

**République Algérienne démocratique et populaire**  
Ministère de l'enseignement supérieur  
Et de la recherche scientifique  
**Université Mouloud Mammeri de Tizi Ouzou**

Faculté des lettres et des sciences humaines  
Département de Français

## **Mémoire de Magistère** **-Ecole Doctorale-**

**Spécialité : Français**  
**Option : Sciences des textes littéraires**

**Présenté par :**  
M .HAMDI Mehdi

*Sujet*

### **Figurations du désert et Stéréotypie figurative dans L'Atlantide de pierre Benoît**

**Devant le jury composé de :**

Mme Kara Atika; professeure ; ENS Alger ; Présidente  
M. Bernard Urbani ; Professeur ; Université d'Avignon ; Rapporteur  
M. Martin Megevand ; Maître de conférence ; Paris 8 ; Examineur

**Soutenu le : 06 Juin 2010.**

# Sommaire

<b>Introduction générale</b> .....	2
<b>Chapitre premier : l'univers de l'Atlantide</b> .....	7
Preliminaire .....	8
1-Pierre Benoît, l'homme et l'écrivain.....	12
2-Résumé de <i>L'Atlantide</i> .....	18
3- <i>L'Atlantide</i> entre fiction et réalité .....	20
4-Le désert dans la littérature et dans le roman .....	25
<b>Chapitre deuxième : Théorie et instruments d'analyse</b> .....	35
1- La théorie sémiotique et l'analyse discursive.....	37
2-Les niveaux sémantiques du discours.....	39
2-1- Le figuratif.....	40
2-2- Le thématique.....	41
3- Le rapport figuratif, thématique et axiologique.....	42
4- Les éléments de l'énonciation.....	45
4-1- L'espace.....	46
4-2- Les actants.....	46
4-3- Les temps du discours .....	47
<b>Chapitre troisième : Le désert, études et interprétations</b> .....	48
1-L'appel du désert .....	49
2-Conflits autour des acteurs.....	73
<b>Chapitre quatrième : Soi et l'autre, stéréotypes et représentations</b> .....	86
1- Représentations ethniques et oppositions onomastiques.....	87
2- espaces et identités.....	94
3- Autour d'une femme.....	100
<b>Conclusion générale</b> .....	109
<b>Bibliographie</b> .....	116

## Introduction Générale

En 1918, dans un contexte de guerre, apparaît *L'Atlantide* de PIERRE BENOÎT. Pour les besoins de son récit, il emprunte des éléments véridiques, à savoir décor (désert) et personnages (Touareg). À cet effet, l'auteur oppose des personnages de cultures différentes qui évoluent dans un même espace, tels Saint Avit, Eg-Anteouen, Morhange, Cegheir-Ben-Cheikh, etc. Pierre Benoît, situe *L'Atlantide* au beau milieu du désert (Hoggar). Il nous offre une histoire à caractère exotique, qui évolue dans un cadre étranger, un Sahara où s'interpénètrent aventures et découvertes, dangers et péripéties comme en témoigne Morhang : « *je ne sais pas si nous regretterons un jour notre petite excursion au Hoggar. Avouez, en attendant, qu'elle s'annonce fertile en péripéties imprévues* »<sup>1</sup>.

En effet, l'auteur retrace une vision tragique d'une *Atlantide Saharienne* en mettant sous récit une reine qui capturerait des soldats et des missionnaires, pour les faire prisonniers et les tuer par la suite. Dans cette œuvre, Pierre Benoît reprend des thèmes divers tels le désert, l'identité et les représentations qui feront l'objet de notre modeste travail. Pour les appréhender, il est nécessaire d'étendre notre analyse à plusieurs aspects. *L'Atlantide* de PIERRE BENOIT suscite, en effet plusieurs interrogations auxquelles nous allons essayer d'apporter des réponses.

Cependant, pour répondre à la problématique portant précisément sur la figuration du désert et sur la stéréotypie figurative dans le texte de PIERRE BENOIT, nous allons analyser l'image du *désert* tout au long de son parcours figuratif. L'exploration de cette

---

<sup>1</sup> BENOIT Pierre. *L'Atlantide*, ENAG, 1988, p. 112.

image va englober son univers sémantique (les noms de lieux communs comme « désert », mais aussi les noms propres comme « Hoggar », etc., description d'espaces, noms de personnes, acteurs, etc.) que nous allons essayer de relier à leurs dimensions axiologiques (les valeurs impliquées, les stéréotypes développés). Pour ce faire, nous allons, en premier lieu, emprunter nos instruments d'analyses à « *la sémiotique qui consiste à décrire le sens* »<sup>1</sup> et qui « *s'intéresse au paraître du sens appréhendé à travers les formes du langage* »<sup>2</sup>.

Comme hypothèse de base, nous allons supposer le caractère ambivalent de la signification du désert. Cette figure est prise en charge par un discours, tantôt appréciatif qui lui confère une valeur positive (monde à part où vivent des hommes libres et courageux), tantôt un discours dépréciatif qui lui confère une valeur négative (milieu hostile qui inspire la peur et le rejet). Cette problématique appellera d'autres interrogations qui s'articuleront autour de l'univers sémantique et thématique de la figure du « désert ».

Étant une forme de discours, *L'Atlantide* de PIERRE BENOIT est un texte qui se présente comme « *agencement de grandeurs figuratives déployées sur des parcours figuratifs* »<sup>3</sup>. La figure du « désert » peut être identifiée grâce à un « *système de représentation ayant un correspondant perceptible au plan de l'expression du monde naturel* »<sup>4</sup>. En effet, la figure du « désert » appartient, en premier lieu, à notre activité langagière avant qu'elle soit articulée et opposée à d'autres, dans un texte.

L'image du « désert » est agencée dans un parcours spécifique spatial et temporel, d'où son évolution dans le temps et dans l'espace, à la croisée d'autres figures qui lui procurent des valeurs et des significations diverses. Il nous appartiendra donc, de préciser,

---

<sup>1</sup> PANIER, Louis, *analyse sémiotique* dans LESLA-UNIV-Lyon2-fr/ IMG/ PDF- 266.pdf.

<sup>2</sup> BERTRAND, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 2000.

<sup>3</sup> PANIER, Louis, *analyse sémiotique*, op. cit.

<sup>4</sup> COURTES, Joseph, cité par Nicole EVERAERT- DESMEDT, in *Sémiotique du récit*, De Boeck, 2000.

et de relever les valeurs de la figure du « désert » en l'analysant sur les plans actoriel, spatial et temporel du parcours figuratif.

Cette analyse appelle les dispositifs qui englobent les relations et les articulations que le texte noue entre ses figures. La figure du « désert », prise dans son univers sémantique, entretient avec d'autres figures, des relations et des significations multiples, que nous sommes appelés à dégager dans ses articulations avec les acteurs, l'espace du discours et le temps du discours.

Après avoir repéré, classé et articulé la figure du « désert », et pour qu'elle puisse avoir une quelconque valeur, celle-ci exige d'être prise en charge par un thème donné. En effet, « *le figuratif a besoin d'un complément* »<sup>1</sup>. Ce complément ne pourrait être que le thématique qui n'a pas de liens avec le monde réel. Il s'agit « *de contenus, de signifiés, de systèmes de représentation* »<sup>2</sup>.

Le rapport figuratif / thématique offre des relations différentes. Une même figure du « désert » peut correspondre à plusieurs thèmes. Les interprétations thématiques diffèrent d'une personne à l'autre, d'une culture à l'autre, selon l'espace culturel. Aussi, un seul thème peut correspondre à plusieurs figures (les figures de l'univers sémantique du désert). Ce rapport ne s'arrête pas là car il offre une autre possibilité : celle d'une figure pour un thème. Après la thématisation, viendra l'axiologisation, qui consiste à marquer les valeurs thématiques, soit positivement (l'euphorie), soit négativement (dysphorie). L'axiologisation tout simplement, s'agit à préférer entre la dysphorie et l'euphorie.

Généralement, dans une étude sémantique, l'analyste procède à une segmentation précise qui obéit à des critères d'analyse bien définis. Or, dans notre cas, nous nous

---

<sup>1</sup> COURTES, Joseph, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

<sup>2</sup> *Ibid.*

contenterons de relever des fragments analysables en fonction des besoins de notre problématique. Toutefois, se limiter à une seule approche d'analyse reviendrait à amputer notre étude de certains éléments susceptibles d'étayer certaines réponses. En effet, notre texte étant un récit qui met en opposition le contact entre *soi* et *l'autre*, notre analyse sera élargie à l'étude de ces deux composantes. À cet effet, nous nous intéresserons à tous ce qui peut nous permettre d'étudier les représentations développées dans le roman, par les deux catégories pour se représenter et représenter l'autre. Pour ce faire, nous allons faire appel à l'imagologie littéraire qui « *ambitionne d'étudier l'image que les peuples se font les uns les autres à travers leurs œuvres littéraires* »<sup>1</sup>. Le désert, pris dans son sillage sémantique, offre une étude secondaire qui s'articule autour des éléments qui le composent. En effet, l'étude des personnages, et les différentes relations qu'ils entretiennent, nous permet de nous interroger sur la dimension identitaire en relation avec l'espace et le temps. En outre, nous allons voir, comment, par une stéréotypie figurative à travers ses personnages, l'auteur représente et désigne les deux catégories qui s'opposent. Ces deux catégories sont régies par une différence culturelle apparente et distinctive. A cet effet, nous n'allons pas étudier les stéréotypes, mais nous tenterons, simplement, en guise de support argumentatif, de relever quelques uns qui nous permettent d'étayer notre analyse.

Il est vrai que notre problématique se tisse autour du désert mais celui-ci est entouré par d'autres réalités qui nous obligent à les inclure dans notre analyse. En effet, les systèmes de différenciation, qui rapprochent ou éloignent les deux catégories, doivent être signalés tout au long de l'analyse.

En définitive, notre travail, s'articule autour de quatre chapitres.

---

<sup>1</sup> Anny WYNCHANK, Philippe-Joseph SALAZAR, *Afriques imaginaires, regards réciproques et discours littéraires, 17<sup>e</sup> – 20<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 155.

Le premier chapitre sera consacré à l'univers de *L'Atlantide*. Dans cette partie de notre mémoire, nous allons essayer de présenter l'œuvre et de donner une brève synthèse sur les travaux antérieurs concernant le roman, sans omettre la dimension réelle de celui-ci. En outre, nous nous interrogerons sur le désert dans la littérature et sur sa conception dans *L'Atlantide* de Pierre BENOIT. Dans le deuxième chapitre, nous essayerons de définir l'arsenal théorique que nous appliquerons dans le troisième chapitre, consacré à l'interprétation et l'analyse de la figure du désert dans ses trois articulations. Le dernier chapitre, intitulé, *Soi et l'autre, stéréotypes et représentations*, sera l'occasion de révéler les différents procédés investis dans le texte pour les besoins de représentation, d'identification, de différenciation et les attitudes développées pour la représentation de soi et de l'autre. A cet effet, nous allons voir, comment dans le même espace, les sentiments de l'amour et de l'érotisme, agissent différemment sur les différents personnages.

**Chapitre premier :**  
**L'univers de *L'Atlantide***

## Préliminaire

Le mythe de *L'Atlantide*, depuis sa première évocation jusqu'à nos jours, n'a pas cessé d'intriguer écrivains, poètes et chercheurs. L'écrivain s'est attaché fortement à ce mythe au point d'en faire une priorité littéraire avec laquelle il expose ses idées. Qu'en est-il donc ce mythe?

Selon Platon, l'Atlantide est une île engloutie, emportant avec elle une civilisation fort avancée. L'histoire de cette fable fut établie grâce à une transmission orale vieille de deux siècles. De lettrés scribes égyptiens à Solon et à Dropidès, qui l'avait transmise à Critias, de qui Platon l'avait entendue pour la première fois, l'Atlantide voit le jour. L'Atlantide! Mot magique qui résonne dans les esprits et les cœurs. Depuis son évocation, elle alimente les hommes avertis et ésotériques en fictions et perspectives. Pour les uns, l'Atlantide est une pure fiction de Platon qui l'a inventée et utilisée comme support pour ses illustrations philosophiques. Mais pour les autres, c'est une réalité qui les pousse à entamer des recherches archéologiques un peu partout dans le monde.

A l'origine, l'Atlantide est l'histoire d'un continent englouti, devenu mythe d'un paradis perdu. C'est une histoire que Platon a racontée dans deux ouvrages, le *Critias* et le *Timée*. Il y a mille ans de cela, précise Critias, Athènes produisit des hommes héroïques qui défendirent l'Europe et l'Asie contre les rois de l'Atlantide qui décidèrent de subjuguier tous les peuples des pays limitrophes de la Méditerranée. Ils furent battus par les Athéniens et leur défaite fut suivie d'un cataclysme qui engloutit subitement leur île. Ils étaient châtiés par Zeus, après avoir aperçu du malheureux état d'une race atteinte par la folie des grandeurs. L'île explose et sombre dans l'océan auquel elle a donné son nom, « *les historiens de l'Atlantide estiment à neuf mille ans avant l'ère chrétienne la date du*

*cataclysmes qui anéantit tout ou portion de cette contrée fameuse*»<sup>1</sup>. L'île disparaît et un mythe vient de naître. L'impossibilité de situer géographiquement et concrètement l'Atlantide, amène plusieurs écrivains à la situer un peu partout dans le monde, pour des intérêts multiples et différents. A force de la supposer dans des endroits divers, l'île devient incontestablement une réalité culturelle. Elle a su exister contrairement à d'autres civilisations qui ont disparues.

En 1870, Jules Verne faisait visiter aux passagers du Nautilus «*les ruines de l'Atlantide gisant au fond de l'océan*»<sup>2</sup>. Vingt cinq ans plus tard dans son roman *Atlantis*, André Laurie fait découvrir à ses héros «*une ville sous une boule de cristal où vivent les derniers survivants du continent englouti*»<sup>3</sup>. Depuis, les romanciers n'ont cessé d'imaginer des Atlantide diverses et différentes, et certains cinéastes les ont adaptées à l'écran. À cet effet, dans un serial des années 1940, Crash Corrigan «*la découvre grâce au sous-marin du professeur Norton*»<sup>4</sup>. La bande dessinée elle aussi s'est emparée du thème jusqu'à en faire croire aux enfants américains l'existence et la réalité de l'Atlantide. La fiction s'empara donc de ce mythe et devient une réalité absolue dans la culture et la littérature.

En 1919, le mythe de l'Atlantide prend une autre tournure à laquelle Platon n'aurait jamais pensé. En effet Pierre Benoît, dans son *Atlantide* imagine que le *Critias* a été achevé et que l'unique exemplaire est conservé par un professeur un peu fou; le Mesge, et que ce document contenait des révélations et des vérités sur l'Atlantide.

