

Action et perception de l'espace du désert
chez Jean-Marie Gustave Le Clézio et Ibrahim Al Koni

Dr. Khaled ELMAHJOUR
Université de Misurata

1. Le voyage omniprésent

L'action instaure d'une part le vecteur primordial de la perception de l'espace, d'autre part les pilotis même de tout récit. Claude Levy-Leboyer détermine ainsi les rapports entre action et perception : « L'environnement est perçu et évalué à travers et par l'action, la séquence d'action étant inséparable de la perception dont elle constitue à la fois une fonction essentielle, un des moteurs et le feed-back qui permet de vérifier que l'élaboration perceptive est pertinente¹ ».

Les pérégrinations, le voyage, sont des initiatives capitales, dans la mesure où elles introduisent des distances, diversifient l'espace vécu, et sont souvent l'occasion d'une épreuve, d'une quête et d'une évolution. Leurs motivations sont très révélatrices de la psychologie du sujet, de sa situation, de sa corrélation au monde. Dans ce cadre, nous pensons à Michel Butor, surtout parce qu'il est l'inventeur et le promoteur de l'*itérologie*, science des déplacements humains et de leurs relations au texte².

Le concept prépondérant dans la construction sémiotique de l'espace est donc la topographie, la cartographie, une ligne dont il faut connaître tous les points avant de la suivre, une ligne qui se borne pour toujours. Comme le rappelle Kenneth White : « Dans le nomadisme existe un rapport à la terre qui n'est ni de l'ordre de l'exploitation, ni de l'ordre de la sacralisation, que celle-ci prenne la forme d'un mythe généalogique (totémisme du territoire), ou d'un rituel de sacrifices expiatoires aux dieux du sol. Le rapport est de l'ordre du parcours, de l'itinéraire. On ne plante pas ni prie – on prend des repères : tel rocher, telle crête, tel arbre³ ». Ainsi, l'enjeu problématique de notre étude s'intéresse bien à la mobilité des personnages dans des lieux ubiquistes, à l'attribution des rôles narratifs, à l'intimité entre un être et son espace. Dans ce sens Ibrahim Al Koni ajoute :

¹ LEVY-LEBOYER Claude, *Psychologie et environnement*, Paris, PUF, 1980, p. 100.

² BUTOR Michel, « Le voyage et l'écriture », in *Romantisme* 4, 1972, p. 7.

³ WHITE Kenneth, *Déambulations dans l'espace nomade*, Paris, Actes Sud, 1995, p. 20.

« – À quoi bon tout ceci puisque nous partons demain, et peut-être même aujourd'hui? Ne dites-vous pas vous-mêmes que le voyage est un remède à tous les maux? Allez! Préparez-vous! Je dirais même : debout et en route, maintenant, tout de suite! » (OC 45)¹.

L'espace du désert défile tout au long du tissu textuel de nos auteurs, comme dans un film, donnant l'illusion de mouvance tout en s'enlisant dans la fixité. En effet, l'impression d'immobilité est due à l'invariabilité du décor et à la circularité spatiale. L'étendue désertique, avec ses dunes qui se confondent en compagnie de l'horizon, l'infini du sable blafard qui confère plus de platitude au désert, donnent l'impression que le voyageur fait du « surplace » et qu'il est condamné à revenir à son point de départ. Par ailleurs, la mouvance de l'espace est assurée par un dédoublement des lieux. Afin d'atténuer la violence et l'agressivité de cet espace géographique, la mémoire des personnages le déplace en le transposant dans un topo affectif accentué par une ambivalence du cadre spatial dans lequel se meuvent les acteurs et avec lequel ils ont des rapports indécis et complexes. Le désert, ici, est un lieu filmé (réel), un lieu rêvé (utopie) et un non-lieu, un espace « autre », peut-être une hétérotopie, selon le terme proposé par Michel Foucault, soit « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons² ».

L'aire romanesque choisie comme corpus est fondée sur une tradition picturale et poétique du désert, en l'évacuant de sa charge symbolique, métaphysique, romantique. Elle *shunte* ces données et les redistribue, les échelonne en tenant le contexte immédiat et à l'emploi fictif diversifié. L'espace tend à se vider. Les personnages deviennent des à-plats mobiles de formes et de couleurs. Le désert aride représente un *fond* et une *réserve* d'utopie et d'hétérotopie. Non seulement il réduit la figuration du visible, mais désoriente et ruine l'action, ralentit les forces, aboutit à la perte de l'image, du rythme, de la fiction. Ces juxtapositions sérielles désorientées, ces raréfactions et ces exténuations sont bien intégrées dans des réseaux plus vastes et plus complexes.

¹ Les citations extraites des romans composant le corpus seront suivies, tout au long de l'étude, de l'abréviation du titre et de l'indication de page correspondant entre parenthèses. Les raccourcis choisis sont les suivants : *D* = *Désert* de Jean-Marie Gustave Le Clézio, *OC* = *L'Oasis cachée* d'Ibrahim Al Koni.

² FOUCAULT Michel, *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 756.

Le déplacement des personnages de *Le Clézio* n'est pas toujours le résultat d'une décision de fuite, de ce parti pris d'échapper à un monde familial. Souvent il crée des êtres forcés d'abandonner leur lieu d'origine, victimes des multiples contraintes. Dans *Désert*, la menace que subissent les nomades est étroitement liée à la colonisation du Sahara occidental. La présence des hommes blancs tourmente l'équilibre acquis de longue date par les hommes bleus du désert. Lalla est émue aux plans psychique et physique. Dans son atelier, Lalla découvre l'odieuse exploitation de l'homme par l'homme et l'inhumanité des rapports de domination. La menace d'un mariage violenté par Aamma figure une seconde atteinte portée à son bonheur. Un jour, « *un homme de la ville, habillé avec un complet veston gris, [...], des chausseurs de cuir qui brillaient comme des miroirs* » (D 192), a envie d'acheter la jeune fille par des présents. Rapidement, Lalla comprend que « le vent du malheur » souffle dans sa vie. Elle appréhende également « qu'il va falloir partir ».

L'histoire des nomades, sur laquelle s'ouvre le roman, peut être considérée comme le récit d'un interminable exode. Hommes, femmes et enfants fuient devant le péril qui les menace : « La grande expérimentation spatiale des nomades est celle de la dissémination des lieux, des campements, des asiles provisoires, des caravanes stationnées ou des hiérophanies pourchassées à travers d'immenses et vagues étendues... Ici, le cosmos seul emporte les groupes humains dans une translation continue... Ici l'homme habite l'errance¹ ». Dans la deuxième partie du récit, Lalla fuit en vue de préserver son bien-être et son identité. Elle décide d'abord de ne « *plus travailler chez Zora* » (D 189) ; puis elle se retire de la ville pour accompagner le Hartani jusque « *dans les pays du sud, très loin, dans le désert...* » (D 219).

L'interprétation d'Al Koni fournit un certain nombre d'exégèses exceptionnelles sur l'annotation du cadre générique. L'auteur conclut en montrant que ce cadre sert à provoquer une « adhérence possible à la réalité pour que le lecteur puisse se laisser embarquer ». Le lecteur hypnotisé par les motifs génériques dialogue avec l'univers de l'œuvre et de ses personnages et participe à l'herméneutique créatrice du sens. Le cadre générique participe pleinement à ce que Charles Grivel a appelé la « production d'intérêt

¹ DUVIGNAUD Jean, *Lieux et non-lieux*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1977, p. 133.

romanesque¹ ». Le voyage nocturne vers la hamada rouge, ressort de l'action dans « *L'Oasis cachée* », est surnaturel. Le creusage du puits est nostalgique. Alors, Al Koni s'attache à « brouiller les pistes » et accélérer le mouvement. La subversion de la norme générique et de la matrice narrative mène à une suppression de la dimension référentielle au profit d'une dimension d'autoréférentielle visant la pure matérialité du texte, le « plaisir du nom », illustré ici par le toponyme de *Waw*. On remarquera enfin le lien subtil entre contraintes génériques et contraintes formelles : les carences dans les registres des charges génériques sont contrecarrées par des contraintes textuelles. À l'ostentatoire des agents génériques attendus se substitue la clandestinité d'un protocole formel atomisé : l'introduction d'un substantif « difficile à placer ». En déportant le poids du récit du côté de la littérature, Al Koni, forçant son langage à se lester d'étrangeté, fait de la renarrativisation un laboratoire d'expérimentation poétique². Non pas simplement une façade qui masquerait des jeux formels, mais le lieu même et la condition d'une réflexion sur l'art du roman.

2. La mise de la mobilité

La référence à l'espace est tacite mais omniprésente. Elle est la matière première de l'existence. En principe, il va de soi que les deux écrivains ont calibré l'espace qui joint en animation de la trajectoire *erratique*³ de ses personnages. C'est là, explicitement, l'intérêt de ces périple, qui permet de mieux cerner quelques invariants de la réflexion actancielle en matière de précarité. À propos de *Désert* et de *L'Oasis cachée*, la présence du

¹ GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague / Paris, Mouton, 1973.

² Ainsi, il se met, afin d'identifier les systèmes déformants qui l'habitent, en crise, se met en analyse dans son récit et tente d'y repérer les altérations d'ordre idéologique, littéraire, ou relevant aussi de son psychisme propre et de la scrutation de soi.

