modalité typographique de la scansion, et comme modalité visuelle du sens. C'est attacher ainsi une importance centrale à ces blancs visuels et à la disposition des vers sur la page, puisque la composition du texte, par le rôle de conjonction et de disjonction que le blanc joue dans la réunion et la dispersion des vers et des poèmes, crée le principe dynamique d'une respiration à l'œuvre. Cette figuration rythmique, qui accompagne la figuration thématique, permet de donner au poème une immédiateté sensible que la médiation de l'image linguistique ne peut totalement rejoindre, et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'un certain nombre de poètes français, au cours du siècle, ont creusé cette voie, pour parvenir à donner au poème la figure la plus exacte de leur objet. Mallarmé, avec la « *partition* » visuelle du poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Apollinaire, qui dans ses *Calligrammes* a tenté de mimer, par la disposition typographique des mots, la forme même de leur référence, Ségalen, qui dans ses *Stèles* donne à la page la frontalité visuelle où peuvent se graver les signes lapidaires d'un dit chinois, Saint John Perse qui, dans les longues laisses de *Vents*, formalise, jusque dans la graphie, le souffle du monde, ou encore A. du Bouchet, chez qui les « *coupures syntactico-rythmiques, rejets, enjambements et jusqu'au souffle des blancs [...] concourent à la création d'un sens articulé [...] à une série de pulsations, une alternance de présences et*

1. Approche, p. 52.

*de disparitions propre à la relation d'intermittence entretenue par le poète avec le monde*¹ : autant de réalisations qui visent à modéliser visuellement, et plus immédiatement que par la seule signification, la forme même du réel. Saint John Perse déclarait à cet égard, dans une lettre à Mme Francis Biddle :

C'est que, dans la création poétique telle que je puis la concevoir, la fonction même du poète est d'intégrer la chose qu'il évoque ou de s'y intégrer, s'identifiant à cette chose jusqu'à la devenir lui-même et s'y confondre : la vivant, la mimant, l'incarnant, en un mot, ou se l'appropriant, toujours très activement, jusque dans son mouvement propre et sa substance propre. D'où la nécessité de croître et de s'étendre quand le poème est vent, quand le poème est mer — comme la nécessité serait au contraire de l'extrême brièveté si le poème était la foudre, était l'éclair, était le glaive².

Dans « Égée », les poèmes ainsi se gonflent, à la manière perséenne, au souffle de l'inspiration et, telles les laisses de *Vents* qui lancent « *le poème en marche tel un influx indomptable dans les nerfs du monde*³ », ils puisent leur amplitude à la source même de la réalité, au « *Silence/où enfle la langue d'une phrase à venir, tel le bois/d'un gouvernail repris par la mer*⁴ ».

Mais il nous semble que c'est dans *Sol absolu* que le poète pousse le plus loin cette orchestration visuelle du rythme poétique, créant une forme-désert, un poème désertique. Cette forme-désert du poème, rythme et nudité, éclat et courbure, mélodie brisée par la violence du soleil et qui réaffleure soudain plus bas, dans le crissement des craies ou la fuite d'une lumière, se laisse saisir, pour une part, dans l'architecture du poème⁵. Le poème liminaire s'ouvre dans l'immensité nue, minérale, inhumaine, de l'étendue désertique, et se clôt

1. N. Castin, *op. cit.*, p 153.

2. Saint-John Perse, lettre à Mme Francis Biddle du 12 décembre 1955, cité par R. Little, « Lorand Gaspar, Représentation et imaginaire de l'espace », in *Lorand Gaspar, Transhumance et connaissance*, colloque de Cerisy, 1994, textes réunis par Madeleine Renouard, Paris, Jean-Michel Place, 1995, p. 124-125.

3. Ainsi Lorand Gaspar caractérise-t-il la poésie de Saint John Perse dans *Sentes*, p. 47.

4. EJ, p. 43.

5. Nous nous attachons ici aux textes qui composent le poème *Sol Absolu*, et non aux autres textes présents dans l'édition « Poésie ».

sur la dispersion des traces et des chemins, la désorientation sans la certitude de son nœud ontologique, la pure retombée muette de l'espace. Mais du commencement à la fin, *Sol Absolu* fait alterner toutes les formes de la parole. Brefs cris aveuglés de nudité, épanchement apaisé et amoureux des fugues et du galbe des collines, paroles en fermentation puis rompues par la chair pressée dans la voix, dilatation des segments et des caractères typographiques dans le souffle de l'expansion, toutes articulations intenses du poète avec l'absolu.

La forme du poème, si l'on entend par là l'unité textuelle, restreinte souvent à la page, mais qui déborde parfois sur plusieurs pages, constituant un ensemble typographique clos et sémantiquement homogène, est ainsi tendue par le mimétisme désertique. Comment rendre en effet ces visions et ces corps à corps harcelés, dilacérés « *par la hache et le feu*¹ », l'érosion d'un sujet dans la blancheur crissante? La figuration rythmique est rythme figuratif, tout à la fois rythme graphique par l'omniprésence du blanc et la disposition libre des segments typographiques sur la page et scansion, par le rôle métrique créé dans l'alternance du blanc et des segments linguistiques. Parfois, c'est la brièveté visuelle de poèmes ramassés, entourés par le blanc, qui traduit le rythme de la densité désertique. Dans le voisinage de Char, le poème gasparien, le plus souvent dans la tension des italiques, apparaît comme un éclat, un fragment pétrifié, minéralisé, un silex chauffé à blanc. Une pétrification qui, de la première version, parue en 1972, à la version publiée dans la collection « *Poésie* », s'est accentuée, car le poète a travaillé, comme le rappelle C. Debon, dans le sens d'une plus grande concision, « *par la suppression en particulier d'outils grammaticaux et la substitution de la parataxe à la liaison syntaxique*² ». Une brièveté à l'image, à la mesure formelle de la vie, dont ce qui semble être la devise s'applique aussi bien au poème : « *Travailler dans l'aigu, le serré/cultiver l'ellipse*³. » Une condensation obtenue, au plan macrostructural, par la réduction de la longueur du poème, et, au plan microstructural, par ce raccourci syntaxique qui parfois isole chacun des vers, ou rend, par l'ellipse, la liaison de leurs notations incertaine. Dans tous les

1. FO, p. 66.

2. Claude Debon, « La reformulation. Conséquences pratiques et théoriques », in colloque de Cerisy, *op. cit.* p. 148.

3. SA, p 124.

cas, la brièveté — qui, par alternance avec des poèmes plus étendus, moins nerveux, plus diffus, rejaillit par pulsations régulières, donnant à l'éclat le rythme du retour —, puise aux sources de la vie désertique. De même que les vents *Hamsin* dessèchent en un moment le « *tendre duvet*¹ » végétal issu des pluies, le désert interdit l'accès durable à l'épanchement du dit, asséché par l'« *égout des mots bavards et leur lymphe / drainée aux rivières du mutisme*² ». Mais le poème accueille aussi, dans sa compacité, la dislocation intime des choses, semblable au travail de l'écart, de l'écartèlement dans le fragment charien, car le réel est continuité sans cesse rompu, et discontinuité sans cesse tendue vers sa guérison, l'adhérence à soi. Au sein de chaque poème, des ruptures isolent des vers, des groupes de vers, et les évocations qu'ils rapportent. La trame ajourée du désert est alors figurée visuellement dans la trouée aveuglante des blancs typographiques de la page, tellement vibrante, comme dans le premier poème de *Sol Absolu*, que les quelques pierres paraissent points flottants d'un réel en route vers la dissolution dans sa propre blancheur : les blancs définissent ainsi la modalité visuelle de la création du sens désertique.

Parfois, lorsque, rassemblées par paquets, disposées sur tout l'espace de la page, les grappes textuelles qui forment les poèmes plus longs représentent alors l'espacement de l'expansion désertique, le rythme mime la dilatation spatiale du désert :

la poussière si revêche sur la langue les yeux
si fluide le bonheur des mots
la confiance du corps dans la musique
la langue sans cesse rompue, chevillée

à l'amplitude effrayante et
heureuse

le voyage rendu au voyage
tout le long de sa route désossée
l'augure examine le fumier du soir
prédit la nuit au cœur de l'homme
prédit des eaux depuis toujours la flamme

dilatation sans entraves³

1. *Ibid.*, p. 101.

2. CC, p. 213.

3. SA, p. 135.

Dans ce fragment de ce qui se dispose dans le recueil sur tout l'espace d'une page, l'isolement régulier d'un vers par son décrochement typographique et son déplacement à l'intérieur de la page, où il est environné de blanc, figurent le décrochement visuel et métrique du mouvement du devenir, qui happe le dit, l'arrache visuellement à l'ordonnance du discours, rompt sa compacité dense dans le flux qui ne peut être mesuré.

Un tel régime de la figuration, où le rythme est indissolublement souffle et scansion visuelle, est sans doute la forme la plus immédiate, pour le poète, de la relation au réel. Ce que figure ainsi le poème désertique, c'est la venue du mouvement même de la réalité, que rend possible l'effacement du sujet, non pas sa disparition, mais son articulation transparente à la continuité du monde. Le poète retrouve là le modèle, souvent célébré par lui, des « *peintres, calligraphes et poètes de la Chine des Song*¹ », qui « *s'exerçaient à lire, à accueillir, à être enfin le "souffle" vivant qu'ils sentaient à l'œuvre dans toute chose changeante, principe même de leur devenir*² ». Immanents à cette respiration qui les emplissaient, ils se tenaient à même la levée du réel et de son fondement ontologique, qu'on voyait sourdre alors dans leurs œuvres : « *Dans le tracé véhément et fugace de leurs calligraphies, dans l'intensité de leurs figures et paysages souvent entamée par les brumes, la montée du fond blanc dans les mouvements de l'encre, affleurerait ce qui a mille noms et aucun*³. »

C'est dans *Sol absolu*, poème de l'expérience radicale du désert, qu'il est ainsi possible de saisir au plus près le projet figuratif de la poésie de Lorand Gaspar. La figuration reste attachée au visuel, elle conserve le contenu thématique de la représentation spectaculaire, traduisant dans la reconstitution scripturaire la détermination imaginaire du rapport humain au monde, mais inscrivant dans la représentation thématique une tension entre distance spectatrice, qui rend possible la constitution d'un spectacle, et happement du regard par le devenir du réel. Mais l'écriture du réel se réalise sans doute de manière plus immédiate dans la figuration rythmique, immédiateté visuelle et sonore qui travaille également le procès sémantique et permet, en deçà de l'image, d'être la forme même du monde, l'incarnation du rythme du réel dans le poème. C'est là toute la richesse de

1. *Approche*, p. 14.

2. FO, p. 44.

3. *Ibid.*

la figuration dans la poésie de Lorand Gaspar : le visuel demeure sous la double forme d'une thématization et d'une représentation graphique, et coexiste avec la pulsion métrique du devenir, tandis que le sens, travaillé par l'instabilité thématique et la dissolution des blancs, accorde, dans sa vibration, de la place au mouvement, et n'entrave plus la pulsation, qui vit en dessous et au-delà de toute mesure. On songe alors, devant la pluridimensionnalité de la figuration, qu'à l'aube de l'humanité, en amont et à l'origine de toute représentation humaine, les premiers hommes dessinaient sur les parois des grottes, longuement explorées par le poète dans les déserts du Proche-Orient et au Sahara algérien, cet autre modèle de l'œuvre gasparienne, la forme la plus primitive de la relation au réel, figuration la plus intensément chargée d'énergie, expression la plus immédiate et la plus complète du rapport sensible et métaphysique au monde :

Les dessins et les peintures préhistoriques sont la trame de poèmes rituels, magiques. Notation chorégraphique plutôt qu'expression figurative. Écriture multidimensionnelle qui ne fixe pas une scène, ne raconte pas une histoire : elle est le support formel d'un cérémonial sacré, à la fois verbal et gestuel, doté d'un arrière-plan d'une grande richesse émotive, ordonnée par l'expression qui lui propose un sens¹.

Inséparablement souffle, visualité typographique et représentation spectaculaire agitée par la danse infinie des formes, la figuration, dont *Sol absolu* offre sans doute la réalisation la plus complète, tend à incarner le réel dans la totalité de ses déterminations et de ses dimensions. La « *parole* » seule demeure en son manque, incarnation insaisie au principe du monde et du poème, dont la parole trouée du poète est l'empreinte : vestige de sa présence, écho de sa lumière.

1. Approche, p. 56.

Le désert de Michel Tournier : de l'épreuve passionnelle à la révélation mystique

.....

Hassan Chāfik
Université de Fès, Maroc

.....

Ton image est dans mon œil, Ton mémorial sur mes lèvres, Ta demeure en mon cœur, mais où te caches-tu donc ?

Husayn Mansûr Hallâj, *Dîwân*, traduit et présenté par Louis Massignon, Seuil 1981

Gaspard, Melchior et Balthazar de Michel Tournier se présente, dès la première lecture, comme une variation sur un même thème, celui de la quête identitaire.

Les différents protagonistes du roman sont appelés à vivre une crise identitaire qui survient après l'irruption de la passion dans leurs vies : la passion de Gaspard pour Biltine la blanche et celle de Balthazar pour l'art.

Ces passions sont si dévastatrices qu'elles affectent l'identité même des personnages, laquelle n'est plus régie par le principe de la durée dans la permanence. Ces personnages sont ainsi appelés à partir à la quête d'une identité. Et c'est vers le désert que la quête les amène car « *la retraite au désert est un acte délibéré de rupture qui permet à la fois un retour sur soi et une ouverture sur le divin : c'est l'axe vertical qui est alors privilégié, celui de la profondeur intérieure, comme cheminement vers une élévation spirituelle*¹ ».

1. Revue des sciences humaines, *Le désert, l'espace et l'esprit*, n° 258, avril-juin 2000, p. 9.

Le désert devient ainsi le lieu d'une double quête :

— Une quête de nature identitaire car elle vise l'accession à un soi authentique sur lequel ouvrent les abîmes de la passion. Cette recherche se fait sur le mode du tragique : le tragique est intimement lié à la passion qui prend possession des personnages. Ces derniers sont obligés de vivre une expérience traumatisante car, après l'effondrement identitaire qu'ils subissent, ils sont obligés de faire face au non-sens et de transcender la crise identitaire afin d'accéder à un ipse à même de les réconcilier avec eux-même.

En effet, et selon Paul Ricœur, « *la tragédie [...] touche à ce que, à la suite de Steiner on peut appeler le fond agnostique de l'épreuve humaine, où s'affrontent interminablement l'homme et la femme, la vieillesse et la jeunesse, la société et l'individu, les vivants et les morts, les hommes et le divin. La reconnaissance de soi est requise au prix d'un dur apprentissage acquis au cours d'un long voyage à travers ces conflits persistants*¹ ».

Dans le roman de Michel Tournier, c'est le personnage de Taor qui illustre le mieux la difficulté de cet apprentissage où le soi authentique se refuse à toute saisie : « *Il me semble que je m'enfoncé dans une plantation d'oignons, car ici chaque chose, chaque animal, chaque homme possède un sens apparent, lequel en cache un second, lequel déchiffré, trahit la présence d'une signification, et ainsi de suite.*

*Il en va de même pour moi, tel que je me vois, car il me semble que le jeune homme naïf et niais qui a fait ses adieux à la Maharani Taor Mamoré est devenu en quelques semaines un vieillard plein de souvenirs et de préceptes, et je ne pense pas être au bout de mes métamorphoses*². »

— La seconde quête est de nature spirituelle car c'est la figure du Christ, comme nous allons le voir, qui permet le dépassement du dilemme tragique. L'avènement du Christ permet aux protagonistes d'accéder à la sérénité et de transcender les souffrances occasionnées par la passion.

Gaspard accède ainsi à une autre conception de l'amour « *si tu attends d'un autre qu'il te donne du plaisir ou de la joie, l'aimes-tu ? Non. Tu n'aimes que toi-même. L'amour vrai, c'est le plaisir que nous*

1. Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990, p. 281.

2. Tournier Michel, *Gaspard, Mélchior et Balthazard*, N.R.F. Gallimard 1980.

donne le plaisir de l'autre, la joie qui naît en moi du spectacle de sa joie, le bonheur que j'éprouve de le savoir heureux. Plaisir du plaisir, joie de la joie, bonheur du bonheur, c'est cela l'amour, rien de plus¹ ».

Cet amour qui devient don de soi et reconnaissance de l'autre nous intime, selon Gaspard, de « *respecter [l'autre], mot qui signifie originellement regarder deux fois²* ».

Une telle reconnaissance, nous ne pouvons la rencontrer dans l'univers tragique car, et à la suite de Paul Ricœur, nous pensons que « *la véritable réconciliation n'advient qu'à la toute fin de ce parcours, à l'issue du conflit entre la conscience jugeante et l'homme agissant. Cette réconciliation repose sur un renoncement affectif de chaque partie à sa partialité et prend valeur d'un pardon où chacun est véritablement reconnu par l'autre. Or c'est précisément une telle réconciliation par renoncement, un tel pardon par reconnaissance que la tragédie, du moins celle d'Antigone, est incapable de produire³* ».

La contemplation de l'Enfant de la crèche permet à Gaspard d'accéder à cette impossible réconciliation par renoncement où l'adversaire est pleinement reconnu et respecté.

Parlant de Biltine et de ce nouveau sentiment qu'il ressent à son égard à la suite de sa quête initiatique, Gaspard dit « *je ne l'aime pas moins, mais d'un amour différent — Ce nouvel amour peut nous illuminer l'un et l'autre de bonheur, mais il ne peut nous diminuer ni l'un, ni l'autre, elle, par exemple en entravant sa liberté, moi en me faisant ronger par la jalousie. Biltine peut me préférer Galeka. Elle s'éloignera alors de moi, après m'avoir donné cependant le bonheur de son bonheur — Je n'en éprouverai aucune aigreur, car je ne prétendrai plus la réduire à l'état d'objet, et exercer mon droit de propriétaire sur cet objet⁴* ».

Toutefois, la reconnaissance totale de l'autre n'intervient qu'à la toute fin du parcours initiatique ; lequel parcours est couronné par la conversion de Gaspard et par son accession à une spiritualité qui transcende la passion. Cette passion, le héros ne la nie pas, il s'y appuie pour accéder à une spiritualité faite de renoncement. « *Je ne*

1. *Ibid.*, p. 215.

2. Michel Tournier, *op. cit.*, 215.

3. Ricœur Paul, *op. cit.*, 288.

4. Tournier Michel, *op. cit.*, 215-216.

*l'aime pas moins*¹ » dit Balthazar pour reconnaître la persistance de son amour pour Biltine.

Gaspard : le tragique de l'amour

Le lien qui unissait Gaspard à Biltine est de nature tragique. Une passion dévastatrice qui verse dans la démesure. Tout au long du roman, Michel Tournier insiste sur le caractère tragique de cette passion : « *Je ne voulais rien reconnaître encore, mais j'en savais déjà assez pour comprendre que la blondeur était entrée dans ma vie par effraction, et qu'elle menaçait de la dévaster*². »

Ladite passion est associée à un tour du destin :

Oui la blondeur était entrée dans ma vie. C'était comme une maladie que j'avais prise un certain matin de printemps en parcourant le marché aux esclaves de Baalouk ! Et quand Biltine se présenta ointe et parfumée dans mes appartements, elle ne faisait qu'incarner ce tour de mon destin³.

Je sentais avec une terreur voluptueuse ma curiosité à l'égard de cette race aux caractéristiques étranges se muer en attachement, en passion. La blondeur prenait possession de ma vie⁴.

Ce que Gaspard décrit ainsi, c'est une passion tragique où toutes les composantes de l'univers tragique se retrouvent : possession, attachement, destin et violence. Il n'en reste pas moins qu'elle correspond à la définition que la psychanalyse donne de l'amour.

En effet, et comme Freud le dit, aimer revient à projeter son idéal du moi sur une personne, « *mais en agissant ainsi, le sujet a provoqué en lui une scission, il s'est donné ainsi une instance qui a une belle carrière devant elle ; car, entre autre, elle peut revêtir l'image de Dieu [...]* Le sujet laisse ainsi une partie de soi-même échapper à son contrôle et n'aura désormais qu'un seul soucis, c'est de récupérer cet idéal narcissique perdu, en voulant se montrer méritant devant l'instance qui

1. Tournier Michel, *op. cit.*, 215.

2. *Ibid.*, p. 18.

3. *Ibid.*, p. 20.

4. *Ibid.*, p. 22.

désormais détient son narcissisme projeté et le personnifie en se faisant aimer par elle¹».

On voit déjà se profiler une crise identitaire où le héros se voit dépourvu de l'un de ses avoirs psychiques en l'occurrence son idéal narcissique.

À cette perte succède le sentiment de la perte de la maîtrise de soi.

À la curiosité excitée par un être physiquement insolite, inquiétant, vaguement répugnant, avait succédé en moi cette soif charnelle profonde, qui ne peut se comparer qu'à la faim plaintive et torturante du drogué en état de manque².

Cette perte de la maîtrise de soi se voit doublée d'un sentiment d'infériorité ressenti vis-à-vis d'une instance narcissique souveraine et tyrannique qui amène le héros à se mépriser et à se renier :

Surtout je mesurais de plus en plus la radieuse beauté de Biltine, et je sentais mon cœur s'emplier de ténèbres, comme si sa grâce croissante devait fatalement me frapper de disgrâce. Oui, je devenais de plus en plus triste, irritable, atrabilaire. La vérité, c'est que je ne me voyais plus du même œil. Je me jugeais grossier, bestial, incapable d'inspirer l'amitié, l'admiration, sans même oser parler d'amour. Disons-le, je prenais en haine ma négritude [...] Le pauvre nègre que j'avais conscience d'être, pleurait devant la beauté d'une blanche. L'amour avait réussi à me faire trahir mon peuple du fond du cœur³.

Gaspard est entrain de vivre ce que nous appellerons, à la suite de Bella Grumberger, une scission du Moi. L'être aimé devient le dépositaire exclusif du sens de la vie et de la vérité de l'être. Le perdre expose à la mélancolie, là où « *l'instance narcissique devenant l'antagoniste du Moi proprement dit, se retournera contre lui, pèsera sur lui, jusqu'à l'écraser⁴* ».

Avant la rencontre de Biltine, cette instance narcissique était plutôt réconfortante. Gaspard était sûr de sa supériorité « *je suis noir, mais je suis roi... En effet, y a-t-il plus grande beauté pour un homme que la couronne royale ? C'était une certitude si établie pour moi que*

1. Grumberger Bella, *Le narcissisme, Essai de psychanalyse*, Payot 1971, p. 269.

2. Tournier Michel, *op. cit.*, p. 22.

3. *Ibid.*, p. 22.

4. Grumberger Bella, *op. cit.*, p. 269.

je n'y pensais même pas. Jusqu'au jour où la blondeur a fait irruption dans ma vie¹».

La rencontre de Biltine brise cette image réconfortante de soi car l'idéal narcissique n'est plus incarné par le sceptre du pouvoir, mais par une instance narcissique antagoniste du moi, incarnée par Biltine. « *Et de désinvertissement du moi, en renforcement du soi, le moi est analysé, rejeté²».*

Et c'est dans la mélancolie que sombre Gaspard, surtout lorsqu'il découvre que Galeka n'est pas le frère de Biltine mais son amant. « *Aucune armée n'aurait pu m'investir et me réduire comme font ces deux esclaves³».*

La révélation du véritable lien qui unit Biltine à Galeka fait que le problème narcissique se double d'un autre problème de nature ontologique. En effet, une fois que les besoins primordiaux de l'être humain sont satisfaits, il désire intensément ; et comme le dit René Girard « *il ne sait pas exactement pourquoi, car c'est l'être qu'il désire, un être dont il se sent privé et dont quelqu'un d'autre paraît pourvu. Le sujet attend de cet autre qu'il lui dise ce qu'il faut désirer, pour acquérir cet être [...] ce n'est pas par des paroles, c'est par son propre désir que le modèle désigne au sujet l'objet suprêmement désirable⁴».* Gaspard arrive à cet état lorsqu'il pressent que Galek n'est pas le frère de Biltine :

Peu à peu la façon dont je regardais le frère et la sœur évoluait. L'éblouissement que me donnait leur commue blondeur cédait à l'habitude. Je les voyais mieux, et je les trouvais de moins en moins ressemblants sous leur même race⁵.