«*Cet inestimable document contenait de nombreuses citations du Critias*»<sup>5</sup>. Le bibliothécaire ajoute que ce livre «*est le plus grand, le plus beau, le plus hermétique des*

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *L'Atlantide*, ENAG, 1988. p. 127.

<sup>2</sup> <http://gpr.insa-lyon.fr/promo4/tschirhart/13.htm>

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 126.

*dialogues de Platon* »<sup>1</sup>, qui montre que l'île « n'a pas été submergée par les flots, ainsi que se le figurent les rares défenseurs timorés de l'hypothèse Atlantide »<sup>2</sup>. Contrairement aux autres écrivains, Benoît imagine la survie de l'Atlantide dans le palais d'une déesse au beau milieu du Sahara. Réputée et associée à l'eau, l'île devient alors synonyme de sable et de désert. En s'inspirant de personnages et de lieux véridiques, Pierre Benoît la situe au Hoggar (le Sahara algérien) au milieu des dunes.

Avec une écriture subtile et un style fluide, l'auteur nous plonge dans une histoire pleine de péripéties et d'aventures ; au centre, l'histoire d'explorateurs captifs d'une reine supposée être la dernière des Atlantes, Antinéa, « la petite -fille de Neptune, la dernière descendante des Atlantes »<sup>3</sup>. L'idée de situer l'Atlantide dans le désert est la somme d'un travail de recherche et d'autres travaux des historiens de son temps que Benoît a utilisé comme fond documentaire pour offrir, en définitive, une histoire à vous couper le souffle.

Au fil des siècles, l'Atlantide est devenue un mythe des origines et s'est faite paradis terrestre. En écrivant son récit, Platon ne savait pas qu'il allait offrir à l'homme un véritable moyen d'évasion, de fuite. En d'autres termes, il offre à l'homme un outil qui le fera rêver. Aussi paradoxal qu'il paraît, le continent a disparu mais laisse derrière lui un vide qui est le lieu de toutes les utopies. C'est ce vide que les écrivains et les poètes essaient de combler en diversifiant leurs adaptations. Par la seule possibilité de la fiction et par le biais de la littérature et l'écriture, nous assistons à une Atlantide de Pierre Benoît bien différente de celle du Platon.

Replacé dans le contexte colonial, la suite du *Critias* prend une dimension étrange et sujette à plusieurs interprétations. Tahar Djaout, dans la préface consacrée à l'Atlantide de Pierre Benoît, reconnaît que « ce qui préoccupait Pierre Benoît était une thèse à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

*défendre* »<sup>1</sup>. S'inscrivant dans la lignée de Platon, Pierre Benoît plus qu'intéressé par les écrits de celui-ci, ne fait que perpétuer et éterniser un mythe qui devient une réalité culturelle, par lequel l'on développe ses propres thèses et ses propres opinions. En résumé, à l'image de plusieurs autres écrivains, Pierre Benoît s'empare du mythe de l'Atlantide, l'insère dans ses récits et le modifie à sa guise pour donner une toute nouvelle illustration grâce à son imaginaire. Mais judicieux était de comprendre l'utilité des éléments véridiques qu'il a emprunté à la réalité, comme ce fut le cas pour le désert et de savoir qu'est ce que Pierre Benoît retient de pertinent pour définir et appréhender le désert dans sa signification et son étendue sémantiques ? Il est évident que pour le définir, l'auteur retient en plus de ses connaissances directes du désert en général, les références d'un ensemble de travaux antérieurs de ses prédécesseurs, qu'on pourrait assimiler à une intertextualité référentielle en indiquant dans son roman ses sources en bas de pages comme ce fut le cas à la page 122, 163, 136,95.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

## 1. Pierre Benoît, l'homme et l'écrivain.

Originaire des Landes, Pierre Benoît est né à Albi, le 16 juillet 1886 :

*Bien qu'il n'y ait vécu que la première année de son existence, Benoît estimait avoir conservé un lien privilégié avec cette ville, et surtout avec sa cathédrale, en laquelle il voyait l'une des sources de son inspiration romanesque. C'est ainsi qu'il expliquera dans un texte de 1956 qu'une parabole n'aura jamais cessé de hanter son imagination, celle des vierges folles et des vierges sages<sup>1</sup>.*

Il s'établit avec son père, colonel de l'armée française, en Algérie et en Tunisie où il a passé une majeure partie de son enfance. C'est là-bas qu'il a fait ses études secondaires et qu'il a commencé ses études en droit. Il poursuit des études de lettres et d'Histoire après avoir passé son service militaire au premier régiment des Zouaves. Il s'est engagé dans l'administration où il fut fonctionnaire au sous-Secrétariat des Beaux-Arts, avant de faire partie du Ministère de l'Instruction Publique jusqu'an 1922.

Pierre Benoît, l'homme de l'administration, s'est avéré un homme de lettres. Sa véritable vocation était l'écriture. Tout d'abord, il fit paraître avant la guerre, des poèmes, un recueil de vers, intitulé *Diadumène* (1914). Ensuite, viendra plus tard, *Les Suppliantes* en 1920. La création et la muse ne l'ont pas abandonné puisque il fait paraître une série importante de livres qui lui apporte célébrité et succès.

En 1918, il publia son premier roman *Koenigsmark* qui aura plus tard le privilège d'inaugurer *la collection des livres de poche chez Hachette*.

*L'Atlantide*, son second roman lui apporte succès et notoriété, et lui ouvre les portes de la célébrité et de la réussite. Après l'avènement d'une culture littéraire de masse, la fiction s'est emparée du mythe de l'Atlantide et profite à Pierre Benoît. Il s'inspire de

---

<sup>1</sup> <http://www.atlantide-films.net/platon/platon2.htm>

ses souvenirs d'Algérie et de Tunisie. *L'Atlantide*, publié une année après son premier roman en 1919, obtient le Grand Prix du Roman de l'Académie Française. Sur sa lancée, Pierre Benoît fait paraître en moyenne un livre par an. Le 11 juin 1931, il entra à l'Académie Française, élu, par 18 voix au second tour, au fauteuil de Georges de Porto-Riche. Il fut reçu le 24 novembre 1932 par Henri de Régner. En 1936, il recevait à son tour Claude Farrère et, en 1953, André François-Poncet. En 1959, Pierre Benoît voulait démissionner de son poste en guise de protestation contre le refus du général De Gaulle à l'élection de Démission refusée. Pierre Benoît mourut le 3 mars 1962 en laissant un roman inachevé : *Aréthuse*.

Pierre Benoît est considéré comme un des maîtres du roman d'évasion. Dans la plupart de ses romans, il met en scène des histoires distrayantes, où le lecteur est invité à vivre des aventures pleines de «*péripéties plus au moins biens agencées, imbroglio, coup de théâtre, sens de suspens et de la clôture des chapitres sur un temps fort* »<sup>1</sup>. Dans la plupart de ses romans d'aventures Pierre Benoît conçoit des héroïnes

*Dont le prénom commence toujours par la lettre A. Par une autre coquetterie d'auteur, l'écrivain tenait aussi à donner à tous ses romans le même nombre de page*<sup>2</sup>.

Pierre Benoît est un auteur qui aime les situations invraisemblables comme la substitution de personnages, envoûtement et maléfices. IL est aussi porté sur le mystère en engageant, dès le début de l'histoire, une énigme qui tient le lecteur en haleine jusqu'à la dernière page. À l'aide du savoir faire des ses héros, personnages principaux, on s'achemine à coup sûr vers un dénouement tant attendu du lecteur marquant la fin de l'énigme. Il n'échappe pas aussi :

---

<sup>1</sup> Daniel COURTY, *Dictionnaire des littératures de la langue française*, A. D, Paris, Bordas, 1994, p 236.

<sup>2</sup><http://www.Bibliotheque.Refer.Org/html/litoi/2.3.htm>

*Au ridicule des maîtres du mystère, même s'il fut adulé par la génération de l'entre-deux-guerres à qui il proposait la dose d'aventures dont elle se sentait frustrée<sup>1</sup>.*

L'auteur se distingue aussi par le tragique comme ce fut le cas dans *l'Atlantide*, où Saint-Avit assassine son compagnon Morhange sur les ordres de la reine.

En soumettant ses personnages à des dialogues relevant quelquefois de la psychologie, Pierre Benoît donne une signification morale à sa vision du monde. A l'aide des personnages, il essaie d'offrir aux lecteurs de son époque une forme d'évasion non seulement en lisant le récit mais aussi en les invitant à voyager et à découvrir d'autres espaces qui puissent les libérer de la vie mondaine. Pour se connaître et faire le point sur leur vie, les lecteurs se voient proposer « *une possibilité de se réaliser tout en se fuyant dans l'aventure extérieure* »<sup>2</sup>. Pierre Benoît fut un grand écrivain et un grand homme ayant une influence considérable à l'Académie Française. Il est un modèle, dont les hommes de son temps s'inspirent, en étant un visionnaire qui illumine par sa morale et sa pensée. Durant toute sa vie, il eut des idées politiques claires et pertinentes. Ne se remettant jamais en cause, il fut un homme de droite, nationaliste et conservateur. Des convictions qu'il acquiert suite à son penchant pour trois hommes qui furent ses maîtres à penser : Charles Maurras, Maurice Barrès et Paul Bourget. « *Barrès est sans doute celui qui l'aura le plus marqué : Benoît admire en lui l'écrivain et l'idéologue attaché à une certaine image de la grandeur et du rayonnement de la France* »<sup>3</sup>.

Les romans de Pierre Benoît, qui fut un grand voyageur, avaient tous comme cadre des pays étrangers, offrant des lieux exotiques afin d'assouvir le lecteur de son époque en matière d'aventures. La littérature exotique de Pierre Benoît s'inscrit aussi dans un cadre

---

<sup>1</sup> Daniel COURTY, *op. cit.*, p 236.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.236.

<sup>3</sup> <http://www.atlantide-films.net/platon/platon2.htm>.

colonial. D'où ce concept de littérature coloniale que la critique s'efforce de lui attribuer. Cette perspective peut nous renseigner et aider à comprendre les conditions dans lesquelles *L'Atlantide* de Pierre Benoît est parue, ainsi que les motivations de celui-ci. En somme, ce corpus textuel qui évoque le Hoggar peut véhiculer les idées de son temps malgré l'emploi du mythe comme thème central. Car dans ce roman, l'auteur met en relief deux civilisations qui s'opposent. Rappelons que les écrivains coloniaux se mettent au service de la domination coloniale par leurs visions insérées dans des récits qui s'inspirent du réel. Mais ils ont parfois le désir de comprendre en profondeur le pays dans lequel ils veulent enraciner leur écriture. En effet, parfois dans son *Atlantide*, Pierre Benoît relègue les indigènes à un état primaire. Celui d'un peuple sauvage vivant instinctivement loin de la civilisation dans des « *endroits où n'atteint pas l'ignoble marée de gravats de la civilisation* »<sup>1</sup>. Le génie du romancier réside dans sa capacité à assurer sa fonction idéologique en visant à légitimer le colonialisme. Il faudrait donc que le caractère primitif des habitants du désert soit admis et proclamé « *pour faire éclater la vocation des colonisés à subir la colonisation* »<sup>2</sup>.

Pierre Benoît, par son *Atlantide* aux horizons exotiques, est attentif à cet espace étranger et étrange qui peut le séduire et parfois même l'interroger dans sa propre identité et dans celle des citoyens de son pays. Benoît est parmi les écrivains qui modèlent les thèmes antérieurs, en vue d'introduire peut-être un nouvel imaginaire. Une île dans le désert est un imaginaire qui habille le désert et l'offre habité et plein à celui qui l'a tant redouté ou sous-estimé.

On retiendra à titre indicatif que les romans mentionnés ci-dessous offrent tous un cadre exotique où les mots d'ordre sont aventure et découverte, insérés dans un cadre géographique réel :

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op.cit.*, p. 43.

<sup>2</sup> <http://www.Bibliotheque.Refer.Org/html/lit01/2.3.htm>

*L'Atlantide* (1919, l'Algérie), *Le Lac salé* (1921, les États-Unis), *La Chaussée des géants* (1922, l'Irlande), *La Châtelaine du Liban* (1924, la Syrie), *Le Puits de Jacob* (1925, la Palestine), *Le Roi lépreux* (1927, Angkor), *Axelle* (1928, la Prusse), *Erromango* (1920, les Nouvelles-Hébrides), etc. Tous, à l'exception du *Lac salé*, mettent en scène des lieux sur lesquels Pierre Benoît s'est rendu<sup>1</sup>.

Pour mieux saisir la portée et le message littéraire et idéologique de *l'Atlantide* il est sans doute nécessaire de l'examiner en faisant le rapprochement entre la situation de l'écrivain par rapport au cadre géographique de son roman qui est l'Algérie. Pierre Benoît était-il un écrivain au service du colonialisme, ou simplement un écrivain rattrapé par les souvenirs d'un pays où il a vécu la partie de sa jeunesse ? Un lieu qui a exercé sur lui un magnétisme :

*Lorsque Pierre Benoît sera en âge d'écrire, il se souviendra de ces conversations de mess d'officiers auxquelles il donnera une dimension fantastique. Son roman, l'Atlantide, est en grande partie peut être né des réminiscences de son enfance*<sup>2</sup>.

Ayant vécu la majeure partie de sa vie en France, il a édité tous ses livres à Paris. Fait-il l'apologie d'un pays aux richesses indéniables ou invite-t-il les Français à aller vers l'Algérie occupée ?

*Lorsqu'il achève ce roman, la France est sortie de la première guerre mondiale et les écrivains se donnent la mission d'offrir du rêve pour oublier les terribles années 1914-1918. Pierre Benoît est de ceux-là, et avec l'Atlantide, il propose aux lecteurs les ingrédients d'un récit qui combine la passion torride, les grands espaces vierges du Tassili algérien.*<sup>3</sup>

Ce qui apparaît clairement, c'est la tendance à une double distribution d'un seul texte qui vise la construction d'une image extérieure de l'Algérie, offrant au public un imaginaire

---

<sup>1</sup> <http://www.atlantide-films.net/platon/platon2.htm>.

<sup>2</sup> <http://dzlit.free.fr/pbenoit.html>.

<sup>3</sup> *Ibid.*

fortement travaillé sur des lieux communs et des éléments intimes, tels le Hoggar et ses habitants. Cette double distribution n'est pas reçue de la même manière, selon que le lecteur appartienne ou non à ce pays : l'Algérie.

Les œuvres romanesques de Pierre Benoît sont toutes éditées ou rééditées dans l'édition Albin Michel et la plupart d'entre elles ont été reprises dans Le livre de poche.