³ Le terme *erratique* peut éclairer nos remarques : il désigne ce qui est vagabond, errant, irrégulier, instable... ce qui, dans l'espace, n'a pas de localisation fixe ou qui se trouve hors de son *foyer* habituel ; cela renverrait d'abord, dans ces romans, aux problèmes de la *localisation* – la perte de l'origine et de la destination – et à ceux de la *focalisation* – les points de vue hétérogènes et paradoxaux, flottants, la perte progressive d'un centre de perception ou de conscience. En géologie, on appelle blocs erratiques des roches transportées par d'anciens glaciers hors de leurs points d'origine, et le désert rocheux est peut-être un avatar du glacier. Mais erratique a aussi une valeur temporelle synonyme d'inconstance, de discontinuité, d'intermittence... et le traitement du temps, de l'espace, font de nos récits un bloc *erratique* qui fait glisser des mondes les uns sur les autres.

désert est mouvante, rien n'y est fixe ni péremptoire, tout change, se meut, est de passage. L'énoncé qui construit le désert produit cette mutation persistante de l'espace référentiel par le jeu mobile, dans la profondeur et la hauteur, de strates et de lignes de lumière, mais d'ombre pareillement. Le référent du soleil est récursif pour désigner la lumière. En outre, elle connote l'indice éphémère du corps visible donné à l'invisible, le rayon, il aussi, contient le mouvement de sa chute initiale, comme les dunes conservent dans leur forme l'empreinte du vent.

Les textures romanesques sélectionnées pour notre recherche font certainement partie de ces « textes rares » qui nous invitent à transformer notre regard sur le monde. Il s'agira en l'occurrence d'envisager l'espace, non plus en fonction de sa fixité, de son caractère habité, construit, mais en fonction de la *mobilité*, trait fondamental du rapport des personnages aux aires fictionnelles. Ces œuvres peuvent ainsi être vues comme des « récits d'itinéraires », les étapes fondamentales de la vie du héros étant signées par des déplacements qui sont autant d'épreuves infléchissant le sens de son destin. Ces personnages principaux prennent conscience de leur aliénation à travers le voyage tantôt réel tantôt onirique. Dans les deux cas, le voyage déclenche une quête de soi avec laquelle il coïncide car il « fait voisiner des lieux sans similitude. Il relie des sites qui appartenaient à des plans différents d'existence. Le voyage bouleverse l'apparence des choses. Plus précisément, il altère gravement la situation dans laquelle elles existaient les unes par rapport aux autres¹ ». La mobilité du personnage romanesque s'illustre donc ici dans les macropropositions narratives qui constituent la *fabula* telle que la définit Umberto Eco². Le passage du personnage d'un lieu à un autre, véritable charnière de la diégèse, évoque une « une fonction cardinale » suivant la terminologie de Roland Barthes³, et se caractérise comme « moment de risque du récit⁴ ». Alors, elle apparaît rattachée aux « grandes articulations de la praxis⁵ », c'est-à-dire aux trois grands axes sémantiques résolus par Algirdas Greimas : communication, désir et quête, épreuve.

¹ POULET Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982, p. 82.

² ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.

³ BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communication* 8, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 35.

Al Koni et Le Clézio ont choisi d'énoncer un espace vide et vierge en y plaçant la substance de leurs narrations pour à la fois engendrer une esthétique et conclure une conception singulière de la place de l'homme dans la nature. Ainsi, cette place fugitive représente pour les personnages un « coin du monde¹ », voire le « centre du monde² ». Chaque fois qu'ils s'y trouvent pour s'y « héberger », ils consomment l'essentiel de leur temps à « refaire le monde³ », tout en développant entre eux des pratiques de convivialité et de protection qu'ils prospectent à ce moment-là de leur parcours de vie. Ces zones sauvages renvoient à une tournure et à un état d'immobilité, et paradoxalement de mouvements permanents, de dynamique et de processus.

Étant donné qu'il figure une catégorie d'espace à l'état pur, le désert est avant tout le symbole d'un espace atemporel dont l'homme ne peut déchiffrer les traces et où tout semble voué à l'effacement et au silence. Chez Le Clézio, on se transpose constamment le développement en partie du rapport particulier à la notion de « territoire⁴ ». Les personnages sont bien pris dans la dimension d'un mouvement géographique qui les emmène d'un oasis à une ville, d'un oued à un erg. Cette configuration se fait de plus en plus présente, se mêlant cependant toujours à la fiction et à la recherche d'un ailleurs. Elle présente également un aspect paradoxal, puisqu'elle oscille souvent entre le « syndrome de l'errance » et « la fuite impossible » où l'expérience de l'aridité et de l'immensité des dunes contribue à la quête des origines. Entre autres, les espaces soumis à l'imaginaire de l'auteur et autour desquels il fonde ses propres fictions : « *Fuir, toujours fuir. Partir, quitter ce lieu, ce temps, cette peau, cette pensée. M'extraire du monde, abandonner mes propriétés, rejeter mes mots et mes idées et m'en aller*⁵ ». Ces formes de voyage peuvent dépendre de l'impératif d'un départ, de la nécessité d'abandonner un espace présent et commun.

Le Clézio offre un terrain consistant pour l'observation du paysage désertique. Chez lui, c'est la dimension cosmique des protagonistes qui scelle l'accord profond entre l'être humain et son environnement : Lalla réalise l'initiation de l'immensité intime lorsqu'elle s'immobilise en pleine

¹ BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 10^e éd., 2009, p. 24.

² ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 26.

³ BOURDIEU Pierre, [dir.], *La Misère du Monde*, Paris, Seuil, 2007, p. 159.

⁴ CAVALLERO Claude, *Le Clézio, témoin du monde*, Paris, Éditions Calliopées, 2009, p. 87.

⁵ LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1990, p. 94.

zone dépouillée. Pour elle et Nour, le voyage à travers le désert est une métamorphose, une maturation¹. Le Hartani a quant à lui toujours fait sien le désir de parcourir vers l'inconnu. C'est avec détermination qu'il se lance dans la marche et qu'il disparaît. L'espace du dehors habite les personnages au point d'en devenir une partie intégrante. C'est la force centrifuge qui entraîne à l'extérieur au contact des préceptes naturels, conduisant assidûment vers un espace en régression, en marge, isolé des remous de la civilisation, loin de la rumeur et de la normalité. Cependant l'espace centripète suggère une vision ajustée et authentique du lieu. Ce n'est plus cette aire de désolation d'où l'on fuit, mais bien le haut-lieu d'une identité, le « *sommet de l'existence terrestre* » (D 11), celui où l'homme est censé atteindre sa vérité première, sa substance native.

Ainsi, la fuite est-elle soulignée comme facteur de passage du désir, de liberté notamment, et le départ importe alors plus que la destination, comme si l'essentiel demeurait dans le fait de se déplacer plutôt que dans celui de se rendre dans un endroit symptomatique. Il correspond à « une tentative de découvrir l'espace, la situation de l'homme par rapport à l'espace² » :

Elle regarde le paysage glisser autour des vitres, la route noire qui sinue vers elle, les maisons, les jardins, les friches qui se défont sur le côté, qui s'en vont. Les gens sont au bord de la route, ils regardent d'une aire vide, comme dans un rêve. (D 348)

Al Koni saisit, à son tour un sentiment de perte fatal d'un temps, celui, baudelairien, des « verts paradis des amours enfantines ». C'est le temps du rêve se confondant avec le réel, le temps de l'imaginaire tout puissant, ce désir irrépressible d'infini. « Le voyage est une espèce de porte par où l'on sort de la réalité connue pour pénétrer dans une réalité inexplorée qui semble un rêve³ ». C'est ce mal du pays, le *Heimweh* décrit par Kant. Cette mélancolie n'est donc pas seulement « cette tristesse vague (du grec *algos*, douleur) causée par le dépaysement, de ce qu'on a connu, de son milieu et le désir de le regagner (du grec *nostos*, retour) » comme la définit Larousse, mais un pressentiment ésotérique qui déborde sa conception. Ce qui compte, c'est le mouvement qui tend vers la fusion avec la nature divine

¹ FRANÇOIS Corinne, *Jean-Marie Gustave Le Clézio : Désert*, Paris, Bréal, 2000, p. 91.

² LHOSTE Pierre, Entretien avec J.M.G. Le Clézio, in *Les Nouvelles Littératures*, n° 2249, octobre 1970, p. 1.

³ DE MAUPASSANT Guy, *Au Soleil*, Paris, Pocket, p. 38.

de l'homme avant l'exil loin de « Waw » perdue. La conscience dédoublée tend vers l'aspiration à un retour en soi-même, vers la réconciliation en intégrant « son autre hémisphère » comme le montrait Ibn Hazm¹. Mais cette autre moitié, en tant qu'essence de l'au-delà infranchissable, ne cesse de s'éloigner à l'approche du geste qui veut la saisir engendrant le sentiment d'un incurable schisme et d'une nostalgie sans fin. Donc la fuite et le voyage ininterrompu est un tour à rebours qui commence pour le Saharien dès le premier instant où il ouvre les yeux sur cette terre : « *Le nouveau-né, lorsqu'il naît en ce lieu nommé désert, ne laissera pas longtemps sa mère jouir de sa maternité, qu'un enfant amené au désert par les oiseaux doit faire comme le peuple des oiseaux et désertier tôt son nid, que, lorsque l'heure est venue de partir, le voyage n'a plus de fin.* » (OC 12). Sa « traversée du désert » est un passage obligé plus ou moins long pour retourner là d'où il vient, pour retrouver le nirvana céleste, sa patrie d'éternité. Seule l'errance lui permet de se préparer peu à peu à ces retrouvailles. La marche continuelle vers l'horizon, la quête paradisiaque, la voie majestueuse du retour vers l'origine deviennent non seulement un mode d'existence symptomatique du voyageur, mais une façon d'être qui le définit dans son entité même.