La confrontation entre Gaspard et Galek aurait pu déboucher sur la violence réciproque, et par la suite sur la crise sacrificielle qui caractérise l'univers tragique selon René Girard. Toutefois, l'astrologue de Gaspard met fin au processus de la violence réciproque. En effet, Gaspard fait l'expérience de la mélancolie, de la blessure narcissique et de la scission du moi. Le voyage se présente comme la solu-

1. Tournier Michel, p. 9.

2. Grumberger Bella, p. 305.

3. Tournier Michel, p. 26.

4. Girard René, *La violence et le sacré*, Payot, p. 217.

5. Tournier Michel, *op. cit.*, p. 21-22.

tion idéale à même de panser les blessures narcissiques. Et c'est sur les conseils de son astrologue que Gaspard quitte Méroé : « *Pars ! Le voyage est un remède souverain contre le mal qui te ronge. Un voyage est une suite de disparitions irrémédiables, a dit justement le poète [...] Fais une cure de disparitions, il ne peut en résulter que du bien pour toi*¹. »

Le désert devient ainsi cet espace privilégié de la cure. Un espace où le mal se transforme en bien :

Ô bonheur : la solitude, odieuse et humiliante dans mon palais, comme elle m'exaltait en plein désert².

Le désert est le lieu de la quête initiatique à travers laquelle le héros tentera de renouer avec son intégrité identitaire et essaiera de panser ses blessures narcissiques.

Néanmoins, s'il est le lieu de la quiétude, il est aussi l'espace de la perte.

En effet, le héros s'attachera à toute solution, fût-elle fallacieuse, pour se réconcilier avec lui-même. Le côté fallacieux de ces solutions réside dans le fait même qu'elles éludent le véritable problème de Gaspard : la passion. Comment transcender une passion batailleuse et s'élever, en s'appuyant sur elle, vers les sphères de la spiritualité où le héros fait preuve de renoncement ?

L'une de ces fallacieuses solutions consiste à se dire roi et donc au dessus des triviales occupations de la jalousie : le pouvoir devient le moyen par lequel Gaspard nie la passion : « *pour la deuxième fois, je découvrais que la grandeur est le seul vrai remède de l'amour malheureux... Et j'étais roi ! je rougis de colère et de honte en songeant à l'abjection où j'étais tombé pour me torturer au sujet des vomissures d'une esclave, me demandant avec désespoir si c'était la gigue d'antilope, la queue de brebis ou ma négritude qui en était responsable*³. » Une telle solution est spécieuse car elle nie l'autre et se contente de reconforter le narcissisme de Gaspard.

Une autre solution s'offre à Gaspard, celle d'un Adam noir. Un Adam noir guérirait Gaspard du sentiment d'infériorité qu'il ressent

1. *Ibid.*, p. 33.

2. *Ibid.*, p. 35.

3. Tournier, Michel, p. 40.

à l'égard de la race blanche. Un Adam noir consacrerait la supériorité de la race noire :

Noire (la terre), brune, ocre, dis-tu. Et bien, regarde et compare ! Est-ce que par hasard le visage d'Adam n'aurait pas été à l'image, sinon à la ressemblance, car seule la couleur est en cause, du visage de ton cousin, le roi de Méroé. « Adam signifie en hébreu : terre ocre¹ ».

La fin de la quête de Gaspard est couronnée par la contemplation de l'enfant Jésus. Et c'est la figure de Jésus qui permet de transcender la violence de la passion pour la métamorphoser en sérénité. Une sérénité qui permet à Gaspard de reconnaître pleinement Biltine. « *C'est qu'un amour d'adoration est toujours partagé, parce que sa force de rayonnement le rend irrésistiblement communicatif [...] C'est la rencontre totale de l'amant et de l'aimé, cette vénération tremblante, cet hymne jubilant, cette fascination émerveillée*² ». Seul Jésus peut être l'objet d'une telle passion car il est amour.

Balthazar, un iconophile passionné

Balthazar est roi de Nippur. Il est passionné par l'art et cette passion donne un sens à sa vie. « *Ce musée, un peu hétéroclite j'en conviens, c'était ma fierté, la raison d'être non seulement de mes voyages, mais de toute ma vie*³ ».

Roi esthète, Balthazar érige le culte du beau en fondement au pouvoir politique : « *Seule la passion de la pure et simple beauté enflammait ma jeunesse, et je prétendais y puiser. Je le prétends encore, le sens de la justice et l'instinct politique nécessaires et suffisants pour gouverner le peuple*⁴. »

Cette passion démesurée pour l'art présidera au choix de la femme que Balthazar prendra pour épouse. En effet, il tombe amoureux du portrait d'une femme et insiste pour que son père fasse des recherches afin de retrouver cette femme.

1. *Ibid.*, p. 47.

2. *Ibid.*, p. 213.

3. *Ibid.*, p. 76.

4. *Ibid.*, p. 54.

Chez Balthazar, la représentation prime sur la réalité. Dans une très brillante analyse, il développe sa conception de la prépondérance de l'art sur la réalité :

On ne peut nier qu'il s'agisse d'un incroyable paradoxe ! Car un portrait n'est qu'une chose inerte, fabriquée de main humaine, à l'image d'un visage vivant et premier. C'est le portrait qui se doit de ressembler au visage, et non le visage au portrait. Mais pour moi, c'était le portrait qui se trouvait à l'origine de tout... L'image me suffisait [...] Y a-t-il un mot pour désigner l'étrange perversion dont j'étais possédé?... Faudrait-il forger le mot d'iconophile pour mon seul usage¹.

La passion de Balthazar va être contrariée par la nature de la société dans laquelle vit ce dernier ; une société iconophobe obsédée par l'horreur de l'idolâtrie. Le vicaire cheddâd, « *imbu de la tradition, pur parmi les purs, farouchement attaché au dogme iconophobe*² », détruit le musée construit par Balthazar. Il détruit ainsi, selon l'aveu même de Balthazar ce qui, à ce dernier était « *le plus précieux au monde, [sa] véritable raison d'être en vérité, le dessin, la peinture, la sculpture*³ ».

La passion iconophile de Balthazar s'oppose à celle iconophobe du vicaire cheddâd. L'étendue des souffrances endurées par Balthazar, après la destruction de ce qu'il appelle sa raison d'être, pousse ce dernier à renier ses origines sémites :

La conclusion qui s'était douloureusement imposée à moi lors de ce premier voyage, c'est que j'appartenais de cœurs et d'âme à cette Grèce chérie, et que seul un affreux malentendu de la destinée m'avait fait naître ailleurs⁴.

À l'image de Gaspard, Balthazar renie ses origines. Et c'est à travers un long voyage dans le désert que Balthazar arrivera à concilier entre son iconophilie et ses origines iconophobes. Toutefois, le véritable objet de la quête est ailleurs : il s'agit de trouver le moyen qui permet de concilier la finitude de l'homme avec l'éternité de l'art. Rappelons que Balthazar a pris Malvina pour épouse car elle ressemblait

1. Tournier Michel, *op. cit.*, p. 71.

2. *Ibid.*, p. 65.

3. *Ibid.*, p. 65.

4. *Ibid.*, p. 66.

au portrait qu'il a adoré. En vieillissant, Malvina devient de moins en moins ressemblante au portrait. Elle est délaissée par Balthazar : « *En vérité, toute ma vie (celle de Balthazar) se joue entre ces deux termes : le temps et l'éternité. Car c'est l'éternité que j'ai trouvée en Grèce, incarnée par une tribu divine, immobile et pleine de grâce, sous le soleil, lui-même statut du dieu Apollon. Mon mariage m'a replongé dans l'épaisseur de la durée où tout est vieillissement et altération. J'ai vu la coïncidence de la jeune Malvina avec le ravissant portrait que j'aimais se défaire d'année en année, par "coup de vieux" successifs accusés par la princesse hyrcanienne¹.* »

Balthazar croyait que c'est en Grèce, authentique éden artistique, que la réconciliation entre le fini et l'infini pouvait avoir lieu. Toutefois, et lors d'un second voyage dans ces contrées, il se rend compte de son erreur. Aveuglé par sa passion pour la Grèce, il n'a pas pu se rendre à l'évidence : l'incompatibilité de l'homme grec avec l'éternité des dieux :

Malheureusement, il n'y avait guère de relation entre les uns et les autres. Peut-être, des siècles auparavant, cette terre avait été peuplée par des paysans, des soldats et des penseurs surhumains qui se trouvaient de plain-pied avec l'Olympe [...] Mais je devais constater à mon second voyage que cette image n'était qu'un masque sans visage qui flottait dans le vide².

Pour Balthazar, le véritable objet de la quête serait le moyen à travers lequel l'humanité périssable arriverait à renouer avec l'éternité des dieux. Comment faire pour que la chair renoue avec l'esprit ? Selon la théologie chrétienne, Jésus est l'artisan de cette médiation. En effet, et selon Pascal, « *Le verbe, lequel était de toute éternité, Dieu en Dieu... s'étant fait homme dans la plénitude des temps, est venu dans le monde qu'il a créé, pour sauver le monde, n'a pas été reçu du monde, mais de ceux-là seulement auquel il a donné la puissance d'être faits enfants de Dieu en tant que nés du Saint Esprit par la volonté de Dieu, et non pas en tant que nés de la chair et du sang par la volonté des hommes³.* ».

1. Tournier Michel, *op. cit.*, p. 73.

2. *Ibid.*, p. 76.

3. Pascal, Blaisé, *Abrégé de la vie de Jésus*, in *Jésus*, Omnibus, 1998, p. 9.

La foi est le moyen à travers lequel le croyant accède à l'éternité à la suite de l'incarnation de Jésus en lui. Et c'est Assour, peintre préféré de Balthazar, qui va pressentir le véritable objet de la quête du royaume. Il était à côté de la fontaine des prophètes. Il y vit un vieillard infirme se faire aider par une jeune femme qui lui remplit d'eau sa timbale. Assour vit dans ce geste charitable l'incarnation de Dieu en l'homme « *Un fugitif reflet d'amour dans une existence d'âpreté. Un moment de grâce dans un monde impitoyable. L'instant si rare et si précieux où la ressemblance porte et justifie l'image*¹ ». Et c'est en plein désert que Balthazar arrive à trouver la solution à une hypothétique réconciliation entre son iconophilie et l'iconophobie de son peuple. Une réconciliation dont le point de départ est une réflexion sur un texte biblique : « *Dieu fit l'homme à son image et à sa ressemblance*². » La longue méditation de Balthazar l'amène, sinon à partager l'iconophobie de son peuple, du moins à en comprendre le sens.

En effet, et selon Balthazar, il faut procéder à une distinction entre l'image et la ressemblance :

C'est sans doute que la ressemblance comprend tout l'être — corps et âme, tandis que l'image n'es qu'un masque superficiel et peut-être trompeur³.

La ressemblance justifiait l'image tant que l'homme était pur et n'avait pas encore transgressé l'interdit divin. Mais dès qu'il fut chassé du paradis, la ressemblance cessa de justifier l'image. L'homme déchu doit renouer avec sa virginité aurorale car « *dès que l'homme eut péché, dès qu'il chercha par des mensonges à échapper à la sévérité de Dieu, sa ressemblance avec son créateur disparut, et il ne resta que son visage, petite image trompeuse, rappelant, comme malgré elle, une origine lointaine, reniée, bafouée, mais non pas effacée*⁴ ».

L'iconophobie se justifie par le fait que « *les arts se font les complices d'une imposture en célébrant et en répandant une image sans ressemblance*⁵ ». Entre la chair et l'Esprit vient s'interposer le péché.

1. Tournier Michel, *op. cit.*, p. 94.

2. *Ibid.*, p. 45.

3. Tournier Michel, *op. cit.*, p. 45.

4. *Ibid.*, p. 46.

5. *Ibid.*, p. 46.

Un péché originel, consubstantiel à l'homme, et qui rend impossible tout lien avec la pureté aurorale.

Le messie devient le médiateur entre Dieu et les hommes. Les médiateur grâce auquel, encore une fois, la ressemblance pourra justifier l'image. Cette médiation se justifie par la condition de Jésus :

De condition divine,
Il n'a pas voulu disposer
du rang qui l'égalait à Dieu.
mais il s'est désisté lui-même
pour accepter la condition d'Esclave,
il a pris visage d'homme
et partagé le sort commun
Il s'est abaissé plus encore
poussant l'obéissance jusqu'à la mort
la mort sur une croix¹.

En lui se réalise la parfaite justification de l'image par la ressemblance :

Il est l'image du Dieu invisible
Dieu a voulu [...] faire habiter en lui toute sa plénitude
et, par lui, réconcilier l'univers entier².

La médiation se justifie aussi par le sens que donne la théologie chrétienne à la crucifixion de Jésus :

Avec le Messie, Dieu vous a donné vie
Il a pardonné toutes vos compromissions
Il a cassé l'acte d'accusation
Il l'a annulé en le perforant à la croix
Il a bafoué pouvoirs et dominations
Il les a livrés en spectacle
Les traînant derrière le cortège triomphal de la croix³.

Dans son œuvre, Michel Tournier est très influencé par les Écritures. Il imagine la vie des rois-mages en se basant sur la vie du Christ

1. *Lettre de Paul aux Philippiens* — in *Le Chant du Messie*, Anthologie du Nouveau Testament, point Seuil, 1997, p. 17.

2. *Lettre de Paul aux Colossiens*, idem, p. 22.

3. *Lettre de Paul aux Colossiens*, idem, p. 89.

et sur le message christique. Il en est de même pour la notion du rachat qui est au centre de la religion chrétienne.

Balthazar dit, en conclusion à sa longue réflexion sur les rapports entre l'image et la ressemblance :

Peut-être, un jour, l'homme déchu sera-t-il racheté et régénéré par un héros ou un sauveur¹.

Et c'est en offrant son bloc de myrrhe à l'Enfant de la crèche qu'il se rend compte que c'est la figure du Christ qui permet de transcender le dilemme tragique qui oppose la chair à l'éternité et l'iconophobie à l'iconophilie :

Enfin, j'ai déposé aux pieds de la vierge ce bloc de myrrhe [...] comme le symbole de l'accession de la chair à l'éternité [...] L'image est sauvée, le visage et le corps de l'homme peuvent être célébrés sans idolâtrie².

Ainsi, la crise identitaire n'a plus lieu d'être car l'iconophilie de Balthazar ne peut plus être traitée d'idolâtrie. Il peut se réconcilier avec les siens.

La résolution de la crise identitaire s'accompagne de la résolution d'une crise de nature métaphysique. Balthazar était hanté par la finitude de l'homme. C'est pour cela qu'il préférerait l'art à la réalité. Avec le Christ, les hommes accèdent à l'éternité car, et selon Jean :

[Jésus est] la résurrection et la vie.
Celui qui croit en [lui] aura la vie
même au travers de la mort.
Celui qui vit et croit en [lui] triomphe de la mort³.

En conclusion, l'œuvre de Michel Tournier pourra être considérée comme la mise en narration de crises identitaires qui surviennent dans un univers de passions tragiques. Le désert est le lieu privilégié pour apaiser ces passions. Il est surtout le lieu de la révélation. En cela, le désert de Michel Tournier est éminemment chrétien.

1. Tournier Michel, *op. cit.*, p. 46.

2. *Idem*, p. 208.

3. *Évangile selon Jean*, in Anthologie du Nouveau Testament, *op. cit.*, p. 27.

En effet, « *le désert est devenu dans la mémoire juive puis chrétienne le lieu de l'épreuve et de la révélation*¹ ».

Et après l'épreuve de la passion tragique qui débouche sur la crise identitaire, le Christ se révèle aux protagonistes comme une force salvatrice qui transcende le dilemme tragique et permet la réconciliation de l'individu avec lui-même.

Mais cette réconciliation se fait au prix d'une quête mystique qui permet aux protagonistes de transcender des apories de nature métaphysique. Gaspard arrive ainsi à sublimer un amour possessif et tragique en un amour mystique fait de générosité et de don de soi.

Il en est de même pour Balthazar qui arrive à concilier la chair avec l'esprit.

Les habitants de Sodome sont aux antipodes d'une telle attitude car ils nient la dimension de la verticalité. Il ne leur reste que l'ironie pour pallier à cette absence du divin :

Chez les sodomites, toute hauteur de vue se résolvant en analyse fondamentale, toute ascendance en pénétration, toute théologie en ontologie, et la joie d'accéder à la lumière de l'intelligence était gelée par l'effroi du chercheur nocturne qui fouille les soubassements de l'être².

Avec un instinct de tueur infaillible, chacun guettait le point vulnérable de son interlocuteur, celui où il se découvre, pour en faire dans l'instant même la cible d'une nuée de fléchettes empoisonnées. [...] Ici, indulgence voulait dire indifférence, et bienveillance, mépris³.

L'ironie, à l'encontre de la foi, est l'instrument de la dissidence contre la transcendance. Elle devient l'arme privilégiée d'un peuple orphelin de Dieu.

1. Revue des sciences humaines, *op. cit.*, p. 7.

2. Tournier Michel, *op. cit.*, p. 254.

3. *Ibid.*, p. 253.

Le désert rédempteur dans l'imaginaire victorien : Le pèlerin en Afrique du Sud selon H. Rider Haggard

.....
Gilles Teulié

Université de Provence, Aix-Marseille 1
.....

La culture chrétienne a souvent mis en avant le côté spirituel de la « traversée du désert ». Théodore Monod, grand pèlerin du désert s'il en est, se demandait : « *À quoi pense-t-il, le pèlerin solitaire, exposé au plus violent soleil, au sommet de son méhari, cloué entre ciel et terre, comme en un haut pilori ? Il médite, sans doute, il réfléchit sur la conduite de la vie, sur ses fautes passées ; il prie peut-être¹...* » L'omniprésence de ce thème dans la Bible en est un des traits caractéristiques. On retiendra probablement en premier lieu les quarante années que le peuple hébreu a passé dans le désert après la sortie d'Égypte, qui font naturellement écho aux quarante jours durant lesquels Esaïe et le Christ y séjournèrent. Dans l'imaginaire chrétien, il s'agit d'un lieu particulier, à la fois désolé (Es, 27,10), sauvage (Dt 32,10) et ténébreux (Jr 2,6 et 31), habité par des bêtes effrayantes (Es, 13,2, Jr 5-6), lieu de solitude, lieu de tentation (Christ, Mt 4, 1-11, Lc 4, 1-13), de souffrance, mais également un lieu attirant, un idéal, comme c'est le cas pour certains prophètes (voir Élie, Osée, Jérémie) : Jean Baptiste y prêche, des communautés y vivent leur spiritualité (Qumran, les monastères coptes) et lorsqu'il y pleut, le désert « fleurit abondamment » (Es 35,2). Mais dans l'histoire chrétienne, le sym-

1. Théodore Monod, *Méharées*, « Thésaurus » Actes Sud, 1997 p. 95-96.

bolisme biblique du désert ne relève pas d'un fantasme de pureté dû au dépouillement, d'une quête de la solitude loin de toute forme de civilisation. Il s'agit plutôt d'une volonté de revivre le parcours initiatique du peuple hébreu. La période dite du « désert » est en effet une période de salut pour Israël, une transition, certes longue, mais salvatrice, entre la fuite d'Égypte et son installation sur la terre de Canaan, où coulent le lait et le miel. Ainsi à l'instar d'Élie allant à l'Horeb, le chrétien va au désert pour se ressourcer, pour échapper à la foule (voir l'histoire de Jésus dans Mt 14,13 ; Mc 1,45 ; 6, 31 ; Lc 4,42). Lorsque le Christ multiplie les pains dans le désert, ce n'est pas pour inciter ses disciples à y vivre, mais pour leur montrer que c'est le lieu du renouveau, d'une vie nouvelle, où l'on accède enfin à la terre promise. C'est cette conception qui est mise en avant chez les huguenots lorsqu'ils désignent la période qui suit la révocation de l'Édit de Nantes en 1685 comme étant celle du « désert ». Période de difficultés et de souffrance, mais période de salut. On peut donc conclure que le thème du désert est important pour qui veut appréhender la vision chrétienne de l'épanouissement personnel.

S'il est ici question de protestantisme c'est afin de rappeler qu'étudier la littérature anglo-saxonne ne peut se faire qu'à l'aune de l'influence des courants théologiques qui ont façonné l'Angleterre depuis la période de la Réforme (ou peut-être devrions-nous dire LES Réformes). Rappelons que le XVI^e et XVII^e siècle en Angleterre furent le théâtre de luttes d'influences importantes, qui, comparées aux guerres de Religions qui sévirent sur le continent et en France en particulier, n'en furent pas moins virulentes et sanglantes. Si l'opposition entre Marie Stuart et Elizabeth Tudor marqua la lutte entre Catholiques et Protestants, par la suite le combat fut âpre entre Puritains issus d'une sensibilité calviniste et un courant réformé que l'on peut qualifier de plus « consensuel » qui deviendra l'Église d'Angleterre : l'Anglicanisme. C'est dans ce contexte que fut produit une œuvre majeure de la littérature religieuse britannique en 1678 : *The Pilgrim's Progress* (Le voyage du pèlerin) de John Bunyan. Richard Stauffer déclare que cette œuvre est un des classiques de la littérature religieuse universelle¹. Sa diffusion fut énorme dans le

1. Richard Stauffer, « Le voyage de Pèlerin de John Bunyan » in *Les pèlerins de l'Orient et les vagabonds de l'Occident* actes du colloque à Paris du 17 au 19 juin 1977

monde protestant anglo-saxon ; il eut un tirage exceptionnel pour un ouvrage, puisque du vivant de l'auteur, 100 000 exemplaires furent édités. Émile G. Léonard estime qu'il y a eu autant de versions que pour la Bible¹ ; Quant à George Offor, il pense que l'ouvrage fut traduit dans presque toutes les langues du monde². On dit de cette œuvre qu'il s'agissait d'une « Bible laïque dépouillée de tout ce qui n'est pas, pour une conscience puritaine, l'enseignement direct du salut³ ». Produit en effet du puritanisme, *le Voyage du pèlerin* a été lu par les Protestants de tous les courants nés de la Réforme, mais aussi par beaucoup de Catholiques et de Musulmans. Son influence enfin fut grande jusqu'au début du xx^e siècle. Il s'agit d'une œuvre mettant en scène des personnages allégoriques tels que M. Hypocrite, M. Ignorant, M. Amour-d'Argent, M. Opportuniste, M. Superstitieux, M. Beau-Parleur etc. auxquels sont confrontés les héros, Chrétien et Fidèle, lors du voyage qu'ils ont entrepris afin d'atteindre la Jérusalem Céleste. Le lecteur est placé au centre de l'histoire et doit découvrir s'il peut faire confiance à tel ou tel personnage (certains sont bienveillants comme Espérendieu et Evangéliste). Assaillis par des réflexions théologiques, Chrétien et Fidèle ne doivent pas s'égarer en chemin s'ils veulent atteindre leur but, comme cela leur arrive parfois dans le bourbier du Découragement, la vallée de l'Humiliation ou la Foire aux Vanités. C'est cette quête spirituelle à visée didactique qui eut donc une grande influence sur des générations de jeunes Britanniques au long des siècles.

Au xix^e siècle, période qui fait l'objet de cette étude, l'influence de ce roman théologique est toujours vivace. Pour preuve le nombre important d'éditions de luxe destinées à être exposées dans les salons des maisons en Angleterre et aux États-Unis dans la deuxième moitié du xix^e siècle. C'est une époque particulière de l'histoire de la Grande Bretagne, car la Révolution Industrielle qui débuta au siècle précédent est pleinement établie au sein de la société britannique.

publiés dans les *Cahiers de l'Université saint Jean de Jérusalem*, Paris, Berg International, Éditeurs. 1978 pp. 117 à 137.

1. Émile G. Léonard, *Histoire générale du protestantisme*, tome 2, Paris, 1961 ; p. 293.

2. Cité par Renée Metivet-Guillaume dans son introduction à l'édition de 1992 Bibliothèque l'âge d'homme, Lausanne, p. 20.

3. Charles-Albert Reichen, introduction à l'édition de 1947 Éditions « Je Sers » Paris, p. 11.

C'est à ce moment qu'une inversion se produit dans la répartition démographique, l'Angleterre des villes obtient la prééminence sur l'Angleterre rurale ; c'est aussi à cette époque que les avancées de la science se heurtent à la religion, à commencer par les théories évolutionnistes énoncées en particulier par Charles Darwin. La deuxième moitié du règne de la reine Victoria voit aussi un regain d'intérêt pour l'Empire, source de profits, mais également producteur de rêves exotiques.