**Poèmes** : *Diadumène*, G. Oudin, 1914; *Les Suppliantes*, Albin Michel, 1920.

**Essai** : *Le Pays basque*, Nathan, 1954.

**Roman** *Koenigsmark*, 1918, *L'Atlantide*, 1919, *Pour don Carlos*, 1920, *Le Lac salé* (1921), *Les Suppliantes* (1921); *La Chaussée des géants* (1922), *Mademoiselle de la Ferté* (1923), *La Châtelaine du Liban* (1924), *Le Puits de Jacob* (1925), *Alberte* (1926), *Le Roi lépreux* (1927), *Axelle* (1928); *Erromango* (1929); *Le Soleil de minuit* (1930), *Le Déjeuner de Sousceyrac* (1931), *L'île verte* (1932), *Fort-de-France* (1933), *Cavalier 6* (1933), *L'Oublié*, *Monsieur de la Ferté* (1934), *La Toison d'or* (1958); *Flamarens* (1959), *Feux d'artifices à Zanzibar* (1955), *Fabrice* (1956), *Boissière* (1935), *La Dame de l'ouest*, (1936), *Saint-Jean-d'arc* (1936), *La Ronde de nuit* (1936); *Les Compagnons d'Ulysse* (1937), *Bethsabée* (1938), *Notre-dame de Tortose* (1939), *Les Environs d'Aden* (1940), *Le désert de Gobi* (1941), *Lunegarde* (1942), *Seigneur, j'ai tout prévu* (1943), *L'oiseau des ruines* (1947), *Jamrosc* (1945), *Aïno* (1948), *Le Casino de Barbazan* (1949); *Les Plaisirs du voyage* (1950), *Les Agriates* (1950), *Le Prêtre Jean* (1952), *Ville perdue* (1954), *Montsalvat* (1957); *La sainte-Vehme* 1(1958), *Le Commandeur* 1(1960); *Les Amours mortes* (1961), *Aréthuse* (1963).

## 2. Résumé de l'Atlantide

En 1896, l'officier André de Saint-Avit a été délogé par les autorités militaires Françaises dans le désert pour enquêter sur les disparitions inexplicables et mystérieuses d'officiers et explorateurs français. Choisi en sa qualité de militaire pour expliquer et mettre lumière sur des agissements jugés douteux des habitants du sud de l'Algérie. Avant de partir, le capitaine Morhange, l'accompagne pour une mission purement civile. Un jour, pendant l'une de leurs missions, Saint-Avit et Morhange, dépêchés dans le Hoggar pour prouver l'existence d'un ancien chemin commercial qui relie les pays du Sahara du nord de l'Afrique et chercher les preuves qui prouvent le passage de la religion chrétienne dans le Hoggar et les zones limitrophes, se voient pris dans un terrible orage. Ils se réfugient dans une muraille rocheuse où ils découvrent une inscription en caractères Tifinar portant le nom d'Antinéa. Les deux militaires sont interrompus par les cris d'un homme entraîné par le courant d'un torrent furieux, un guerrier Targui, Cegheïr-Ben-Sheikh, engagé par la reine Antinéa pour entraîner vers son logis des étrangers de passage. Afin de voir d'autres inscriptions Morhange et Saint-Avit, accompagnés par le targui, regagnent la grotte. Pour y voir plus clair, le targui allume un feu avec de l'herbe sèche. Ce n'est que tard que les hommes réalisent qu'ils ont été drogués par la fumée de cette plante hallucinogène, Saint-Avit et Morhange ont été portés à Atlantis, palais royal qui se trouve à l'intérieur d'une montagne, une belle oasis entourée par les montagnes de pierres noires du Hoggar. Les officiers, une fois réveillés, le mesge, le bibliothécaire, leur explique qu'ils sont captifs et s'y trouvent sous l'autorité d'Antinéa, la dernière descendante des Atlantes, fille de Neptune et de Clito, dernier roi d'Atlantis. A la bibliothèque, Morhange ouvre un livre de Platon, le *Critias*, et découvre avec stupéfaction qu'il est achevé, soigneusement gardé par la reine dont le nom en grec signifie « *nouvelle Atlantéan* ». Cette reine est toujours accompagnée de son léopard, Hiram-roi. Elle est

belle et mystérieuse, attirante et au courant du monde moderne. Elle incarne à la fois l'amour et la liberté en imposant comme elle veut, ses caprices érotiques à ses captifs. Elle décide seule de tout. Elle se révèle dans son intimité pour Morhange qui lui résiste contrairement à Saint-Avit qui est submergé et possédé par son charme. Sensible devant la beauté et la sensualité de la reine, Saint-Avit s'ouvre à ses exigences et obéit à toutes ses demandes. Dans ce dernier bastion de l'Atlantis qu'habitent les Targui blancs, esclave noirs, et trois hommes Européens qui sont responsables de la bibliothèque, Saint-Avit et Morhange s'aperçoivent qu'ils devront mourir pour la reine après l'avoir possédée à l'instar des cinquante trois explorateurs, anciens amoureux de la reine, dont ils découvrent les corps momifiés et numérotés dans la salle de marbre. Ces corps ont été préservés en étant plongés dans un liquide d'un métal précieux de sulfate d'orichalque. Saint-Avit, qui succombe à la jalousie, assassine sur les ordres d'Antinéa son compagnon. Pris de remords, il voulait la tuer à son tour, mais il n'y parvient pas. Il fuit avec Tani-Zerga, une esclave noire, éprise de l'officier. Sur le chemin, lors de leur fuite, l'esclave meurt quelques jours après dans le désert. Durant un mois d'errance, Saint-Avit est trouvé mourant expliquant que son camarade était victime d'insolation et de soif et qu'il a été contraint de l'enterrer quelque part dans le grand Sud :

*C'était sur les berges est de l'Oued Tarhit, à cent vingt kilomètres de Timissao, par 23 5 de latitude Nord, disait le rapport officiel, qu'était enterré le capitaine Morhange<sup>1</sup>.*

L'affaire, par manque de preuves, fut classée, mais le doute était toujours persistant et reste dans les esprits.

Quelques années après, Saint-Avit toujours épris de sa reine, choisit de retourner au Hoggar. Antinéa, la reine et l'amante de sa vie ; un choix périlleux qu'il fait aux dépens

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 44.

de sa vie. Il y retourne avec un autre soldat français, le capitaine Ferrières. Pour ce faire, ils attendent le guide Cegheir-Ben-Cheick, qui est le seul capable de les introduire dans le bastion de la reine.

### 3. L'Atlantide entre fiction et réalité

On trouve les premières références faite à l'Atlantide dans le *Timée*. Le mythe lui-même «*fait l'objet d'un récit indirect, que Platon rapporte d'après une ancienne tradition recueillie en Egypte par le Grec Solon autour de 600 avant J.-C*»<sup>1</sup>. Cette histoire relève de la tradition. Platon authentifie son information en précisant que l'histoire de l'Atlantide «*a été communiquée par Solon à l'aïeul de Critias, lequel est justement invité par le philosophe à rassembler ses souvenirs et à raconter le mythe*»<sup>2</sup>.

L'histoire raconte que le mythe de l'Atlantide est un dialogue fragmenté et inachevé qui tourne autour d'une île engloutie sous les eaux. L'inachèvement du dialogue et l'impossibilité de situer l'île concrètement a tenu écrivains et poètes en haleine en leur offrant une possibilité de l'éterniser, en la situant différemment, dans des endroits choisis à la merci de la fiction et de l'écriture. Prisonnière de la fiction et de l'imaginaire, l'Atlantide, île engloutie, devient un moyen par lequel les écrivains proposent leurs visions sur celle-ci et sur le monde qui les entoure. Mais où serait-elle aujourd'hui ? Dans la légende, est raconté comment «*les Athéniens sont morts en essayant d'envahir l'Atlantide*»<sup>3</sup> et comment celle-ci est engloutie suite à un châtement. Malgré les progrès de la science, il est difficile aujourd'hui de retrouver l'île, et cela même relève de l'utopie. À la question : l'Atlantide a-t-elle existée ou pas ? On répondrait que celle-ci a eu le génie d'exister contrairement à d'autres civilisations réelles qui ne l'ont pas vraiment été.

---

<sup>1</sup> Pierre BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, p. 197.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> <http://www.linternaute.com/humour/dossier/06/enigmes-historiques/atlantide.shtml>

La postérité a hérité d'un récit étrange et incomplet que chacun essaie de compléter à la lumière de ses idées et idéal. L'Atlantide a fait l'objet de plusieurs recherches archéologiques en vue de la localiser et la situer tant son intérêt n'a laissé personne insensible ; d'ailleurs, « *ce document sans preuves ne pouvait que lancer les géographes et érudits à la recherche du continent disparu* »<sup>1</sup>. La convoitise des uns est dictée par l'intérêt qui leur assure célébrité et richesse ; celle des autres est dictée par la valorisation des idées et autres visions du monde. Science et fiction, deux domaines qui se mêlent à la quête d'un seul et unique objet. Chez les savants comme chez les écrivains, l'on assiste simplement à une forme d'idéalisation de l'Atlantide.

Le XIX siècle fut une étape importante dans l'évolution des recherches et interprétations littéraires. « *La diffusion du récit grec, limitée jusqu'alors aux pays européens, s'étend à l'Amérique où il exerce un grand attrait* »<sup>2</sup>. Ce transfert fut suivi par une grande production d'ouvrages divers et différents. Les recherches archéologiques ont donné un nouveau souffle et éclaire un peu le mystère de l'Atlantide puisque le savant Américain Kurt Benesch, souligne que « *les multiples remises en cause de l'hypothèse platonicienne sont tributaires des progrès de la connaissance dont l'effet majeur est un constat* »<sup>3</sup> : c'est celui qui est relatif à l'éloignement de la référence. Les textes anciens ont disparu et les références avec.

La découverte de plusieurs sites a joué un rôle décisif, dans la mesure où ces découvertes archéologiques ont conforté scientifiques et écrivains dans leurs convictions que l'époque archaïque n'a pas encore livré tous ses secrets. Les recherches étant multipliées, et les interprétations de l'Atlantide fusent de part et d'autres et l'on cite à titre d'exemple *l'Atlantide* de Népomucène Lemercier, publiée en 1812 et aussi *La Atlantida* de

---

<sup>1</sup> Pierre BRUNEL, *op. cit.*, p. 200.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 220.

Jacinto Verdaguer, parue à Barcelone en 1878. Jules Verne en 1870, l'insère dans le récit de son ouvrage *vingt mille lieues sous les Mers*.

L'avènement du roman d'aventure et les récits d'anticipation, l'Atlantide devienne « véritablement un enjeu romanesque, à la fois le décor d'une action et l'objet d'une intrigue »<sup>1</sup>. Le romancier interprète le mythe en prenant compte des aspirations de l'homme et la décadence des valeurs humaines. Si pour certains auteurs ont « diversifié leurs adaptations et, pour certains d'entre eux, restitué l'histoire de la décadence de l'Atlantide, certains l'ont idéalisée »<sup>2</sup>. Pour ce faire, les écrivains donnent libre cours à leurs imaginaires, mais l'on retient aussi que la majorité d'entre eux, associe la fiction à la lumière des données historiques et archéologiques pour offrir une texture à la limite de l'histoire et de la littérature. En 1919 l'Atlantide la plus contrastée aux autres est née. « Chacun garde en mémoire le succès rencontré par l'Atlantide de Pierre Benoît »<sup>3</sup>. Celui-ci, après une recherche documentaire inouï, en se basant sur des faits réels et en empruntant à la réalité des éléments véridiques, il offre une histoire digne des histoires d'aventures, pleines de péripéties et de mystères. C'est une histoire insérée dans un contexte politico-colonial « qu'il éclaire grâce aux théories soutenues par Etienne Félix Berlioux »<sup>4</sup>. Pour ce faire, mis à part le désert comme décor, Pierre Benoît, au courant du monde, conçoit des personnages qu'il calque sur des histoires réelles et des personnages ayant existés dans la vie. L'on retiendra que pour son personnage, Morhange, il s'inspire de « Jean-Marie, François Morhange, né le 14 octobre 1859 à Villefranche (Rhône). Il meurt à 38 ans, dans le Hoggar le 5 janvier 1897 »<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> <http://www.linternaute.com/humour/dossier/06/enigmes-historiques/atlantide.shtml>

En reprenant les caractéristiques physiques de cette personne, Pierre Benoît est resté fidèle aux faits historiques et aux valeurs morales. Morhange dans la réalité est un homme rigoureux et charismatique qui tient son vis-à-vis en respect comme en témoigne Saint-Avit en disant : « *il me serait assez difficile de lui tenir longtemps rigueur* »<sup>1</sup>. Son aspect physique n'a pas non plus échappé à Pierre Benoît puisque l'auteur par le biais de Saint-Avit lui brosse une description fidèle à la réalité en ajoutant que Morhange est « *grand, la moustache petite et noire, les cheveux déjà presque blancs* »<sup>2</sup>. Pierre Benoît ne s'arrête pas en si bon chemin puisque son personnage Saint-Avit n'est pas totalement une pure fiction. Saint-Avit :

*D'abord il ne croit pas en Dieu et sa carrière militaire sert à assouvir en lui son goût d'aventure, sa passion pour la géologie. La première fois qu'il arrive en Afrique, il a tout juste vingt ans.*<sup>3</sup>

Dans la réalité ou dans la fiction, Saint-Avit, le personnage ou l'homme est fasciné, fasciné par la beauté de la reine, l'immensité du désert et ses habitants. Et ce qu'il aime par-dessus tout du désert c'est ce que lui offre ce lieu fascinant « *c'est la possibilité de jouir de la solitude qu'il aime (...), car Saint-Avit a l'horreur des exhibitions inutiles* »<sup>4</sup>. L'on remarque que l'habitude d'être seul dans le désert a développé chez lui le sens du danger en sachant pertinemment après son intuition que le fait de changer l'itinéraire proposé par Morhange est un danger qui se prépare.