C'est alors que l'entreprise alkonienne de « fixer » par l'écriture romanesque cet univers essentiellement mouvant pourrait paraître paradoxale voire vaine. Car comment rendre compte d'un cadre spatial à l'étendue infinie et aux variations multiples? Comment établir une chronologie lorsque le temps n'a pas d'emprise sur des êtres qui « *marchent dans la caravane du temps*² »? Comment circonscrire une expérience humaine bornée par la naissance et la mort lorsque l'une et l'autre de ces dimensions ne sont perçues que comme des repères vagues et aléatoires dans l'éternel voyage? Et lorsque le désert devient le point de rencontre des deux éternités du temps et de l'espace, le trajet touche à sa fin et derrière le mirage, une vision apparaît. L'errant s'appête à quitter sa marche et à entrer dans le silence du mouvement, à rejoindre une troisième éternité ou à reconquérir une éternité première. Elle est la recherche d'un onirisme exhumé dans un leurre terrestre, la quête de Waw, le voyage vers l'origine. Les errants partant dans le Sahara à la recherche de ce pays « *de la félicité et du salut éternel*³ », s'approchent

¹ IBN HAZM Abu Muhammad, *Le Collier de la colombe*, [trad.] Gabriel Martinez-Gros, Paris, Actes Sud, 2009, 251 p.

² AL KONI Ibrahim, *Ṣaḥrā' al-kubrā*, (*Mon Grand désert*), Beyrouth, Al-mu'assasa al-'arabiyya li al-dirāsāt wa al-našr, 1998, p. 67.

³ *Ibid.*, p. 102.

d'une fin qui est un début recommencé ou l'affirmation du refus d'un début. En effet, avant d'être un espace de découverte, le voyage se construit sur un principe de fuite :

– *Vous pouvez vous préparer! dit-il. Vous pouvez prendre le large à compter de demain. Vous pouvez fuir. Mais sachez que vous ne pourrez pas fuir de vous-mêmes. (OC 44)*

L'apparence de fuite chez le personnage de Le Clézio se double souvent d'une passion plus forte : la nostalgie des origines, l'attrait de régression, de dissolution dans un cosmos maternel. Les motifs de la fuite, parfois obscurs, se légitiment toujours par la recherche d'un paradis perdu. Et, cette nostalgie constitue le moteur principal de ce départ vers un ailleurs. Le paradis perdu présente certes un foisonnement des formes, mais la mémoire se réveille selon les mêmes principes.

Le désert est bien caractérisé par l'immobilité. Lieu à jamais figé, néanmoins lieu parfait. « *C'était comme si le monde s'était arrêté de bouger, de parler, s'est transformé en pierre* » (D 28). Ou bien, il est un : « *pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, peut-être, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays* » (D 11). D'ailleurs, le désert ne se définit pas uniquement par son atemporalité, il est aussi un espace où d'autres lois sont abolies : « *C'était le centre du désert peut-être le lieu où tout avait commencé, autrefois, quand les hommes étaient venus pour la première fois* » (D 27).

Le voyage dans le tréfonds de l'âme s'apparente d'abord à un voyage dans la conscience passée, un voyage dans la mémoire, où l'entendement de soi s'effectue par un exercice de lucidité, où l'ailleurs devient la métaphore géographique et temporelle d'un paradis perdu que le héros s'efforce désespérément de restituer. L'introspection devient rétrospection. Le voyage intérieur est une délivrance, un voyage-voyance qui ouvre les portes de la perception vers d'autres dimensions. C'est un voyage au bout de l'être où il entend sa propre voix, recolle les morceaux de son passé, réussit l'impossible en évitant la désolation et conjugue déception et souffrance avec l'espoir que s'ouvre devant lui une nouvelle voie.

Une approche serait désormais possible entre les personnages des deux auteurs : celui de non soumission à l'identité et le désir à la liberté. Ces compositions multiplient l'incommensurable des traversées qu'on y roule sans cesse, qu'on y marche sans arrêt, qu'on y vole sans fin, qu'on s'y déplace

sans pause. Ces ouvrages condensent l'infini des voyages comme leur infertilité, leur inexistance presque, leur immobilité. Car l'histoire d'amour, la mutinerie, le brouillamini surgissent et ne brisent en rien le rythme entropique de ces petites vies aux espoirs tronqués que les mains de l'écrivain entremêlent : le roman laisse ses meneurs de jeu dans le labyrinthe où il les a trouvés. L'étrange familiarité des personnages vient en clair de cette rébellion impossible contre un certain ordre du monde. Si les nomades se ratent, les vagabonds se ruinent, les randonneurs s'expatrient, c'est donc qu'ils ne sont jamais, en quelque sorte, que des (le chef de la tribu¹) qui ne s'avouent pas résignés, à l'image de Lalla² qui fuit et se rend à Marseille.

Si l'homme d'Al Koni voyage, c'est qu'il tend à se concevoir dans l'espace, qu'il cherche à expérimenter ses limites, à interroger son champ d'action sur le monde. Sa quête vraie reste la réalité de sa liberté, l'expérience de sa puissance. Dans un univers vidé de toute réalité, le pouvoir de l'homme glisse à la surface des aspects, cherche ses marques dans la domination d'une *terra incognita* perpétuellement plus éloignée. La pulsion de fuite chez les personnages chez Le Clézio et Al Koni se double souvent d'une passion plus forte : la nostalgie des origines, le désir de régression, de dissolution dans un cosmos maternel qui rassemble « *un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, peut être, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre* » (D 11). Et conceptuellement « *c'était le centre du désert peut-être le lieu où tout avait commencé, autrefois, quand les hommes étaient venus pour la première fois* » (D 27).

3. Des sphères isomorphes

Par un réseau de comparaison, d'allégories, les éléments cosmiques : eau, terre, ciel, sous l'aspect d'espaces privilégiés que sont la mer, le désert, la lumière, espaces tendant à l'infini où règne l'indifférence, se mêlent les uns et les autres pour se fondre, se dissoudre dans une rêverie, matérielle, primordiale. La confrontation des protagonistes à la nature est une transposition gratifiante de son affrontement aux hommes. Leur démarche porte la marque d'un désir d'affranchissement, une volonté de transgresser leur propre frontière sous le vent tyrannique qui semble imparable avec des envols de poussière qui peuvent opacifier l'atmosphère jusqu'au bout.

¹ Personnage-protagoniste souffre-douleur dans *L'Oasis cachée*.

² Personnage centrale dans le deuxième récit de *Désert*.

« Ce que le vent a transmis aux hommes, c'est d'abord et avant tout la liberté : la liberté d'aller, de franchir les distances, d'être toujours en mouvement¹ ». Le vent ne peut plus dès lors être considéré comme un simple thème romanesque. Il se définit comme déplacement d'air, comme pur mouvement, il incarne en quelque sorte l'idée même de mobilité et gouverne du même coup la configuration spatiale du roman. Non seulement un lien de parenté est établi entre le vent et les nomades, mais c'est lui qui met en correspondance les lieux des récits qui permet leur entrecroisement. En outre, le sable est la seule forme paysagère à pouvoir se prêter à leur projection. Il a le pouvoir à évoquer le dépouillement, l'humilité, la souffrance physique et morale et au bout du compte la mort qui permet d'échapper au temps profane pour retrouver le temps primordial, en revanche il est le seul à pouvoir, par sa nature plastique (et ses analogies avec la mer), évoquer la matrice, la *mère-paysage*, celle qui est capable de faire renaître un homme nouveau.

De fait, les sables s'étendent sous l'agissement du vent, et ce faisant, engoutissent tout ; le progrès a donc pour corrélat l'envahissement ; ou bien ils sont inertes et leur surface absorbe les corps allogènes, entraînant leur propre mouvement vers les profondeurs ; ou encore, échappant au vent, ils se concrétisent et s'élèvent en éminences minérales, parfois même en murailles, et cette fois le mouvement, rendu immobile, projette l'axe vertical vers les hauteurs. Les deux dernières modalités font obstacle à la première, entravent le progrès vers l'avant. Le mouvement d'envahissement, qui résulte de l'avancée des sables sous la poussée du vent, et celui d'imprégnation, se trouvent chacun sur un axe distinct et presque en opposition, bien qu'il s'agisse des deux modes très proches d'éclipse d'un corps intrus dans le désert qui est ou enseveli sous l'accumulation des sables ou accaparé par eux.