C'est à la croisée des chemins entre Bible et Empire que se situe cette étude sur le thème du désert « victorien ». Le parallèle qui peut sans doute être fait entre d'un côté les textes religieux (c'est à dire la version King James de la Bible et le roman didactique de Bunyan, *Le Voyage du Pèlerin*) et des romans à succès que l'on classe généralement dans le registre de la « culture populaire », ne vise pas à démontrer que ces derniers sont également des textes religieux, mais plutôt que leur structure narrative s'inspire (peut-être simplement sur le plan de l'inconscient collectif) du livre de Bunyan. Un des romans de la littérature juvénile qui eut le plus de succès à la fin du XIX^e siècle : *Les mines du roi Salomon* de Henry Rider Haggard est un bon exemple. À l'instar de Kipling, Haggard était un autre chantre de l'Impérialisme britannique qui mettait en avant les qualités de Gentlemen des Anglais et leur aptitude à gouverner le monde. Plus mystique que religieux (il était membre du même groupe spirite que Arthur Conan Doyle), il était néanmoins imprégné de culture biblique et sa spiritualité lui faisait jeter un regard critique sur le matérialisme et dans une moindre mesure sur la science et l'importance qu'elle prenait à son époque. Selon Wendy R. Katz, Haggard pensait que la peur et l'absence de bonheur qu'engendre l'ignorance ne pouvaient être soulagées, de manière significative, que par la foi¹. Ses héros sont donc des gens qui ne peuvent compter que sur leurs valeurs spirituelles et morales ainsi que leurs qualités physiques et non sur leur technologie afin de survivre dans le milieu hostile qu'ils affrontent en Afrique. Si l'esprit est plus fort que la matière dans le discours haggardien, c'est que le matérialisme issu de la Révolution Industrielle est un frein, selon lui à l'épanouisse-

1. Wendy R. Katz, *Rider Haggard and the Fiction of Empire*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, p. 115.

ment de l'être. Il est un fait que le succès des *Mines du Roi Salomon* (31 000 exemplaires vendus l'année de sa parution, ainsi que 13 éditions américaines cette même année 1885, mais aussi 650 000 exemplaires vendus du vivant de l'auteur) coïncide avec un intérêt marqué des jeunes Victoriens pour leur Empire en pleine expansion. Haggard a écrit ses trois plus grands succès à peu d'années d'écart : *Les Mines du Roi Salomon* (1885), *She* (janvier 1887) et *Allan Quatermain* (juillet 1887) à une époque où les déserts de l'Empire sont dans tous les esprits victoriens : la savane désertique (le veld) sud-africaine qui a vu la défaite des Zoulous du roi Cetewayo face aux troupes de la reine Victoria en 1879, les terres arides d'Afghanistan qui sont entrées dans l'imaginaire britannique lors de la prise de Kaboul et Kandahar par ces mêmes troupes en 1880 ou la mort du très célèbre général Charles Gordon « Pacha » à Khartoum dans le désert soudanais en 1885. Les jeunes Victoriens auront ainsi à l'envi entendu vanter les mérites de la race britannique. Leur intérêt est aussi stimulé par ces romans « exotiques » du fait qu'ils constituent un dérivatif aux romans « domestiques » dont le cadre leur est par trop familier, les intrigues de ceux-ci se nouent dans de grandes villes industrielles, les villages des campagnes anglaises, les prisons. La noirceur des romans de Dickens contraste avec l'éclat de la lumière africaine. Le désert haggardien est l'antithèse (ou l'antidote) des bas fonds londoniens (ceux de Dickens ou d'O. Wilde) ou d'Édimbourg (ceux de R. L. Stevenson).

Les concitoyens de Haggard sont enclous dans un mode de vie que certains n'apprécient pas. Son héros éponyme Allan Quatermain, narrateur de cette autre aventure africaine, l'exprime ainsi :

Je marchais de long en large, observant les fusils et les défenses d'éléphant et c'est ainsi qu'un désir monta en moi : il fallait que je parte d'ici où je vivais sans efforts et à l'aise, vers la terre sauvage où j'avais passé la majeure partie de ma vie, là où j'avais rencontré ma chère épouse et où mon pauvre Harry était né, et où tant de choses bonnes ou mauvaises m'étaient arrivées. La soif des contrées sauvages me tenaillait ; je ne supportais plus cet endroit ; il fallait que je parte et meurt comme j'avais vécu, parmi les animaux et les sauvages [...] Indépendamment de mes soucis, aucun homme ayant vécu pendant quarante ans la vie que j'ai menée, ne peut en toute impunité se cloîtrer dans son Angleterre natale très comme il faut, avec ses haies

parfaitement taillées et ses champs cultivés, ses manières guindées et très formelles et ses foules bien habillées. Il commence à désirer retrouver ardemment — O combien ardemment — le souffle sain de l'air du désert; il rêve de la vision des impies zoulous se brisant sur les ennemis comme une vague sur des rochers, et son cœur se rebelle contre les limites rigides de la vie civilisée¹.

Nous noterons au passage que le héros a vécu quarante années de sa vie dans un endroit sauvage, l'Afrique, dont le premier élément caractéristique qu'il aspire à retrouver est : *le souffle sain de l'air du désert*. On ne peut manquer de penser au peuple hébreu qui passe le même laps de temps dans un autre désert salvateur. Pour reprendre notre comparaison entre *Les mines du roi Salomon* et *Le voyage du pèlerin*, nous noterons que la dialectique du désert peut revêtir une symbolique différente. Le narrateur de Bunyan évoque ce qui constitue pour lui un élément significatif de l'époque et du pays où il vit : *Comme je cheminai par le désert de ce monde*². Le désert symbolique est ici l'expression d'un vide non pas géographique, mais de l'absence d'une spiritualité conforme à ses idées puritaines. Le point de départ de la quête est donc constitué par un sentiment d'insatisfaction, voire d'inquiétude autour de la situation dans laquelle il se trouve, le lieu constitue pour le héros qui répond à l'appel de la quête, la manifestation de cette frustration. Ainsi le narrateur de Bunyan relate l'histoire de Chrétien en proie à un immense tourment. Sa femme et ses enfants veulent s'enquérir de la raison d'un tel tourment :

Ah! ma chère femme, fit-il, et vous mes propres entrailles, moi, votre tendre parent, suis perdu en raison d'un fardeau qui pèse sur moi de tout son poids. En outre, j'ai appris qu'à n'en point douter notre cité sera consumée par le feu du ciel. En cette calamité épouvantable, moi-même, vous ma chère femme, et vous mes chers petits courrons, infortunés, à notre perte, sauf s'il se peut trouver un moyen de vous sauver (je ne le vois pas encore) qui rendrait possible notre salut³.

1. H. Rider Haggard, *Allan Quatermain*, Target Book, W. H. Allen & CO. PLC, London, 1986, p. 9.

2. John Bunyan, *Le voyage du Pèlerin*, traduit par Renée Metivet-Guillaume Éditions de l'âge d'homme, Lausanne, 1992, p. 29.

3. John Bunyan, *Le voyage du Pèlerin*, traduit par Renée Metivet-Guillaume Éditions de l'âge d'homme, Lausanne, 1992, p. 29.

Dans sa vision eschatologique, Bunyan met en avant la corruption de la société qui se damne (aux yeux de Dieu), tout comme le feront Oscar Wilde ou Robert Louis Stevenson. Cette citation se termine par le mot clef de l'œuvre : la recherche du salut. L'abandon d'une vie confortable mais vouée à la destruction afin d'affronter les affres et les dangers d'un long et périlleux voyage salvateur est le point d'orgue qui lance le ou les héros vers un destin inconnu mais plein de promesse. Ce schéma est le même pour *Les mines du roi Salomon* : Allan Quatermain rencontre un lord anglais Sir Henry Curtis qui lui explique qu'il a besoin d'un guide afin de retrouver son frère parti en expédition plusieurs mois plus tôt : *Oui, répondit sir Henry, avec un soupir, c'est mon seul frère. Nous nous aimions beaucoup ; jamais nous ne nous étions quittés. Il y a environ cinq ans, nous eûmes une querelle, et j'étais si furieux que j'en fus injuste envers lui*¹. Plus loin dans la conversation il exprime l'idée selon laquelle il perçoit sa dispute comme une faute de sa part envers son frère. Il veut ainsi le retrouver afin de réparer cette faute. C'est le début de la quête rédemptrice, le sentiment de culpabilité de Sir Henry Curtis et son désir de rachat répondent à la recherche de Chrétien de la Cité Céleste. L'insatisfaction de la situation présente (la culpabilité de Curtis, la peur de la destruction de chrétien et en toile de fond les souffrances du peuple hébreu en Égypte) induit un désir d'ailleurs qui correspond à la volonté divine (Dieu lance un appel, les protagonistes y répondent). Mais avant d'atteindre cet ailleurs et d'obtenir leur récompense, ils doivent effectuer leur « traversée du désert » afin que leurs mérites soient testés.

Plus avant dans le roman, Allan Quatermain apprend à sir Henry et à son acolyte Good que l'homme qu'ils veulent retrouver est parti chercher les mystérieuses mines du roi Salomon. Sir Henry demande où elles se situent. Allan Quatermain répond : *Je ne le sais pas au juste. J'ai vu des pics des montagnes du pays où il paraît qu'elles se trouvent ; mais il y avait deux cent kilomètres de désert entre les montagnes et moi ; il n'est pas à ma connaissance qu'aucun blanc en soit revenu*². Le désert et donc présenté comme un obstacle de taille pour nos héros.

1. Henry Rider Haggard, *Les mines du roi Salomon*, Robert Laffont coll. Bouquins, 1985, p. 526.

2. Henry Rider Haggard, *Les mines du roi Salomon*, Robert Laffont coll. Bouquins, 1985, p. 527.

Le fait qu'aucun blanc n'en soit revenu vivant pose l'épreuve comme extrêmement dangereuse, le jeune lecteur victorien peut ainsi anticiper l'exploit qui va s'accomplir sous ses yeux.

Le voyage ne peut se faire sans un bon document qui serve de guide. Pour Chrétien, il s'agit de la Bible qui lui permet de ne pas se tromper de chemin notamment lorsque quelqu'un de mal intentionné essaye de l'induire en erreur. C'est ainsi que face à Obstiné qui doute du bien fondé du voyage du pèlerin celui-ci lui répond : *Si tu ne me crois pas, lis ce passage dans ce livre et, pour la vérité de ce qu'on y trouve écrit, sache que le sang de Celui qui l'a fait sert de garant*¹. Il s'agit ici d'une référence à l'Épître aux Hébreux (9, 17-22) dans lequel il est fait mention du *sang de l'alliance*. Croire aux paroles écrites dans le sang est un acte de foi salvateur. De ce fait, Allan Quatermain et ses amis s'inscrivent dans cette tradition puisque afin de retrouver le frère de Sir Henry Curtis, ils doivent se diriger vers les Montagnes de Suliman (déformation de Salomon selon le narrateur). Leur guide est une carte tracée par un Portugais, José da Silvestra, disparu en cherchant les mines au *xvi*^e siècle. Un serviteur aurait rapporté la carte et son testament dans lequel il expliquait en outre : *j'écris ceci, en l'an 1590, au moyen d'un os aiguisé, sur un morceau de mon vêtement avec mon sang pour encre*². Ici l'alliance est pervertie car elle se fait entre Européens colonisateurs. Da Silvestra donne le relais aux trois héros britanniques par l'intermédiaire de l'un de ses descendants partis sur les traces de son ancêtre grâce à la carte et au testament de ce dernier, et qui lui non plus ne parvient pas à survivre à l'épreuve. Allan Quatermain raconte comment après l'avoir rencontré une première fois il le retrouve peu après à l'orée du désert : *Quand il fut assez près, je reconnus mon visiteur portugais. J'envoyai un de mes chasseurs à son aide. Pauvre malheureux ! Il n'était plus que l'ombre de lui-même* (p. 528). Il lui donne à boire : *Ensuite la fièvre le pris ; il divagua ; les montagnes de Suliman, le désert revenaient toujours dans ses phrases incohérentes* (p. 528). Il meurt quelques instants plus tard. Le désert représente ici symboliquement les portes de l'Enfer au-delà desquelles on perd la raison

1. John Bunyan, *Le voyage du pèlerin*, traduit par Charles-Albert Reichen Éditions « Je Sers » Paris, 1947, p. 38.

2. Henry Rider Haggard, *Les mines du roi Salomon*, Robert Laffont coll. Bouquins, 1985, p. 529.

et l'on meurt. Notons que les deux seuls Européens à avoir tenté l'aventure étaient des Portugais dont les aspirations étaient vénales, alors que pour les héros anglais, il s'agit d'une mission de sauvetage. La xénophobie de Haggard transparaît dans les propos d'Allan Quatermain lorsqu'il explique : *Je n'aime pas les Portugais, dans ce pays-ci. Il n'y a pas de plus grands coquins; ils trafiquent de chair humaine, c'est à dire d'esclaves, comme si ces noirs étaient une simple denrée* (p. 527-528). En filigrane nous avons le discours impérialiste dont Haggard était l'un des promoteurs. Les Britanniques vont réussir, grâce aux qualités de leur « race », là où les Portugais ont échoué, mais également grâce à leurs qualités morales (ils sont les premiers à avoir abolit l'esclavage, et ne cherchent pas à s'enrichir contrairement aux Portugais). Ils sont de bons chrétiens. La conclusion du chapitre II va dans ce sens lorsque le narrateur dit : *Je me couchai et je ne fis que rêver de diamants, de déserts et du pauvre Silvestra, à qui les diamants n'avaient guère profité* (p. 532).

Chrétien est considéré comme un fou par sa famille et ses amis. Ainsi beaucoup font de leur mieux afin de le dissuader d'entreprendre un tel voyage. C'est le cas d'Obstiné qui lui dit *Bah! Laisse donc là ton livre. Veux-tu rentrer avec nous, oui ou non ?* (p. 38). Ces paroles ne sont d'aucun effet sur Chrétien qui s'en tient à son projet. Plus tard le même discours agrémenté de la liste des dangers que peut rencontrer le pèlerin n'a pas plus de succès. C'est Rien-de-Trop qui lui présente les choses ainsi :

Il n'est pas de chemin plus dangereux et plus pénible au monde que celui qu'il t'a indiqué, et c'est ce que tu constateras, si tu veux m'en croire [...] Écoute-moi bien; je suis plus vieux que toi. Si tu prends route pareille, tu vas t'exposer à force désagréments : fatigues, souffrances, famines, dangers, vols de vêtements, coups d'épée, attaques de lions, de dragons, horribles ténèbres. En un mot c'est la mort et quelle mort¹.

Nous ne sommes pas loin ici de l'image du Christ tenté par le diable dans le désert de renoncer à son projet. La force de caractère et la conviction du bien fondé d'une « mission » est ce qui contribue à

1. John Bunyan, *Le voyage du pèlerin*, traduit par Charles-Albert Reichen Éditions « Je Sers » Paris, 1947, p. 44.

rendre quelqu'un d'héroïque et de digne d'éloges. Sir Henry et Allan Quatermain font eux aussi l'objet d'une telle tentation de la part d'Umbopa un de leurs serviteurs africains : *Le désert est vaste, Incoubou ; on n'y trouve point d'eau ; les montagnes sont hautes et couvertes de neige, on ne sait pas ce qu'il y a plus loin* (p. 543-44). Puis il dit à Allan : *La mort siège sur le chemin. Sois prudent retourne en arrière et chasse l'éléphant et les fauves dans les contrées moins dangereuses. J'ai dit* (p. 545). Le credo de l'homme blanc est formulé en réponse par sir Henry : *Il n'y a rien d'impossible à celui qui est résolu d'aller jusqu'au bout. Quand on fait ce que l'on doit, il faut s'en remettre à la Providence et suivre son chemin* (p. 544). La « mission » des Blancs est impérieuse et ne peut souffrir aucun doute. Le voyage continu. Vient ensuite le moment fatidique où les protagonistes quittent les quelques restes de verdure afin de s'avancer dans les sables du désert. Ayant décidé de voyager de nuit à cause de la chaleur, le narrateur raconte : *La lune étant levée, nous nous préparâmes à quitter ce poste extrême de la vie humaine* (p. 545). Les héros franchissent le Rubicon et s'aventurent en *terra incognita*. Le titre du chapitre cinq est sans équivoque « La traversée du désert ». C'est ce moment que H. Rider Haggard choisit afin de montrer que, comme le héros de Bunyan, ce qui fait la force des êtres humains, c'est la confiance qu'ils mettent en Dieu. Ce dernier leur a accordé sa grâce, c'est donc l'honorer que de remplir sa mission :

— Messieurs, dit Sir Henry, nous entreprenons un voyage gros de périls, dont l'issue peut-être fatale. Nous sommes braves tous les trois et bien certains de pouvoir compter les uns sur les autres. Maintenant, en faisant le premier pas, élevons nos cœurs vers le Tout-Puissant, et demandons-lui de vouloir bien diriger notre marche et nous avoir en sa sainte garde !

Sir Henry se découvrit, cacha sa figure dans ses mains, et nous l'imitâmes. Nous restâmes un moment recueillis. Sir Henry ne parlait jamais de religion, mais je suis sûr que c'est un homme religieux ; Good jure considérablement, et son langage laisse beaucoup à désirer ; mais les marins sont naturellement portés à craindre Dieu. Moi, en tant que chasseur, je ne suis pas dévot, mais à cette heure solennelle, j'élevai une ardente prière au ciel, et je me sentis tout tranquillisé. (p. 546).

Nombreux sont les échos dans *Le voyage du pèlerin* à cette profession de foi comme par exemple lorsque Chrétien cite le verset 4 du Psaume 23 : Même quand je marcherais dans la Vallée de l'ombre de la Mort, je ne craindrais aucun mal, car tu es avec moi¹. Tout comme les héros de Haggard qui souhaitent que Dieu veuille bien diriger leur marche, Chrétien veut suivre le bon chemin. Bon-Vouloir le lui indique : Regarde devant toi ; vois-tu cet étroit sentier ? C'est celui-là que tu dois prendre. Il a été tracé par les patriarches, les prophètes, Christ et ses apôtres et il est aussi droit que s'il avait été tiré au cordeau. Voilà ton chemin, Chrétien (p. 53). Dieu guide les pas de ceux qui ont mis leur confiance en lui. Le croyant n'en est pas moins humain et donc pêcheur : le doute l'habite. Chrétien demande des assurances à Bon-Vouloir : Mais n'y a-t-il à aucun endroit des tournants ou des carrefours où un étranger pourrait se fourvoyer ? (p. 53). Pour le narrateur sud-africain une question le hante : Nous étions partis. Pour nous guider nous n'avions que les lignes indéfinies des montagnes lointaines et la carte du vieux portugais. Cette carte tracée trois cents ans auparavant de la main d'un mourant dont la raison pouvait être affaiblie, était-elle digne de nous inspirer confiance ? (p. 546). Que les héros doutent ne peut que les rendre plus humains. De plus, si la voie était toute tracée, la question pourrait se poser de savoir où réside le haut fait pour les héros. C'est dans leur fort intérieur qu'ils doivent puiser l'énergie qui va transcender leurs angoisses et leurs doutes et va faire d'eux des modèles pour la société à laquelle ils appartiennent.

Un peu plus tard, Chrétien, lors de son périple s'enfoncé dans un terrain instable dont il apprendra le nom : le Bourbier du découragement. Plus on doute de sa foi, plus on s'enfoncé. Bon-Secours explique à Chrétien après l'avoir sorti de ce mauvais pas que :

cette fondrière infecte n'est pas susceptible d'être empierrée, car c'est l'exutoire où s'écoulent continuellement l'écume et l'ordure qui accompagnent la conviction du péché. C'est pourquoi il s'appelle le Bourbier du Découragement ; car toujours, au moment où le pécheur prend conscience de sa triste condition, il s'élève dans

1. John Bunyan, *Le voyage du pèlerin*, traduit par Charles-Albert Reichen Éditions « Je Sers » Paris, 1947, p. 87.

son âme force craintes, doutes et appréhensions qui le découragent. Tout ce limon se rassemble et se dépose en ce lieu¹.

Les héros peuvent être fatigués, ils ne sont pas parfaits et donc sont plus humains. Ils ont leurs faiblesses, mais la Providence (Dieu) pourvoit à leur besoin. Alors qu'ils sont dans le désert, les héros victoriens souffrent atrocement de la soif : *les tortures de la soif nous reprenaient* (p. 551). En dépit de cela ils avancent : *nous reprenions nos bâtons de pèlerins* (p. 551). Cette analogie avec le pèlerin pose bien la « mission » des héros comme un acte de foi associé aux souffrances du pèlerin dans son voyage. L'eau étant difficile à trouver le narrateur perd espoir : *Tandis que des réflexions amères, sans soulager ma souffrance physique abattaient mon être moral* (p. 551-52). Finalement Umbopa trouve de l'eau et l'équipée est sauvée. Le héros peut donc obtenir une aide providentielle provenant d'autres hommes. Son intelligence réside dans le discernement des qualités d'autrui et dans la confiance placée en l'autre. Le découragement fait ainsi partie intégrante de la « traversée du désert » comme le souligne Chrétien en citant les Nombres chapitre 31 verset 4 : *Ainsi les âmes des voyageurs étaient fort découragées en raison des épreuves du chemin* (p. 133). Surmonter les épreuves et résister à l'abandon est la preuve des qualités des héros. A. Quatermain explique la formule ainsi : *Harassés de faim, de froid, de fatigue, il ne nous était pas possible d'aller beaucoup plus longtemps. Pour échapper à ses pensées, on se remit en marche. Nous n'avancions guère ; cependant, à force de mettre un pied devant l'autre, nous arrivâmes, vers midi, au bord d'un plateau* (p. 555). Dans son voyage allégorique Chrétien semble moins souffrir, mais pose bien comme « fastidieuse » la traversée du désert : *Ainsi poursuivirent-ils, parlant de ce qu'ils avaient rencontré en route et rendant facile une étape qui autrement, leur eût été fastidieuse vu qu'alors ils traversaient un désert* (p. 108).

Un peu plus loin, Chrétien rencontre Evangéliste dans ce désert. Ce dernier le félicite : Je suis pleinement heureux, non point que vous ayez rencontré des épreuves, mais que vous en ayez triomphé et que, nonobstant bien des faiblesses, vous ayez persévéré jusqu'à ce jour dans la voie que vous aviez prise (p. 109). C'est donc à l'épreuve

1. John Bunyan, *Le voyage du pèlerin*, traduit par Charles-Albert Reichen Éditions « Je Sers » Paris, 1947, p. 42.

du désert que Dieu juge ses enfants. Tout comme les Hébreux, Chrétien atteint la terre promise après avoir subi une dernière épreuve qui faillit le perdre : Je ne verrai pas le pays où coulent le lait et le miel (p. 177). Il est accueilli dans la Cité Céleste alors que ceux qui se sont trompés de chemin ou ont pris des raccourcis doivent payer. En ce qui concerne les héros de Haggard la sortie du désert n'est pas la fin de l'aventure. On pourrait dire que la route est toute tracée pour eux, puisque le narrateur dit : j'aperçus une longue ligne blanche sinueuse qui contournait des montagnes lointaines et se perdait dans la direction du désert (p. 556). Les héros viennent de découvrir la route de Salomon qui va les conduire vers le pays des Koukouanas, de leur cité et des fabuleuses richesses que l'on trouve dans les mines. Le narrateur de Bunyan semble lui aussi faire écho aux dangers qui guettent les voyageurs après un périple dans le désert : Alors, je vis dans mon rêve qu'une fois sortis du désert, les pèlerins aperçurent une ville devant eux une ville dont le nom est vanité (p. 110). Il cite ensuite l'Ecclésiaste (1,2) : vanité des vanités, tout est vanités. De même au pays des mines de Salomon la vanité est l'apanage du roi cruel et fourbe. Ce dernier (le roi Touala) et la terrible sorcière Gagool voudront la perte des héros de Haggard, mais, en abandonnant les magnifiques richesses de Salomon (en ne conservant que quelques petites pierres précieuses) les héros sauveront leur vie et leur âme. C'est ce que semble leur dire Chrétien en citant Osée (14,8) : Nenni, car j'ai déjà entendu parler de cet endroit et sais combien de malheureux y ont trouvé la mort. D'ailleurs, ce trésor n'est qu'un piège pour ceux-là qui le cherchent, car il les détourne de leur pèlerinage (p. 129). Les héros, non sans avoir rétabli justice et paix aux pays des Koukouanas, reprendront le chemin de retour par une autre piste du désert. C'est là qu'ils atteignent leur Jérusalem Céleste, qu'ils accomplissent leur pèlerinage, en retrouvant le frère de Sir Henry Curtis dans une oasis perdue dans le désert. La joie des retrouvailles fait que toute querelle est oubliée. Curtis dit à son frère : j'ai cru que vous aviez péri dans le désert. J'avais abandonné tout espoir, et voici que, par un hasard miraculeux, nous retrouvons retenu dans ce coin solitaire (p. 604). Le miracle s'est produit. Dieu semble avoir pourvu au bonheur de ces pèlerins. Le désert est donc bien un désert rédempteur dans lequel Curtis a souffert pour expier sa faute, une fois son frère retrouvé et son âme sauvée, il ne lui reste plus qu'à rentrer dans

sa terre de Canaan : nous reprîmes le chemin de la Patrie (p. 606), conclue Allan Quatermain. Contrairement à Chrétien, les héros de Haggard retournent à leur point de départ. Néanmoins, la structure narrative des deux romans semble en bien des points similaire. On pourrait certes faire des comparaisons avec d'autres histoires fonctionnant sur un même mode ; mais il n'en semble pas moins probant de constater que la dimension religieuse est omniprésente dans *Les mines du roi Salomon*, et rappelle indéniablement *Le voyage du pèlerin*. Le désert qui fascinera les jeunes anglais qui liront *les Sept piliers de la sagesse* quelques décennies plus tard aura, bien entendu, des connotations bibliques, mais ne manquera certainement pas d'évoquer les déserts sud-africains. Comme le disait Théodore Monod : la légende continuera de faire miroiter à nos yeux fascinés des trésors cachés au fond d'un mystérieux désert¹.