Antinéa, personnage ayant plus tenu en haleine le lecteur où réside le mystère et l'intrigue, est conçu par Pierre Benoît comme une chaire convoitée, autour de laquelle résident l'énigme et l'étrangeté. La reine est mystérieuse et au courant de tout. L'auteur la veut comme truchement entre son Atlantide et celle de Platon. Une petite

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 54.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> <http://www.linternaute.com/humour/dossier/06/enigmes-historiques/atlantide.shtml>

<sup>4</sup> *Ibid.*

comparaison entre la reine Antinéa et l'Atlantide en tant qu'île, renseigne sur le caractère énigmatique et mystérieux. L'île est habitée par un peuple aux connaissances avancées. La reine quant à elle, est porteuse d'un savoir inouï ; elle est belle et attirante, comme ce fut le cas pour l'île, qui a tant attiré et qui attire encore. Personne n'a le pouvoir sur l'île et Pierre Benoît l'a bien compris en faisant de son personnage féminin, une femme convoitée mais insaisissable. Nous avons mentionné précédemment que Pierre Benoît est au courant des travaux de Berlioux, qui a édité en 1874 *le primitif et les atlantes de l'Atlas* et il savait aussi que des parties du Hoggar étaient totalement inconnues, féroce­ment protégées par les Touareg. Aussi, il est au courant que dans la légende populaire des Targuis, une sorcière a vécu dans les jardins de Bati; « *Gharet-El-Djenoun* », « *c'est vers le Mont des génies que tu nous conduis* »<sup>1</sup> s'interroge Saint-Avit. Ce lieu n'est autre que la grotte qui inspire la peur aux habitants du Hoggar. En s'inspirant de ces légendes, Pierre Benoît fait appeler le Hoggar « *Bled el khaouf* »; le pays de la peur. Pour sa reine Antinéa, Pierre Benoît se fondait sur des traditions sahariennes pour donner vie à son héroïne. Tin Hinan est la reine dont Pierre Benoît modifiera le nom pour les besoins de son roman, l'Atlantide. Et selon la légende Tin Hinan a vécu aux environs du Hoggar avec ses propres esclaves qui la vénèrent beaucoup :

*C'est de l'historicité de Tin Hinan, personnalité emblématique du grand Sud Algérien, dont les experts font remonter l'existence, à Abalessa, entre les IVe et Ve siècles avant J.-C., dont la littérature devra rendre compte. Avec le devoir de respect de sa mémoire qui est loin d'être la ligne dominante du roman de Pierre Benoît.*<sup>2</sup>

Pierre Benoît a retenu aussi comme localisation des tribus Chaamba et d'autres ayant appartenues aux Touareg esclaves ou seigneurs. Aussi dans son ouvrage les références

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 99.

<sup>2</sup> <http://dztit.free.fr/pbenoit.html>.

sont bien retravaillées en utilisant certains patronymes comme « *Sidi-El-Senoussi* », « *El-Hadj-Ben-Guemàma* », et « *Cheikh Othman* ». Dans la mise en place du décor, il est certain que Pierre Benoît puise ses éléments référentiels de ce qui est réel tel les Touareg et autres animaux propre aux désert qui composent le cheptel de l'oasis, chameaux, méhari, etc.

Pierre Benoît développe l'image de ce lieu fascinant qui est un espace de rencontre avec l'Autre et avec soi-même, en opposant des personnages aux cultures différentes. Le roman se veut un carrefour de communications multiples : histoire, géographie (cf. travaux de Duveyrier et Berlioz) dans la mesure où l'auteur, pour définir le désert choisi des critères référentiels qui ne se limitent pas au seul désert du Sahara, mais aussi à d'autres espaces (Tassili, Tanezrouft, Ouargla, etc.).

#### **4. Le désert dans la littérature et dans le roman.**

Dans la tradition, le désert est conçu comme un espace aride et hostile. Pour les uns, il est un lieu de passion, d'émerveillement et d'enchantement, pour les autres il ne serait être qu'un espace vide qui inspire le rejet et la peur. Aussi paradoxale qu'il parait, le désert est vu différemment. En effet, il existe deux déserts : « *celui de l'imaginaire, du monde intérieur, et le monde réel, qui n'est pas le pire, qui peut même être pour certains une voix royale vers davantage de paix* »<sup>1</sup>. Dans le roman de Pierre Benoît, l'auteur semble opposer ces deux conceptions. Toutefois, le désert qu'il offre serait le désert affectif que chacun se crée ou celui que les autres nous impose. Cette affection est dictée par l'attachement des uns et des autres, soit aux lieux de cet endroit méconnu soit à ses habitants, qui par leur différence culturelle ou physique attirent l'étranger. Saint-Avit, un des personnages

---

<sup>1</sup> Jacques MADELAIN, *L'errance et l'itinéraire, Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, Paris, 1983, p. 70.

principaux du roman a choisi de retourner au Hoggar, malgré la certitude de la mort qui l'attend. Ce retour est dicté par un souhait aveugle de revoir la reine Antinéa qu'il a tant aimée, celle qui a causé la mort de son compagnon Morhange. Coupable, le colonel Saint-Avit, quelques années plus tard, reconnaît que c'est :

*Grâce à sa science des inscriptions rupestres, que je dois la seule chose par laquelle ma vie aura été plus intéressante que les misérables petites vies traînées par mes contemporains, à Auxonne ou ailleurs<sup>1</sup>.*

En effet, l'auteur propose un personnage attiré par le désert. Attirance conçue comme un lieu de destinée et de retrouvaille. Le désert, d'après les paroles de Saint-Avit a fait de lui un homme important ayant le goût de vivre, contrairement à certains que la vie mondaine a corrompus. Nous assistons à une comparaison entre le monde moderne et le grand espace désertique. À savoir que celui-ci devient, quand le monde civilisé cesse d'offrir des commodités à l'homme, un lieu de rechange dans lequel l'homme trouve son étendue et sa raison d'être. Ainsi, il trouve des réponses à toutes ses interrogations dans un espace sans hommes, « *le seul univers où avoir raison prend un sens* »<sup>2</sup>.

D'un autre point de vue, le désert acquiert une autre dimension significative dans la mesure où il est perçu comme le lieu qui représente le plus de souffrance et d'atrocité possible sur la terre quand le nouveau venu se voit confronté à des gens méconnus auparavant. Après le désert (espace et élément véridique de la nature), l'homme ou l'habitant du désert est la deuxième réalité à inspirer un sentiment étrange, mélange de crainte et d'admiration, à celui qui vient pour la première fois visiter ou s'aventurer dans ces espaces merveilleux et redoutés. Ces deux réalités de l'univers de l'homme inspirent la peur au dépend de l'envie de les visiter. Certains hommes, perçoivent le désert comme une destinée inaliénable à celui qui s'interroge sur son existence et l'existence de l'autre.

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.* p. 50.

<sup>2</sup> L. MAILHOT, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Presses de l'université de Montréal, 1973, p. 258.

Certains par contre, lui préfèrent la vie de tous les jours : celle du quotidien ressassée et vécue : « *La vie traditionnellement perçue comme une traversée trouve dans le désert la meilleure image de ce que celle-ci peut avoir d'atrocement pénible* »<sup>1</sup>. Comme l'affirme Olivier Ferrières :

(...) *je serai aujourd'hui quelqu'un de bien tranquille, dans une ville, avec une église et des eaux courantes; et non pas ce fantôme vêtu de coton, accoudé, avec une anxiété inexprimable*<sup>2</sup>.

En effet, « *le caractère le plus évident pour définir le désert est son aridité; c'est aussi celui qui conditionne le plus sévèrement la moindre manifestation de vie* »<sup>3</sup>. Il est impossible d'imaginer des hommes vivre et prendre du plaisir au désert : « *Imaginer l'homme au désert, c'est le placer devant une tache surhumaine* »<sup>4</sup>. L'homme, pour accomplir ses desseins et ses tâches quotidiennes dans cet espace rugueux, met plus de temps et nécessite plus de moyens et de volonté. Malgré les difficultés climatiques et géographiques, certaines populations à l'image des Touareg y vivent et y trouvent refuge et sérénité. Dès lors, hommes et animaux, qui ne sont pas adaptés à la vie du désert, ont triché :

*En modifiant leur comportement (...) et c'est ainsi que l'homme, absolument inadapté physiologiquement et anatomiquement au désert, a trouvé le moyen d'y vivre depuis les temps les plus reculés de la préhistoire*<sup>5</sup>.

Son maintien en vie est tributaire des techniques que cet homme développe pour s'adapter aux conditions climatiques des plus rigoureuses. Malgré sa dureté, le désert est dompté et amadoué tel un animal sauvage. Il émerveille sans cesse l'homme littéraire et en

---

<sup>1</sup>- Jacques MADELAIN, *op. cit.*, p. 77.

<sup>2</sup>- Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 17.

<sup>3</sup>- Encyclopaedia Universalis, Paris, S, A, 1982.

<sup>4</sup> L, MAILHOT, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, cité, p. 51.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 51.

particulier « *le naturaliste en raison des prodiges réalités par les êtres vivants pour s'y maintenir en dépit de conditions extrêmement rigoureuses* »<sup>1</sup>. Nonobstant les difficultés que suscite le désert comme réalité, il continue d'alimenter en inspiration et exotisme. De ce fait, les écrivains l'adoptent et l'insèrent dans leurs récits fictions comme une entité véridique et vivante, empruntée à la réalité. Pour des considérations multiples, l'homme littéraire s'approprie le thème du désert et s'ouvre au charme des étendues sauvages. Pour certains écrivains, le désert, ce lieu inhabité et hostile, devient un pôle d'intérêt littéraire et imaginaire autour duquel interprétations, thèses et productions littéraires convergent. Stérile qu'il fut, il devient vite un monde fertile, au service de la pensée littéraire. Les écrivains l'habillent et font de lui un centre d'intérêt commun.

Au cours des siècles, à travers les œuvres littéraires, « *l'image du désert et de ses habitants a connu un profond bouleversement* »<sup>2</sup>. On assiste à différentes interprétations littéraires à propos de cet espace. En effet, d'après les travaux de Sarga Moussa (1944 et 1996), nous pouvons distinguer deux grandes périodes distinctes, schématisées comme suit :

- Du 16<sup>ème</sup> au 17<sup>ème</sup> siècle,

*La totalité des textes consacrés au désert relèvent d'un discours extrêmement dépréciatif. Milieu hostile à l'homme, l'espace désertique qui suscite la crainte et le rejet. Il est l'épreuve à laquelle doit se confronter à ses risques et périls, le voyageur pèlerin*<sup>3</sup>.

Cette interprétation du désert est généralement suscitée non seulement par les caractéristiques géographiques sévères du milieu mais aussi par « *la présence en ce lieu*

---

<sup>1</sup> *Encyclopaedia Universalis, op. Cit. p.*

<sup>2</sup> <http://recherche.univ-montp3.fr/mambo/cerce/r7/p.l.p.htm>.

<sup>3</sup> *Ibid.*

*des bédouins, nomades pillards qui constituent une menace de morts* »<sup>1</sup>. Nombreux, sont les écrivains qui s'inscrivent dans cette optique, en offrant une image plus aux moins inappropriée à la réalité du désert et à ses habitants. Benoît, par le biais de l'un de ses personnages dans *L'Atlantide*, reconnaît le respect que vouent certains Touareg à ce qui est étranger : « *je ne croyais pas les Touareg si respectueux de la tradition musulmane* »<sup>2</sup>. Une valeur acquise ou imposée? Elle dépend en fait de celui qui le juge, qu'il lui soit étranger ou familier. Paradoxalement, l'on retrouve dans le roman de Pierre Benoît des Touareg stigmatisés, éternels pillards et hommes sans loi qui vivent en dehors de toutes considérations desquels il faut se méfier et « *exercer une surveillance aussi complète que possible sur les routes suivies pour se rendre au Touat par nos ennemis, les Senoussis du Tebesti et les Touareg du Hoggar* »<sup>3</sup>. Cette représentation, en effet, n'a rien de figé et d'éternel. Elle est la finalité et le résultat de tout un processus dicté par des constructions historiques acquises via la présence et le contact de différentes sociétés, le commerce entre les pays limitrophes et la présence du colonialisme français.

- De la fin du 17ème au 18ème siècle, nous assistons à la réévaluation du désert et de ses habitants. Dés lors : « *Le désert n'est plus le lieu de tous les dangers, mais d'avantage un monde à part dans lequel nombre de valeurs positives des sociétés archaïques ont pu être conservées* »<sup>4</sup>. Apprivoisé, le désert devient un lieu où germent des valeurs positives que les sociétés modernes recherchent : il ne fait plus peur, au contraire il est un lieu sublime et accueillant.

Au 19ème siècle les bédouins, ou habitants du désert, « *apparaissent comme les dépositaires de valeurs ancestrales* »<sup>5</sup>. Ces valeurs sont acquises aux périls de leur vie. Ils

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p.93.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.52.

<sup>4</sup> <http://recherche.Univ-montp3.FR/mambo/cerce/r7/p.l.p.htm>.

<sup>5</sup> *Ibid.*

ont su et pu résister aux invasions et aux changements imposés par le monde moderne. Malgré la présence d'autres civilisations qui veulent imposer à coup de force leurs modes de vie, les habitants de ce grand désert, par leurs appartenances ancestrales au désert, déjouèrent les desseins d'une dynamique progressive de quelques civilisations atteintes par le mal du siècle (l'expansion et la colonisation), et surent garder et préserver ce qu'il y'a de plus original chez eux, à savoir mode de vie, culture et valeurs humaines, etc. Les touaregs, se sont sacrifiés et résistés « *pour maintenir leur croyances* »<sup>1</sup>. Par ailleurs, le désert acquiert des connotations positives et se voit apprécié. Pour Michelle Tournier, le désert a une valeur référentielle, « *lieu géographique toujours connoté positivement, source d'harmonie, lieu de traditions, lieu identitaire* »<sup>2</sup>, il est rejoint dans cette perspective, par Pierre Benoît, dont le héros principal, Saint-Avit, a préféré retourner au Hoggar où il trouve, comme nous l'avons mentionné précédemment, sa raison d'être près de la reine Antinéa. « *Le capitaine de Saint-Avit part pour une mission dans le Tassili qui n'est en fait que le prétexte sur lequel il a bondi pour revoir la sulfureuse Antinéa* »<sup>3</sup>.

Des représentations appréciatives abondent dans ce sens. Selon Nietzsche, le désert peut aussi « *avoir une valeur cathartique; lieu de retraite qui permet de mieux saisir le cours de sa vie, lieu de passage plus que lieu de séjours* »<sup>4</sup>. Dans cette optique, et d'après Nietzsche, il est plus que nécessaire d'observer un arrêt au désert pour mieux comprendre le cours et le sens de sa vie. Méditer sur sa vie ne prend forme que seul au milieu de ce désert qui pousse les hommes à se surpasser et quelque fois à connaître ses limites et ses capacités intrinsèques. Pour Malek Haddad, le désert est un piège. A savoir qu'il devient quelque fois une chimère dans la mesure où on ne peut le saisir et on doute de ce fait de sa

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p.69.

<sup>2</sup> [http://www.Fabula.Org/actualités/article\\_645.php](http://www.Fabula.Org/actualités/article_645.php).

<sup>3</sup> <http://dzlit.free.fr/pbenoit.html>.

<sup>4</sup> Jacques MADELAIN, *op. cit.*, p.77.

réalité. Celui-ci «*offre tout et ne donne rien* »<sup>1</sup>. En effet le désert peut, tout offrir en ce qui est exotique, retrouvaille et autres jouissances; mais une fois que nous l'avons abandonné, il nous abandonne à son tour. Personne ne peut posséder le désert. Lui, il est éternel, l'homme lui appartient.