Les sables hissés par le vent avancent en spirale, recouvrant tout, et créant du désert ; ils procèdent à la manière du tourbillon, en mouvement hélicoïdal. Aussi peut-on qualifier de « tourbillonnaire » le mouvement propre aux sables du désert². Dans le procès d'absorption également, ils prennent au centre la forme d'une spirale vide de laquelle tout décline.

¹ VIEGNES Michel [dir.], *Imaginaires du vent*, Paris, Imago, 2003, p. 18.

² L'image de la spirale est rationalisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari qui expliquent alors, cette mobilité tourbillonnaire par référence au mode d'existence des nomades en

C'est donc selon la dialectique de la mobilité et de l'immobilité que s'opère la poétique du désert. Celui-ci n'est pas perçu comme une vaste immobile mais plutôt comme un espace contenant le mouvement et cet attribut nourrit l'expression de son infinité : « *Autour d'eux, à perte de vue, c'étaient les crêtes mouvantes des dunes, les vagues de l'espace qu'on ne pouvait connaître* » (D 23). L'énoncé est confirmé ici par la proximité des syntagmes formulant l'infini et le mouvement. Dans cette même perspective, la comparaison et la métaphore avec la mer est fréquente et fait partie des poncifs littéraires. Chez Le Clézio, les deux espaces sont liés à la fuite, à la marche, au voyage intérieur, immobile. « *Le désert est comme la mer, avec les vagues du vent sur le sable dur, avec l'écume des broussailles roulantes, avec les pierres plates, les taches de lichen et les plaques de sel, et l'ombre noire qui creuse ses trous quand le soleil approche de la terre* » (D 180). L'emblème est filé de manière analogue dans l'écriture alkonienne aussi :

La hamada qui flotte dans les airs est elle aussi un pays perdu. Et si elle ne recevait pas du ciel sa part de pluie, la soif frapperait durement ses terres, impuissante qu'elle est à retenir ses eaux fuyant au sud vers les fosses des déserts occupées jadis par le lac de la grande Waw et aujourd'hui par la grande mer de sable, ou bien filant vers le nord pour verser leur obole à la grande mer lointaine.
(OC 144)

Le vent représente la concrétisation du désert, de son indifférence et de son refus de l'homme : « *Le désert lavait tout dans son vent, effaçait tout. Les hommes avaient la liberté de l'espace dans leur regard* » (D 13). Il se présente comme une force négative car il est lié au champ lexical de la destruction et au thème de la mort. Il est aussi la matérialisation du lien du désert et du ciel : « [...] *le vent du désert qui souffle, tantôt brûlant ses lèvres et ses paupières, aveuglant et cruel, tantôt froid et lent, le vent qui efface les hommes et fait crouler les roches au pied des falaises. C'est le vent qui va vers l'infini, au-delà de l'horizon, au-delà du ciel jusqu'aux constellations figées, à la Voie Lactée, au Soleil* » (D 204).

identifiant le concept de vitesse, intensive, qu'ils opposent au mouvement, extensif : « Le mouvement désigne le caractère relatif d'un corps considéré comme « un », et qui va d'un point à un autre ; la vitesse au contraire constitue le caractère absolu d'un corps dont les parties irréductibles occupent ou remplissent un espace lisse à la façon d'un tourbillon, avec possibilité de surgir en un point quelconque. Bref, on dira par convention que seul le nomade a un mouvement absolu, c'est-à-dire une vitesse ; le mouvement tourbillonnaire ou tournant appartient essentiellement à sa machine de guerre », *Capitalisme et Schizophrénie II, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 473.

Un autre vent se présente. Il est doux et lente. C'est un vent étrange. Il ne vient pas du désert mais de l'autre côté de la mer. Il vient des endroits peuplés, des villes. Il apporte les maladies et la mort, tandis que le vent du désert est cruel mais ne tue pas les hommes. Les hommes du désert l'appellent « le vent de malheur » : « ... *le vent de malheur est un vent très doux qui tourbillonne, qui lance quelques rafales, puis qui pèse sur les toits des maisons, qui pèse sur les épaules et sur la poitrine des hommes. Quand il est là, l'air devient plus chaud et plus lourd comme s'il y avait du gris partout. Quand il vient, ce vent lent et doux, les gens tombent malades, un peu partout, les petits enfants et les gens âgés surtout, et ils meurent. C'est pour cela qu'on l'appelle le vent de malheur* » (D 195-196). Le vocable « gris » renvoie discrètement à la ville parce que c'est la couleur qui domine dans la description de la ville de Marseille.

La relation du sable et du vent est dynamique : le premier, mû par le second, invisible, le révèle aux regards, car si le vent moule les formes du désert, le désert, par ses sables en prééminence, donne forme visible au vent. À partir de ce dernier, la notion d'infini ne se développe pas uniquement sur l'axe horizontal, mais elle agit identiquement dans la verticalité : en se hissant, les sables rejoignent le ciel, les astres, le cosmos et font écho à l'ascension de l'être qui aperçoit son authenticité. Un autre motif appartenant souvent à la thématique du désert qui est la tempête de sable¹. Dans les textes de notre romancier, ce motif est revêtu d'une fonction à la fois esthétique et dramatique. L'union excessive des sables et du vent manifeste de façon paroxystique un mouvement cyclique simultané : elle rompt profondément un agencement antérieur et territorialise le désir du sujet dans le désert, mais avec une certaine distance qui semble esquisser un nouveau mouvement alternatif.

Le vent et le sable conjugués forment donc l'un des motifs récurrents chez Le Clézio et, environnant ou même emportant les acteurs principaux de roman, ils font écho à leur soif de liberté. Celui-ci prend forme à travers la poétique de l'infini du désert, dont la nature d'espace illimité est encore soulignée par son caractère insondable, rendu par le mouvement

¹ Le motif de la tempête de sable apparaît comme indice territorial du désert dès l'Antiquité. Cf. ZARINI Vincent, « Aspects et paradoxes du désert dans une épopée latine de l'Afrique chrétienne du VI^e siècle », in *Le Désert, un espace paradoxal*, NAUROY Gérard, HALEN Pierre et SPICA Anne [dir.], Berne, Peter Lang, 2003, pp. 143-157.

permanent. À cette lourdeur, presque statique malgré la progression, se mêle discrètement l'inconsistance légère des éléments du désert, le sable puis le vent, qui font de ces profils comme des apparitions immanentes à l'espace elles aussi : les nomades sont « à demi cachés par la brume de sable », ils marchent « sans bruit dans le sable », le vent souffle obstinément et fait « fuir » le sable autour d'eux (D 7). Les deux facteurs – vent et sable – sont vecteurs d'instabilité ; sur eux s'ouvre et repose l'« ambiance » du texte; plus qu'un décor et qu'un contexte, ils qualifient d'emblée une *situation de discours*¹. La locomotion de l'intempérie de l'air admet ainsi l'alliance entre mer et désert. Il participe de l'émanation de leur infinité, parce qu'il se trouve au cœur de l'argumentation du mobile et de l'immobile ; aussi constitue-t-il un motif poétique fécond. Les dunes, rendues à l'immobilité de pierres, contiennent le vent – le mouvement – parce qu'elles en portent le signe. Or, le syntagme nominal qui marque le passage d'un état dynamique à un état statique « *impuissante qu'elle est à retenir ses eaux fuyantes* » est saisi à nouveau par le mouvement dans le syntagme verbal : « *bien filant vers le nord pour verser leur obole à la grande mer lointaine* ». Le mouvement du désert sous l'effet du vent la rapproche en résultat à l'espace marin dont il pastiche la forme à l'infini, « *flotte* », « *fosses* », « *obole* », et libère, de ce fait, tout un jeu de métaphores et de parallèles, tel « *les fosses des déserts occupées [...] aujourd'hui par la grande mer de sable* ». Ainsi, l'identité du rapport textuel à l'espace marin et au désert est distinctive, dans notre corpus, dans lesquels est soulignée l'infinité du désert comme facteur de passage du désir, de liberté surtout. Si l'on considère l'évolution scripturale d'Ibrahim Al Koni, l'on peut dire que sa poétique pousse à l'extrême le parallèle entre les deux espaces. En effet, alors que la plupart de son œuvre fait intervenir le désert, sinon à chaque fois comme lieu unique de l'histoire, du moins systématiquement, pour ses personnages, comme agent d'incarnation de leur authenticité, son roman *Comme un appel du lointain*², situe pour la première fois l'action sur un espace isomorphe, sur la mer et le désert en même temps. La relation à l'espace désertique ou marin est ressentie comme révélatrice de l'authenticité du moi. Cet air domine pareillement chez Le Clézio, et établit des composantes majeures

¹ DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1999, p. 764.

² AL KONI Ibrahim, *Nidā' mā kāna ba'īdan*, Beyrouth, Al-mu'assasa al-'arabiyya li al-dirāsāt wa al-našr, 2006, 475 p. [Trad.] Philippe Vigreux, Paris, Éditions Michel de Maule, 2009, 399 p. (désigné par CA suivi du numéro de page).

qui réalisent l'analogie – troublante –, tant au plan de l'histoire qu'à celui de la poétique, entre les textes examinés dans notre étude. Pourtant, chez eux, la mer semble plus couramment le référent pour une poétique métaphorique du désert que l'inverse, même dans *Comme un appel du lointain*, où pourtant le désir de désert du protagoniste s'exprime à travers la poétique marine. L'espace désertique y est désigné comme : « *La mer était le seul paradis substituable à son désert, mieux, qu'elle était son pendant* » (CA 272), et les fonctions des deux éléments sont assimilées pour servir à l'exploration d'un moi originel et à l'apaisement de l'être¹.