1. Théodore Monod, *L'émeraude des Garamantes*, « Thésaurus » Actes Sud, 1997 p. 427.

Sixième partie
Modernités

Edmond Jabès : la mer, le désert

.....

Serge Bourjea

Université Montpellier III

.....

Comment parler encore du désert dans l'œuvre d'Edmond Jabès ? Comment le « questionner » aujourd'hui encore, alors que la « question », ce qui s'entend dans cette œuvre sous ce nom, semble constituer le principe même de son écriture ?

On affrontera le problème de biais, transversalement en quelque sorte, en utilisant le procédé cher à Édouard Glissant qui consiste à multiplier les entrées autour d'une problématique centrale, de façon à ouvrir un maximum de perspectives à la fois, n'en excluant aucune. De façon à ne jamais replier la question sur elle-même, la condamner à l'unification d'un raisonnement, à l'aliénation d'une pensée unaire, qui se voudraient *réponse*.

À partir du vécu

Je peux dire aujourd'hui que tous mes livres sont autobiographiques.

À partir de la biographie, plus précisément d'un certain *vécu*, d'un certain nombre d'*expériences* vives que Jabès a pu traverser et qui l'ont assurément instruit, que dire de cette œuvre et de la place en elle du « désert » ?

J'aimerais tout d'abord souligner — ce que l'on sait — la complexité d'une origine, ou plus exactement l'absence d'origine singulière de Jabès, ce qu'il faudrait nommer pour cette œuvre, dans l'ambiguïté même du propos, son *point d'origine*. Je rappellerai que ce juif/égyptien (c'est un premier hiatus), qui naquit au Caire dans une

famille de haute bourgeoisie, jamais ne se considéra croyant, alors même qu'il reconnaît en lui un mystique, et que son œuvre entière est marquée par le souci de la transcendance (je le vois tel le Teste de Valéry comme « un mystique sans dieu » et il me faudra y revenir). Je rappellerai, du reste, qu'il ne fut jamais égyptien, au plan de l'état civil, puisqu'il est d'abord et par les aléas de l'histoire, de nationalité italienne et que, lorsqu'il changera de passeport, il obtiendra, après bien des difficultés, celui de la France. Je soulignerai que, s'il parle l'arabe, l'hébreu, sa langue maternelle est le français, que c'est en Sorbonne qu'il fit, lors de plusieurs séjours d'avant-guerre, ses études supérieures... *Partages* déjà — et voici le mot maître — des lieux, des identités, des langues.

Il faudrait en second lieu se souvenir du Caire de l'entre-deux guerres, du statut de cette ville splendide (elle a géographiquement beaucoup changé), de l'Égypte elle-même, et notamment de ceci dont Jabès parle souvent : que le désert était aux portes de la ville, qu'il suffisait d'en franchir le seuil pour accéder à l'espace vide de la méditation et de la solitude (expérience que Jabès fit souvent et qui, certes, n'est plus possible aujourd'hui). C'est là ce que le poète nomme le « paysage intime » qui nourrit son œuvre, lui sert de socle fondamental :

... la ville haute en couleur et tout imprégnée de sensualité, avec ses rues grouillantes où l'odeur de sueur rivalise avec celle des épices, du jasmin, de l'encens... (DDL, 45)

... le désert [...] où l'on devient autre : celui qui sait le poids du ciel et la soif de la terre ; celui qui a appris à compter avec sa propre solitude... (*Idem*¹)

Plus largement, il faudrait évoquer la position proprement *sacrée* de l'homme Jabès, si le sacré c'est cela justement : l'entre, le lieu victimaire qui se dit d'être *inter sacrum saxumque*, entre les dieux et la pierre. Jabès, comme son père — il le dit ainsi — est athée et il le restera. Il ne connaît pas (à) Dieu. Mais il est juif, apprend à le savoir ou plus exactement devient-il ou redevient-il le juif qu'il n'aura cessé d'être, ce *devenir juif* caractérisant au plus près le poète

1. Edmond Jabès : *Du Désert au Livre — Entretiens avec Marcel Cohen*, Éditions Opales, nouvelle édition revue et corrigée, Pessac, 2001. Nos références à cet ouvrage sont notées DDL, suivi de la pagination.

qu'il apprend à devenir dans le même temps. On rappellera très brièvement le parcours, la geste de ce destin ou de cette errance : dès 1933, bien que ne se sentant pas directement — personnellement — impliqué, Jabès milite contre l'antisémitisme italien, puis allemand. En 1940, parce qu'italien de « nationalité », il est mis en prison au Caire par les Anglais. Libéré, il se rend à Jérusalem, en pleine guerre, au Mur des Lamentations, en quête d'une identité qui se dérobe, qu'il ne connaît ni ne reconnaît en lui. Mais c'est en 1947, devant l'évidence des camps, et face à la création de l'État d'Israël, qu'il « devient juif », et très précisément — au contraire de ce qu'en dit Adorno — *parce qu'il assume sa position de poète*, les deux devenirs allant alors étroitement de pair, s'identifiant et l'identifiant l'un à l'autre.

À l'affirmation d'Adorno : « on ne peut plus écrire de poésie après Auschwitz » qui nous invite à une remise en cause globale de notre culture, je serais tenté de répondre : oui, on le peut. Et, même on le doit. Il faut écrire à partir de cette cassure, de cette blessure sans cesse ravivée. (DDL, 92, 93)

On sait la suite. La vie d'une famille reconnue comme juive est impossible au Caire, le juif étant devenu — malgré lui le plus souvent — un Israélien et « donc » un sioniste. Déchiré, le poète s'exile ou plus précisément il assume cette errance qui le conduit à Paris, lieu qu'il a sans doute pratiqué, puisqu'il y a fait ses études ; qu'il connaît bien, mais qui n'est jamais à ses yeux qu'un lieu de *passage* ou de transit, et non pas une demeure. Paris sera désormais l'autre (du) désert, pour le poète...

Il faudrait surtout évoquer un autre paradoxe, plus fondamental encore, qui est celui de *l'évidence de la mort* à quoi Jabès se trouve confronté, au plus intense de sa vie et très tôt dans l'œuvre, de la mort tout à la fois incontournable et impensable. Une mort qui ne constitue pourtant pas le contraire ou l'opposé de la vie, qui ne saurait se penser comme tel, mais qui se présente constamment, au contraire, comme sa mesure intime et, presque, celle de son intensité.

Il y eut très tôt — Jabès dit avoir 12 ans — encore que ce flou, ce flottement si caractéristique, cette vibration du temps, qui marquent

l'écriture du poète, se retrouvent souvent au niveau des dates¹ — il y eut donc la mort de Marcelle, son aînée de 10 ans, tendrement aimée. Une mort incompréhensible, impossible à prendre avec soi comme à rejeter, et qui constitue, dit Jabès, précisément « une nouvelle naissance » :

Je me sentais très proche de ma sœur, mon aînée de dix ans. C'est elle, notamment, qui m'aura, peut-être à mon insu, initié à la lecture, — à l'écriture. Pourtant sa mort se situe bien au-delà de ce qu'il est convenu d'appeler une « perte cruelle ». Si l'on admet que certains événements nous marquent de façon indélébile, opérant des mutations considérables de la personnalité, je serais tenté, dans mon cas, de parler de seconde naissance, ou de naissance tout court.

Ma sœur est morte pratiquement dans mes bras. J'étais seul à son chevet. Je me souviens lui avoir dit quelque chose comme : « Tu ne peux pas mourir. C'est impossible. » À quoi elle répondit très exactement par ces mots : « Ne pense pas à la mort. Ne pleure pas. On n'échappe pas à sa destinée. »

Je compris, ce jour-là, qu'il y avait un langage pour la mort, comme il y a un langage pour la vie. (DDL, 23)

Au-delà, il faudrait évoquer le suicide du frère aîné Henri, à Rome, en 1964 ; mais auparavant et surtout, en 1961 (ces expériences, en fait, ne font que reprendre et amplifier le traumatisme des 12 ans) la mort du père, au loin, au Caire où il est resté, alors que le fils vit en exil à Paris. Cette mort-là, toute mort d'un être cher, toute *perte* au fond, place l'être dans l'« entre », dans l'écart d'un non-lieu ou d'un entre-lieu — Limbes si l'on veut — qui n'appartient ni à la vie proprement dite, ni tout à fait à la mort, pour tenir des deux à la fois. Un innombrable et pourtant manifeste : *lavielamort*, comme l'écrivait Derrida. Jabès nous dit très bien (dans *Le Livre des Questions*, mais souvent ailleurs) que cet entre *devient* — il l'aura cependant toujours déjà été — sa véritable et paradoxale demeure : lieu ni/ni, interlope, inessentiel, et pourtant clé de l'écriture qui tentera désormais d'en rendre quelque compte. Qui s'en instruira et s'en informera très constamment. Ce non-lieu là où, dira-t-on, *ça (s')écrit*, ouvre en effet sur tous

1. Selon l'état civil, Jabès est né... deux jours avant sa véritable naissance, et sa sœur meurt probablement plus tard que ne le disent les biographies. Pour le poète, ce sont précisément là des « dates », au sens étymologique du mot : *data littera*, la lettre étant donnée.

les lieux à la fois, sur toutes les questions, et il place l'être dans un devenir incessant, infiniment tendu vers aucune destination, nul destin.

Voici le texte du *Livre des Questions* qui raconte l'événement et l'effet, sur l'être et sur l'écriture, de la mort du père. Récit en troisième personne du singulier, on le remarquera (comme si le récit d'une telle expérience ne pouvait être que le récit d'un autre ou de l'autre que « je » deviens(t) en la circonstance). Ce texte nomme l'infini suspens dans l'entre de deux lieux ; le temps jeté hors du temps qui est celui de la vie comme du récit ; et surtout un rythme, le rythme propre de l'écrire jabésien, me semble-t-il — rythme *asthmatique*, d'une respiration essoufflée, « sibilante, striduleuse », et cependant intense (qui acquiert sa pleine intensité, dans cette anhélation même). On sait que la mort du père ranime les crises d'asthme de l'enfance et qu'elles ne quitteront plus, désormais, le poète :

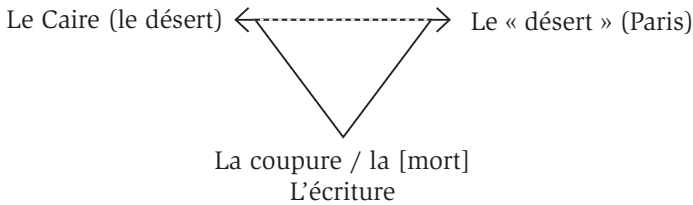
L'aiguille d'une seringue, dans la veine la plus apparente de son bras droit, le fit sursauter. Il n'était donc pas seul. Quelqu'un dit — son médecin, sans doute — : « Le cœur n'est pas en danger », puis : « il y a certainement une cause à cette crise, une cause psychique. » Il y aurait une large boucle à boucler, mais par où commencer ? Dans l'immédiat, il ne se souvenait de rien. Il était suspendu entre la vie et la mort. Il avait tantôt froid, comme par un soir d'hiver et, tantôt, il transpirait. Vivait-il des saisons entières d'une seconde ? Tout, alentour, accélérât son rythme. À nos ultimes instants, nous faisons des pas de géants, mais pour aller où ? (LQ II, 371, 2¹)

Quel plus grand désert que celui de la [mort] ainsi vécue ? Que l'expérience de l'absence de l'autre (la sœur, le père) ; c'est-à-dire de l'absence de soi-même à soi (dans ce *no man's land* de l'évanouissement ou de l'amuissement de la vie) ; c'est-à-dire encore de l'absence de l'autre, du toujours autre en soi ? *Le Livre des Partages*, si bien nommé, le dit sans détour : « Très tôt, je me suis trouvé face à l'incompréhensible, à l'impensable, à la mort. / Depuis cet instant, j'ai su que rien, ici-bas, n'était partageable, parce que rien ne nous

1. Edmond Jabès, *Le Livre des Questions*, Éditions Gallimard, Collection « l'Imaginaire », deux volumes, Paris, 1997. Noté LQ I ou II, dans notre étude. Le texte que nous citons ici a pour titre « La crise ou les trois temps d'une attente de la mort » : on eût voulu s'arrêter longuement sur cette *triangulation*.

appartient...» Le vécu de la mort en soi ; le vécu de l'autre (de la mort) en soi, est fondamentale expérience d'une *dépossession de soi*, à quoi seul peut répondre ce qu'il faut à présent désigner comme : l'écrire, dont Jabès nomme la fonction fondamentale. « Nous n'aurons jamais été en retard sur notre vie. / Horloge à sable, le livre, à chaque fois nous aura indiqué l'heure exacte ». (LP, 9-23¹)

Je tracerai dès lors une première triangulation, s'il est vrai que mon projet est ici de donner à voir le lieu d'une écriture, à *partir de l'auto-biographie* par conséquent :



L'« horloge à sable », le livre, donne ainsi le temps de ce non-lieu, comme lieu de la mort ou — c'est égal — lieu de l'écrire. Au plan du vécu, je dirai que c'est symboliquement, en 1956, le Canal de Suez qui forme le biographème. Jeux d'images : le débarquement franco-anglais de Port-Saïd ; le lâchage des Américains au nom d'une guerre déclarée « illégitime » à l'ONU ; le repli, l'abandon des sables par les Européens ; la coupure désormais irréversiblement tracée entre deux mondes, les deux rives du canal stratégique qui relie le Bassin méditerranéen à l'Océan indien, qui sépare et coupe pour longtemps l'Égypte d'Israël, qui déchire et partage la Palestine... La blessure, « toute blessure » dirait Césaire, est *là*, dans la mise en évidence de cette coupure.

1. Edmond Jabès, *Le Livre des partages*, 1987.

À partir du livre

Écrire serait peut-être révéler à soi-même le mot au seuil de la mort.

Dans *Du Désert au Livre*, Jabès confirme ainsi l'équation centrale : « Dans le désert on devient autre [...] Loin de nous exclure, le désert nous enrobe. Nous devenons immensité de sable *comme*, en écrivant, nous sommes le livre... » [45]. Ailleurs : « Qu'est-ce que l'on peut lire dans mes livres ? Sans doute rien qui ressemblerait à une clôture, rien qui les enfermerait en eux-mêmes, rien qui s'obstinerait à abolir le désert qui les tient à distance de ce que l'on essaierait de leur faire dire — et qu'ils disent, peut être, mais différemment, avec *leur voix propre* ; car le désert est infini... » [DDL, 67]

Comment accueillir cette *différence* qui relie et permet de lire ensemble, l'un par l'autre et l'un contre l'autre, le désert et le livre ? Comment entendre la « voix propre », proprement infinie, par laquelle ils se disent l'un l'autre ? Comment dire le « comme » qui conjoint les mots au sable, l'espace sans fin du désert à celui du livre ? Il me semble que l'économie générale de la production littéraire de Jabès permet de répondre précisément à ces questions. Il est aisé, en effet, de distinguer deux ensembles, posés dans la distance mais aussi dans l'écho l'un par rapport à l'autre. L'un, instruit du « réel », tourné vers la matérialité des choses ; l'autre ouvert à la spiritualité et à l'abstraction¹, porté par une quête transcendante — et qui, conséquemment, paraît tourner le dos au contingent, au circonstanciel. À moins que ce ne soit l'inverse, que ce ne soit là la seule manière d'aborder au « réel », ce que l'on peut recevoir parmi nous sous ce nom. Mais sans doute est-ce, au niveau d'une autre triangulation, une position troisième, bien la troisième, qui sera à considérer comme lieu, là encore ambigu, de l'« écrire » : lieu « là où » ça écrit et ça s'écrit en effet... Bien la troisième, « metterza » comme on le dit en italien, comme le dit précisément Léonard de Vinci en peignant son *Anna metterza* dans le tableau célèbre — tableau dont il serait assurément

1. Cf. [DDL. 60] « Vous connaissez mon goût pour l'abstrait dans les arts plastiques. On voit mieux dans ce qui ne montre pas. C'est ce qui est derrière qui est intéressant. On dit dans la tradition juive : Tu ne dois pas lire ce qui est écrit, mais ce qui est derrière. » [« *Écrire, c'est le contraire d'imaginer* »]

à dire qu'il représente l'Esprit Saint, qu'il serait même l'inscription aux yeux du peintre de ce que l'on peut entendre par sacralité¹.

Il y a chez Jabès d'abord — mais ce d'abord, bien entendu, ne se constitue qu'à rebours, *après* l'évidence que quelque chose a eu lieu effectivement et s'est refermée sur elle-même — d'abord il y a chez Jabès ce qui se publie en 1959 sous le titre *Je bâtis ma demeure* et qui recueille quasiment l'ensemble des textes poétiques, affirmés comme tels, parus jusque-là. Notamment, je le souligne, *La Voix d'encre* (1949), *Les mots tracent* (51), et encore *Du Blanc des mots et du noir des signes* (56)... Il s'agit à proprement parler du livre du désert, des écritures de Jabès qui naissent d'une *expérience* sans doute (concrète et presque physiologique, je dirais « biologique » dans ce qui donnerait alors son plein sens au mot « bio-graphique »), mais tout en même temps de ce qui délivre de l'expérience, en quelque sorte la nie et l'annule pour mieux la transcender. [Désert] est *le sable*, le réel lui-même en ce que chacun de ses grains nous importe; mais c'est encore *la cendre*; une réalité et une métaphore à la fois, la « demeure » propre à la vie et son tombeau, le monument d'une mort accomplie.

Dans ce paradoxe des déserts s'explique ou se donne à entendre la première « parole » selon Jabès — et il faut rendre au mot son sens ancien (*parabola*, *parabolé*), de « comparaison », de « similitude d'entre deux »; une *parabole* primordiale, au sens pleinement religieux du terme.

Relisons les entretiens avec Marcel Cohen qui portent justement pour titre *Du Désert au Livre* :

Peut-être fallait-il l'exode, l'exil, pour que la parole coupée de toute parole — et dès lors confrontée au silence — acquière sa véritable dimension. Parole où plus rien ne parle et qui, pour être totalement libérée, devient profondément nôtre; comme nous ne sommes véritablement nous-mêmes qu'au plus aride de notre solitude. [III]

On n'a pas assez approfondi, me semble-t-il, la métaphore essentielle que constitue le sable dans la Genèse. C'est seulement dans le désert, dans la poussière de nos paroles, que la parole divine pou-

1. Dans le tableau de Léonard, Sainte Anne — « bien la troisième » — regarde la Vierge Marie, qui regarde l'enfant Jésus, regardant lui-même l'agneau. Mais cette trinité est curieusement « envisagée », en retour pourrait-on dire, par l'animal mystique qui — seul — voit la lignée, et peut permettre d'en concevoir l'origine pure, immaculée.

vait être révélée. Nudité, transparence d'une parole qu'il nous faut, à chaque fois, retrouver pour espérer parler. L'errance crée le désert. [...]

Parler c'est d'abord s'appuyer sur une métaphore du désert, c'est occuper une blancheur, un espace de poussière ou de cendre, où la parole victorieuse s'offre dans sa nudité affranchie. [112]

Face à (vis-à-vis de) cette « demeure » du premier livre — monument et tombe de ce que fut la vie passée, la vie du Caire d'avant la rupture — se trouve *Le Livre des Questions*, les 7 livres fondateurs de l'œuvre nouvelle qui sera publiée de 1963 à 1973. Qu'est-ce que ce *Livre* — dont on pourrait immédiatement dire qu'il se conçoit comme l'opposé de celui que concevait Mallarmé un demi siècle plutôt, livre-tout, se repliant, se refermant sur lui-même et dispensant l'être, le faisant s'évanouir en tant qu'individu, dans sa propre « disparition élocutoire » ?

Le livre selon Jabès est avant tout un parti-pris, celui d'écrire, d'écrire malgré tout, *malgré et avec* l'holocauste, malgré les camps, dans l'au-delà d'Auschwitz. Je rappelais la formule d'Adorno : « on ne peut plus écrire de poésie après Auschwitz. » La réponse de Jabès — et c'est la seule réponse de cette série de livres — est que non seulement on le peut, mais qu'on le doit. Que « l'écrire », plus que l'écriture ou les écritures, est nécessité face à la barbarie, face à l'inhumanité de l'homme, face aux menaces — en général — qui pèsent sur la civilisation. « Il faut écrire à partir de cette cassure, de cette blessure sans cesse ravivée » [DDL, 104]. J'ai fait plus haut une allusion à Monsieur Teste et au « mystique sans dieu ». On pourrait ici retrouver le Valéry de *La Jeune Parque* et rappeler que, à la veille de la Première Guerre Mondiale, dans le sentiment déjà que les civilisations sont mortelles, c'est exactement le même choix qu'aura fait Valéry : écrire, se replier sur l'essentiel symbolique, sur la langue et ses pouvoirs, qu'il faut à tout prix sauvegarder. Écrire la poésie.

Le Livre des Questions est ensuite un « récit » — et il faudrait souligner ce mot, dire qu'il est l'anagramme du mot « écrit », qu'il sert de titre au poème fondamental de 1980¹. Ou du moins le *Livre* est-il l'amorce, la condition et la possibilité d'un récit d'entre-deux, entre

1. Cf. Edmond Jabès, *Le Seuil, Le Sable* — Poésies complètes, 1943-1988, Coll. *Poésie* Gallimard, Paris 1990. Le texte intitulé *Récit* (1980) se trouve aux pages 329 sq. [En épigraphe : « Toute la mémoire du monde est dans un grain de sable »]

deux personnages qui ne s'y trouvent pourtant qu'à peine ébauchés. Et, dans le même mouvement, il est une interrogation sur ce qu'est ou doit être un récit après Auschwitz, sur ce qu'il doit en permanence viser, hors de tout genre, hors de toute norme pré-établie. Ni mention de genre sur la couverture, ni structure convaincue, mais un « inachèvement », un « ouvert », clairement posés comme la condition même du mouvement sans fin de son écrire. Le récit très fragmentaire, à peine tracé, peu repris, de Sarah et de Yukel est pauvrement référentiel. Que représentent cet amour condamné, la folie et puis le suicide — si l'on comprend bien — de Yukel, face à la mort de 6 millions d'hommes ? Que représente cette fable comme cette parole (*fabula*), sinon la nécessité de « parler », de donner chance au surgissement, à l'appel d'une voix ? Au-delà de cette division, de ce partage très biblique entre un homme et une femme — entre l'Un et l'Autre, tel est le sens —, des « rabbins » délivrent aussi une parole, émanant non des livres sacrés ou de la glose, mais de l'imaginaire même de Jabès — sorte de voix plurielles qui se donnent à entendre et s'effacent aussitôt, ne laissant la trace que de leur propre et fragile souffle, dans l'instant où il est proféré. Une multiplicité de voix déconcertantes, au sens où elles ne se forment jamais en « concert », ne concordent et ne s'accordent pas, mais s'opposent ou se contredisent souvent ; se développent — la plupart du temps — selon des modes et une intentionnalité différentes, dans la plus totale diversité. Elles sont ou forment *le possible même de la lecture du livre*. En cela et précisément, elles sont nous-mêmes, nos propres voix, appelées au texte et comme priées de s'y faire entendre. Et nous sommes ces « faux rabbins » — comme le dit Jabès — dans le temps et la mesure où nous acceptons à notre tour d'être responsables du livre, de le commenter, de le prolonger pour et en nous-mêmes ; pour et par ceux qui voudraient nous y rejoindre...