Dés le milieu du 19eme siècle et avec l'avènement d'une culture littéraire de masse, la fiction s'empare du mythe de l'Atlantide. Considérée comme le moyen par excellence par lequel on développe ses propres regards sur le monde, l'Atlantide est ressuscitée pour servir comme l'apanage de nouvelles idées par lesquelles les critiques et visions du monde sont véhiculées.

En 1920, Pierre Benoît, nous entraîne dans son Atlantide la plus contrastée aux autres, en offrant aux lecteurs une nouvelle forme d'évasion. Pour les besoins de son roman et contrairement à la majorité d'écrivains, il place l'île dans le Hoggar. Il emprunte à la réalité des éléments véridiques tels le désert et ses habitants. Pour ce faire, l'auteur assoit le désert comme décore par excellence. Ce n'est plus une Atlantide engloutie dans l'océan, mais une Atlantide que Pierre Benoît imagine dans le Hoggar. A la place des eaux, il lui substitue une terre aride, un désert :

*Des terres nouvelles ont émergées du flot Atlantique. Le désert a remplacé la mer (...)  
le sable mieux que l'eau, engloutit une civilisation. Aujourd'hui, de la belle île que la mer et le vent faisaient orgueilleuse et verdoyante, il ne reste que ce massif calciné.*<sup>2</sup>

Il n'est pas gratuit et inutile à Pierre Benoît de faire de la figure du désert un élément important dans son livre. Il serait judicieux de savoir ce que l'auteur retient de pertinent pour définir et interpréter cet élément qui a inspiré les gens d'avant et de son temps

---

<sup>1</sup> Malek HADDAD, *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Julliard, 1959, p 91.

<sup>2</sup> Pierre BENOIT, op. cit.P. 130.

.Aussi, savoir la relation de l'auteur à l'imaginaire. A l'image d'autres écrivains, Pierre Benoît pour qui le thème du désert est plus qu'important enclenche un regard qui fera de lui un important visionnaire en opposant dans son Atlantide des personnages de différentes cultures, qui par leur similitude et disparité, leur divergence et convergence, ressortissent et offrent un regard mitigé sur la nouvelle conception du désert.

Pierre Benoît, incarne dans son Atlantide deux discours opposés concernant l'interprétation du désert. IL est tantôt appréciatif et tantôt dépréciatif. Il a mis sous récit deux personnages d'origine Européenne, Saint-Avit et Morhange bravant le désert pour atteindre un bien sacré qui est l'Atlantide. Ils évoluent dans un espace désertique comme en témoignent les paroles de Saint-Avit :

*Tu sais ce que le Tanezrouft, le plateau par excellence, le pays abandonné, inhabitable, la contrée de la soif et de la faim. Nous étions à cet instant engagés dans la partie de ce désert que Duveyrier appelle Tassili du sud.*<sup>1</sup>

Cette appréciation est-elle aussi dictée, comme nous l'avons vu précédemment par les habitants de ce grand désert. Pour Saint-Avit, Boudjemaa, un personnage d'origine arabe, est un fidèle Chàamba qu'il avait eu avec lui dans sa randonnée vers l'Air. Il le considérait simplement, moins guide dans les endroits qu'il connaît et « *machine à bâter et debater les chameaux* »<sup>2</sup>, ou encore en traitant les Touareg de sauvages, en dénonçant la déclaration des droits de l'Homme « *qui prescrit que l'insurrection est le plus sacré des devoirs, même lorsque les insurgés sont des sauvages qui vous coupent proprement la tête* »<sup>3</sup>.

Cependant, nous assistons aussi à la mise sous récit d'un discours appréciatif en conférant une valeur positive au désert, celui-ci, pris dans son univers sémantique

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p.260.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 50.

(habitants, lieux noms propres ; etc.). En effet, Boudjemàa, homme du désert inspire de l'admiration pour Saint-Avit en remarquant que celui-ci pousse « *devant lui, avec une admirable maîtrise, les deux chameaux* »<sup>1</sup>, ou aussi la description que fit Saint-Avit des touareg Eggali : « *c'étaient de beaux hommes, ces Eggali. Les plus grands Touareg que j'eusse jamais rencontrés.* »<sup>2</sup>. Les personnages que présente Pierre Benoît, exercent une influence réciproque les uns par rapport aux autres. L'ensemble offre un tableau exotique qui s'inscrit dans la tradition de ce que peut inspirer tout ce qui est étrange et étranger à soi. L'exotisme exercé par le désert dans ce cas de figure est traduit par le goût pour tout ce qui est différent. Partir vers son contact est un moyen de découverte et d'évasion. L'auteur, pour ce faire, laisse choir ses personnages dans un univers à décors multiples, un univers qui recèle des personnages et des lieux, qui à première vue et au premier contact offrent des sensations nouvelles : « *(...) ils nous regardèrent(...) avec une curiosité voisine de la peur, en tout cas avec respect* »<sup>3</sup>. L'onde de ces émotions va aussi pour une fascination pour une civilisation étrangère aux traditions bizarres. Un peuple Targui que l'auteur fait découvrir à ses deux personnages explorateurs. Pierre Benoît nous offre à cet effet une œuvre d'art exotique non pas par « *la seule présence d'éléments étrangers mais lorsqu'elle est inspirée par les émotions provoquées par l'évocation de pays étrangers ou par leur contact* »<sup>4</sup>

Le désert est une réalité que beaucoup d'écrivains, Historiens et scientifiques adoptent dans leurs récits en vue de l'étudier en tant que tel, en tant que lieu désertique. Mais, nombreux sont ceux qui accaparent le thème du désert, et à l'aide de la fiction et les techniques d'écriture en font un moyen par lequel l'on communique ses intentions et par lequel l'on condamne et s'attaque à autrui dans ses pensées.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>4</sup> C. ENTERSTEIN, *La littérature française de A à Z*, Hatier, Paris

En définitive, cette immensité désertique, aux réalités climatiques dures et concrètes, devient une abstraction et un thème privilégié dans la poésie, la littérature et la tradition orale. Par conséquent, il offre des thématiques diverses. C'est un désert dans lequel « *on recherche la trace de l'aimé, désert qui forge l'homme*»<sup>1</sup>, de sorte que « *le nomade devient l'aristocrate hautain en opposition au sédentaire médiocre*»<sup>2</sup>. Ces deux thématiques se trouvent développés dans l'Atlantide de Pierre Benoît en conférant aux Touareg des valeurs positives et on les plaçant supérieurs aux autres habitants du désert de l'Algérie. Supériorité acquise aux dépens des arabes et autres targuis esclaves. L'on résume donc que le désert est un thème ancien et ressassé de la pensée humaine jusqu'à en dire que « *l'immensité désertique exerçait un magnétisme sur l'homme qui marche*»<sup>3</sup> et aussi, à en croire Pierre Benoît :

*Les déserts sont les lieux favoris de l'imagination. Là elle peut s'employer à sa guise, s'en donner à cœur joie. Elle peut les peupler à son gré d'êtres et d'événements d'exception.*<sup>4</sup>

Pierre Benoît, dans ce cas de figure s'empare du désert et fait de lui, non seulement un décor, mais aussi une matière prête à être façonnée par la seule possibilité de l'imaginaire. Pour cerner la dimension sémantique du désert, il est utile de considérer celui-ci comme une problématique soumise à plusieurs hypothèses interprétées, sous forme d'un élément esthétique figuratif, inséré dans un discours qui alterne le descriptif et le narratif. Et sous un autre regard comme l'apanage de regards multiples aux visions thématiques différentes

---

<sup>1</sup> Jacques MADELAIN, *op. cit.*, p. 77.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> <http://gpr.insa-lyon.fr/promo4/tschirhart/13.htm>

**Chapitre deuxième :**  
**Théories et instruments**  
**d'analyse**

Pour analyser et interpréter le sens donné à la figure du désert et les différentes significations que celle-ci acquiert tout au long de l'œuvre, il est primordial d'aborder le texte de l'*Atlantide* dans ses différentes manifestations discursives. Pour cela, nous allons considérer le texte comme une manifestation d'un sens, donné et assuré par un discours. Les personnages dans leur dialogues, le narrateur, évocation du passé, etc. Saint-Avit dans sa narration évoque qu'un « *puits se trouvait là, avec quelques arbres, les premiers que nous rencontrions depuis que nous nous étions enfoncés dans le Hoggar* »<sup>1</sup> ou encore les paroles de Morhange à son compagnon : « *il est curieux de constater combien notre expédition, si dénuée d'incidents depuis Ouargla, tend à devenir mouvementée* »<sup>2</sup>.

A cet effet, nous avons jugé utile de faire appel à la sémiotique discursive que nous considérons comme le moyen le plus approprié pour répondre à notre problématique qui consiste à dégager les différentes significations qu'obtienne la figure du désert tout au long de son parcours. En effet, nous considérons que dans ce présent texte, la figure du désert est ambivalente. Notre approche nécessite d'appréhender la figure du désert comme une grandeur figurative et dégager son sens selon qu'elle évolue dans un espace à la croisée d'autres figures : l'agencement de ces figures dans leurs articulations avec les acteurs (« *il sait ce que c'est le Tanezrouft, il sait que lui qui a voyagé dans tout le Sahara, il frémirai de passer par le Tanezrouft et le Tassili du sud* »<sup>3</sup>), le temps (« *je me réveillai dans ma chambre. Le soleil déjà au zénith l'emplissait d'une lumière et d'une chaleur insupportable* »<sup>4</sup>) et l'espace en citant Tanezrouft comme « *le pays abandonné, inhabitable, la contrée de la soif et de la faim* »<sup>5</sup>. Ainsi les figures forment un texte organisé autour d'une forme de discours ayant un sens perceptible au niveau de l'expression de la vie de tous les jours. Ledit sens ne pourrait être dégagé que s'il est

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, 98.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.253.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.233.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.260.

analysé sur les trois niveaux sémantiques que sont le figuratif, le thématique et l'axiologique. L'analyse de la figure sur les plans actoriel, spatial et temporel, va nous permettre de dégager les valeurs de la figure du désert, prise dans son univers sémantique. Nous allons tout au long de cette partie définir les instruments d'analyses qui conviennent à notre démarche.

## 1 La théorie sémiotique et l'analyse discursive

Etant instrument d'analyse par excellence par lequel nombre important de textes sont abordés et élucidés, la sémiotique consiste à décrire le sens et offrir des interprétations réfléchies à la lumière d'une méthode scientifique aguerrie. « *La théorie de la sémiotique doit se présenter d'abord, pour ce qu'elle est, c'est-à-dire une théorie de la signification* »<sup>1</sup>. Cette théorie nous permettra donc de préciser et de dégager les différentes significations de la figure que nous étudions. Elle nous permet aussi de construire le sens de la figure du désert du point de vue conceptuel. L'on retiendra d'autre part que « *l'objet de la sémiotique est d'explicitier les structures signifiantes qui modèlent le discours social individuel* »<sup>2</sup>. En effet, la sémiotique réorganise le discours du monde naturel et permet la compréhension de celui-ci en l'analysant, non seulement aux niveaux des figures et autres éléments signifiants, mais aussi dans les structures porteuses de sens, communes au monde naturel :

*La sémiotique ainsi comprise est une théorie de la relation ; les « termes » ( unités signifiantes de toute grandeur, empiriquement isolables) ne sont, du point de vue de la signification, que des intersections de relations saisies et articulées à différents niveaux d'analyse.(...) et les régularités repérées dans de telles*

---

<sup>1</sup> Algirdas Julien GREIMAS, Joseph COURTES, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, T1, Paris, p. 344.

<sup>2</sup> C.L. COQUET, par Denis BERTRAND dans *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 9.

*structures, et reconstituées à partir des manifestations textuelles elles-mêmes, donnent lieu à des constructions plus au moins formalisées qui permettent de les ériger en modèles<sup>1</sup>.*

Ces constructions ont des places inaliénables dans la mémoire collective que nous pouvons définir comme des constructions sociales par lesquelles les individus établissent des relations dans leurs pratiques de la parole et autres interactions langagières. Analyser sémiotiquement un texte ou faire la lecture sémiotique d'un texte repose sur des éléments d'analyse choisis en fonction de l'objectif que l'on cherche. Nous allons essayer de trouver le sens que revêt la figure du « désert » dans *L'Atlantide* et d'éclaircir l'hypothèse qui porte sur le caractère ambivalent de sa signification, prise entre deux discours contraires.

Le texte met en scène des acteurs qui évoluent dans un espace et dans un temps donnés : « *je vous suis très reconnaissant, mon capitaine (...). Quand désirez-vous que nous quittions Ouargla* »<sup>2</sup>. La position et l'organisation de ces éléments donnent la signification du texte. Etant un élément figuratif, à l'image de tant d'autres figures, la figure du « désert » acquiert son sens en fonction des acteurs, du temps et de l'espace dans lesquels elle est prise.

L'analyse discursive « *observe comment les éléments narratifs sont manifestés dans le texte, comment ils sont pris en charge par le langage, bref comment ils sont mis en discours* »<sup>3</sup>, discours direct (« *Sidi Casimir camarade (...) toi venir nous retrouver. Prendre bague Sidi Ahmed et montrer. Tout e monde au Hoggar camarade. Bono,*

---

<sup>1</sup> Denis BERTRAND, *op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.* p. 56.

<sup>3</sup> Louis PANIER, *L'analyse sémantique*, dans Lesla-Univ-Lyon2-fr/IMG/Pdf266-Pdf.

*Hoggar, bono* »<sup>1</sup>) ou discours indirect (« *nous étions en cet instant engagés dans la partie de ce désert que Duveyrier appelle Tassili du Sud* »<sup>2</sup>).

Une fois cette figure est identifiée, l'on doit dégager le rapport sémantique entre ces figures, et enfin donner leurs valeurs thématiques, en les marquant positivement ou négativement.

## **2 les niveaux sémantiques du discours**

Tout texte se présente comme un ensemble d'éléments linguistiques qui sont opposés pour former une texture ayant un sens. Ces éléments, qui sont considérés par la sémiotique comme étant des grandeurs figuratives, participent tout au long d'un parcours spécifique à l'élaboration d'un sens. Pour percevoir le sens donné et supposé d'une quelconque figure, il faut que celle-ci soit étudiée et analysée dans son articulation avec d'autres figures selon des niveaux sémantiques hiérarchiques que sont le figuratif, le thématique et l'axiologique. Avant de définir ces trois niveaux sémantiques, il est opportun d'expliquer le mot « figure ».