Et ce n'était pas seulement la lignée du sang qui venait d'elle, puisqu'il y avait trouvé, lui, celle de l'âme. La lignée de l'âme porteuse du germe de la liberté, cette liberté qu'il voyait dans le corps du désert, même s'il lui faudrait vivre encore longtemps et affronter bien des périls de l'existence pour s'apercevoir qu'elle n'était ni plus ni moins qu'un fardeau, qu'elle n'était ni plus ni moins qu'un spectre effrayant, aussi effrayant que la mer qu'il adorait pareillement – et dans laquelle il aimait probablement le visage du désert, le visage de cette liberté qu'il chérissait en elle autant qu'il la chérissait dans les sables et qu'il redoutait en eux!
(CA 14)

Cependant, le lexique propre au désert se superpose rarement de façon métaphorique à l'espace marin. L'on trouve en effet peu d'occurrences telles que : « *la mer s'étalait comme un désert azuré* » (CA 40) et « *un désert couvert d'une marée de bleu* » (CA 120). Encore on remarque la jonction entre les deux rives de la Méditerranée : « *L'été, les vents du sud régnaient en maîtres et, sans se limiter à la frange du rivage, empiétaient sur la mer pour y couler les bateaux et pousser jusqu'au bord opposé pour y porter la chaleur aux pays des Chrétiens, chargée de ces grains de poussière qui aveuglent les gens de ces contrées* » (CA 234). Le lien tissé entre mer et désert tient aussi à des atmosphères, telle l'extrême chaleur (CA 306). Jamais, cependant, la mer ne devient indubitablement un désert par le jeu des métaphores à la manière dont le désert devient mer. La dissociation des deux éléments au plan de l'énoncé révèle le conflit intérieur sur lequel est construite la trajectoire romanesque :

¹ L'on constate ici que le glissement de la mer vers le désert s'opère davantage sur un axe horizontal, métonymique pour ainsi dire, et non pas sur l'axe horizontal, métaphorique, comme c'est le cas dans le glissement du désert vers la mer (cf. citations dans le texte).

Il alla droit vers l'ouest et y vit s'accomplir les dernières phases du couchant. Du bout de l'horizon montaient des nuages de feu, tandis que la plaine immense se projetait dans toutes les directions, entraînant dans sa marche somnolente vers l'orient des touffes d'arbustes asséchés. Au nord, affleurait la tache sombre des champs étirés en bordure de la côte tandis que, sur l'espace plongeant vers le sud, les hauteurs du Djebel Nefoussa, avec leur couleur terreuse et leurs cimes altières nimbées de mystère, évoquaient les légendes d'un lieu éternel devenu depuis l'aube des temps le point d'accolement entre les rivages marins gorgés d'humidité et un désert qui enjambait la crête des montagnes pour s'enfoncer vers le sud sur des surfaces planes, nues, assoiffées, sans limites. (CA 10)

Le désert est souvent identifié à son antagonique : « *Elle [Lalla] voit l'étendue de sable couleur d'or et de soufre, immense, pareille à la mer, aux grandes vagues immobiles. Sur cette étendue de sable, il n'y a personne, pas un arbre, pas une herbe, rien que les ombres des dunes qui s'allongent, qui se touchent, qui font des lacs au crépuscule. [...] Il y a des ruisseaux d'or qui coulent sur place, au fond des vallées torrides. Il y a des vagues dures, cuites par la chaleur terrible du soleil, et de grandes plages blanches à la courbe parfaite, immobile devant la mer de sable rouge* » (D 97). Dans le désert-mer, même les hommes se métamorphosent, ils deviennent bateaux « *Les hommes vont dans le désert et ils sont comme des bateaux sur la mer, nul ne sait quand ils reviendront. [...] Ils meurent noyés dans le sable, ils meurent perdus comme les bateaux dans la tempête, et le sable garde leur corps* » (D 180-181). Le Clézio a uni ainsi ses deux espaces préférés, le désert et la mer.

L'alliance poétique entre mer et désert¹ a un rôle structurel dans les trois ouvrages : il témoigne de l'intérêt des auteurs pour mettre en valeur une progression qui répond à la tension affective attribuée aux protagonistes

¹ Cette convergence peut être considérée comme une marque d'allégeance intellectuelle, quoiqu'il soit difficile d'identifier précisément les influences intertextuelles à propos d'un poncif. On le trouve, en effet, chez EBERHARDT Isabelle. Dans la nouvelle « Le Major », par exemple, les dunes sont retracées par une accumulation d'épithètes indiquant leur caractère mobile pour appuyer la permanence de leur immobilité : « Des dunes incolores, accumulées, pressées, houleuses, changeant de teintes à toutes les heures, subissant toutes les modifications de la lumière, mais immobiles et comme endormies en un rêve éternel », *Yasmina et autres nouvelles algériennes*, Paris, Liana Levi, 2^e éd., 2002, pp. 160-161.

de chaque œuvre. L'infinité du désert, qui représente la liberté pour l'être humain confronté à son horizon sans limites intérieures ni frontières visibles, est propre à nourrir cette tension. À l'image du désert et de ses occupants nomades, la volonté et la trajectoire des novices évoquent deux *lignes de fuite* qui abolissent les confins et les lisières de diverses textures sociales segmentarisées où leur destinée les inscrit. Dans nos romans, ce qui prévaut dans la structure de la poétique du désert en relation avec l'expression de son infinité, est le mouvement d'envahissement, de progression, que même immobilisés les sables contiennent dans leur forme. De même, il apparaît que, dans la productivité inventive des romanciers, les sables sont peu adéquats à symboliser l'élément marin en permanente circulation. Pourtant chez eux, le vent qui meut rudement les sables, est un facteur itératif pour spatialiser le désert poétique ; ils tracent la ligne de fuite du sujet par le fait qu'ils en traduisent le désir.

4. La vision cosmique

L'infinité de l'espace désertique dominée par la dialectique du mobile et de l'immobile est aussi exprimée à travers la lumière, indissociable du reste, d'une autre composante de la poétique du désert, la chaleur. Par son intermédiaire, le désert est saisi dans une plus grande intimité avec le corps, dans la violence ou dans la douceur. De même que le vent est en accord avec l'infinité de l'espace et instaure dans ce rapport un motif surtout expressif d'une esthétique du désert revêtant une connotation à la fois cosmique et mystique. Dans *L'Oasis cachée* et dans *Désert*, l'acuité de la lumière énonce l'idée d'infini. Mais dans *Désert*, elle évoque en plus la souffrance et la dureté du monde désertique insaisissable par l'homme parce qu'en conséquence d'un contact intense et prolongé avec le soleil une parfaite adéquation s'établit entre les forces lumineuses extérieures du terrain et les formes intérieures d'un psychisme individuel, pour reprendre les expressions de Jean-Jacques Wunenburger¹. Mais l'ivresse n'est que l'un des éléments découlant de cette dépendance singulière à la lumière ; un second effet, plus ténu, se manifeste dans l'élection du bleu comme couleur privilégiée. « *Le monde étincelait aux yeux des voyageurs : plaines de roches coupantes, montagnes déchirantes, crevasses, nappes de sable qui réverbéraient le soleil. Le ciel était sans limites, d'un bleu si dur qu'il brûlait la face* » (D 23).

¹ WUNENBURGER Jean-Jacques, « Le désert et l'imagination cosmo-poétique », in *Cahiers de géopoétique*, (Série colloques), Éditions Zoé, octobre 1991, p. 41.

Non seulement la minéralité du paysage renforce l'intensité de la lumière, mais elle suscite aussi la mélancolie des hommes qui le parcourent. Ce déchirement, parce qu'il est une forme de résistance à la matière, au sens bachelardien¹ à la fois détermine le rythme de leur existence et permet une mutuelle intégration de l'être et du monde². De fait, l'expression de l'infinité et de l'horizontalité, coalisée à celle de la verticalité du désert, reproduit la perception d'une globalité. Dans *Désert* comme dans *L'Oasis cachée*, la lumière peut bien être bénigne et alors, comme le vent donnant aux sables le contour du mouvement, elle moule le désert, et c'est en révélant dans ses jeux avec l'ombre, la possibilité infinie des formes et des couleurs, qu'elle en exprime le caractère illimité. Ainsi, la dissemblance avec le vent est celle de la vitesse, car la lumière s'arrête pour ciseler les contours offerts au bref instant de la vision ; elle opère davantage dans la verticalité et, s'il y a mouvement horizontal, il est lent. De cette façon, à Lalla, descendante de nomades vouée à la vie sédentaire, l'infinité du désert apparaît dans une vision faite de pactes, de l'ombre et de la lumière, du mobile et de l'immobile, énoncée sur des rythmes particulièrement binaires et ternaires rendus par des juxtapositions. Cette combinaison syntaxique d'« accumulation » sert de structure à l'expression de l'infini et, en même temps, accompagne l'élan quasi mystique de Lalla :

Il y a des ruisseaux d'or qui coulent sur place, au fond des vallées torrides. Il y a des vaguelettes dures, cuites par la chaleur terrible du soleil, et de grandes plages blanches à la couche parfaite, immobiles devant la mer de sable rouge. La lumière rutil et ruisselle de toutes parts, la lumière qui naît de tous les côtés à la fois, la lumière de la terre, du ciel et du soleil. Dans le ciel, il n'y a pas de fin. Rien que la brume sèche qui ondoie près de l'horizon, en brisant des reflets, en dansant comme des herbes de lumière – et la poussière ocre et rose qui vibre dans le vent froid, qui monte vers le centre du ciel. [Lalla] sent surtout, au-dessus d'elle, l'immensité du ciel vide, du ciel sans ombre où brille le soleil pur. (D 97)

¹ Gaston Bachelard admet dans la résistance à la matière une « psychologie du contre ». BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 2004, pp. 27.