Se place ici l'ambiguïté majeure signalée plus haut, souvent reprise par les exégètes de Jabès, jamais tranchée : celle de l'évidente dimension sacrée, mystique, transcendante, de ces écritures. S'agit-il pour autant d'une théologie ou d'une quête du divin ? Faute de ne rien comprendre à l'écriture, à ses fonctions chez Jabès, il faut s'empres- ser de répondre que non, qu'il n'y a pas croyance chez Jabès, et que « dieu » — ce qui se donne sous ce nom dans le livre — est proprement le vide, l'absence, la figure même (la métaphore) du désert.

Le redire : il n'y a pas de dieu pour Jabès (« dieu » ce serait même cela, au plus près, ce « pas », cette absence qui n'est pas un regret : une absence sans absent). Car c'est précisément le sentiment d'une déréliction — sentiment propre à la « modernité », me semble-t-il — qui justifie le désir de l'écriture et lui donne sa force. Jabès n'est pas « juif » *d'abord* (l'est-on jamais ainsi ?) et il ne l'est pas avant-tout : il le *devient* et c'est de ce devenir juif, de cette interrogation sur ce qu'est ou serait un judaïsme sans dieu, que surgit la poésie. Ou, plus précisément encore, c'est l'identification étroite, l'intrication entre [Désert] et [Dieu] ; entre judaïsme et écriture ; entre l'errance propre au « juif » et la quête du livre ouvert, qui sont poésie.

Relisons une nouvelle fois *Du désert au Livre* :

Le mot « juif », le mot « Dieu », sont pour moi des métaphores : « Dieu », métaphore du vide ; « juif » tourment de Dieu, du vide. Parallèlement, je tente de cerner au plus près le sens historique de ces mots « juif », « Dieu », liés l'un à l'autre dans un même devenir... Il y aurait eu, en quelque sorte, inversion des rôles, l'homme n'ayant inventé Dieu qu'afin de hisser sa pensée jusqu'à l'impensable et pousser chaque fois plus loin l'étendue de ses pouvoirs... C'est à ce niveau d'approche que se situerait ce que j'appelle « Judaïsme après Dieu ». [97-98]

Le *Livre des Questions* n'est pas un livre religieux, si la religion est célébration d'un Créateur tout puissant. Il est livre de l'Homme, de l'homme livré à lui-même, et qui tente de se penser comme tel : créature/créatrice de ce qu'elle se doit de devenir... Une anecdote mérite ici d'être comptée, Jabès l'aura fait souvent, qui explique, en bien des sens, le mouvement d'écriture des sept livres. Au lendemain de son arrivée en exil à Paris, en 1957 donc, Jabès rentre chez lui de nuit (cette nuit importe à la scène) et dans les phares de sa voiture, en plein Paris des années 60, il peut lire brutalement deux inscriptions sur un mur : « Mort aux Juifs » d'une part ; d'autre part, paradoxale et écrite en anglais, « Jews go home »... Il écrit alors ceci : « Le mur m'apparut, soudain, comme une page blanche et ces graffitis en étaient les premiers mots... » [78]. Voici la raison d'être du livre : non pas chercher dieu, ni même affirmer qu'il est mort, problématiques complètement dépassées ou non posées comme telles pour Jabès ; mais tenter de comprendre pourquoi, plus de dix ans après la chute du

nazisme, une main humaine peut encore avoir écrit ou, ce qui est pire sans doute, peut ne pas avoir effacé ces affirmations-là : qu'il faut tuer le « juif » (et l'on est toujours le juif de quelqu'un, l'histoire moderne nous l'a montré) ; ou qu'il faut le renvoyer *back home*, dans sa demeure dernière, si l'on comprend bien celle du néant.

On le comprend en tout cas, les sept ouvrages du *Livre des Questions* posent dès lors et fondent la question essentielle qui est celle du « sujet », de/dans l'écriture sans doute, mais aussi hors d'elle, au sein de l'existence personnelle comme universelle. Qu'est-ce qu'un « sujet », qu'est-ce qu'un être humain, en quoi « est »-il, justement ; c'est-à-dire en quoi laisse-t-il trace, graphe, de son *passage*, du geste de sa vie éphémère ? C'est là ce qu'en bien des sens on pourrait nommer la question de « l'auto-bio-graphie » comme triangulation majeure : *autos*, le « soi », le propre, en un sens l'unique ; *bios*, la vie élémentaire, la force vitale qui traverse et anime chaque existence, chaque être au monde ; et *graphein* : la trace, l'empreinte, l'écrire à proprement parler. À bon droit, on pourrait ici parler d'« inter-rogation » des textes, si *rogare* latin dit quelque chose d'une demande, d'une prière, ou plus précisément encore d'une *invocation* : un appel de la voix, une profération, dont on n'est pas assuré qu'elle obtiendra un écho, ni même qu'elle suppose aucun destinataire. Ce qui est ici appelé, invoqué, prié *comme* dans un désert, n'est en aucune façon le dieu, ou quelque puissance extérieure à l'homme. C'est l'homme lui-même, et plus précisément *l'autre homme*, mais l'autre en moi, en tant qu'il est moi ou l'autre moi que je deviens en l'appelant, en l'écrivant — en en recherchant la trace, le « pas », comme le dit si bien Jabès. Le *Livre des Questions* porte une épigraphe éclairante en ce sens : « tu es celui qui écrit et qui est écrit. » Comment mieux dire que [celui qui écrit] se définit dans une sorte de *cogito* radicalement différent de celui de Descartes ? Lorsque « j'écris », je deviens ce « je » qui est un autre (on pense évidemment à Rimbaud) ; mais encore ce « lui » ou cet « il » que *je* deviens(t) en l'écrivant. L'écriture — l'écrire, plutôt — est bien ce courant de vie tout autant que flux des mots qui, au sens propre du terme, *invente* ce sujet — qui y vient, s'y reconnaissant et *la* reconnaissant pour ce qu'elle est. Comme si : écrire/la vie, constituait une redondance, un seul et indissociable geste.

De ce geste, de ce mouvement d'un *ego scriptor*, on trouve dans le *Livre des Questions* l'exemplaire formulation :

Je suis. Je deviens. J'écris

Les trois « je », ici, ne sont en rien superposables. Ce serait même leur différence, leur dissemblance, ce qu'ils ne sont pas, et la relation qu'ils entretiennent les uns avec les autres, qui permettraient d'en répondre — dans l'entre, donc, des trois, dans leur *tranchage*. On pourrait formuler les choses ainsi, en les simplifiant : j'écris, donc je suis. Mais pour ajouter : je suis ce sujet substantiel qui s'informe de lui-même, qui prend conscience de ce qu'il est, dans le temps et selon le mouvement de son écrire. Ou encore, donc : je suis/ce que ou qui *je suis*, (du verbe « suivre »), selon le cheminement de ma main qui *l'écrit*. Je suis, j'advies, je deviens, à la surface du texte où « je » s'expose, où « je » laisse empreinte et trace, *marque* de son *pas* d'écriture... Il y a là effort pour penser le sujet paradoxal des écritures, de toute écriture pourrait-on dire, un sujet qui ne se donne que dans son devenir, un sujet qui *n'est* donc pas, au sens où il ne constitue pas un « être », ne se referme pas sur une identité, sur une référence stable que l'on pourrait analyser, jauger, et placer en origine des textes qui pourraient dès lors lui être attribués et qui l'exprimeraient pleinement. À l'inverse, ce *sujet en devenir* est la différence même, sans cesse différente, s'effaçant sitôt qu'il se remarque, ainsi réduit à son pur et fragile événement.

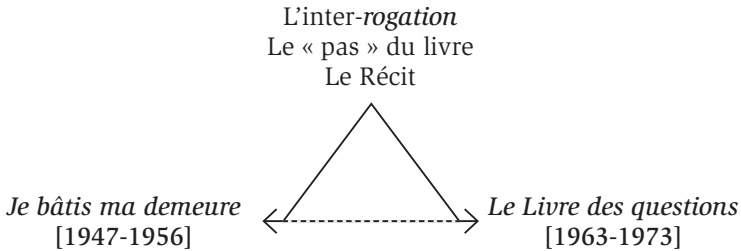
Très nombreux sont les textes qui le disent. Celui-ci par exemple où le paradoxe est clairement installé : « je » n'est pas l'un, il est toujours, depuis toujours déjà, *l'autre* ou un autre en moi, et mieux « les autres » que l'avenir des écritures pourront tour à tour ou simultanément distinguer en lui, à partir de lui.

Je n'écris que pour devenir. Je suis celui que je deviens qui, à son tour, cesse d'être pour devenir l'autre qu'il a toujours été en puissance. Je suis tous les autres que je serai. Je ne serai pas. Ils seront moi qui ne puis être... (173)

Ultime métamorphose, dernier aspect du paradoxe : ce « je » qui n'est, ni ne sera ; ce pur « devenir » en quoi je m'assure pourtant de ma propre existence, n'est comparable qu'à un autre/toujours autre,

qu'à une altérité radicale, signataire d'une poésie qui, cependant, l'exprime et *m'*exprime pleinement.

Je tracerai dès lors un deuxième triangle, dont on aura compris qu'il devrait se superposer au précédent, formant de quelque façon le signe d'une étoile de Salomon.



L'écriture trouve à nouveau son non-lieu, ou du moins, sa justification d'être, dans l'« entre », dans l'inter d'un « intervalle » sacré. Ni là — au niveau des textes anciens du désert, par exemple — ni ici, à proprement parler, dans l'intention sans cesse rouverte, reformulée, du *Livre des Questions*. C'est probablement le magnifique et vaste poème de 1980 intitulé *Récit* — évident anagramme de l'« écrit », j'y reviens — qui dirait au plus près cette réalité de l'écriture. Nous n'en retiendrons que la triangulation initiale, celle des premiers versets, qui commente (en une forme d'art poétique) la question de son « sujet ». Pas de première personne (de sujet maître, de suppôt du discours), mais bien aussitôt une troisième, que met en évidence l'italique, comme pour la démarquer du reste du récit, transcrit en romain. Un « *Il* » qui se dédouble pourtant dès qu'il apparaît, non pas en son opposé, le « elle » attendu d'un dialogue ou d'un complément (« elle » qui se donne pourtant à entendre phonétiquement dans l'expression : « il est l'île » : *il — elle — il*), mais dans l'espace singulier d'une île géographique. Comme si le sujet était cet isolement, ce lieu (du) perdu au sein de l'océan, ce lieu grave et pondérable sans doute, mais qui se dit de n'être pas la mer ; qui constitue son altérité sur une altération, sur une « absence » de la mer : sur un manque. « *Il* » est une sorte d'évidement / concret au cœur des flots. Mais *entre* ce sujet déserté qui, à la lettre, « n'existe pas » — et sa paradoxale pré-

sence dans le réel sous forme de cette île qui n'est qu'« absence », a lieu, se tient, la seule réalité tangible et vivante qui est son écriture. « L'intervalle » (*l'intervallum* sacré) est ce lieu d'entre-deux, que dessinent et modifient sans cesse les vagues affrontées aux récifs. Vagues d'un « délire » (et c'est dire la trace) qui est un pur « chant », dans la violence faite au rivage ; violence qui modifie sans cesse et obstinément l'empreinte de son effraction sur le vierge sable d'une plage...

1

Il et son féminin île.

2

Il n'existe pas Il est l'île.

Seul l'océan existe.

3

Regarde avec quelle violence, parfois,
la mer s'acharne sur son absence
plus dure que le roc.

Vagues, monstres en délire, ô chant !

[...]

28

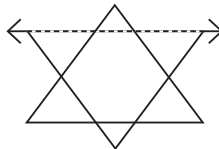
Il n'existe pas Il est l'île.

L'épreuve, l'intervalle persistent.

À partir de l'Autre

Simplement me poser sur une vérité claire, c'est-à-dire qui reste sur un seul tranchant (A. Artaud. *Le Pèse-nerfs*)

BLANCHOT
[*L'infaillible décret,
L'Inconditionnel
1 & 2*]



LÉVINAS
[*Il n'y a de trace
que dans le désert*]

DERRIDA
[*Lettre à Jacques Derrida*]

Resterait — évidemment — à tracer un troisième triangle, qui viendrait tout à la fois confirmer et dispenser les deux premiers, celui qui concernait la réalité d'un vécu et celui qui se vouait à l'abstraction du livre. La réflexion voudrait ici trouver son angle dans l'approche des œuvres *autres* ou *des autres*, dans la communauté des amis que le désert urbain, que le vide de la capitale française (ainsi vécue par Jabès), aura permis de constituer. À partir de l'amitié, que dire ? Dans les livres qui suivront celui des *Questions*, dans *le Livre des marges* notamment, publié en deux volumes, l'un sous le titre « ça suit son cours » (qui est une citation, un emprunt non dissimulé à Blanchot), l'autre sous celui d'une « Double dépendance du dit¹ », Jabès va expressément nommer trois œuvres, différentes et pourtant étroitement complémentaires, littéraires et philosophiques à la fois, et interpeller trois auteurs — ou mieux les trois hommes qui les ont écrites. Maurice Blanchot, tout d'abord, que Jabès ne rencontrera jamais physiquement, avec qui cependant il a longuement correspondu et dont il se sent — dit-il — particulièrement proche, dans une sorte d'amitié en écriture, par conséquent. Jabès lui dédie ou lui confie divers textes (*L'infaillible décret*, commentaire, accompagnement de *L'Arrêt de mort* ; *l'Inconditionnel I & II*, entre autres). Ces textes s'écrivent en réponse ou écho du somptueux essai que Blanchot a publié sur Jabès et qu'il a pris soin de scinder en deux parties : l'une publiée dans *l'Entretien infini* en 1969 ; l'autre dans *l'Amitié* ; toutes deux au titre capital d'une *Interruption* (« *inter-rumpere* » : éruption, surgissement dans l'entre de deux). Très tôt, également, il y eut la proximité philosophique et l'amitié de Jacques Derrida, proche ami de Blanchot et voisin de Jabès sur la Montagne Sainte-Genève, à deux pas de l'École Normale Supérieure où il enseigne... Derrida, on va y revenir, consacra dès 1964 un essai des plus remarquables au *Livre des Questions*, d'abord publié dans la revue *Critique*, puis repris dans *l'Écriture et la Différence* en 1967, sous le titre : « Edmond Jabès et la question du Livre. » Et il y aurait à se consacrer longuement à la relation, sans doute la plus discrète (puisqu'elle consiste en un échange épistolaire), mais peut-être la plus riche de conséquences, que Jabès entretint avec Emmanuel Lévinas : le poète va consacrer à

1. E. Jabès. *Le Livre des Marges* I : « ça suit son cours », Fata Morgana, Montpellier, 1975. *Le Livre des Marges* II : « Dans la double dépendance du dit », Fata Morgana, Montpellier, 1985.

la question du « visage » ou du « vis-à-vis », dont on sait l'importance chez ce philosophe, un très beau texte auquel j'eus souhaité aboutir, s'il n'introduisait à tant de difficultés que l'on ne saurait régler dans l'étroit espace d'un article. Le titre en était tentateur : « Il n'y a de trace que dans le Désert », et le sous-titre déterminant : « Avec Emmanuel Lévinas » (l'« avec » indiquant clairement la rupture ou la fin de l'isolement, de la solitude, l'arrêt de [désert]).

Je ferai donc basculer mes triangles (c'est à cette condition qu'ils peuvent dessiner une étoile de Salomon, on l'aura compris) et je changerai de métaphore — j'ai déjà commencé de le faire avec la citation de « Récit » — pour tenter de dire une dernière fois ce qu'est ou serait l'écrire jabésien. Je ferai retour à Derrida, au texte que lui consacre dans ses marges Jabès, et dont l'allégorie est claire. Elle est celle, à nouveau, de l'affrontement de la mer au rivage, de « la frontière pendulaire des flots » comme le dirait Valéry : cette trace incertaine d'elle-même qui dessine, souligne et efface à la fois, ce qu'elle remarque au rivage, dans l'entre-deux des vagues. Dans l'entre de la mer et de la terre, au niveau du sable, va ou *bat* la ligne qu'à bon droit on peut nommer scripturale.

La *Lettre à Jacques Derrida*¹ s'ouvre sur une adresse à l'ami et la proposition d'une rencontre étrange au « point crucial d'une pratique de l'écriture ». Cœur d'une croix, assurément, qui rassemble tout autant qu'elle écartèle, unit (jusqu'à confondre) mais distingue, aussi bien, l'Un de l'Autre. En ce point paradoxal (qui est lieu d'un battement, d'une pulsation vitale) se nouera incessamment la question de « la lettre et du signe » ; l'inter-rogation conjointe de l'écrivain et de son lecteur, sur « ce qui ne se laisse jamais saisir de front ». Ainsi le poète et le philosophe sont-ils invités à se retrouver au lieu d'un texte (concrètement le numéro de la revue *L'Arc*, consacré à Derrida et auquel Jabès destine sa lettre), texte qui dispense pourtant leur présence comme pour mieux révéler en lui cette « autre voix » — qui n'appartient en propre ni à l'un ni à l'autre, mais au texte lui-même. « Voix rebelle d'encre », expressément.

On laissera de côté ce que cette proposition entend d'une conception jabésienne de la « lecture », particulièrement hostile aux théories

1. E. Jabès. *Le Livre des Marges* I. « Lettre à Jacques Derrida sur La Question du Livre ». *op. cit.* pages 41 sq. Toutes les expressions placées entre guillemets dans la suite de notre texte, sont évidemment empruntées à ces pages...

critiques (« jeu truqué », « main-mise », « combines subtiles »...), qui ne rencontrent aux textes que ce qu'elles y ont au préalable déposé. Elle permettrait pourtant, dans l'humilité et la dévotion, de pleinement mesurer ce qu'écrire veut dire pour cette œuvre singulière.

C'est que le Livre précisément n'est pas objet de savoir, lieu d'une consigne, d'un dépôt de notions ou de signes stabilisés, qui seraient interprétables à loisir. Il serait même tout le contraire de cette « plénitude » que l'on aimerait voir se constituer en une « unité reconfortante ». Le livre est le lieu d'un « vide », ou d'un infini évidemment, dont l'image de la « perte » pourra seule rendre quelque compte, si on accepte de lui redonner son plein sens géologique et de la référer à l'évanouissement de l'eau dans les déserts (« ça suit son cours », rappelons-le, est le sous-titre de ce *Livre des marges*) :

Le lieu du livre est à jamais un lieu perdu...

La métaphore de la mer (inverse et analogue à la fois de celle du désert) peut alors se développer. Pour Jabès, éclairant le livre, il y a « le phare, sa tour de pierre et son fanal », si le phare a son lieu dans la marge, à l'écart de l'infini mouvement de l'écriture. Sa lumière — venue du dehors du livre, par conséquent — guide sans doute « le navire dans la nuit où il baigne », signe et symbole d'un tracé, d'une direction qui laisse à la surface des flots la remarque d'un fragile sillon. Mais nul port ne viendra donner de sens légitime à ce mouvement proprement infini, qui est celui de l'écrire ; et rien n'indique la nécessité d'un terme, l'imposition d'un but à atteindre, pour le justifier. Tout au contraire, c'est « de la mer à la mer, du feuillet au feuillet », dans l'en-aller ou l'effacement incessants des « raies de nos lumières », dans l'éclat intermittent du phare, que ce tracé dans la nuit prend *et perd* tout son sens. « Entrevu, suivi puis disparu », le signe d'écriture — ce qui, depuis cette écriture, *fait signe* — « hante le rectangle de papier ou cette partie d'océan blanchie par son passage » : il est *fantôme* d'« écume », voué à cette perdition infinie, qui en constitue pourtant la frêle et profonde raison d'être.

Les « gardien(s) du phare » — à la fois l'« écrivain », Jabès l'indique expressément, et son lecteur ou critique — ne peuvent être que les témoins indirects de cet inaccomplissement perpétuel, de ce qui peut se dire seulement comme « commencement perpétuel », « infini

vertige » ou « interrogation passionnée » (ces deux mots référant pleinement au vocabulaire mystique, on l'aura compris). Ils sont déposés de toute maîtrise et de tout pouvoir : seulement soumis aux « niveaux de violence » de cette « liberté éblouie qui nous effraie et nous angoisse », au plus profond des ténèbres de la mer, au plus secret des textes.

L'image du gardien peut alors se transformer elle-même. Elle devient celle, étrange en apparence seulement, du « sapeur pompier » (« l'un essayant d'éteindre l'incendie, l'autre d'allumer la mer »), pour aboutir à celle du « gardien de prison ». Tout lecteur, mais l'écrivain aussi bien, tentent désespérément de contraindre la liberté essentielle de la mer, de *l'écrire*, de la nuit que cet écrire illumine par intermittence : ils croient pouvoir « passer les fers » et « fixer », ce qui est perpétuel dérobement, infini visage de Protée, soumis aux mille métamorphoses marines.

Le leçon ultime du livre est là ; elle était déjà celle de l'expérience du désert. On ne peut qu'« habiter son absence », vivre (de) son vide ou, du moins, est-ce l'absence même du livre-désert qui nous impose son monde singulier d'habiter. Ainsi le « gardien » (du phare, de la prison des mots) se doit-il de constater que « ces lignes tracées du livre », loin d'enfermer aucun sens, le délivre et le dissipe hors des barreaux de toute prison ; le laisse resplendir — éblouissant — *là où* il conserve une absolue liberté : « en deçà et au-delà du vocable » qui a cru, un instant, le contenir.

Derrière les barreaux ces lignes tracées du livre, nous regardons [sa « liberté éblouie »] s'éployer dans l'aire immense qui est la sienne. De sorte que c'est, avant tout, au vide qu'elle nous oppose, non point pour le réduire, certes ; mais enfin d'en éprouver l'infini vertige, en et hors de toute clôture imaginaire [...]

Leçon qui n'est pas mince : elle nous introduit à une véritable ascèse de l'écriture, dont le retentissement reste encore à mesurer au sein de la littérature contemporaine.

Exil, errance, écriture : le livre nomade d'Edmond Jabès

.....

Ronnie Scharfman
State University of New York

.....

D'abord, ce paradoxe inaugural, et ensuite, bien sûr, une question. Le paradoxe : d'une part, Edmond Jabès ne cesse de nous dire que rien n'existe en dehors du livre. D'autre part, le livre de Jabès est ce non-lieu par excellence. La question, inévitable désormais, se pose : d'où pourrions-nous, de quel lieu, de quelle position pourrions-nous parler du texte jabésien ? Jabès a dit du texte de Maurice Blanchot, dans une formule qui s'applique également au sien : « le récit consiste à permettre le récit, à le laisser venir. Aucun récit n'a lieu. » L'idée d'avoir lieu est susceptible d'être analysée selon un axe temporel ou un axe spatial. En disant que quelque chose a lieu, nous comprenons qu'un événement se produit dans le temps, qu'on peut le situer en termes d'un passé, un présent, et un futur. Est-ce que la parution de l'œuvre de Jabès sur la scène de l'écriture représente un événement de ce genre, littéraire ou autre ? Ou encore, comprenons-nous la notion d'avoir lieu comme une prise du lieu, une substitution en quelque sorte, tel l'échange d'une absence pour une présence, ou d'un objet également valorisé pour un autre. On pourrait dire, par exemple, que chaque nouveau volume de Jabès prend sa place dans son œuvre parmi ceux qui l'ont précédés. L'œuvre est un terme que lui-même renie, d'ailleurs, en ce qu'il suggère une progression. Mais Jabès dirait, et le sens de mon propos est là, que chaque volume, en suppléant à un manque qui ne peut se combler, prend la place et prolonge le manque qui l'a précédé, et ainsi, n'a pas de lieu parmi d'autres, mais déplace en avançant, subvertissant toute référence

stable à un espace territorialisé. Le discours de Jabès, s'inscrit-il donc en dehors de l'espace et du temps ? Mais cela est phénoménologiquement impossible. Après tout, nous tenons les volumes dans nos mains, nous lisons les pages, il y a les mots, ou « vocables » comme Jabès préfère les désigner, en rappelant la force de l'étymologie latine, de « vocare », les imaginant en train de s'appeler à travers l'espace désertique de ses pages.