En tant que discours, « *tout texte se présente comme un agencement de grandeurs figuratives (figures) déployées sur des parcours figuratifs* »<sup>3</sup> Ces éléments de base qui constituent le texte s'organisent entre elles pour donner un sens global et un sens spécifique de chaque grandeur figurative. Nous pouvons reconnaître les figures comme des unités de sens qui participent à la dynamique sémantique de chaque texte. Elles sont « *des unités de contenu* »<sup>4</sup> qui ont un correspondant dans le monde réel. Dès lors, nous pouvons reconnaître comme figure ou élément figuratif : « peur », « touareg »,

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.* p. 192.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>3</sup> Louis PANIER, *op. cit.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

« désert », « méhari », « rivière », etc. Cette identification se veut effective grâce aux connaissances et aux expériences interactives et langagières que nous vivons et subissons dans le monde naturel : « *le monde appartient d'abord à notre encyclopédie commune (...) à notre savoir et à notre pratique du langage* »<sup>1</sup>.

Toutefois, ces figures, par leurs dimensions sémantiques, décrivent et représentent le monde, réel ou fictif. Pour Louis Hjelmslev, « *la figure est employée pour désigner les non-signes, c'est-à-dire des unités qui constituent séparément soit le plan de l'expression soit celui du contenu* »<sup>2</sup>. Les figures renvoient à un monde référentiel dans le monde naturel. Chaque figure possède dans le monde réel un correspondant qu'elle représente sous forme de récit écrit ou oral dans le monde de l'expression ou encore sous forme de dessin. Exemple : Pierre Benoît qui a emprunté des éléments véridiques tels Hoggar, lieu qui se trouve au Sahara Algérien, Méhari, Tassili, Ouargla, etc.

D'autre part, ces grandeurs figuratives possède une fonction thématique qu'elles acquièrent par la manière avec laquelle elles sont articulées. C'est-à-dire, chaque figure, en opposition à d'autres, a une conception dans le monde réel : « *Le thématique se caractérise par son aspect proprement conceptuel* »<sup>3</sup>. « Le Hoggar », dans *L'Atlantide*, revêt un caractère spécifique et acquiert un thème. C'est celui de la peur : « *Tous les Touareg du Hoggar ont peur du mont des génies. Tu vois rien qu'à entendre prononcer son nom, comme ceux-ci ont détalé* »<sup>4</sup>

## **2-1) Le figuratif**

Contrairement au terme de « figure », qui a plusieurs sens, le mot figuratif, est

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> -A.J, GREIMAS, J. COURTÈS, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, T1, Paris, p.148

<sup>3</sup> -Joseph COURTÈS, *op. cit.*, p.163.

<sup>4</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 99.

*Seulement employé à propos d'un contenu donné (d'une langue naturel par exemple) quand celui-ci a un correspondant au niveau de l'expression de la sémiotique naturelle<sup>1</sup>.*

Nous déduisons par là que le parcours figuratif présente un ensemble de figures qui renvoient à un thème donné. Cette association peut correspondre à des thèmes différents selon qu'elle est produite dans des cultures différentes. Pour EVERAERT-DESMEDT, « le figuratif est à comprendre comme en peinture : un tableau est dit figuratif lorsqu'il représente des éléments reconnaissables dans le monde extérieur »<sup>2</sup>. Ainsi le « Méhari », les « Touareg », le « Sable », sont des éléments qu'on peut reconnaître et voir. De même, Courtès qualifie le figuratif comme :

*Tout signifie, tout contenu d'une langue naturelle et plus largement, de tout système de représentation (visuel par exemple) qui a un correspondant au plan du signifiant (ou de l'expression du monde naturel) de la réalité perceptible<sup>3</sup>.*

Le figuratif est « tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnel »<sup>4</sup>. En effet, le figuratif est tout contenu d'un système de représentation qui peut être matérialisé au plan du signifiant ou de l'expression dans le monde que nous vivons.

## **2-2) Le thématique**

A l'opposé du figuratif qui se définit par la perception, le thématique quant à lui, est la manifestation d'un thème acquis par l'opposition d'un ensemble de grandeurs figuratives déployées tout au long d'un parcours figuratif spécifique. Si le figuratif est corrélatif au monde naturel, le thématique n'a aucune attache avec celui-ci. Il s'agit de « contenus, de signifiés de système de représentation, qui n'ont pas de correspondant

---

<sup>1</sup> A.J, GREIMAS, Joseph COURTES, *L.*, p.146.

<sup>2</sup> -Nicole EVERAERT-DESMEDT, *Sémiotique du récit*, Deboek, 2004, P. 29.

<sup>3</sup> -Joseph COURTES, *Analyse sémiotique du récit, De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, p..163.

<sup>4</sup> -*Ibid.*, p. 163.

*dans le référent* »<sup>1</sup>. Nous pouvons remarquer, par le comportement figuré des personnages, que le désert devient un espace qui inspire la peur et le rejet, mais en aucun cas, nous pouvons figurer ou représenter le sentiment de la peur. Il est typiquement abstrait ; exemple : « *ils ont eu peur* »<sup>2</sup>.

Les figures « méditation », « sincérité », n'existent que dans le monde abstrait. Le geste de méditer ou le sentiment de sérénité peut relever du monde de la perception et traduire par la même le thème auquel il aspire. S'il n'existe pas dans le monde sensoriel et référentiel, « *le thématique concerne le monde intérieur, les constructions proprement mentales* »<sup>3</sup>. Ces constructions mentales sont dictées par des concepts qui varient en fonction de l'univers socioculturel.

Chaque élément figuratif en association avec d'autres acquiert un thème spécifique qui est appelé à être axiologisé, en le marquant soit positivement soit négativement. La valeur de ces éléments est prise en charge et investie par les catégories thymiques, euphorie vs dysphorie. En effet, face à des valeurs du niveau thématique, on peut « *les marquer soit positivement, soit négativement, en les surdéterminant par la catégorie thymique euphorie vs dysphorie* »<sup>4</sup>.

### **3) Le rapport figuratif, thématique et axiologique**

Précédemment, nous avons vu que le figuratif est à concevoir comme tout signifié d'une langue naturelle qui a un représentant ou un correspondant au plan du signifiant du monde réel.

---

<sup>1</sup> Joseph COURTES, *op. cit.*, p. 163.

<sup>2</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 99.

<sup>3</sup> Joseph COURTES, *op. cit.*, p. 164.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 173.

L'on comprend que chaque signifié qui appartient à l'univers du système de représentation possède un correspondant au plan du signifiant du monde référentiel. « Le sable » étant une figure dans *L'Atlantide* est représentée dans le monde référentiel comme une réalité physique ayant une étendue et une forme. Figuratif et thématique entretiennent des rapports à la fois complémentaires et opposés. L'un se rapporte au monde extérieur, celui du référent, saisissable par les cinq sens, l'autre concerne le monde des constructions mentales qui sont proprement conceptuelles. Le figuratif a souvent besoin du thématique dans la mesure où « *il exige, pour sa compréhension même, d'être pris en charge par un thème donné* »<sup>1</sup>

Le comportement gestuel, par exemple, que nous pouvons apercevoir visuellement, relève de l'ordre du figuratif, mais le thème que celui-ci suggère peut être différent selon qu'il est interprété. Ces interprétations thématiques peuvent être identiques ou différentes. Ainsi à en croire Joseph Courtés, chaque figure peut faire appel à plusieurs thèmes.

Dans plusieurs cas, il arrive qu'un « *même donné figuratif, ou une même figure (de l'ordre, donc, de la perception), puisse correspondre à des thématisations, à des thèmes différents* »<sup>2</sup>.

D'un autre point de vue, plusieurs donnés figuratifs peuvent correspondre et faire appel seulement à une seule interprétation thématique. Un seul thème invariable est représenté par plusieurs figures : « *Le figuratif est alors considéré comme un invariant, le*

---

<sup>1</sup>Joseph COURTES, *op. cit.*, p.165.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 166.

*thématique s'identifiant à une variable contextuelle* »<sup>1</sup>. A cet effet, on peut utiliser plusieurs grandeurs figuratives pour représenter et interpréter uniquement un seul thème. En d'autres termes, avec de différentes figures, nous pouvons véhiculer un seul thème.

Un autre rapport est encore possible. C'est celui de faire correspondre une seule figure à un seul thème. Une seule interprétation thématique pour un seul donné figuratif. Ainsi entre figuratif et thématique, existe « *une correspondance terme à terme* »<sup>2</sup>, comme ce fut le cas pour les symboles.

Nous avons mentionné plus haut que le figuratif a besoin d'être thématiqué. La thématique n'est autre que la projection d'une figure donnée dans le monde interprétatif, à savoir que la figure doit être prise en charge par un thème pour sa compréhension. Ledit thème a aussi besoin d'être axiologisé. L'axiologisation, consiste à conférer à la figure une valeur positive ou négative.

Ces valeurs pour qu'elles soient mises en évidence doivent être disposées selon une structure binaire, à savoir le carré sémiotique : « *celui-ci se constitue sur la base d'un axe sémantique qui s'articule en deux valeurs contraire, S1 et S2* »<sup>3</sup>. On retiendra l'exemple de «sauvage vs civilisé », deux valeurs contraires que possède les Targuis dans le roman de Pierre Benoît ou encore « amour vs haine », sentiment de haine ou du respect que les Touareg inspirent : « *Mais à l'étonnement admiratif du nègre, je compris l'ignorance où je me trouvais des mystères de l'immense Sahara* »<sup>4</sup> ; on retiendra aussi le désert dans ses dimensions, « vide VS habité » : « *Par moment , seul habitant de ces*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Joseph COURTES, *op. cit.*, p. 167.

<sup>3</sup> Nicole EVERAERT-DESMEDT, *op. cit.*, p. 73.

<sup>4</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 61.

*solitudes, un oiseau, espèce de héron indéterminé*<sup>1</sup>, « *on est plus rien dans le désert vide(...)* »<sup>2</sup>.

Aussi, on entend par carré sémiotique l'établissement d' « *une corrélation entre S1 et S2 d'une part, et entre -S1 et -S2 de l'autre* »<sup>3</sup>. Ces deux relations sont conçues comme « *L'expression du normal sous ses deux faces positive et négative* »<sup>4</sup>, comme ce fut le cas pour la figure de la montagne qui est décrite à la fois d'une façon négative et positive : « *c'était un énorme bastion ténébreux, aux arrêts de donjon féodal, qui se dessinait avec une incroyable netteté sur le ciel orange* »<sup>5</sup>.

#### **4) Les éléments de l'énonciation**

Avant d'étudier les éléments de l'énonciation, il est nécessaire de donner un petit aperçu de ce qu'elle peut être. Elle est conçue « *comme la structure non linguistique (référentielle) sous tendue à la communication linguistique* »<sup>6</sup>, qui est un ensemble de situations de communications et de contextes psychosociologiques dans lesquels sont produits des énoncés, actualisée par un contexte référentiel. Dans le cas présent, l'énonciation est considérée comme le médiateur, responsable de la mise en discours.

On entend aussi par énonciation, l'ensemble des conditions dans lesquelles sont produits des énoncés, « *conditions qui sont d'ordre sociale, économique, historique (...)* *qui sont sensées expliquer la composition et les caractéristiques d'un texte donné* »<sup>7</sup>. Cette perspective soutient qu'en plus du discours soumis à l'étude, on doit trouver en dehors de l'énoncé, les conditions qui lui ont précédé son existence.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>3</sup> Joseph COURTES, *op. cit.*, p.173.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>5</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 98.

<sup>6</sup> A.J, GREIMAS, J. COURTES, *op. cit.*, p. 146.

<sup>7</sup> J. COURTES, *op. cit.*, p. 245.

D'autre part, en dehors de toute référence extérieure à l'énoncé, l'énonciation est présupposée comme une réalité linguistique qui tire son existence dans des éléments repérables dans le discours à examiner. Dans cette optique l'analyse, l'on s'intéresse uniquement au corpus textuel choisi, et refuse d'inclure dans son approche les éléments externes au texte. Elle ne veut nullement « *sortir du texte étudié* »<sup>1</sup> pour chercher les fondements et l'origine.

#### **4-1) L'espace**

Il apparaît comme une des composantes de la mise en discours (la discoursivisation). Chaque discours possède une organisation qui lui est propre. Celle-ci « *sert de cadre pour l'inscription des programmes narratifs et de leurs enchaînements* »<sup>2</sup>. En effet, la spatialisation sert de décor spatial où s'articulent gestes et faits des acteurs, dans un récit donné « *vers le soir du deuxième jour, nous nous trouvâmes au pied d'une montagne noire* »<sup>3</sup>.

#### **4-2) Les acteurs du discours**

Tout comme la spatialisation et la temporalisation, l'actorialisation est une des composantes de la discoursivisation. Son rôle principal est de viser à l'aide des autres « *éléments des composantes sémantique et syntaxique à instituer les acteurs du discours* »<sup>4</sup>. Dans chaque discours narratif évoluent dans un espace donné des acteurs formant une mise en place d'une chaîne d'acteurs qui lui est propre. Cette distribution qu'obtienne la somme des acteurs malgré leur différence actantielle et thématique peut donner une typologie actorielle spécifique à chaque discours. « *Une telle typologie se situerait, par conséquent, entre la distribution psychologisante et une distribution*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p.246

<sup>2</sup> A. J. GREIMAS, J. COURTES, *op. cit.*, p. 358.

<sup>3</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 98.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 98.

*sociologisante des acteurs* »<sup>1</sup>. En effet, le type de chaque acteur se définit selon ses caractéristiques et ses traits. Les seuls qui peuvent former une distribution typologique commune, sont ceux qui prennent des marques communes.

#### **4-3) Le temps du discours**

Comme l'espace et les acteurs, le temps est une des composantes du discours. Elle consiste en un schéma temporel que l'auteur choisit pour son programme narratif. L'ordre temporel et l'ordre qui relève de la causalité des événements.

En outre, la temporalisation organise et répartit le cheminement temporel à l'intérieur duquel les structures narratives prennent formes. On peut situer un acteur donné dans un récit, soit dans le passé, soit dans le présent ou soit dans le futur. « *Le temps peut être ressaisi, sémiotiquement parlant, comme un système de rapports entre positions temporelles* »<sup>2</sup>. En effet, il existe des relations entre positions temporelles par lesquelles, on peut transformer un parcours narratif en une histoire.

---

<sup>1</sup> A.J.GREIMAS, J. COURTES, *op. cit.*, p. 9.

<sup>2</sup> J. COURTES, *Analyse sémiotique du récit, De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, p. 260.

# **Chapitre troisième.**

## **Le désert : étude et interprétations**

## 1. L'appel du désert

L'espace que nous offre Pierre Benoît est celui d'un espace désertique, autour duquel lieux imaginaires et réels s'enchevêtrent. Après la lecture de *L'Atlantide*, le lecteur se retrouve devant une dynamique spatiale spécifique. En effet, l'auteur amorce un flash-back, en présentant un récit raconté par le lieutenant Ferrières et vite relayé par le capitaine Saint-Avit, qui tourne autour de l'Atlantide, lieu vers lequel, Pierre Benoît achemine ses personnages, Saint-Avit et son camarade Morhange. Au commencement, était un voyage vers un espace lointain et vide. Cet espace désertique se développe au cours du voyage jusqu'à envahir tout le récit par des points qui deviennent des repères spatiales spécifiques. L'étude du désert en tant qu'espace dans ce cas de figure est tributaire de son rapport avec l'imaginaire.