² Par rapport à cette résistance à la matière, nous identifions la marche des nomades au *travail* au sens entendu par Bachelard : « À l'être travaillant, le geste du travail intègre en quelque sorte l'objet résistant, la résistance même de la matière. Une matière-durée est ici une émergence dynamique au-dessus d'un espace-temps. Et encore une fois, dans cette matière-durée, l'homme se réalise plutôt comme devenir que comme être. Il connaît une promotion d'être. », *Ibid.*, p. 28.

Le rôle de la lumière est apte d'octroyer la vie et de susciter une « décorporation » qui renvoie à l'expérience des grands mystiques, ou plus simplement, à celle des hommes qui ont frôlé la mort. En effet il y a deux lumières qui sont comme le jour et la nuit. Il y a la lumière du jour, qui brûle et qui est hostile aux hommes, et il y a celle de la nuit qui est si douce que l'on peut presque la boire : « *Elle boit la lumière très pâle qui vient de l'amas d'étoiles, et tout à coup il lui semble qu'elle est si près, comme dans la chanson que chantait la voix de Lalla Hawa, qu'il lui suffirait de tendre la main pour prendre une poignée de la belle lumière étincelante* » (D 220). La même idée est adoptée par Al Koni : « *– Telle est la nuit du marcheur en quête de la hamada du couchant. Si la nuit n'y dominait pas, les ancêtres ne l'auraient pas qualifiée de telle. Apprends à oublier les jours de canicule et à goûter les nuits perpétuellement étoilées* » (OC 101).

La lumière accompagne donc la progression du *Chef* sur cette ligne de tension nomade. Elle lui défère l'audace nécessaire pour franchir le seuil vers le paradis disparu. L'instant suspendu où l'on atteint la vitesse zéro, comme extrêmement, est aussi fait de l'illumination transcréative¹ :

Cette fois aussi ils marchèrent en silence, marchèrent sur une très longue distance, poussant de leurs sandales une multitude de cailloux. Ils découvrirent le sens caché de cette habitude, entrèrent dans le secret de cette langue qui n'accrédite pas le langage, méprise l'œillade suggestive, dédaigne les mascarades de l'index, puisqu'elle passe au loin dans le silence, se fond au susurrement du vent du sud dans les buissons d'herbes sèches, tangué d'ivresse dans l'éther et ravit la prophétie au rythme immanent. Au-dessus de leur turban, pendait une lune drapée dans un voile blafard, répandant sur les nudités une chiche lumière. Sous la pâle clarté s'étendait un désert austère, jonché de pierres grises dont le défaut de lumière accentuait la tristesse et la noirceur. (OC 94)

¹ Aux yeux d'Adonis, poète et essayiste syrien, la transcréation est la transgression des temps, des lieux, des individus et sociétés qui s'oriente du visible à l'invisible, du fini à l'infini, du profane au sacré, du naturel au transcendantal, de la parole au silence. Voir aussi à ce propos l'article de Michel Random, intitulé « *Le voyage de la transcréation* ». En développant cette pensée, il indique que : « Transcréer signifie voyager dans un continent inconnu d'expériences et d'écriture, alors il va de soi que s'effacent les frontières entre ce qu'on appelle divin et ce qu'on appelle terrestre », in COLLECTIF, *Mémoire du XXI^e siècle, Cahier 3-4 : Création et transcréation*, Monaco, Édition du Rocher, coll. « Groupe 21 », 2002, pp. 154-168.

Le concept alkonien de *paradis perdu* connote l'infini du désert par sa présence dynamique dans l'espace, permettant à l'être une ouverture totale au monde. Celui-ci n'est accessible que pour l'élus, désigné comme l'être qui sent la nécessité de retrouver son authenticité en se dépouillant des artifices l'aliénant au monde. « *Seul le voyageur est promis à entrer dans Waw, qu'il peut lui seul espérer découvrir le continent égaré, caresser dans son cœur l'espoir d'atteindre l'oasis perdue* » (OC 21). Le désert, manifesté par cet agent, est au cœur de l'objectif scriptural dans la mesure où il est un espace référentiel propre à « l'utopie », et par conséquent construit l'ensemble du roman. La lumière, et plus nettement la chaleur et l'aridité, comme composante de l'agencement poétique du désert, empreinte de mysticisme, constitue un lien nécessaire et magique entre les œuvres d'Al Koni. Déjà présentes dans l'histoire des gens bleus, elles réapparaissent comme des *signaux*, autrement dit sous la forme d'éléments constitutifs du monde ancien qui font office de *connecteurs* entre le présent et ce dernier, entre la réalité et le rêve touareg et du désert. Elles forment les « marques d'expression » du désert poétique et servent la piste du protagoniste vers son ascendance. Les composantes de la thématique du désert et de la pérégrination indiquent de ce fait l'assertion d'une ligne de fuite nomade qui est aussi, pour Al Koni, une manière d'exprimer sa notion de « *Waw perdu* ».

Ainsi, chez Al Koni, la trinité : lumière / monde touareg / éternité s'agence autrement que dans *Désert*. En effet, au lieu de se lire au plan narratif comme l'expression d'une relation *mystique* de l'être au monde, elle doit l'être, au plan littéraire, comme moteur de l'existence du texte, expression de la liberté du protagoniste et message social. Il n'y a donc pas de mystique chez Al Koni, c'est-à-dire une croyance qui dépasserait la raison et se référerait au divin comme chez Le Clézio, bien que la dynamique du reversement soit présente. Tandis que Lalla, extasiée de vent et de lumière, entre en contact avec une force mystérieuse, tracée par l'ancêtre errant, qui s'impose à elle impérieusement comme une révélation d'ordre divin, le héros alkonien pénètre dans le monde de l'extrémité et de la perpétuité. Certainement, les deux meneurs de jeu conservent en eux une mémoire nomade, mais l'un, bien tourné vers le passé, est ancré physiquement dans sa terre d'origine, fait corps avec la lumière du désert comme tout être saharien, l'autre se sert de cette mémoire destinée à être sa trajectoire spirituelle.

5. Dichotomie terrestre/céleste

L'idée de l'homme livré aux forces telluriques et célestes est distinguée. Les pourtours alternés donnent l'illusion de mouvance tout en s'enfonçant dans la fixité. En effet, la conséquence d'immobilité est due à l'invariabilité du décor et à la circularité des espaces. De même, on met en scène tous les éléments de la vie, qu'elle soit animale, végétale, humaine. Rien n'échappe à la magie de leur regard qui semble entrelacer en permanence avec « l'écorce du monde » : la forme et le mouvement orbitaires des nuages dans le ciel, la peau ovée d'une truffe, la propagation giratoire des méharis et des hommes rappelant l'image de l'éther formant une voûte qui ceint le monde ailleurs, l'infinité du désert est identiquement exprimée par l'emblème du cercle chez Al Koni : « *Nous n'avons pas construit cet édifice à la seule gloire du chef mais dans le but d'y accueillir le ciel tout entier. Et si nous voulons que l'accueil soit parfait, nous devons élever à notre hôte une demeure qui lui ressemble. Or la rondeur de l'édifice ne s'inspire de rien d'autre que la rotondité du ciel* » (OC 82).

C'est dans le cheminement par caravane, plus largement évoqué chez Le Clézio que chez Al Koni, que la faim et la soif se font sentir comme des conditions inhérentes au désert. La tribu nomade le clézienne en présente ainsi les stigmates dans leur silence vigilant et leur progression têtue¹. « *Le désert, notre maison qui diffère de toutes les autres, car elle est la seule que l'on puisse porter sur les épaules pour aller loin et que nous mettons où nous mettons pied*² ». Al Koni le traverse y connaît la faim, la soif, la peur de mourir mais aussi la pureté et l'absolue liberté avec ses compatriotes touaregs.

Davantage que le manque de nourriture, la pénurie d'eau au désert empreint d'un symbolisme particulier, d'abord chez Le Clézio. À « *l'eau lourde arrachée au sable, eau morte des crevasses* » (D 13), qui rend valétudinaire sans éteindre la soif, s'opposent les puits des oasis, « *le silence des trous d'eau verte, qui regardent le ciel comme des yeux* » (D 30). Ce symbolisme du regard lié à la denrée la plus précieuse au désert apparente

¹ « *Ils portaient avec eux la faim, la soif qui fait saigner les lèvres, le silence dur où luit le soleil, les nuits froides, la lueur de la Voie lactée* » (D 9).