Si Jabès brouille toute piste linéaire et chronologique dans l'ordre textuel, et ceci, par la juxtaposition des fragments éclatés qui caractérisent son écriture — aphorismes, citations, questions, bribes de dialogues, hors textes, etc. — disséminant ainsi l'interprétation en la différant, il propose, me semble-t-il, une autre forme de lecture, errante. Et c'est le principe de lecture nomade, corollaire de l'écriture nomade, que je voudrais explorer ici. Loin d'y voir l'arbitraire linguistique du non-sens, comme Alice au Pays des Merveilles, se demandant, « Do cats eat bats ? Do cats eat bats, and sometimes, Do bats eat cats, for you see, as she couldn't answer either question, it didn't much matter which way she put it », j'aimerais suggérer qu'une clé de cette lecture nomade réside dans un certain concept du simultané, de l'anachronique chez Jabès. Tout comme ses rabbins fictifs qui se parlent à travers les siècles, certains, plus anciens, caractérisés par leurs questions plus simples alors que les plus modernes posent des questions complexes, la lecture nomade que ce texte nous propose met tous les volumes en dialogue et en circulation les uns avec les autres. Même leur ordre est infiniment permutable.

Cet effet de simultanéité n'est pas sans rappeler les pratiques herméneutiques des rabbins des premiers siècles de la diaspora juive, ceux qui rédigeaient le Talmud. Chez eux, bien que l'écriture biblique soit prise comme la parole de Dieu, les règles pour son interprétation qu'ont formulées les sages ont permis une très grande souplesse de lecture et ne les ont pas contraints à une conception fondamentaliste du texte sacré. L'ordre chronologique n'existait pas pour eux, événements, versets, chapitres, pouvaient se déplacer dans l'interprétation, bien que pas à l'intérieur de la Thora elle-même. Selon le principe rabbinique du texte-preuve, où, à une question posée par un texte biblique peut répondre n'importe quel autre texte biblique, il n'y a pas de séquence chronologique. Comme la tradition prétend que la Thora fut donnée tout entière à Moïse sur le Mont Sinaï, j'ai-

merais suggérer que la lecture errante que propose l'écriture de Jabès est à l'instar de ce même imaginaire, quoique en dehors du texte juif proprement parlant. J'y reviendrai.

Dans un essai sur l'écriture nomade par le critique américain Richard Stamelman, je relève cette discussion sur l'aphorisme chez Jabès : « L'aphorisme de Jabès n'est pas une réponse, mais une question perpétuellement ouverte et réouverte. Son essence concentrée demande plus de réflexion, provoquant davantage d'élaboration par l'esprit du lecteur. Mais ce lecteur, stimulé à approfondir et à élargir sa méditation, s'éloigne progressivement du centre aphoristique, se déplace de manière centrifuge dans des directions indéterminées, méditant sur des idées qui, parce qu'exprimées de façon laconique, abstraite et gnomique, restent incomplètes » (Stamelman 109, ma traduction). Le processus que décrit Stamelman ici, et que je caractérise de lecture nomade à l'image de l'écriture nomade, nous amène à interroger une certaine illisibilité de ce texte avant tout scriptible. Car ce texte nous repousse, « creusant la trace d'une imprévisible dérive. » (Boyer 49).

En tant que lecteurs à la recherche d'un récit, nous sommes désorientés par chaque intervention vocale, par chaque paire de guillemets, par chaque parenthèse ou dialogue mis en italiques, par chaque question ou ellipse. Peut-on même identifier le site du discours ? À la recherche du livre, nous ne rencontrons que des fragments, comme autant de tessons dans le désert. Il faut bien admettre que nous sommes exilés du livre jabésien, comme du paradis. Pourtant, simultanément, fidèle au paradoxe jabésien, nous sommes ainsi exilés dans le livre. Si sa récapitulation atavique du départ des esclaves juifs d'Égypte consiste aussi à déplacer son exil d'écrivain sur le lecteur, le même geste est susceptible du renversement dans lequel le lecteur se trouve aussi inclus dans la foule libérée., errant dans le désert. Ainsi, chez Jabès l'exil se transforme-t-il en hospitalité à l'instar des bédouins qu'il admire tant. « Entre — disait-il. — Toute la place est pour toi », lisons-nous dans le *Livre de l'hospitalité*. (55)

À quoi Jabès nous invite-t-il, si ce n'est pas au livre ? Et plus loin, « L'étranger comprendra, peut-être, qu'il a pénétré dans le pays désolé des sables, où l'hospitalité est gage de survie... » et il ajoutait : « Ce pays est le pays du livre » (90). Cette multiplication de la voix de

l'auteur qui fait éclater les frontières de l'identité au point que nous ne pouvons plus distinguer avec assurance qui pose quelle question. Cette multiplication de la voix de l'auteur fait aussi de Jabès son propre lecteur, et nous implique activement comme lecteurs, nous donnant une place, quoique de statut ontologique ambigu, comme errants, peut-être, même, comme co-auteurs, en exil. Nous sommes inscrits dans le livre, parmi ces voix qui interrogent. Dans un univers où des personnages, comme certains vocables, n'apparaissent que furtivement, pour une unique fois, le lecteur fait partie du *dramatis personae*.

Dans un livre d'entretiens avec Marcel Cohen, intitulé *Du Désert au livre*, Jabès avoue : « Mes rabbins sont de faux rabbins mais, pour moi, plus proches que tel autre déchiffreur, parce qu'ils sont, eux-mêmes, écrivains ; c'est-à-dire, à la fois créateurs et commentateurs de leurs propres œuvres. Tout vrai lecteur, n'est-il pas un écrivain en puissance, un "rabbin" enraciné dans le livre ? » (75) Et dans *El*, il commente : « écriture et lecture participent du même acte » (48).

Comment en sommes-nous arrivés là ? D'où sommes-nous partis ? Il nous a fallu créer un espace où on pouvait parler de Jabès. Mais sans ce texte à l'intérieur duquel nous errons, la question ne se serait pas posée. La tâche qui se présente à nous est donc d'établir comment Jabès nous inscrit comme interlocuteurs errants dans son dialogue infini. Car si la lecture nomade fonctionne comme corollaire de l'écriture nomade, c'est celle-ci qu'il faut essayer maintenant de cerner.

Dans un numéro spécial de la revue *Change* au sujet de « L'imprononçable : L'Écriture nomade », le critique Philippe Boyer médite sur ce qu'il appelle « Le point de la question ». Dans cet article, il interroge les textes de Derrida, Levinas, Jabès et Blanchot, afin de définir ce qu'il appelle « l'effet de judéité » dans leur discours. Il s'agit, selon lui, d'un rapport singulier au livre, au Livre, à l'exil, et à un certain nomadisme qui résulte du fait qu peuple et livre sont simultanément exilés ensemble. Boyer n'étudie que des textes séculaires afin de définir « un certain effet de judéité dans l'extériorité de son propre discours, une certaine trace... qui l'on pourrait re-marquer, trace juive repérable en des écrits contemporains ». (42) Boyer s'intéresse à la façon dont la question juive se transforme en un mode de questionnement juif dans le texte jabésien pour sonder son caractère subver-

sif. Il voit dans la nature historique de la relation juive au Livre la seule chance de survie pour un peuple dépossédé de son territoire. Dans la Diaspora, le seul lieu de résidence que trouve le juif est dans la Thora. Et il relie la force inquiétante et bouleversante de la dispersion et de la dissémination dans le discours juif à la spécificité de la double articulation déjà inscrite dans le Livre de son inception, à savoir, la narrativité de la Tora d'une part, et la pratique questionnante du commentaire talmudique d'autre part. Le fait que dès son origine, le Livre lui-même pouvait faire l'objet d'une mise en question, mène Boyer à observer, en termes très jabésiens où l'on note l'économie de la rhétorique liée à un jeu verbal, à observer, donc, que « la Thora est peut-être moins le livre de l'origine que la possibilité infinie du livre par la fiction de l'origine ». (52)

Ainsi, « toute référence à la judéité implique d'abord l'exigence d'une interrogation irréductible à la clôture d'une quelconque réponse... La vérité juive, telle qu'elle s'inscrit dans le texte en termes de questionnement, ne peut se lire que dans le dehors du discours qui le porte ». (Boyer 44) Le refus de clôture serait un moyen de comprendre l'effet de judéité comme fonction subversive dans l'ordre même du discours car, en tant que pur geste de production, il ne garantit l'assurance d'aucune signification univoque et définitive. Aussitôt que l'effet de judéité apparaît, il vole au geste d'écriture toute possibilité de se concentrer à l'intérieur de l'écrit, le dérangeant, l'éclatant, le brisant, le dispersant, l'exilant, ne laissant que des traces du voyage.

Aucune borne, aucun point de repère dans ce périple, sauf les questions elles-mêmes, ou plutôt, la fonction du questionnement, tel qu'il opère d'un volume à l'autre, motivée par l'évidence qu'aucune réponse ne saura l'arrêter. Dans le cas de Jabès, cette démarche prend la forme d'un certain écart, ou distance, textualisée comme toutes les préfaces, avant d'ires, avant livres, avant déserts qui inaugurent chaque volume, aussi bien que les relectures des livres précédents qui se trouvent réinscrits dans les volumes postérieurs. « ...cet inexorable avant qui est aussi l'après lieu ». (*El* 17) Nous ne sommes toujours que sur le point du livre, sur le seuil du livre. La distance qu'il faut traverser est insurmontable, puisqu'il s'agit de la distance entre l'homme et Dieu, et puisque Dieu, en tant qu'ultime absent, ne se figure dans le texte qu'à travers le silence. « L'absence de Dieu est

dans le livre ». « Toute écriture est silence inscrit », dit Jabès dans *El*. Mais comment parler, ou écrire, le silence? Jabès nous dit que toute écriture vient du comment/aire, mais il joue sur le vocable dans *El* lorsqu'il divise le mot en deux parties : « Dans la nuit du commentaire — suprême hardiesse ou féroce ironie? — luit l'orgueilleux verbe taire, disait-il. Tout commentaire ne peut s'esquisser qu'à partir de ce qui a été sciemment ou involontairement tu dans le texte ou bien qui s'est tu » (*El* 13). L'impossible livre nomade de Jabès se veut à la fois à l'image de ce silence qui est Dieu, et de la brisure de ce silence dans le désert du Sinaï « Il est dans sIlence, disais-tu. Il — Dieu — est, signifierait, peut-être, le silence est ». (*El* 42)

« Peut-être, voyez-vous, est-ce là où nous nous taisons lorsque nous parlons, là où nul ne peut nous lire lorsque nous écrivons, que réside ce que j'ai nommé le judaïsme. La parole juive est cette parole ensablée, à jamais silencieuse, dont chaque parole, cependant, comme magnétisée par cette morte-vivante, nous rapporte l'immortelle agonie. le désert est notre livre ». (42)

Comment/taire? Si ni dieu ni l'absence ni le silence ne sont représentés par l'effet de judéité qui caractérise l'écriture nomade, si, en effet, l'idéologie même de la représentation, en tant que geste réducteur de l'écriture, est détournée, ou subvertie, parce que la position de Jabès vis-à-vis de son travail installe l'effet de judéité dans l'extériorité même de l'image, du figurable, en dehors de tout résidence, la question se pose toujours, comment lire le texte de Jabés? Une lecture nomade saurait prêter attention à la matérialité même du vocable. L'obsession de Jabès, sa fascination pour le mot et toutes les combinaisons et permutations possibles de leurs lettres qui risquent d'ouvrir un sens et un dialogue — « il suffit d'une lettre commune pour que deux mots cessent de s'ignorer » — (15) sont, me semblent-il, à la source de l'effet de judéité depuis le temps immémorial, c'est-à-dire, depuis le temps de la Tora. « Car la Thora, comme nous le rappelle José Faur, incarne donc deux niveaux textuels. Au niveau de l'écrit, le texte consiste uniquement en consonnes, et est foncièrement illisible. Le texte vocalisé doit être transmis oralement, et ne peut s'écrire. Cette écriture et cette vocalisation représentent deux niveaux réciproquement exclusifs. Le lecteur se trouve obligé de suppléer les voyelles mentalement au texte consonantique, et de recréer ainsi, de lui-même, le mot. La "lecture" comporte ainsi une

interaction entre le lecteur et le texte, par où le lecteur se joint à l'auteur en créant le sens. C'est de cette manière seulement que le texte consonantique acquiert son sens et sa signification. Le mot hébreu de "Quer'a", lecture, veut dire aussi appel, convocation pour la signification » (Faur 11, ma traduction).

Il y a donc similarité étymologique entre le mot hébreu pour lecture, et la désignation préférée de Jabès pour mot-vocabulaire — tous les deux signifiant (con)convocation. L'attention que Jabès porte à l'appel du vocable, à son exigence urgente d'être reconnu dans sa matérialité proliférante — « imagine, disait-il, combien un mot peut renfermer de mots qui, insensiblement, le minent », (*El* 14) son assujettissement du signifié au signifiant, voire son insistance que le signifié *est* le signifiant, tout ceci place son texte à l'intérieur des frontières de l'effet de judéité, quoique en dehors de la textualité juive elle-même. Et toutes ses pratiques — le silence, le questionnement, le dialogue, la fragmentation, la mise en abîme des livres dans le livre, le tissage des bribes de différents genres, inscrivent Jabès comme écrivain post-moderne. Il a commenté, avec une tendre ironie, lors d'un colloque au Barnard College de New York dans les années 80, la situation paradoxale de son écriture par rapport à la tradition juive. Certains rabbins avaient décrété son texte subversif, l'exilant ainsi du corpus canonique. Mais, ajoutaient-ils, il participe d'une subversion vieille de deux mille ans, le récupérant et l'incorporant ainsi à une pratique textuelle juive. Anecdote paradigmatique, me semble-t-il.

Pour mieux illustrer la production et la subversion du sens comme effet de la matérialité du vocable interrogé jusqu'à la pulvérisation, prenons cet exemple dans *El ou le Dernier Livre* :

Terre apprise qui parle à l'antique terre promise.

Errance! Errant!

« J'entends *erre* dans la distance qui me sépare du mot *terre*. Je lis, en creux, mon endurance et ma souffrance », disait-il. (57)

Il n'est pas étonnant que, dans l'entrelacs des signifiants, comme si à l'écoute d'eux-mêmes dans l'espace du désert, dans la permutation et la division des phonèmes, il n'est pas étonnant qu'un pareil texte mette en scène la question de l'écriture nomade comme à la fois héritage et praxis. Ces quelques lignes dramatisent et théma-

tisent le rôle de l'écrivain comme lecteur nomade de son propre texte. La distance, l'exil, l'errance, la blessure, la parole, la lecture, la continuité, la rupture, la diaspora, la résidence, tout se fait écho dans ce petit extrait, mettant en scène l'idée qu'a Jabès que tout est toujours déjà là en microcosme, en même temps qu'absent, invisible, silencieux. Voilà ce qui lie le poète à certaines traditions de la pensée mystique juive. Car le vocable des vocables, c'est le nom de Dieu, absent, imprononçable, choisi par Dieu lui-même, peut-être, afin de rester à la recherche de son nom pour l'éternité.

« Nomadisme ! Le Nom justifie le nomade. Le juif, héritant du nom, perdait, en même temps, son lieu. Le nomade assume le Nom informulé ». (14)

Si un seul vocable, le nom de Dieu, fonctionne comme prototype matriciel d'où viennent tous les mots, voire tout langage, alors peut-être que le nomadisme de l'écrire représente-t-il l'errance vers la découverte, le dévoilement, la récupération, du nom perdu. Plutôt principe qu'objet, une sorte de mobile premier de l'écriture.

Nous sommes à peine entrés dans le livre. Plus haut, j'ai essayé de montrer comment l'écriture nomade produisant son corollaire, la lecture nomade. Cette réflexion, structurée dans l'abîme, nous amène à entendre comment le discours de Jabès produit aussi la lecture nomade. Est-ce que j'ai erré partout, sans avancer, ou encore, suis-je retournée au point du départ, ou peut-être ai-je erré dans ma direction ? Exaspérés, vous me demanderiez, par exemple :

Où as-tu été, depuis ?
À quoi je répondrais, par exemple,
D'ici, je n'ai pas bougé.
Et vous :
Quelles pages nous proposes-tu ?
Et moi :
La première, toujours la première, ou, plutôt, l'avant-première, la page vierge.
Et vous :
Impossible lecture.
Et moi :
La lecture est impossible. (El 23)

Et ainsi, sans nous en apercevoir, nous avons commencé un dialogue, nous avons glissé à l'intérieur du livre, imperceptiblement, motivés par ces questions que nous partageons tous, errant dans cette écriture qui nous accueille et nous exile. Le livre nous entoure. Mais notre destin est d'être dispersés. Lecteurs formés à l'image de l'écriture nomade jabésienne, nous ne jouissons d'aucun droit de territorialiser son espace textuel. Nous le briserons pour que d'autres constellations émergent de la nuit de l'encre, d'autres voix du silence des sables. J'aurai réussi dans ma tâche indéfinie/indéfinissable si ma lecture n'a pas pris de place, n'a pas eu (de) lieu, a laissé ouverte toutes portes et toutes pistes, pour que le texte jabésien et ses lecteurs continuent à s'interroger. Si je suis arrivée à épouser ce mouvement nomade de sorte que de multiples possibilités de lecture s'ouvrent, toutes indéfiniment, différées je n'en demanderai pas plus. « C'est le sens qui est toujours en question, nous rappelle Jabès. C'est contre les abus du sens-abus de pouvoir que, d'autorité, il exerce sur le sens — que nous travaillons. » (*Le Soupçon, Le Désert* 33)

Références bibliographiques

- BOYER, Philippe. « Le Point de la question ». *Change* 22. Paris : Seghers, 1975 : 41-70.
- FAUR, José. *Golden Doves with Silver Dots*. Bloomington : Indiana University Press, 1986.
- JABÈS, Edmond. *El, ou Le Dernier livre*. Paris : Gallimard, 1973.
- JABÈS, Edmond. *Le Soupçon Le Désert*. Paris : Gallimard, 1978.
- JABÈS, Edmond et Cohen, Marcel. *Du Désert au livre. Entretiens*. Paris : Belfond, 1980.
- STAMELMAN, Richard. « Nomadic Writing : The Poetics of Exile. » *The Sin of the Book*. Ed. Eric Gould. Lincoln : University of Nebraska Press, 1985 : 92-114.

Le désert poétique d'André Velter

.....

Isabelle Cata

Grand Valley State University

.....

C'est en considérant le recueil *Le Haut-Pays* paru en 1995 chez Gallimard que je vais étudier le désert dans l'œuvre d'André Velter. Ce recueil est formé de plusieurs plaquettes parues chez Fata Morgana précédemment : *L'Archer s'éveille* en 1981, *Une fresque sur le vide* et *Ce qui murmure de loin* en 1985, auxquelles s'ajoutent onze autres poèmes écrits entre 1980 et 1993, tous traitant de voyages et expériences « dans l'Himalaya-au Népal, en Inde, au Tibet. » (HP, 148). Son *Haut-Pays*, son Tibet à la suite de Victor Segalen mais différemment de lui, Velter le voit d'abord comme un désert, un lieu sauvage, peu habité, un endroit aride et non pas comme une montagne comme Segalen. C'est le goût de l'espace vide, de l'immensité inhabitée qui mène Velter sur les sommets ou les hauts-plateaux himalayens. Cette soif est désir d'expérience métaphysique, besoin de connaître « l'heure où le grand-voile se déchire » (DGZ, 117-118). Velter se définit comme « rodeur de désert », « un vaguant qui cherche ce qui se cherche au-delà, ailleurs, plus loin » (DGZ, 119). Cette soif des grands espaces où règne l'intense solitude ressemble un peu à celle qui poussait des conquérants tels Alexandre ou Gengis Khan, mais elle n'a pour but aucune conquête extérieure hors la vision qui donnera naissance au poème. Velter a la passion du cheval, il se voit cavalier lancé sur sa monture dans l'espace sans fin. Il envie aux conquérants passés : « Juste le goût du vent sur [leurs] lèvres et le geste de la main pour repousser l'horizon. Juste ce roulement des sabots contre la peau du monde. Juste ce mélange d'infini et de vide qui était comme l'ivresse

de l'air du temps » (HP, 11). Le voyage a pour but de se découvrir autre, de trouer l'illusion de l'être qui sait se définir dans la plaine mais qui n'est plus tout à fait le même en altitude. Velter écrit : « Il s'agit d'aller où l'on ne s'attend pas » (HP, 12).

Le *Haut-Pays* est une introduction à une vision du haut, une vision d'altitude et aussi à la jubilation du vide sur le toit du monde. C'est ce vide même, cet espace unique qui explique la singularité du bouddhisme tibétain selon André Velter. De même il affirme que le fourmillement de déités qui peuplent l'imaginaire religieux tibétain diffère de l'enseignement attribué au Bouddha Sakyamuni. Ces « dieux » comme les appellent Velter, s'expliquent selon lui par cet espace de haute altitude où les visons apparaissent spontanément. Si Velter refuse d'être dévot ou même de se soumettre à aucune croyance, il avoue dès le début de son recueil qu'un passage dans le désert ne laisse « pas indemne » (HP, 11). Cet avertissement au lecteur avant la lecture du poème ou l'entreprise de découverte du *Haut-Pays*, Velter le fait en connaissance de cause. Sa connaissance de l'Asie l'a transformé. S'il n'est pas devenu dévot ou bouddhiste, Velter a néanmoins reçu les enseignements de Tuksté Rinpoche et en plus de causeries amicales et de rires, il semble avoir reçu de lui la transmission directe de la nature de l'esprit. « Il est le seul maître spirituel dont j'ai jamais suivi les enseignements... Je me souviens de son front posé sur mon front quand il voulait ouvrir une fenêtre au-delà des mots » (*Dans la lumière*, 65). D'autre part, à errer en « rodeur de désert », Velter a aussi reçu d'autres dons précieux : la découverte d'une beauté inconnue, d'une autre façon d'être et d'un nouveau plaisir du corps et de l'esprit. L'escalade, il la vit comme le plaisir physique du dépassement, ainsi l'ascension du Mont Kaïlas est pour lui « la jubilation d'être si près d'un ciel vide, mais où il est divin de respirer la pure lumière » (*Dans la lumière*, 65). De ses nombreux séjours en Asie, en Afghanistan d'abord puis en Inde et au Tibet, il a développé « la faculté d'accueillir l'éblouissement » (Birnberg cite le *Dialogue d'Annecy*, 391).

Il partage une « parenté d'altitude » avec René Char dont le nom semble avoir été donné à un village tibétain traversé comme pour accorder à Velter un sentiment de familiarité, comme pour conférer à cette terre étrangère sa marque poétique française et aimée. Mais si Char est le seul poète nommé dans le poème, celui-ci débute avec en exergue une citation de T. E. Lawrence : « Toujours mon âme avait

faim de moins qu'elle ne possédait. » Ce besoin de légèreté, d'évidement, assouvi par l'expérience dans le désert, Velter en a expliqué l'origine à J. P. Domecq dans un entretien qui date de 1991. Velter a découvert le plaisir physique de l'escalade dès ses quinze ans sur le sommet de l'Asporomonte, puis il a vraiment fait sa première expérience du désert en traversant le Néguev ce qui fut une véritable révélation pour lui : « Sur la carte, c'est un désert miniature ; dedans, c'est une part d'infini. Là, j'ai vraiment connu la passion du lieu vide, minéral, inhumain. J'ai vu, senti, deviné l'aura des choses » (113). Et c'est encore T. E. Lawrence que Velter cite pour expliquer pourquoi il aime le désert « parce que c'est propre » (Domecq, 113). À cette explication bien succincte Velter laisse au critique le soin de donner un sens ou d'explicitier : « que chacun se débrouille avec » (Domecq, 113). On peut dès lors se hasarder à dire que la netteté du paysage permet à Velter de se retrouver en lui-même et de tracer sur le blanc environnant le propre de son expérience poétique.