La figure du désert doit être comprise dans le sillage de son encrage réel, sujette aux interprétations culturelles et intellectuelles, puisqu'elle possède un encrage physique et sensible, et ses différentes manifestations sémantiques, à la croisée d'autres figures. Le désert est présenté différemment selon qu'on est familier ou étranger à lui. Ces deux conceptions sont présentes dans le roman puisque l'auteur met en scène des personnages habitant le désert et d'autres qu'ils lui sont étrangers.

Pour l'analyse de la figure du désert dans son articulation avec l'espace du discours, nous allons retenir comme points essentiels les espaces véridiques et fictifs qui entourent le noyau imaginaire, celui de l'île de l'Atlantide dans le Hoggar. A cet effet nous prenons en compte la dynamique narrative dans laquelle sont introduits ces lieux inévitables, que Saint-Avit doit emprunter : du désert (Hassi-Iniffel) vers le Tanezrouft en transitant par l'île imaginaire de l'Atlantide. Pour ce faire, la figure du désert sera

analysée avant l'arrivée de Saint-Avit dans l'Atlantide, pendant son séjour et après son départ.

A cet effet nous prendrons les éléments figuratifs que nous jugeons pertinents pour répondre à notre problématique. Pierre Benoît nous offre une histoire qui se déroule dans un espace spécifique qui est le désert. En effet, le premier chapitre de *L'Atlantide* est intitulé *Un poste du Sud*. Commencer son roman par la désignation de l'un des points cardinaux n'est pas gratuit et vaine. L'auteur, d'emblée invite son lecteur à la découverte d'un lieu qui, par la sonorité du *Sud* désigne un endroit inconnu et vaste. Mais l'emploi de l'article *du* suggère un endroit précis et défini. Cet espace qui n'est pas encore inséré dans la dynamique fictive de l'histoire, du moment que l'histoire n'est pas encore commencée, renseigne sur un lieu véridique et réel. Au fur et à mesure que l'histoire avance, la fiction englobe dans le décor qui lui est assigné, de nouveaux espaces signifiants, que nous allons étudier isolément. Notre étude de l'espace consiste à choisir quelques lieux nécessaires au développement de notre hypothèse.

Pierre Benoît engage son personnage principal Saint-Avit, dans un cercle fermé, avançant selon un itinéraire spécifique. Dans la dynamique spatiale de l'auteur, nous garderons comme point essentiels des espaces réels et d'autres fictifs (*un poste au Sud, vers le vingt-cinquième degré, le réveille du Hoggar, l'Atlantide, le Tanezrouft*). Cette co-existence offre une texture particulière, comme en témoigne le titre : *Un poste*, qui est un lieu qui peut être imaginaire et fictif par l'emploi de l'article indéfini *un*. *Du Sud*, qui commence avec une lettre capitale, renvoie forcément à un lieu qui désigne la réalité et le monde référentiel. Ces deux dimensions qui englobent des lieux véridiques et étrangers, convergent vers une seule réalité qui n'est autre que de vouloir susciter la curiosité chez le lecteur à aller de l'avant. A savoir, le pousser, d'une part à se documenter pour en savoir

plus sur l'espace proposé et d'autre part à devenir, par le biais de la lecture, un voyageur à la découverte des lieux ignorés. Le lecteur dans ces deux cas de figure :

*N'aura pas un gros travail de décodage à accomplir ; l'effet de réel est d'autant plus fort qu'il reconnaît des lieux familiers. A l'inverse, un effort de documentation est à faire lorsque l'espace du récit est étranger. La lecture devient voyage vers des lieux inconnus<sup>1</sup>.*

Le titre choisi par Pierre Benoît au premier chapitre est une invitation, faite au lecteur et au gens de son époque, à voyager et à aller vers la rencontre de l'étranger. Toutefois, l'histoire nous plonge dans des lieux inconnus où l'inattendu guette les personnages et les expose aux événements imprévus et imprévisibles.

Le chapitre premier commence par la désignation d'un nom de lieu « *Le samedi 6 juin rompit la monotone vie qu'on menait au poste de Hassi-Inifel par deux événements d'inégale importance* »<sup>2</sup>. Etant un lieu véridique qui se trouve dans le Sud algérien, Hassi-Inifel, espace géographique réel, peut être soumis, par la seule possibilité de la fiction, à des nuances différentes et multiples. Cet espace acquiert une signification non seulement en se référant au monde réel mais aussi en le considérant dans son contexte immédiat, dicté par la présence des acteurs. Le narrateur assure que la vie à Hassi-Inifel était monotone avant qu'elle soit rompue par deux événements. A partir de ce segment qui présente deux propositions distinctes, on peut associer deux oppositions thématiques principales, Bonheur VS Tristesse. Bonheur et tristesse ne peuvent être sentis que par les acteurs du drame. Cette sensation est dictée par leur présence dans un lieu, ou dans un espace, qui ne procure pas du bonheur. Le poste de Hassi-Inifel, qui n'est autre qu'un espace monotone fermé, expose celui qui l'habite à une vie monotone et triste qui le rend

---

<sup>1</sup> C. ACHOUR, A. BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits*, Convergences critiques II, Alger, Editions du Tell, 2002, p. 52.

<sup>2</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 21.

malheureux. L'opposition Dysphorie VS Euphorie est assurée au niveau des acteurs. D'où l'opposition entre lieu fatidique et lieu luxueux. En somme, la présence du personnage (narrateur) au poste (Hassi-Inifel) est imposée, dans la mesure où celui-ci ne peut pas quitter ce lieu malgré l'impression qu'il dégage et le sentiment de rejet qu'il génère. Cette monotonie et cette tristesse, ne sont que passagères du moment que les personnages sont conviés à quitter momentanément ce poste pour se rendre dans une oasis du Sud : « *Allons, vieux (...) pas de moue. Rappelerez-vous que dans une heure nous partons pour l'oasis* »<sup>1</sup>. Quitter un lieu pour aller vers un autre est une action préméditée, qui est du ressort du personnage qui a choisi d'aller vers l'oasis. Aller d'un poste militaire à une oasis est un changement total dans le décor. Le bonheur retrouvé provient de la possibilité qu'a le second lieu à précipiter les personnages hors de la monotonie et la tristesse qui les submergent au poste de Hassi-Inifel. En d'autres termes, cette oasis à l'opposé du poste accueille l'homme et peut le rendre heureux. Nous sommes en présence de deux lieux opposés qui se trouvent dans le même désert, mais qui révèlent des capacités opposées. D'une part le poste, considéré comme un lieu qui génère de la tristesse, et de l'autre côté, l'oasis, lieu de repos et de bonheur. Ces deux lieux qui s'opposent présentent une dichotomie qui se traduit par Lieu Euphorique VS Lieu Dysphorique. Lieu euphorique pour l'oasis qui n'est autre qu'un lieu naturel où se trouvent de l'eau et de la verdure :

*Nous étions maintenant, Châtelain et moi, nos fusils posés sur la terre déjà moins chaude, auprès de la mare qui tient le milieu de la maigre oasis, dissimulés derrière une sorte de claie d'alfa*<sup>2</sup>.

Une description quoique dépréciative, pauvre en adjectifs qualitatifs mais qui présente une réalité naturelle aux qualités indéniables. Présence de l'eau qui attire l'homme. Au poste,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

absence de verdure ; les personnages doivent faire attention à la réserve de cette ressource naturelle qui peut faire défaut dans les locaux, lieux artificiels, comme en témoignent les paroles du lieutenant Ferrières « *Personne ne fut jamais plus parcimonieux des ressources en eau du poste* »<sup>1</sup>. A retenir que l'eau est présente dans l'oasis (lieu naturel) et peu abondante dans le poste (lieu artificiel). C'est l'opposition entre deux lieux aux attraits différents et opposés. Les thèmes de richesse et de pauvreté sont explicités à la lumière de ce qui est naturel et de ce qui est artificiel. Dans ce désert qui présente ces deux espaces, l'auteur opère un choix en faisant déplacer ses personnages d'un lieu Dysphorique vers un lieu Euphorique. Du poste vers l'oasis. De la tristesse au bonheur. L'auteur dans ce cas accorde des privilèges à la nature en opposition à ceux de la culture. Privilèges naturels VS privilèges culturels.

L'auteur ne s'est pas donné la peine de décrire l'itinéraire emprunté du poste vers l'oasis puisque les personnages s'y trouvent directement. Il a pris le soin de les placer dans l'oasis sans les déplacer, évitant ainsi les affres d'un voyage à travers les dunes. Par ailleurs, l'oasis, généralement considéré comme un lieu convoité par les habitants du désert, est décrite de façon lugubre, en utilisant des adjectifs de couleur qui révèlent mélancolie et misère. Dire, « *palmiers assombris* » ou « *palmes mornes* », c'est accorder quelque chose de négatif aux éléments qui composent un paysage jusque-là considéré par les Bédouins comme un lieu paradisiaque offrant des commodités nécessaires à leur vie.

Les lieux que nous fréquentons exercent sur nous des pouvoirs multiples et différents. Cette description ne concerne pas tout le paysage de l'oasis mais simplement ce qui entoure la mare, puisque l'auteur le précise à la page 31 : « *Autour de la mare* ». Mis à part l'eau, les autres éléments sont décrits négativement. Les palmiers sont

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 23.

sombres, l'eau n'est plus décrite. Ainsi, par analogie, nous découvrons un beau paysage, par opposition au paysage morne et lugubre. Beau VS Lugubre. Une dichotomie qui inspire séparément, deux sentiments différents. Bonheur VS Malheur. L'auteur laisse choir ses personnages dans un lieu qui, par les éléments qui le compose, inspire à la fois, le dégoût et le bonheur. Dégoût, inspiré par les palmes et les palmiers, éléments dysphoriques qui entourent la mare. Bonheur inspiré par l'eau, l'élément euphorique de la mare.

L'oasis, lieu et élément du désert, inspire à la fois le bonheur quand il est comparé à un autre lieu d'établissement construit par l'homme : le poste. C'est le lieu naturel VS le lieu culturel. Mais celui-ci présente des éléments divers, tels la mare et les palmiers. Lieu naturel beau VS lieu naturel lugubre. Même le lieu naturel ne présente pas toujours des attributs positifs : il peut posséder des attributs négatifs. Cet espace est estimé et valorisé aux dépens du poste ; il offre la possibilité de rompre la monotonie quotidienne imposée, à tel point que le retour vers celui-ci devient dégoût en soi : « *Il est l'heure de rentrer au bordj. (...) Je sentais le regard du sous-officier peser sur moi et, dans ce regard, un reproche d'avoir parlé* »<sup>1</sup>. A l'idée de quitter ce lieu, la monotonie tend à gagner de l'espace et à s'installer chez les personnages. Toutes les connotations euphoriques se transforment à l'idée de rejoindre le bordj, en connotations dysphoriques. Au retour de l'oasis, la tristesse qui s'abattait sur Olivier Ferrières, lieutenant au 3<sup>e</sup> Régiment de spahis, s'est prolongée dans la partie du fort, celle qui abrite le logement des Européens. Cette solitude qui pèse sur lui est enclenchée par l'absence d'autres Européens qui se trouvent, d'après lui, chez eux en sécurité. Nous sommes en présence d'une comparaison entre deux lieux différents : le fort, véritable bastion de tristesse où se trouve le personnage (« *Resté seul, je regagnai la partie fort où se trouve le logement des*

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 31.

*Européens* »<sup>1</sup>), et l'espace confortable qui abrite ses camarades des garnisons françaises (*Je pensai à mes camarades de garnisons françaises : à cette heure, ils devaient être entrain de rentrer chez eux, où les attendait, disposée sur le lit, leur tenue de soirée, le dolman de brandebourgs, les épaulettes étincelantes*<sup>2</sup>).

Une simple analyse, nous permet de comprendre que l'auteur, par la bouche de son personnage, esquisse une comparaison entre le bordj, toujours en proie à des connotations dysphoriques, et un lieu assurant les mêmes fonctions que celui-ci mais se trouvant en France. Ce double regard consiste dans le fait que ce dernier lieu renferme confort et sécurité. En effet, les personnages qui fréquentent le bordj ne disposent pas les mêmes moyens que ceux qui fréquentent les garnisons françaises. Les deux lieux sont des propriétés des Français : l'un est sous l'occupation, en manque de nourritures et d'autres moyens nécessaires au bien-être et à la survie, l'autre se trouvant en France en sécurité. Lieu français libre VS lieu français surveillé. Surveillé dans la mesure où les touareg, symbole du danger et rôdeurs, ne vivant pas loin de ce campement, inspirent le danger et la peur. Nous sommes devant deux lieux différents qui incarnent, deux sentiments opposés. Lieu euphorique Vs Lieu dysphorique, qui se traduisent dans la foulée par deux sentiments. Celui de la quiétude, en France, loin de tous les dangers, et celui de l'inquiétude, dans le désert, exposé à tous les dangers. A écouter le personnage dire : « *une inexprimable tristesse courbait mon front* »<sup>3</sup>, nous comprendrons que celui-ci refuse d'y rester du fait qu'il est tout le temps exposé aux manigances des habitants de ce lieu. Ces personnages qui habitent le bordj, sont loin d'être en sécurité. Pierre Benoît le montre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>3</sup> *Ibid.*

bien en insérant dans sa comparaison, le passage suivant : « *Je regagnai la partie du fort où se trouvent le logement des Européens et magasin à munitions* »<sup>1</sup>.

Le bordj, généralement conçu comme un lieu de bonheur, est différemment interprété par Pierre Benoît. Associé à d'autres éléments, cet espace devient par le manque de moyens de vie (nourriture, eau, etc.) et par la présence des habitants desquels, il faudrait tout le temps se méfier, un lieu qui inspire la peur et le rejet. Etant un partie infime du grand désert, Hassi-Iniffel n'est pas un lieu approprié aux Européens jusque là habitués au confort. La voix de Ferrières est relayée par celle de Saint-Avit :

*Il n'est pas obligé de savoir que l'officier qui abandonne, ne fut-ce que deux heures, un poste comme Hassi-Inifel, risque fort de ne pas trouver grand'chose à son retour. Les pillards Chaamba, mon cher camarade, aiment fort les armes de guerre*<sup>2</sup>.

L'auteur met en opposition deux espaces opposés par lesquels il développe les thèmes de la sécurité VS insécurité, confort Vs inconfort, qui charrient des oppositions multiples, allant jusqu'à rejeter dans le fond, comme dans la forme, ce lieu du désert qui inspire des sentiments négativement connotés tels que la tristesse et la peur :

*Mon anxiété était d'autant plus forte que, depuis quelque temps, les caravanes signalaient, dans les environs du poste, des bandes de rôdeurs*<sup>3</sup>.