² AL KONI Ibrahim, *Bayt fī al-dunyā wa bayt fī al-ḥanīn (Une Maison pour la vie et une maison pour la nostalgie)*, Beyrouth, Dār al-multaqā, 2000, p. 15.

ainsi la soif physique à la soif de la quête. Pour le jeune Nour, s'abreuver aux puits restaure le désir d'aller de l'avant, un désir certes empreint de malaise, mais qui témoigne en même temps de l'ampleur exaltante de l'espace ouvert aux nomades :

L'eau tiède contenait encore la force du vent, du sable, et du grand ciel glacé de la nuit. Tandis qu'il buvait, Nour sentait en lui le vide qui l'avait chassé de puits en puits. L'eau trouble et fade l'écœurerait, ne parvenait pas à éteindre sa soif. C'était comme si elle installait au fond de son corps le silence et la solitude des dunes et des grands plateaux de pierres. (D 17)

L'eau est aussi liée métaphoriquement à la connaissance, dans la mesure où le cheikh Ma el Aïnine reçoit le surnom de « *l'Eau des Yeux* » (D 174). Or, il possède le don de guérison miraculeuse qui lui fait rendre la vue à un guerrier aveugle (D 371). En ce sens, l'eau apparaît comme motrice du désir de quête chez Le Clézio, parce qu'elle promet allégoriquement l'accès à un savoir métaphysique.

Dans *L'Oasis cachée*, le personnage du terrassier réunit les caractéristiques du candidat traditionnel à l'initiation. Dès les premières lignes du huitième chapitre, ce qui nous apparaît de lui n'est rien moins que la divination d'un destin. Il surgit d'un néant fait d'ombre et d'oubli pour faire face à sa vraie vie, comme s'il venait au monde à nouveau. Il demeure isolé du reste du campement sans jamais pouvoir s'intégrer à son peuple. Orphelin dès sa jeunesse. Il conteste donc à l'ordre social et à l'espace du bivouac : il survit dans la matrice de sa mère-terre, allant d'une fosse à l'autre :

Après quoi, il inspectait brièvement les lieux, avant de choisir l'endroit où donner le premier coup. Si la tribu s'était installée tôt le matin, il creusait tout le jour, et toute la nuit si elle était arrivée au soir sur sa nouvelle aire. Il creusait sans relâche, n'interrompant son effort que lorsqu'il avait ouvert dans le sol un trou assez vaste pour l'abriter [...]. Plus le temps passait, plus il s'ancrait dans cette habitude, creusant à tour de bras, s'aménageant plusieurs gîtes pendant le temps que la tribu demeurait en un seul et même endroit. (OC 150-151)

Le terrassier qui occupe son antre en dominateur, muni de tout un équipement de houes et de pioches, a accompli le premier rite préalable à toute épreuve initiatique. Sa femme le quitte parce qu'il adore les entrailles de la terre. Il pénètre et transperce le fond visuel et sonore de la scène, élevant à

une grandeur cosmique la valeur de la *terre*, et réalisant par le relais des racines lexicales une fécondation toute symbolique de la mère. Le mouvement ici amorcé réapparaît sous forme de motif au moment où le terrassier introduit son pic dans sa peau en vue de trouver l'eau à la fin du chapitre :

Le ciel, il ne l'avait plus regardé depuis qu'il était sorti du trou de la tente et avait erré sur les lointains pacages. C'est là, sur le chemin de ces lieux solitaires, qu'il l'avait entendue parler pour la première fois. Oui, elle lui avait parlé de mille manières. Et il avait entendu. Elle avait ranimé en lui la sourde braise. Alors, il s'était mis à pleurer, à se prosterner et, depuis ce jour-là, il n'avait plus entendu d'autre souffle que le sien, vu d'autre corps que le sien. À compter de ce jour, le ciel avait déserté le ciel, ne laissant sur terre que la terre [...]. La terre lui avait lancé l'appel, lui susurrant à l'oreille qu'elle est une mère qu'on ne trahit pas. (OC 153)

Les coutumes de préparation ont éloigné le terrassier de sa vie passée et débouchent sur la régression qui se déroule, comme il se doit, à l'écart de son espace habituel, lors d'une traversée orchestrée par son guide spirituel. Il part affronter dans l'eau le « monstre engloutissant », la descente aux enfers, épreuve initiatique archétypale qui lui permet de vaincre la mort « – *Je veux dire que l'offrande faite à la terre n'est pas moindre que l'offrande faite au ciel!* » (OC 161). Ainsi, le court trajet que le terrassier entreprend lui permettra de retrouver la trace des Ancêtres, de pénétrer le domaine du sacré. Ce trajet peut suivre trois directions : à l'horizontale vers une île mythique (entourée des eaux primordiales), vers le bas aux Enfers (séjour des morts), enfin vers le haut suivant les rites d'ascension¹. Mais au-delà de ces différentes épreuves, AI Koni s'est attaché à décrire les éléments majeurs de l'initiation de son héros à la terre, à la mort et au sacré (trilogie établie par Mircea Eliade) selon les différentes valeurs d'une symbolique aquatique complexe. Le puits fournit sans tarir. L'eau qui dévaste le campement correspond, dans la phénoménologie de l'initiation, à l'élément du retour à l'originel par la mort². Elle détient le potentiel de vie.

Le lexique de l'eau est omniprésent dans ce chapitre, et ce dès le départ. Le terrassier prend sa place au milieu de la scène. Au fil du récit, l'isotopie ainsi mise en place se concentre autour du puits qui regorge sur son contour au sol détrempe. Précisément, l'eau qui environne le terrassier

¹ VIERNE Simone, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, PU de Grenoble, 2000, p. 39.

² *Ibid.*, p. 86.

à ce moment prend la valeur maternelle liée au rite du *regressus ad uterum* : l'obscurité omniprésente de la fosse cosmique est certainement soulignée : « *Soudain, le rythme du flot s'emporta. Le liquide bondit du creux de la fente, les pores de la roche suèrent d'abondance ; la créature, se tordant dans sa course, glissa vers les profondeurs et le disciple vit dans ce cheminement le secret de son maître, l'accouchement de la vie. Soudain, son cœur s'emballa, la tristesse des ancêtres l'assaillit et il s'écria dans un sanglot : « Ne puis-je t'accompagner, Maître? Que ne nous emmènes-tu avec toi, dieu des traversants? » Et il y eut un tremblement ».* (OC 168-169), cela renvoie au Coran, où Allah crée à partir de « l'eau » tout être vivant¹. Par-delà la référence au modèle de la Genèse, le personnage de Tanis reparait dans la trame de plusieurs romans d'Al Koni, comme la somme romanesque en quatre volumes dans *Al-khūsūf* (L'éclipse) dont le premier tome a pour titre *Al-bi'r* (Le Puits)², et qui rapporte la légendaire cité de l'Atlantide et *Al-mağūs* (Les Mages)³. Il a réalisé avec elle *l'épopée initiatique* qui consiste à représenter (par le récit, le dessin, le jeu théâtral) les histoires mythiques qui disent l'activité créatrice modèle des Ancêtres. C'est là aussi une constante dans la technique romanesque alkonienne qui n'aura plus qu'une valeur oratoire « *pour affirmer l'antériorité de la transmission orale*⁴ ». Cette histoire nous rappelle la légende racontant qu'il avait été foré sur ordre de la reine Tanis pour se venger du désert qui lui avait pris son petit frère, trouvé mort de soif. Elle avait prêté serment qu'elle noierait le désert d'eau jusqu'à ce que la tombe d'Atlantis en fût recouverte. Elle fit creuser un puits dont les affluences jaillissantes couvrirent les dunes et formèrent des vallées et des lacs, faisant pousser la flore des prairies. Puis elle avait construit une fabuleuse cité édenique.

L'indice mystérieux de ces espaces est souligné également par la présence des oiseaux qui prennent le rôle symbolique de messagers divins. À *Désert*, le roman de Le Clézio, Le Hartani a des caractères communs avec *Es Ser*⁵, ce qui souligne son caractère aux dimensions surnaturelles. Il est

¹ *Coran*, Sourate XXV, Al Furqane (Le Discernement), 53-54.

² (Roman), Beyrouth, Dār Abi Dharr al-ġāfārī, 1989.

³ (Roman en 2 vol.), Misurata, Al-dār al-ġamāhiriyya li al-našr wa al-tawzī' wa al-i' lān 1991. [trad.] Philippe Vigreux, Paris, Phébus, 2005.

⁴ TOËLLE Heidi et ZAKHARIA Katia, *À la découverte de la littérature arabe*, Paris, Flammarion, 2^e éd., 2009, p. 62.

⁵ *Es Ser*, c'est en effet Al Azraq, l'homme bleu, le guerrier qui est devenu saint. Il apparaît à Lalla sur le plateau blanc. Il est l'incarnation du désert : « *il porte avec lui, dans son regard et*

non seulement la personnification de la terre, il connaît aussi les secrets du ciel, d'où la quantité d'images le transformant en oiseau. Un jour Lalla découvre en Le Hartani un épervier : « *c'est comme si l'oiseau était son frère, et que rien ne les séparait. Ils ont le même regard, le même courage, ils partagent le silence interminable du ciel, du vent et du désert* » (D 128). Le Hartani symbolise l'initiateur de Lalla. Il lui apprend à s'orienter dans la nature, à devenir un oiseau. Il la fait voler avec lui ce qui peut faire allusion au mythe d'Icare où s'élever vers le ciel signifie s'élever vers le savoir. L'oiseau est aussi un symbole essentiel de la liberté ainsi que le désert est sa matérialisation. Le Hartani apprend donc à Lalla à être libre.