Néanmoins, Velter évoque aussi les habitants de ces contrées si peu peuplées, les gens rencontrés lors de ses voyages dans l'Himalaya l'ont étonné à cause de l'harmonie qu'ils avaient créée, « d'eux [il dit avoir] reçu le pain du vide » (HP, 16). Il décrit l'Himalaya comme une région où il est plus facile qu'ailleurs de percer le voile de l'illusion, plus aisé de trouver la réponse à ses questions. « Un jeu d'écorces protège la sève du grand vide » (HP, 18) mais on peut y faire craquer ces écorces. L'expérience de la vie y est comprise comme une énigme à résoudre. La réalisation spirituelle dont Tuktésé Rinpoche est un exemple consiste à être une présence :

Voir
Ce qui s'appelle
Voir

Quand
L'infini
Éternise

La fin
De
L'énigme (HP, 69).

Le questionnement ou plutôt le fait de poser la question nécessaire permet de découvrir, d'interpréter, sa réalité. Les douze personnages mis en scène par Velter dans « Détails d'une fresque » arrivent à un point critique de leur expérience où l'éveil ou une réalisation est possible. Leur histoire est présentée comme une énigme au lecteur mais chacun peut sans doute se reconnaître un peu dans l'un ou l'autre de ces cas : chercheurs spirituels comme le moine itinérant, l'ascète ou l'ermite ; artistes ou artisans comme le tailleur de pierre, le peintre, le tisserand ou le scribe ; simples travailleurs comme le porteur d'eau ou le berger ou bien franchisseurs d'espace, vaguants divers comme l'oracle, le cavalier ou l'aveugle. Chacun s'interroge pour trouver un sens mais la réponse restant dans le vide il échoit au lecteur de décider si chaque personnage doit y donner une réponse, si le lecteur lui-même doit résoudre l'énigme ou alors décider que la question n'a pas de sens, qu'il ne s'agit-là vraiment que de la rencontre entre « le rien du dehors [et] les mirages du dedans » (HP 11). Ainsi nos questions les plus profondes ne seraient-elles qu'illusions mentales créées par un destin imaginaire, des fresques dans le vide.

La poésie de Velter ne se donne pas à lire sans effort au lecteur. Il s'agit comme lui de se hausser un peu au delà du cœur, de bien vouloir passer et repasser les mêmes cols, de relire le poème jusqu'à s'imprégner de cet air élevé où il est possible d'entrer soi-même en altitude. Velter tente de transmettre par delà les mots l'expérience de la présence à soi-même, la découverte de sa vraie nature. Deux figures semblent stimuler davantage sa propre réalisation : le cavalier et l'archer. Velter, le rôdeur ou le vaguant, celui qui aurait aimé passer sa vie à cheval se pose la question du cavalier : « est-ce bien le passage ? » (HP, 23). Mais il se pose aussi celle de l'archer : « est-ce bien l'infini ? » (HP, 25), car l'archer, comme le cavalier, se lance à l'assaut des sommets, projette hors de lui-même la volonté de se surpasser. L'archer comme le bourgeon « ne se soucie pas d'avenir, mais d'être seule tension têtue loin des fleurs et des fruits » (HP 87). Cette tension extrême, intense, à n'être là que dans le présent ressemble à la pratique de la méditation. Comme l'archer, le cavalier ou le poète « guetteur de présent » (HP 133), le méditant bande l'arc de son souffle et la flèche de son attention n'a autre but si ce n'est « l'éveil d'une infinie liberté » (HP, 92). Comme le tir à l'arc, la méditation que Velter n'évoque pas

est « une expérience du souffle », la découverte d'« une immobilité bleue où se crée la lumière intérieure » (HP, 92).

Si le poète rôdeur, amant de liberté et d'immensité, se rêve cavalier c'est parce que, dans l'expérience équestre, monture et cavalier sont unis dans l'effort d'ascension et de découverte de nouveaux cols. Le cheval est la monture prodigieuse des habitants du Haut-Pays mais aussi des déités du bouddhisme tibétain. Il se manifeste aussi comme une vision au poète qui voit à quatre mille huit cent mètres des « apparitions de chevaux au col du Ladakh », « de vrais chevaux de vent » (HP, 139). Le cheval est la figure exprimant la jubilation du poète, disant sa « célébration », « la forme même de la liberté, de la joie d'exister dans l'immensité vide et bleue » :

Je dis l'allégresse où tu es, cheval (HP, 138).

Le cavalier use de sa force physique, il arque son corps et celui de sa monture pour pousser de l'avant, fendre le vent et sentir la caresse du soleil. En cherchant le passage, le col entre deux montagnes, il tend à unir le physique au spirituel, l'expérience et la parole poétique, l'Orient de la présence à l'Occident du mouvement constant.

En cela, l'homme à cheval symbolise bien la vision poétique de Velter qui dit :

... la poésie est peut-être chez moi une intensité qui permet d'allier l'expérience personnelle — y compris celle qui engage les muscles et le souffle, j'insiste là-dessus — à une accélération mentale : c'est une pensée qui fait corps (Domecq, 110).

Cette volonté de pas séparer le corps et l'esprit et même de les unir, on la retrouve dans son refus à être exclusivement inspiré par l'Orient et son désir de « gommer par là l'antagonisme primaire Orient-Occident ou si l'on veut spiritualité-matérialisme, antagonisme auquel [il] ne souscri[t] pas » (Domecq, 116).

Si le poète Velter se « sen[t] le plus accordé aux choses, au soleil, au silence », (Domecq, 112) lorsqu'il se trouve en altitude entre quatre et six mille mètres, c'est que dans le dénuement total de l'espace montagneux et désertique, le « désert blanc », il est possible de vivre comme il l'a fait sur le chemin de Tangyud Gompa, de voir la réalité comme :

Rien que ce rien
Qui n'est pas moins que tout (HP, 141).

Le vide extérieur répond au vide intérieur comme l'énonce l'adage choisi dans une autre œuvre asiatique de Velter, *Du Gange à Zanzibar*, « par le désert revenir au désert » (DGZ, 65). Il s'agit donc de trouver ce vide plein en soi, répondant au pays aride et silencieux qui repose les yeux et l'esprit en les faisant se retourner en eux-mêmes. Le paysage rappelle « un appel toujours plus vaste de la divine absence » (HP, 40). Dans ce vide immense peut se faire la réalisation « personne et cependant l'immensité de l'être » (HP, 59). Vide et plénitude sont intimement mêlés.

Velter souhaite une véritable pause, une présence totale dans l'instant pour « apprendre lentement cette courtoisie profonde qui sait éclairer un visage de l'intérieur » (HP, 87). Comme l'ancêtre dont on ne savait pas s'il était aveugle ou transparent parce que :

il n'avait d'yeux que pour les dieux
Sourd à la langue des dévots
Il n'espérait rien des idoles
Toute sa dévotion reposait
Sur l'autel de son cœur (HP, 127)

Velter refuse les idoles, les dieux, les croyances, se dit « iconoclaste » (Domecq, 111). Il reste ironique, accentuant, dans la partie du poème intitulée « la santé des infidèles », « la nécessité de sentiments rebelles » (HP, 82). Il revendique une aridité qui est tension et écoute. Le lyrisme aride qui l'anime se refuse au « confort coué, [au] calme par lâchetés successives » (HP, 86). Il ne s'agit pas d'accepter mollement le bouddhisme ou les réalisations du sommet : « tu te débats contre le piège de l'acquiescement » (HP, 85). Plutôt faut-il ne pas abandonner la tension et l'écoute pour que « quand surgit l'instant lumineux où renoncer se légitime : que cela soit sans renoncement » (HP, 86).

Selon lui au sable du désert répond « le sable de nos cœurs » (HP, 125). Cœur ou esprit par où se découvre, résonne affirme-t-il « le vide essentiel, l'unité réalisée et dénouée » (HP, 114). Le cœur, comme le corps et les os, est sable :

les secrets de la chair à l'os
Du sable plus ou moins vite (HP, 110).

Il n'en reste pas moins que d'après Velter « en matière d'inentable le sable surpasse les granits les plus durs » (HP, 88). Encore une fois se retrouve ce contraste ou paradoxe fondateur de la réalité bouddhiste : l'apparence ou « l'aura » des choses et des êtres et leur vacuité fondamentale coexistent. « Il y a de l'altitude et du vide en nous » (HP, 110).

Le *Haut-Pays* de Velter, la voix haute qu'il revendique pour la poésie est recherche d'altitude, élévation hors du quotidien trop plein et son lyrisme aride est refus d'une langue molle, prosaïque et vulgaire. Certains critiques comme Jacques Birnberg ont qualifié sa poésie d'« oraculaire. » En considérant que le latin « oraculum » signifie lieu sacré, la poésie d'André Velter chante bien le Haut-Pays extérieur, l'Himalaya, le désert et aussi le Haut-Pays intérieur, le cœur, comme lieux sacrés d'où le poète-oracle élève une voix prophétique et compétente. Le poète-oracle est celui dont le corps cherche une voie pour laisser passer la présence, celui qui se demande si c'est bien la présence (cf. HP, 20) qui perce par sa voix comme le dit l'oracle du *Haut-Pays*. Ainsi la poésie de Velter se fait oraculaire en voulant décrire « la présence », (HP, 63) c'est-à-dire la réalisation du maître tibétain Tuktés Rinpoche, en peignant une large « fresque sur le vide » qui illustre l'essence du bouddhisme tibétain, en se mettant à l'écoute de « ce qui murmure de loin », en soi-même comme en haut des sommets. La voix des sommets est celle de l'esprit :

De la cime ou du vent
Qui chante au sommet
Ni l'un ni l'autre dit-on
L'esprit seul se fait entendre (HP, 116).

L'esprit du poète Velter rend présent pour nous à la fois « sa faculté d'accueillir l'éblouissement » (Birnberg, *Dialogue d'Annecy*, 391) et le droit à « s'affirmer prodigieux » (HP, 33).

Références bibliographiques

- BANQUART, Marie-Claire. « André Velter : Le Haut-Pays ». *Europe*. Vol 74, n° 803, Mar 1996, 209-210.
- BIRNBERG, Jacques. « André Velter : fulgurances oraculaires. Le poète des deux versants des ténèbres et de la lumière ». *Austalian Journal of French Studies*. Vol. 34, n° 3, Sep-Dec 1997, 378-401.
- DOBZINSKI, Charles. « Zingaro, suite équestre ». *Europe*. Vol. 77, n° 839, Mar 1999, 290-291.
- DOMECQ, J. P. « La pensée qui fait corps : Entretien avec André Velter ». Paris : *Esprit*. n° 1, 1991, 108-122.
- STOUT, John C. « Metapoetic Explorations of Tibet in Victor Segalen's *Tibet* and André Velter's *Le Haut-Pays*. » *Sites : The Journal of 20th-Century/Contemporary French Studies*. Gordon and Breach/Taylor and Francis Group. Spring 2001, volume 5 : 1, 63-78.
- VELTER, André. *Du Gange à Zanzibar*. Paris : Gallimard, 1993.
- VELTER, André. *Le Haut-Pays*. Paris : Gallimard, 1995.
- VELTER, André. *André Velter « dans la lumière et dans la force »*, Bibliothèque municipale Charleville-Mézières, 19 septembre-25 octobre 1998.

La peau des pierres

Lyrisme anthropologique du désert

chez Lorand Gaspar

.....

Éliane Dalmolin

University of Connecticut

.....

Depuis tant d'années je demande à la première couleur si fraîche sur les lèvres humides de la nuit d'être la peau et d'être la pierre où mes doigts rencontrent le secret.

(Lorand Gaspar, *Patmos et autres poèmes*)

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

(Théodore Monod, *Méharées*)

Introduction : La peau du monde

Comme nous le soumet le naturaliste et penseur français Théodore Monod le désert se conçoit dans le mouvement d'une pensée double où se rejoignent les deux notions de beauté et de corps, où l'émotion provoquée par les paysages du grand reg s'expliquent dans ce qu'ils se présentent à nous sous des formes anatomiques. Pour celui qui comprend le désert comme une approche à l'homme et à l'esthétique, alors que paradoxalement il est par définition dénué

d'homme et d'objets, pour celui-ci, il est en effet intéressant d'étudier comment le désert est « capable de faire naître certaines interrogations » sur notre condition et notre culture. Serait-ce précisément son dénuement qui tiendrait lieu de tabula rasa où la pensée peut se reconstruire à partir de rien dans la limpidité d'une nouvelle naissance au grand corps matriciel du désert ? À notre époque, le désert a certes laissé perplexe certains des poètes et écrivains grands voyageurs comme Victor Ségalen, Edmond Jabès, André Velter, Adonis, Jean-Marie Le Clezio, et Lorand Gaspar dont il s'agira dans cet essai. Lorand Gaspar, poète et chirurgien, se pose en effet toutes les grandes questions humaines de notre époque et cela en étroite concertation avec une pensée et une écriture que lui inspirent ses multiples séjours dans les déserts du monde méditerranéen. Si près du corps humain, si près d'une anthropologie biologique, Gaspar n'en est pas moins proche de la réflexion sur l'anthropologie (multi)culturelle et de sa représentation dans une langue lyrique et une écriture polyhybride. Nous avons choisi de parler de ce double effet lyrique et anthropologique qui sillonne l'écriture de Lorand Gaspar en suivant les multiples représentations d'une image également omniprésente dans son œuvre : la peau. La peau comme surface sensible du monde, la peau qui reçoit, mesure, reflète et ressent coups et blessures, mais également douceur et sensibilité. Celle que le chirurgien entaille pour sauver le corps qui souffre et se meurt, celle que le poète touche pour offrir au corps du poème une chance de s'ouvrir à la plume qui l'écrit. Lorand Gaspar n'est certes pas seul à trouver auprès des métaphores de la peau d'inépuisables ressources pour mieux écrire le monde. René Daumal poète, pataphysicien et orientaliste, Jean Orizet poète et voyageur, et Yves Simon, romancier, musicien et artiste, se sont également interrogés sur l'énigme du monde en prenant l'image de la peau comme figure dominante de leur réflexion.

En 1936 dans son recueil *Le Contre-ciel*, Daumal publie un poème intitulé « la peau du monde » où il exprime clairement ce que le monde sensible lui inspire de questionnement sur l'homme qui y vit : « Une voix dit : "où suis-je ? qui suis-je ?" Est-ce ma voix dans ce désert ? »

En 1987, Jean Orizet écrit un long poème en prose du même titre, *La Peau du monde*, dans lequel il retrace la légende d'un monde en état

de survie. Là, le désert est d'abord représenté comme le lieu essentiel où l'homme découvre la pierre et le feu, mais il devient ensuite le trope du malheur, le « désert civilisé, techniquement au point pour suicider le rêve et flouer la mémoire » (159). La peau de ce désert-ci tient la mémoire du monde en échec de sa propre histoire. Orizet raconte comment le corps du monde est alors comme écorché vif et sa peau comme pulvérisée par l'arrivée du « nuage rouge » (172) des conquêtes inutiles.

En 2001, plus hallucinant encore, lorsque dans son roman *La voix perdue des hommes* Yves Simon raconte comment la peau est touchée par le sable du désert loin du désert, à Paris même. En d'autres termes, lorsque nous ressentons au plus près du corps la présence d'un monde venu d'ailleurs, présence lointaine mais certaine qui peut maintenant toucher la peau tendu de tous les hommes où qu'ils se trouvent. Yves Simon sait que la peau peut être touchée à distance et que le désert est plus proche que ce que l'on croit. C'est de sa présence symbolique dont il parle lors d'un entretien à propos de son roman : « En arrière-plan de ce qui vient d'être évoqué, parlons de la présence du sable, un sable du désert saharien qui vient effleurer Paris en petites rafales de vent et nuages. Jusqu'au jour où... Présence symbolique et réelle, le désert est-il à l'image d'un monde décadent où peu à peu s'assècheraient nos désirs, nos ardeurs et nos rêves ? Ou, au contraire, offre-t-il son territoire vierge à un futur qu'il nous reste à écrire de toute urgence : un lieu de tous les possibles ? » (www.yves-simon.com).

À mon tour de raconter comment je fus touchée par ce lieu de tous les possibles qui vint m'effleurer à distance, un peu comme le désert saharien d'Yves Simon, porté par un sirocco au grand souffle sa pellicule de sable sur le paysage parisien. C'est encore ce lieu de tous les possibles qui m'inspire ici une lecture du grand désert lyrique et sensible de Lorand Gaspar et qui m'appelle à interroger ses poèmes, eux-mêmes interrogation toujours brûlante du monde qu'ils nous rapportent : « Le poème n'est pas la réponse à une interrogation de l'homme et du monde. Il ne fait qu'aggraver le questionnement » (Gaspar, in *ParAgeS* 5).

Désert à vendre

Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. (Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, 87)

Dans la banalité d'un matin de février 2001, je fus ainsi frôlée par une image épidermique. Une image qui laisse inévitablement ému et anxieux dans la prégnance du désir. Une image qui comme une main vient se poser sur la peau. Parmi le courrier, j'aperçois mon exemplaire hebdomadaire du *Nouvel Observateur* qui vient s'ajouter à l'encombrement ininterrompu de ma table de travail. Amoncellement de devoirs d'étudiants, de notices administratives, de papiers griffonnés et sans date, de livres ouverts sans espoir d'être refermés. Fatras habituel de ma vie qui se frotte à celle des autres par le papier qui nous unit sur le désordre du bureau, labyrinthe de travaux entamés jamais terminés, de pistes à suivre, de voyages interrompus. Peau, papier, encre, toutes ces surfaces de vie qui se touchent sans jamais vraiment s'atteindre.

Sur la couverture les vallons lisses des dunes ocre et orangées d'un désert sans nom propose un dossier sur « La passion du désert » avec quatorze destinations de rêve. Le désert est-il un rêve, une rêverie, une griserie ? Est-il une destination, un point de chute, une trajet à accomplir ? Ces questions méritent réflexions.

Ce désert de sable qui dévore la couverture du magazine, vient indubitablement se frotter au désir, à tout désir. Il offre le miel d'une peau magnifiquement lumineuse et par endroits mystérieusement ombragée, des formes sensuelles, presque humaines. Comme des milliers de lecteurs, je touche du regard les courbes de ce grand corps lassivement posé sur la page. Je pense immédiatement à Baudelaire et à sa « Géante » près de qui « il eusse aimé vivre, [et] parcourir à loisir ses magnifiques formes » à son « Invitation au voyage » conviant à l'exotisme et à la douceur « d'aller là-bas vivre ensemble ». Vivre là-bas auprès du grand et magnifique corps du désert, n'est-ce pas cela que l'image du *Nouvel Observateur* tient à offrir. Rêve insensé d'exotisme et de dépaysement heureux. On n'échappe pas à la force de ce désir-là. S'éveillent alors tous les sens endormis sous l'encrassement de l'habitude et la monotonie du quotidien. Réveillée, touchée par

les doigts de l'image, retournée à mes sens, je délaisse volontiers la rugosité des papiers du bureau pour aller m'étendre un instant dans les plis du désert.

Si l'image retient le désir, les mots eux ne cachent pas l'objectif commercial de ce numéro. On veut nous vendre le désert, comme destination touristique, comme rêve. Cependant, il ne faut pas y croire, le désert n'est ni destination ni rêve. Et si la passion du désert existe bien, comme la photo de couverture nous le rappelle, elle passe par ce frôlement dont parle Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, par un entretien, un échange amoureux, un langage dont les formes nous promènent dans les sillons du poétique. Baudelaire lui-même n'est pas dupe de l'envoûtement momentanée qu'exerce sur lui l'idée d'exotisme. Il sait bien que la géante doit en fin de compte se cacher des « soleils malsains » et que derrière les impressions de « luxe, calme et volupté » le voyage vers les tropiques se solde par un échec de l'expérience d'un ailleurs soit disant plus beau. Ce que l'on retient de la leçon de Baudelaire, c'est qu'il faut se méfier du pouvoir pictural et de l'image poétique du désert qui n'est pas un rêve, mais plutôt, selon le grand écrivain du désert qu'est Edmond Jabès « un voyage et une errance » (383).

Ainsi d'entrée de jeu, il faudra rejeter l'idée de destination et garder du désert son effet de transhumance, de traversée. Même s'il apparaît — faussement — comme un but, un rêve à accomplir, il n'est en vérité que le désir toujours recommencé de partir, de bouger, de pousser plus loin la traversée du moment. Il est le désir de tenir en échec les origines, car il est le lieu où l'on se perd sans inquiétude dans le grand corps du monde.

Vivre et écrire près du corps du monde

Il faut l'entendre parler de sa propre vie pour tout de suite comprendre que pour Lorand Gaspar rien n'est plus difficile que d'avoir une origine, réelle ou même fantasmée, un seul pays qui répondrait au désir tout humain d'appartenir à un groupe d'homme et à une terre, déterminés par l'arbitraire clôture des frontières. Il entame ainsi son autobiographie portative : « On m'a dit que je suis né en 1925, dans une petite ville de Transylvanie orientale, dont j'ai pu faire la connaissance quelques années plus tard » (*Sol absolu*, 7).

On le comprend, ayant ici entrepris d'écrire le texte de sa vie, Gaspar en détache immédiatement son sujet du point d'ancrage de sa naissance laissant ainsi planer comme un doute sur ce qui lie indubitablement l'homme à la terre ou plutôt à une seule terre. Le « on m'a dit » qui introduit le paragraphe relègue la certitude de la naissance à une histoire rapportée, à un mythe raconté à l'enfant (et à l'homme) pour lui donner l'illusion d'un commencement. Détaché de son origine, Gaspar n'en retrouve pas moins les morceaux qui mènent à la mosaïque de sa vie. Suivons rapidement son parcours de vie pour mieux comprendre que son détachement au sol d'origine ne le marque pas du désarroi classique d'un sujet sans pays, sans identité, mais, au contraire, le libère à la générosité adoptive du monde.

Dès ses débuts transylvaniens, Gaspar se dessine l'âme d'un polyglotte et s'installe dans la connaissance, le goût et la pratique de quatre langues : d'abord le hongrois, le roumain et l'allemand, de par la multiplicité ethnique de sa famille et de par la diversité historique de la Transylvanie même ; puis très tôt, l'apprentissage du Français, sa quatrième langue vivante. Plus tard, il apprendra entre autres l'arabe, le grec, l'anglais. Sa vocation de traducteur semble toute tracée dans cette facilité et ce génie des langues qui le caractérise. Sa carrière durant, il traduira Rilke, Sэфэris, Cavafy, Pilinsky, D. H. Lawrence. Ses études à l'école polytechnique de Budapest sont interrompues en 1943 par sa mobilisation sur le front russe suivi de sa déportation en camp de travail dont il s'évade en 1945 pour Paris où il termine ses études de médecine. Il part à Jérusalem en 1954 pour assurer les services de chirurgie des hôpitaux français où il restera seize ans. C'est la période où il arpente les déserts d'Arabie et déambule dans les îles de la Méditerranée. En 1970, il devient chirurgien à l'hôpital de Tunis. Sa vie se partage alors entre Paris et Tunis, son travail entre la médecine et la poésie, ses activités entre la pensée et la photographie, sa passion entre l'homme, la matière et le monde.

Lorsqu'un homme a trop souvent et malgré lui quitté un endroit. Lorsqu'un pays lui fait systématiquement défaut, lorsqu'il n'a pas le temps d'établir des liens et que l'histoire lui vole encore et toujours son besoin d'appartenance et ses paysages d'enfance, il n'est pas pour autant atteint de l'impossibilité de vivre le familial, d'avoir une histoire et de construire sa demeure. Il lui reste en effet le loisir de construire son propre pays, de s'installer dans une domaine

qu'il aura choisi et de parler la langue qui lui donnera la liberté de s'exprimer en dehors de tout attachement national. Gaspar choisit le pays de l'écriture, le paysage du désert et la langue française pour conjurer son défaut d'origine et satisfaire sa soif d'immensité et de liberté. Il se tient et s'entretient dans une zone transitoire, zone par définition double puisqu'elle promet un répit mérité au voyageur fatigué et désireux de retrouver les hommes, mais donne aussi la promesse de nouveaux départs. Zone double car d'une part elle est zone géographique instable et changeante où le poète circule d'un pays à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une langue à l'autre ; mais d'autre part et paradoxalement zone symbolique stable constituée d'éléments familiers qu'il trouve et retrouve à chaque escale de sa vie comme son patrimoine identificatoire inébranlable, son moi culturel pris dans la mouvance de tous les pays qu'il traverse, ses racines portatives qu'il plante dans le sol familier du nouvel espace qui l'accueille. C'est comme si il était devenu un voyageur perpétuel sachant parfaitement retrouver ses attaches dans le nouvel espace qui l'entoure, ne se sentant étranger nulle part mais se constituant comme un véritable citoyen du monde. Avec la solide conviction qu'il n'est jamais cet étranger qui lorsqu'il arrive dans un nouveau pays débarquerait en terre hostile, Lorand Gaspar est moins vagabond en perpétuelle perte de soi qu'habitant permanent du transitoire dans lequel il retrouve à chaque fois les liens et l'intimité d'un vrai foyer et où il reconnaît immédiatement la communauté profonde des humains, des animaux, des pierres, du sable, du vent et de la lumière qui, pour un instant, le figent dans le nouvel espace et lui offrent l'hospitalité. L'impression d'un nomadisme familier qui transforme le vagabond du monde en habitant du transitoire soutient tout le passage qui suit, extrait du journal de voyage intitulé « Quitter Sidi Bou Saïd » :

Je fais partie de ces millions de gens que les guerres, petites ou grandes, ont chassé de chez eux — et continuent à le faire. Quand on commence par être arraché aux lieux de son enfance on se dit qu'après tout, ayant survécu à cette première brutalité, à un déracinement aussi radical, on ne peut plus avoir beaucoup de surprise dans ce domaine. On se fait une âme de nomade. Aussi, ayant choisi une langue, une culture et un métier pour patrie, quand les circonstances y invitent c'est de nouveau le départ. Puis, un jour, sans y prendre garde, quelque chose dans l'air, dans les visages : les cou-

leurs du soir et de la terre, la lumière du matin, le rire des enfants, font qu'on se sent chez soi et inopinément on se laisse pousser des racines. Le temps de croire que c'est arrivé, et c'est déjà une nouvelle guerre, de nouvelles haines, un nouveau départ. Avais-je trahi l'enseignement de l'esprit nomade en dépit des séjours fréquents parmi eux dans les grands déserts où Dieu avait parlé aux hommes ? Avais-je oublié n'être qu'un passant ? Sans doute, mais l'expérience m'a appris que partir lorsqu'on s'est senti chez soi est douloureux, quand bien même ce n'est que l'enfance que l'on quitte. L'amitié et la confiance de quelques humains, de chats errants, d'une arbre, mais aussi d'un désert, la familiarité et l'intimité mystérieuses des paysages, sont des sources non moins généreuses que l'enfance. (*Arabie heureuse*, 146-147)

On retiendra de ce long passage comment le déracinement continu qui marque sa jeune vie donne au poète « son âme de nomade », et ses racines portatives et rhizomatiques qui le transportent, où le font renaître, de surface en surface et l'attachent provisoirement au sol adoptif.

Dans *Quatrième état de la matière*, à la fin du chapitre intitulé « Jardin de pierres », Gaspar nous dit être : « Immobile, j'écoute m'écouter quelque part une faim intarissable de naître. » Le poète attentif à son moi profond ne meurt pas dans la désolation du désert de pierres mais il y vit une renaissance, un renouveau tant il tient avec la matière une relation matricielle qui l'unit à l'intimité des éléments et lui donne envie de renaître encore et plus loin.

Dans chacun de ses livres on sent combien il est attaché au corps maternel du désert qui le fait naître plusieurs fois à une nouvelle aube et lui donne à chaque naissance le regard neuf du nouveau-né qui reprenant la même pierre y découvre un autre monde, plus fascinant que le précédent. Le rapport qu'il entretient avec le désert est comparable à l'intimité qui lie le fils à sa mère ou l'amant à l'être aimé, mais il rappelle également, celui qui lie le chirurgien au corps humain, au corps physique et physiologique. C'est avec tendresse qu'il touche, écoute, respire la pierre et le sable du grand corps du désert, mais c'est avec l'acuité et la connaissance de la médecine qu'il lui insuffle les os et le sang, la chair et la peau. Quelques exemples illustreront ce point :

pulsations des pores du granit et des grès (*Sol absolu*, 171)

Peu à peu nos pierres dans le règne pulsatile de découvraient un faible tremblement d'entrailles de nerfs lisses et de squelettes frileux (*Sol absolu*, 180)

À l'aube : un peu d'eau qui tremble au nombril d'une pierre (*Corps corrosifs*, in *Sol Absolu*, 219)

J'ai couché la steppe sur ton ventre et la langue brûlée j'écoutais le battement profond de tes eaux (*Corps corrosifs*, in *Sol Absolu*, 213)

un vaste réseau de veine dans la pierre (Égée. Judée, 66)

Et ta main tremble d'avoir touché le plein et le creux, ce duvet d'aile dans une pierre (Égée. Judée, 35)

Les pores du granit, le tremblement, le nombril, les veines et le duvet des pierres, évoqués dans les citations précédentes laissent entrevoir avec certitude que la pierre dont il s'agit ici n'est pas sans vie, mais qu'elle s'unit à l'homme, lui aussi né du désert.

La peau des pierres

La peau est au chirurgien qu'est Lorand Gaspar ce que la feuille de papier est au poète qu'est aussi Lorand Gaspar. Chirurgien et poète, deux professions qu'il pratique avec la conviction qu'elles sont d'une étroite parenté, tant elles restent essentiellement une affaire de main, de précision du toucher, de contact permanent avec le corps. Chirurgien et poète, Lorand Gaspar découpe toutes les surfaces : celles du corps et celles du langage. Il manipule le scalpel et la plume, le stylet et le stylo, avec minutie et précision sur la peau et le parchemin tout en faisant attention de ne pas blesser le corps qui vibre en dessous, de ne pas altérer la vie qui y circule sous cette double enveloppe humaine. Il ne fait aucun doute que le geste du médecin qu'il pratique depuis les années cinquante se glisse en permanence derrière le geste du poète qu'il développe d'abord en hongrois en 1953 et ensuite en français uniquement dès 1966. La main du médecin rejoint celle du poète et vient se poser sur le corps très physiologique du monde, monde désertique de Judée, de Grèce et de Tunisie. Indubitablement, il faut concevoir le monde de Lorand Gaspar comme un immense corps dont il examine constamment les craquelures et les plis, dont il s'émerveille à chaque frôlement. La peau du grand corps qu'il explore est véritablement ce que le psychanalyste Didier

Anzieu appelle « la surface de toutes les inscriptions » (*Le Corps de l'œuvre*, 72), l'enveloppe qui, si elle a pour fonction première de protéger la vie, est également un lieu d'échange, un lieu d'écriture, un lieu de respiration entre la vie intérieure et la vie extérieure du corps et du poème. C'est cette fonction d'interface que possède la peau du grand corps désertique omniprésent dans la poésie de Gaspar.

Plus que le désert lui-même, si prenant et si présent chez Gaspar, c'est son tégument qui retient ici notre attention tant il représente le lieu commun du poème et du corps, tant il leur permet de communiquer à travers les différentes strates épidermiques qui les unit, tant il est simultanément « surface de séparation » et « surface de contacts » (*Le Corps de l'œuvre*, 72). Le poème de Gaspar est tout entier inscrit dans la double fonction de la peau comme surface conductible et unifiante. Tantôt le poète se penche sur la terre pour écouter ce qui y vibre sous la peau et pour tenter de pénétrer sa profondeur évasive par les craquelures qui la serpentent, comme il se penche sur la langue qui porte le poème pour en extraire les secrets qui s'y cachent. Tantôt il se confond dans les plis de la terre et se mélange à son immensité, heureux de se couler dans la peau du grand corps du monde, comme il est heureux de se fondre dans la langue du poème qui expose la richesse de ses surfaces plurielles.

Le grand corps du poème

Quand en 1912, Victore Ségalen, lui-même médecin, voyageur et poète, identifie un moment de « consubstantialité des mots et de la pierre » (Doumet, 105), moment intense où l'homme rejoint la matière sur la stèle, moment où l'inscription sur la stèle commémore l'inconnu et ses secrets par les mots sur la pierre, il caractérise ce moment de jointure en terme de contact. Pour représenter ce contact entre l'homme et la matière, il invite la métaphore de la peau à porter le sens d'une union inoubliable de la chair et des éléments en des temps immémoriaux que le poète retrouve au fond de lui-même « dans [s]es limons insondables » (128). Cette fusion symbolisée par les mots gravés sur la peau de la pierre, ce moment d'éternité qui passe par la surface épidermique de la pierre apparaît dans « Moment », un des plus beaux poèmes du recueil *Stèles* :

Ce que je sais d'aujourd'hui, en hâte, je
l'impose à ta surface, pierre plane,
étendue visible et présente ;

Ce que je sens, — comme aux entrailles
l'étreinte de la chute, — je l'étales sur ta peau, robe de soie fraîche et
mouillée ;

Alors que chez Ségalen, le regard fait le travail de rejoindre la peau de la pierre, et de faire parler les surfaces figées du grand corps du poème, chez Gaspar ce sont tous les sens qui sont conviés à prendre contact avec la pierre, à faire l'expérience sensuelle du monde. La métaphore de la peau est alors redoublée de champs lexicaux qu'on ne lui soupçonnait pas et le poème en est ainsi enrichi de multiples strates qui, au-delà de l'expérience du regard sur le monde, passent par l'expérience du toucher, l'expérience de la respiration, l'expérience de l'ouïe, l'expérience de la faim et de la soif, l'expérience du désert.

On comprend d'ailleurs combien est usante la lumière aveuglante du désert (« lenteur aveuglante du minéral » *Sol absolu*, 42), on comprend combien elle affaiblit le regard et par conséquent combien elle augmente la capacité des autres sens : « Nos regards polis à force de voyager/Usés surtout dans l'éclatante lumière » (*Gisements*, 110). Ce polissage du regard ne signifie pas un appauvrissement des sens, mais au contraire quelques vers plus loin il provoque un éveil « musclé » des fonctions de l'épiderme : « la vague musclée d'une colline sous la peau/pentes fraîches et captivités » (*Gisements*, 110). Dans *Patmos*, Gaspar réitère l'absence du regard au profit du toucher quand s'imaginant en chute libre dans l'abîme du « sol aveugle », il en discerne néanmoins les « fragments du savoir » par une lecture en braille qu'il fera du bout des doigts : « symboles peut-être à lire au toucher, musique en braille pour les doigts de l'âme » (150). Privé du regard pour avoir regardé la lumière de trop près, le poète aveugle, dans le sens d'ébloui, se réjouit alors du bonheur immense que lui apportent ses autres sens décuplés. Par exemple, dans *La maison près de la mer I*, le cliquetis des cailloux qu'il agite dans sa poche lui donne le sentiment qu'il tient le poème au creux de l'oreille et au bout de ses doigts :

Les cailloux tremblent
Les cailloux rient
Se serrent dans le ressac
S'usent et se resserrent

Tintent dans ma poche
Se déchiffrent à mes doigts
Idée que je peux
Entendre et toucher
(*Patmos*, 71)

Pendant, quand il touche les éléments qui l'entourent, Gaspar reçoit le monde dans cette position d'interface où il sent la surface aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur. Ainsi dans *Le Quatrième état de la matière*, le poète explique son désir de vouloir partager avec l'autre des mots qu'ils pourront toucher et broyer ensemble et c'est de l'extérieur par le travail de l'écriture « avec les ongles dans l'âge paresseux des roches » qu'il espère toucher l'autre et le « convaincre de la terre » (51). Plus loin, les éléments se présentent à lui de l'intérieur comme calqués du dehors en dedans sur la face interne de la peau du poème : « La mer/le soir/les corps/parois intérieures du toucher » (52). Dans *Feuilles d'observation*, Gaspar rappelle comment sa profession de chirurgien lui impose une autre forme de toucher, celle du corps humain malade dont il perçoit les mouvements intérieurs :

Ce matin il y avait une nappe de soleil
Sur la table—du soleil sur la peau
Et dessous des bougements minuscules
Bourdonnants et criblant peu à peu
La lourdeur opaque le corps creusé
De milliers de béances infimes
(*Feuilles d'observation*, in *Égée. Judée*, 167)

Pendant, c'est souvent au contact de la pierre aux caractéristiques physiologiques, au contact de ce corps de pierre, tant il reste épais et dense, que le chirurgien-poète étudie sa condition minérale et physique, et son potentiel poétique. Il capte alors par le toucher un monde poétique faits de mots et de rythmes qu'il laisse librement traverser la double surface de la peau afin qu'ils participent pleine-

ment à la totale création du poème : « La main épelle au sommeil des roches/des noms et des rythmes pour une incantation » (*Égée*, 22).

Quand il écoute les éléments, c'est à nouveau des deux côtés d'un autre genre de peau, à savoir la membrane auditive, que se fait le passage du monde extérieur au monde intérieur.

J'écoute le vent
Les grands coups d'ailes du corps invisible
Mêlés à la mer, aux arbres et aux toits

À tout ce qui dans mon corps bat, ressent, respire
Levant les eaux, fouillant les fonds—
Brassant les feuilles de la pensée
(*Patmos*, 116)

Il faut remarquer, comment dans cet exemple, l'ouïe, comme le toucher plus haut, ne s'en tient pas à son seul pouvoir d'écoute mais transgresse ses limites pour rapprocher la mer, les arbres et les toits des fonctions internes du corps : un cœur qui bat, une peau qui ressent et des poumons qui respirent. Le poème de Gaspar me semble ainsi dépasser les enjeux de la synesthésie baudelairienne, car il convoque dans le même lieu d'écriture plusieurs sens moins confondus que parfaitement synchronisés et identifiables dans le grand orchestre du poème.

Par ailleurs, ce n'est pas parce que les poèmes de *Patmos* sont principalement consacrés à la mer que le désert disparaît et que la peau des pierres se dissipe. C'est au contraire au pouvoir hallucinant de l'immense métaphore de la peau que l'ont doit le rapprochement de l'eau et de la pierre, de la mer et du désert. En effet, comment parler de l'un sans l'autre sous prétexte qu'il sont naturellement et mutuellement exclusifs, comment traverser l'un sans passer par l'autre (« Toutes ces mers et tous ces déserts/que tu as traversés pour te perdre » *Égée*, 46) ? D'ailleurs, n'est-ce pas grâce à cette exclamation commune qui réunit tous les sens que le corps du poème peut aussi réunir dans la générosité de ses images les multiples surfaces naturelles. Le poète évoquera la mer dans la pierre et la pierre dans la mer (« qu'ici nous parlent l'eau et la pierre » (*Égée*, 15) par le biais de tous les sens dont le regard reste encore le plus faible ou plutôt le plus affaibli par le trop-plein de lumière, mais certes toujours présent

dans et malgré son lent dépérissement. Et il fera sans cesse appel à la peau comme la métaphore principale de toutes les surfaces de la terre, celle qui offre au poète de telles profondeurs et de telles richesses que ses manifestations et ses significations restent inépuisables. Dans ce sens il rejoint Valéry qui dit que ce que l'homme a de plus profond c'est la peau (*Œuvres 2*, 215-216). La peau est bien cette surface inépuisable qui d'une part transporte le cœur de l'homme à sa périphérie et laisse entendre sa vie au pouls de sa surface, et qui d'autre part respire de tous ses pores tel un poumon à fleur de peau, à fleur de pierre (« Et j'entends la foulée qui ouvre encore tout un poumon dans les pierres » *Sol absolu*, 55). Notons pour conclure quelques exemples de cette polysémie des surfaces que nous avons appelé « peau » dans son sens le plus large, et sous laquelle s'écoute, se ressent, se touche le grand corps du poème chez Lorand Gaspar.

Dans *Egée*, on assiste à l'aveuglement général du sujet par le miroir réverbérant d'une mer gorgée de soleil et reflétant son intense luminosité dans les termes suivants : « Étincellement du pelage des eaux ! » (14). Plus loin, alors que la mer rapporte dans son bouillonnement matinal les cailloux et galets de rivages lointains, le poète évoque « la peau grenue et la pulpe tendre » des mots, « olivier, vigne, figuier, cyprès », eux-mêmes chargés d'un passé égéen lointain (*Égée*, 17). Pelage de la mer, peau et pulpe des mots, « rides et ravins dans la peau sèche de l'été » (*Égée*, 57), la pensée qui « tricote à l'ombre de la peau » (*Feuilles d'observation in Égée. Judée*, 165), « miroir tranchant des eaux » (*Patmos*, 10), « au ras des eaux les vents/déshabillent les fonds de la pensée » (*Patmos*, 25), « terre et peau brûlées [...] espace entouré de rien » (*Sol absolu*, 132) autant de surfaces épidermiques où se rejoignent et se ressentent la mer, le désert, le poème et la pensée.

En fin de compte, la peau des pierres est aussi bien le tégument du désert que celui de la mer, car elle permet au poète aveuglé du soleil qui inonde les mondes méditerranéens de retrouver ses sens enfouis, et au bout de ses sens le grand corps du monde où il souhaite se glisser sans interruption comme dans un cosmos sans fin où l'homme rejoint enfin la matière dans l'espace du poème.

On se tâte par surprise
Parce que tout devient dur

On pense par gros blocs de basalte
Et tout est tout de suite outrageusement présent
On fait glisser en appuyant avec force
La main droite sur la main gauche
Jusqu'au bout des doigts
Voici le bout des doigts
Voici le bout des ongles
Du monde. (*Gisements*, 65)

Références bibliographiques

Œuvres de Lorand Gaspar

Le quatrième état de la matière, Flammarion, 1966.
Histoire de la Palestine, Maspéro, 1968.
Gisements, Flammarion, 1968.
Sol absolu, Gallimard, 1972.
Corps corrosifs, *Fata Morgana*, 1978.
Approche de la parole, Gallimard, 1978.
Égée suivi de Judée, Gallimard, 1980.
Sol absolu, corps corrosifs et autres textes, Poésie/Gallimard, 1982.
Feuilles d'observation, Gallimard, 1986.
Carnet de Patmos, *Le Temps qu'il Fait*, 1991.
La Maison près de la mer, Pierre-Alain Pingoud, Lausanne, 1992.
Égée. Judée, Poésie/Gallimard, 1993.
Apprentissage, Deyrolle, 1994.
Amandiers, Pierre-Alain Pingoud, 1996.
Carnets de Jérusalem, *Le Temps qu'il Fait*, 1997.
Arabie heureuse, Deyrolle, 1997.
Patmos et autres poèmes, Gallimard, 2001.

Œuvres citées

ADONIS, *Mémoire du vent*, Poésie/Gallimard, 1991.
ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, 1985.
ANZIEU Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981.
BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977.

- BAUDELAIRE, *Œuvres*, La pléiade Gallimard, 1975.
- DAUMAL René, *Le Contre-ciel*, poésie/Gallimard. 1970.
- DOUMET Christian, Victor Segalen : *l'origine et la distance*, Champ Val-
lon, 1993.
- JABÈS Edmond, *Le Seuil. Le sable*, Poésie/Gallimard, 1990.
- JARRETY Michel dir., *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*,
PUF, 2001.
- LE CLÉZIO J.-M. G., *Désert*, Folio Gallimard, 1985.
- JEMIA et J.-M. G. LE CLEZIO, *Gens des nuages*, Stock, 1997.
- MONOD Théodore, *Méharées*, Actes Sud, 1998.
- NOUVEL OBSERVATEUR, n° 1891, février 2001.
- ORIZET Jean, *La Peau du monde*, Paris, Belfond, 1987.
- PARAGES, n° 5, Paris, ENS, Ulm, 2001.
- RENOUARD Madeleine dir., *Lorand Gaspar : transhumance et connais-
sance*, Jean-Michel Place, 1995.
- SÉGALEN Victor, *Stèles*, Poésie/Gallimard, 1973.
- SIMON Yves, *La voix perdue des hommes*, Grasset, 2001. www.yves-simon.com
Paul Valéry, *Œuvres 2*, La Pléiade Gallimard, 1960.
- VELTER André, *Le Haut pays*, Gallimard, 1995.

Table des matières



Pierrette RENARD <i>Hommage à Kacimi</i>	5
Jean-François DURAND (Directeur de l'Axe francophone et méditerranéen Centre d'étude du xx ^e siècle, Montpellier III) <i>Présentation</i>	7
Première partie Naissance d'un thème littéraire	
Barbara WRIGHT (Trinity College, Dublin) <i>Fromentin et la poésie du désert</i>	11
Rabâa ABDELKEFI (Institut supérieur des langues vivantes, Tunis) <i>La cité du désert, imaginaire et représentation du Caire dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval</i>	27
Ahmed AMRANI (Université de Fès, Maroc) <i>Désert, désir et Dieu dans une nouvelle de Balzac</i>	33
Jean SÉVRY (Université Montpellier III) <i>Le désert comme mise en scène : le tragique et la déguisade chez Caillié et T. E. Lawrence</i>	39
Gérard CHALAYE (Rennes II) <i>Le désert sans Dieu de Pierre Loti</i>	53
	431

Deuxième partie

Désert imaginé, désert écrit

- Farid ZAHI (Institut universitaire de la recherche scientifique — Rabat, Maroc)
La réinvention du désert. Imaginaire de la poésie pré-islamique 73
- Jean ARROUYE (Aix-Marseille III)
Le dur désir de désert chez Ernest Psichari et Antoine de Saint-Exupéry 87
- Jean-François DURAND (Université Montpellier III)
La tentation d'Ernest Psichari 103
- Rachel BOUVET (Université du Québec à Montréal)
Variations autour d'un paysage : le désert chez Isabelle Eberhardt 117
- Jacques PLAINEMAISON (Université de Limoges)
Smara. Carnets de route *de Michel Vieuchange : un itinéraire initiatique* 129
- Jacques MARX (Université libre de Bruxelles)
« Songe à Maxence » : *au Mzab, avec José Gers* 139

Troisième partie

Écritures francophones

- Pierrette RENARD (Université Stendhal-Grenoble III)
L'âpre désert de Mohamed Khaïr-Eddine et de Mohamed Kacimi 173
- Jeanne-Marie CLERC (Université Montpellier III)
Assia Djebar : une expérience féminine du désert 185
- Bernard URBANI (Université d'Avignon)
Les déserts de Tahar Ben Jelloun 195
- Marie-Françoise CHITOUR (Université d'Angers)
Le désert : indifférence et ambivalence. Une lecture du Jeune homme de sable de Williams Sassine 223

Khalid HADJI (Faculté des Lettres Dhar El Mahraz
Université de Fès, Maroc)
*Du désert dans Avicenne ou la route d'Ispahan de
Gilbert Sinoué* 237

Quatrième partie

Un mythe contemporain

Philippe BERTHIER (Sorbonne Nouvelle)
Ah! Sahara, Sahara, Sahara... Le désert de François Augiéras 255

Marie-Louise AUDIN (Université Montpellier III)
« Comment apprendre à mourir dans le désert! » 265

Pierre-Marie HÉRON (Université Montpellier III)
Genet au désert (Un Captif amoureux) 289

Andrea CALÌ (Université de Lecce, Italie)
Vers le désert : une lecture de Le Clézio 303

Cinquième partie

Écriture et mystique

Béatrice BONHOMME (Université de Nice)
*Désert mystique dans les œuvres de Pierre Jean
Jouve et Salah Stétié* 319

Maxime DEL FIOLE (ENS des lettres et sciences
humaines de Lyon)
Figuration et incarnation dans Sol absolu 331

Hassan CHAFIK (Université de Fès, Maroc)
*Le désert de Michel Tournier : de l'épreuve
passionnelle à la révélation mystique* 347

Gilles TEULIÉ (Université de Provence,
Aix-Marseille 1)
*Le désert rédempteur dans l'imaginaire victorien :
Le pèlerin en Afrique du Sud selon H. Rider Haggard* 361

Sixième partie

Modernités

Serge BOURJEA (Université Montpellier III) <i>Edmond Jabès : la mer, le désert</i>	377
Ronnie SCHARFMAN (State University of New York) <i>Exil, errance, écriture : le livre nomade d'Edmond Jabès</i>	397
Isabelle CATA (Grand Valley State University) <i>Le désert poétique d'André Velter</i>	407
Éliane DALMOLIN (University of Connecticut) <i>La peau des pierres. Lyrisme anthropologique du désert chez Lorand Gaspar</i>	415

Cet ouvrage a été réalisé par le service des
PUBLICATIONS DE MONTPELLIER III
université Paul-Valéry
publications@univ-montp3.fr
<http://alor.univ-montp3.fr/serpub>

Dépôt légal : 1^{er} trimestre 2005

Achévé d'imprimer sur les presses de
l'université Paul-Valéry, Montpellier III