Al Koni représente les oiseaux non seulement selon leurs caractères communs symbolisant par évidence la liberté et l'état de nature (au sens de Rousseau) non souillée par la présence et l'activité humaine. Il fait rappeler, à ceux qui savent l'observer, les deux portraits primordiaux qui définissent le destin du Saharien : la liberté comme choix de vie et le voyage comme ascension vers l'éternité divine. Cependant les oiseaux migrateurs nommés « le peuple du ciel » ouvrent *L'Oasis cachée* par une symphonie de voix presque audible au lecteur et une fresque de couleurs reliant le ciel au désert, qui fait alors lever des yeux embués de nostalgie à tout le campement :

Lorsque les oiseaux arrivent au désert et se font les hôtes des campements, tout le peuple du désert se déverse sur l'étendue dès que la première nuée point à l'horizon. D'abord, par petits groupes séparés, les sages accourent pour faire accueil à la gent migratrice. Aux hommes succèdent les femmes, traînant leurs enfants derrière elles, levant leurs nourrissons à bout de bras, entonnant leurs hymnes de joie et de bienvenue et ululant aux oreilles de leurs petits ces paroles de mythe et de légende : « Revoici les oiseaux qui t'ont donné à moi l'an passé. Les oiseaux sont ta mère, les oiseaux sont ton père, tes frères, ta famille. Quand seras-tu assez grand pour les accompagner? Quand te pousseront des ailes pour que la nuée te prenne avec elle au pays des oiseaux? » De leurs yeux coulent des larmes de nostalgie. (OC 11-12)

Le dépaysement et l'exil sont la répétition rituelle de la perte de Waw par l'ancêtre Mandam et le prix qu'il dut payer pour sa liberté. C'est la même damnation qui poursuit sa descendance, mais voulue en même temps comme

dans son langage, la chaleur des pays de dunes et de sable, du Sud, des terres sans arbres et sans eau » (D 90). Il ne parle pas et communique avec Lalla et Le Hartani par son regard.

une revendication sans cesse reproduite de la liberté. Et l'identification aux oiseaux prend toute sa force dans les oraisons des augures de la tribu à leur adresse : « Ô oiseaux, vous n'êtes pas des oiseaux, vous êtes nous! Votre loi, c'est le voyage ; notre loi, c'est le voyage » (OC 16).

Cette quête de la liberté dans l'errance et le voyage est constitutive d'une volonté de recherche de la vérité de la vie sur Terre et de la condition tragique de l'humanité tiraillée entre le désir d'élévation spirituelle (*l'âme-oiseau*) et la nécessité de satisfaire les besoins de survie (*le corps-cage*). Pour briser cette dualité, le narrateur focalise le regard du nomade sur un point invisible de l'horizon : *le passage*. Trouver la voie pour atteindre Waw, l'oasis perdue, même si cette recherche semble dès le départ vouée à l'échec, c'est donner un but ultime au voyage, et la vraie liberté serait le renoncement total qui seul permet d'accéder à l'éternité égarée, celle que susurrent les augures à l'adresse de leurs hôtes migrateurs : « Vous migrez sans cesse et nous ne cessons de chercher. Car vous savez que l'exploit, ce n'est pas d'arriver et nous savons, nous, que ce qui est glorieux, c'est de chercher » (OC 16).

Le désert, même s'il tonifie les écritures, ne se forme pas poétiquement du même comportement d'une œuvre à l'autre malgré des constantes. Ces dernières relèvent de la perception symbolique de l'espace désertique héritée d'une certaine tradition aussi occidentale qu'orientale puisque cette mémoire s'appuie notamment sur les textes sacrés et mystiques. En effet, on peut souligner que, dans l'optique de cet héritage, l'homme dans le désert se trouve confronté à lui-même, au cosmos, à Dieu ou au diable, selon les auteurs. Néanmoins, cette confrontation et la manière dont elle se réalise engendrent un certain nombre de fonctions ubiquistes de l'espace désertique. D'un côté, la confrontation se fait avec le divin – ou le mystère du monde, ce qui revient au même –, c'est le cas chez Le Clézio et Al Koni qui sont accentués la suppression imminente et la réalité d'une présence immanente à l'espace suscitant le questionnement. L'accent est surtout mis sur le procès de fusion du moi dans l'espace, ou bien même, pour le narrateur-personnage, dans la société. Le moi craint l'absorption car elle exhumerait la neutralisation de toute volonté individuelle, de toute tentative de progression pour ne laisser place qu'à la stagnation, l'un des motifs majeurs de la sédentarité. D'une façon générale et malgré ces variations, la poétique du désert est avant tout une poétique de la mobilité, en ce sens qu'elle met en place un espace en mouvement perpétuel, c'est la conclusion à laquelle conduit l'analyse qui précède.

Bibliographie

- 1- AL KONI Ibrahim, *Al-bi'r* (Le Puits), roman, Beyrouth, Dār Abi Dharr al-ġāfārī, 1989.
- 2- AL KONI Ibrahim, *Al-maġūs* (Les Mages), roman en 2 vol., Misurata, Al-dār al-ġamāhiriyya li al-našr wa al-tawzī' wa al-i'lān 1991. [trad.] Philippe Vigreux, Paris, Phébus, 2005.
- 3- AL KONI Ibrahim, *Bayt fī al-dunyā wa bayt fī alḥanīn* (*Une Maison pour la vie et une maison pour la nostalgie*), Beyrouth, Dār al-multaqā, 2000.
- 4- AL KONI Ibrahim, *Nidā' mā kāna ba'īdan*, Beyrouth, Al-mu'assasa al-'arabiyya li al-dirāsāt wa al-našr, 2006. [Trad.] Philippe Vigreux, Paris, Éditions Michel de Maule, 2009.
- 5- AL KONI Ibrahim, *Šahrā'ī al-kubrā*, (*Mon Grand désert*), Beyrouth, Al-mu'assasa al-'arabiyya li al-dirāsāt wa al-našr, 1998.
- 6- AL KONI Ibrahim, *Wāw al-ṣuġrā* (La Petite Waw), Beyrouth, Al-mu'assasa al-'arabiyya li al-dirāsāt wa al-našr, 1997, [Trad. sous le titre de] « *L'Oasis cachée* », Philippe Vigreux, Paris, Phébus, 2002.
- 7- LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- 8- LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1990.
- 9- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 10^e éd., 2009.
- 10- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 2004.
- 11- BOURDIEU Pierre, [dir.], *La Misère du Monde*, Paris, Seuil, 2007.
- 12- CAVALLERO Claude, *Le Clézio, témoin du monde*, Paris, Éditions Calliopées, 2009.
- 13- COLLECTIF, *Communication 8, Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.
- 14- COLLECTIF, *Mémoire du XXI^e siècle, Cahier 3-4 : Création et transcréation*, Monaco, Rocher, 2002.
- 15- CORAN.
- 16- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie II, Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- 17- DE MAUPASSANT Guy, *Au Soleil*, Paris, Pocket, 1998.
- 18- DUCROT Oswald et SCHAEFFER Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1999.
- 19- DUVIGNAUD Jean, *Lieux et non-lieux*, Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1977.
- 20- EBERHARDT Isabelle, *Yasmina et autres nouvelles algériennes*, Paris, Liana Levi, 2^e éd., 2002.
- 21- ECO Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985.
- 22- ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987.
- 23- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994.
- 24- FRANÇOIS Corinne, *Jean-Marie Gustave Le Clézio : Désert*, Paris, Bréal, 2000.

- 25- GRIVEL Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, The Hague / Paris, Mouton, 1973.
- 26- IBN HAZM Abu Muhammad, *Le Collier de la colombe*, [trad.] Gabriel Martinez-Gros, Paris, Actes Sud, 2009.
- 27- LEVY-LEBOYER Claude, *Psychologie et environnement*, Paris, PUF, 1980.
- 28- NAUROY Gérard, HALEN Pierre et SPICA Anne [dir.], *Le Désert, un espace paradoxal*, Berne, Peter Lang, 2003.
- 29- POULET Georges, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.
- 30- TOËLLE Heidi et ZAKHARIA Katia, *À la découverte de la littérature arabe*, Paris, Flammarion, 2009.
- 31- VIEGNES Michel [dir.], *Imaginaires du vent*, Paris, Imago, 2003.
- 32- VIERNE Simone, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, PU de Grenoble, 2000.
- 33- WHITE Kenneth, *Déambulations dans l'espace nomade*, Paris, Actes Sud, 1995.

- 34- *Cahiers de géopoétique*, Paris, (Série colloques), Éditions Zoé, octobre 1991.
- 35- *Les Nouvelles Littératures*, Paris, n° 2249, 29 octobre 1970.
- 36- *Romantisme*, Paris, n°4, 1972.