Ainsi Ferrières pense à quitter définitivement cet endroit : « *dés demain, me dis-je, j'adresserai une demande de mutations* »<sup>4</sup>. Par les pouvoirs qu'ils lui sont conférés, Pierre Benoît instaure chez ses personnages monotonie et tristesse, qui grandissent au contact du désert et de ses habitants. Pour montrer et justifier leur état d'âme, il ne s'arrête pas à la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 32.

seule composante du désert, mais il compare celui-ci à d'autres lieux auxquels sont habitués ses personnages Européens. La comparaison s'étend à la vie matérielle de ceux-ci quand ils étaient en France, leur pays d'origine. A la simplicité et la pauvreté du Bordj, s'oppose celui du luxe et de la sécurité des garnisons françaises.

Paradoxalement, Saint-Avit valorise le désert. Cet espace exerce de la fascination sur lui à tel point qu'il s'est oublié et s'est prêté à une excursion prolongée, malgré la certitude du danger qui le guette. Jusque là dépositaire de sinistres adjectifs « À l'occident, derrière les dunes ébréchées sur le violet noir du ciel, le soleil avait disparu »<sup>1</sup>, les dunes, obtiennent les faveurs de l'auteur en devenant, selon un autre personnage, un espace d'évasion. En effet, Saint-Avit s'excusa auprès de ses camarades de l'inquiétude qu'il leur a causée en avançant que « les dunes sous la lune étaient si belles »<sup>2</sup>, et ajouta qu'il s'est « laissé entraîné assez loin »<sup>3</sup>. Un lieu dysphorique pour un personnage devenant un lieu euphorique pour un autre. En définitive, le désert, n'est pas perçu de la même façon. Associé à d'autres éléments, il perd son influence négative comme ce fut le cas, quant il a été associé au soleil. Par ailleurs, celui-ci revêt un caractère positif, en étant associé à la lune.

Pierre Benoît excelle dans les jeux de comparaison, en peignant deux tableaux de deux lieux diamétralement opposés. L'un se trouve en France, Auxonne. *Cote d'Or*; l'autre en Algérie, *Boghar*. L'auteur met en exergue sa comparaison en adjugeant au premier des qualités indéniables : celles d'un grand nombre d'habitants qui disposent de moyens de transports et de livres de références. Le second, Boghar, est un lieu sinistre (« les tripes au soleil »<sup>4</sup>). On assiste à la description d'un endroit aux qualités inexistantes. Le commencement du grand désert qui marque, par son emprunte, ceux qui

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 32.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 41.

viennent pour la première fois à sa rencontre : *Là, à cent kilomètre à peine d'Alger, plus de voies ferrées (...) m'efforçant de goûter, dans cette nouvelle atmosphère, le baiser avant coureur du désert*<sup>1</sup>. L'auteur, conçoit par opposition d'éléments figuratifs, « *désert VS Cote* », des personnages pour qui le désert est un décor nouveau. D'ailleurs, il le fait découvrir à son personnage, habitué aux terres pleines et animées. Cette peinture révèle la conviction d'une thèse développant les thèmes de richesse et de pauvreté, grâce à deux lieux successivement connotés (lieu euphorique, positif, lieu dysphorique, négatif). Benoit le fait savoir par les paroles de Saint-Avit après son premier contact avec le vide : *Je les plains, ceux qui, lorsqu'ils voient pour la première fois les pales rochers, ne sentent pas un grand coup à leur cœur, en songeant que cette terre se prolonge des milliers et des milliers de lieues*<sup>2</sup>.

La description de ces deux paysages a pour but de créer des atmosphères qui reflètent les états d'âmes. Elle renferme un ensemble de manifestations qui symbolisent le voyage forcé vers l'emprisonnement. La France, le lieu du départ, est conçu comme lieu de liberté, de richesse et de civilisation. Pour connoter négativement le désert, l'auteur achemine ses personnages vers la désillusion et le désespoir. Il est facile de constater que les caractéristiques de la *Cote d'Or* s'opposent aux paysages du désert : « *vers le Sud, jusqu'aux endroits où n'atteint pas l'ignoble marée de gravats de la civilisation* »<sup>3</sup>. A la béatitude de *la Cote d'Or*, le désert offre un paysage morne et triste. On comprend par là que le bonheur, la richesse et la civilisation, sont des qualités que l'auteur associe à la France, par opposition à la mélancolie, la pauvreté et la sauvagerie, autant de défauts inhérents au grand Sud.

Dans le chapitre intitulé *Vers le vingt-cinquième degré*, Morhange s'efforce d'établir un parallèle entre deux civilisations, qui avaient des liens commerciaux et

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 43.

religieux : « *l'Atlas du christianisme s'est proposé d'établir les bornes de la grande marée chrétienne, au cours des âges, et cela pour toutes les parties du globe* »<sup>1</sup>. En effet, il veut découvrir l'existence d'un chemin antique, qui prouve le passage de l'Eglise dans un but de christianisation des endroits sauvages. Pierre Benoît semble atteint par le paradoxe culturel qui met au prises les habitants d'endroits civilisés VS sauvages. Pour prouver le caractère sauvage des habitants du désert, la divulgation de ce chemin est plus que nécessaire pour défendre sa thèse. Morhange exprime cet intérêt, en demandant à Saint-Avit comment « *l'exploration de l'Antique voie des caravanes, la démonstration d'un lien a existé dès la plus haute antiquité entre le monde méditerranéen et le pays des noirs* »<sup>2</sup> ne l'intéresse pas. Rester dans le désert, malgré sa rudesse (« (...) *en plein région de la grande Dune, dans l'horrible trajet des six jours sans eaux* »<sup>3</sup>), ne pourrait être motivé que par des missions humanitaires et de civilisation, celle d'inculquer notamment au peuple sauvage les rudiments de la religion chrétienne, comme ce fut le cas pour les Indiens d'Amérique. Le colon est ainsi présenté comme un missionnaire salvateur malgré la rudesse du désert. Pour mettre en exergue sa pensée, l'auteur ne tarde pas à montrer, avec des adjectifs très négatifs la rudesse de ces paysages, que les Chrétiens bravaient au nom de la religion et que les Français de l'époque essaient de rétablir : « *Vous saviez qu'aucun trafic important ne passerait plus par le trajet dont vous acceptiez cependant d'étudier les possibilités de restauration* »<sup>4</sup>

Ces espaces deviennent des endroits lugubres : « *la vallée d'un petit oued desséché où poussaient quelque maigres plantes* »<sup>5</sup>. Malgré ces difficultés, les Bénédictins bravent ces lieux, naguère inaccessibles à la civilisation : « *après cela, il n'y a plus qu'à fuir, fuir, jusqu'aux lieux où l'on ne rencontre plus des hommes qui pensent et*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>2</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 63.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 66.

*raisonnent* »<sup>1</sup>. L'auteur met en exergue deux espaces appartenant à deux mondes différents : celui habité par les gens civilisés et celui habité par les gens non- civilisés. Dans ces jeux spatiaux, il montre que ce qui les sépare est en fait ce grand désert abrupt et inaccessible. En effet, le désert est considéré comme un handicap à la civilisation. En effet, l'auteur explicite son idée : *espace civilisé VS espace non civilisé*, par l'enclenchement d'une dynamique spatiale pour fuir vers un espace loin du territoire familier aux personnages. Un territoire totalement inconnu, qui trouble ses visiteurs par la présence d'un peuple aux coutumes et aux communications inhabituelles. Ces deux espaces sont séparés par une frontière, aux dimensions physiques immenses : le désert.

Bien que jusqu'ici, la description du désert occupe une grande place dans le récit, le chapitre VII, intitulé *le pays de la peur*, se présente comme un environnement physique différent, peint et décrit d'une façon fort originale. Le romancier plante la montagne comme un décor nouveau ; il la présente comme espace qui retient de façon admirable l'attention de ses personnages. Le rapport de ceux-ci au désert devient l'enjeu du récit. D'ailleurs, c'est dans ces montagnes du Hoggar, que le secret même de l'Atlantide est enfoui. La confrontation de Saint-Avit et Morhange avec ce lieu, les pousse à la contemplation et à la réflexion, à tel point que tout devient curieux autour d'eux : « *curieuse marche en vérité* »<sup>2</sup>. En effet, les personnages se trouvent dans un espace qui relève du pur exotisme, un endroit qui leur fait peur et dans lequel leur imaginaire est redoublé. Dans cette opposition, le sens de la figure du désert tend à se libérer du moule dans lequel elle est confinée. La montagne est un espace nouveau par et avec lequel ce même désert appelle une sémantique différente de la précédente. En l'absence d'autres figures, celle du désert a tendance à se figer et à perdre son dynamisme.

---

<sup>1</sup> Ibid. p. 56.

<sup>2</sup> Ibid., p. 97.

Par définition la montagne « *est une élévation naturelle importante du relief* »<sup>1</sup> ; elle est aussi « *un espace immense, et paradoxalement resserré, avec les plissements qui enferment ou rassurent (...)* »<sup>2</sup>. Elle se caractérise par une ambivalence apparente ; elle est à la fois lieu fermé, par ses murs massifs qui limitent la vue, et espace dans lequel l'homme ne peut se perdre, contrairement au grand désert de dunes qui désorientent le voyageur : « *Désormais, sans contrôle. Eg-Anteouen était notre maître* »<sup>3</sup>. Ce personnage est présenté tel un maître du désert. Il se déplace sans aucune crainte de se perdre, essentiellement grâce à des repères que l'habitant du désert établit en fonction d'éléments naturels comme le soleil, le vent, les étoiles et les montagnes. Les étrangers, dépourvus de connaissances de survie dans le désert, sont présentés par le romancier très craintifs (« *Ce que nous faisons est insensé ; revenons en arrière vers les pistes tracées, revenons* »<sup>4</sup>).

Malgré une description négative de la montagne du Hoggar (« (...) *au pied d'une montagne noire, dont les contreforts déchiquetés (...) c'était un énorme bastion ténébreux, aux arêtes de donjon féodal* »<sup>5</sup>), Pierre Benoît fait d'elle, un lieu privilégié du désert ; par l'intermédiaire de Saint-Avit, il esquisse cette comparaison, en constatant qu'un « *puits se trouvait là, avec quelques arbres, les premiers que nous rencontrions depuis que nous étions enfoncés dans le Hoggar* »<sup>6</sup>.

La montagne acquiert une dimension sémantique positive en la comparant au désert de dunes, où l'eau notamment est quasiment inexistante. Cet espace se présente tel un territoire euphorique en opposition aux dunes qui sont montrées comme une immensité dysphorique ; d'où les thèmes de joie et de sécurité qui s'opposent à ceux de tristesse et d'insécurité. Lieu euphorique VS lieu dysphorique.

---

<sup>1</sup> C. M. GATTEL, *Dictionnaire pratique de la langue française*, 2001, p. 239.

<sup>2</sup> Jacques MADELAIN, *op. cit.*, p. 60.

<sup>3</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 98.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

Considérée comme une rupture avec l'immensité du désert, la montagne joue un rôle prépondérant dans le développement sémantique de la figure du désert. Celle-ci, trouve à côté de la figure de la montagne une complémentarité, dans la mesure où elle sert de repère. Sans montagne, le bédouin est constamment exposé à la chaleur et aux vents de sable. Elle est un paravent et un protecteur. Pour marquer l'intérêt de cet élément du désert qui abrite le noyau de l'histoire, Pierre Benoît ralentit la dynamique du roman par des arrêts qui invitent le lecteur à la contemplation. Ces arrêts semblent inévitables et nécessaires pour marquer le contraste sémantique de cet élément. En effet, *ténébreux, féodal, noire, déchiqueté* créent chez le lecteur les sentiments de rejet et de peur. Sentiments partagés par les personnages, au fur et à mesure qu'ils se rapprochent de l'Atlantide. Jusque là, considérée comme un lieu euphorique par rapport au désert, la montagne par les sentiments qu'elle inspire, devient un lieu dysphorique. *Quiétude VS inquiétude*. Dans sa lancée, l'auteur fait de la montagne, un lieu dysphorique, habité par des êtres maléfiques qui font peur aux habitants du Hoggar : « *Les Touareg du Hoggar redoutent les ilhinen, les génies au front cornu, qui ont une queue, du poil pour vêtement* »<sup>1</sup>. Contrairement aux Touareg, à entendre Saint-Avit, « *les roumis n'en ont pas peur, et même ils se moquent des craintes des Touareg à ce sujet* »<sup>2</sup>. On assiste ainsi à l'existence d'un même lieu devenant dysphorique pour les Touareg et euphorique pour les Européens.

Après avoir défini le désert comme un lieu où l'on se perd, un lieu où l'on ne peut se fixer, Pierre Benoît fait de la montagne un repère, une frontière où s'évanouit le désert de dunes. A cet effet, il fait de cet élément un territoire qui fait peur non pas aux Européens mais aux Touareg, qui ont su, jusque là, asseoir leur suprématie sur ce désert.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 100.

Il est judicieux de savoir pourquoi cette soudaine peur. Les Touareg vouent-ils du respect pour cet endroit? L'auteur ne tarde pas à concevoir cet espace comme un lieu de socialité en le désacralisant aux yeux de ses habitants, pour en faire un espace paradoxal, dans lequel les voyageurs peuvent se fixer en toute sécurité, loin des facéties des Touareg et les péripéties du désert.

Par ailleurs, pour développer la thèse du *savant* VS *ignorant*, Pierre Benoît fait appel à la montagne, qui suscite la crainte aux Touareg à l'inverse des Européens qui n'ont pas eu peur. Cette peur chez les Touareg est dictée par leur ignorance de la science, qui est le seul moyen par lequel l'on peut expliquer, les bruits qui se passent dans cet endroit :

*De bizarres bruits, dans le soir qui tombait à grands pas, venaient de naître autours de nous. Espèces de craquements, suivis de plaintes longues et déchirantes (...). Il semblait que la montagne noire toute entière se fut mise soudain à gémir<sup>1</sup>.*

Les Touareg expliquent ces bruits, par la seule présence, en ce lieu des génies comme le fait remarquer Eg-Anteouen « *Les Ilhinen s'éveillent* »<sup>2</sup>. Chose inadmissible pour les Européens, détenteurs du savoir, qui comprenaient « *sans doute : les rochers surchauffés, le craquement de la pierre, toute une série de phénomènes physiques* »<sup>3</sup>, relèvent purement de la géologie. On comprend que, chez Pierre Benoît la symbolique de la montagne est multiple. Elle exprime, non seulement « *les notions des stabilité, d'immuabilité, parfois même de pureté* »<sup>4</sup>, et cela grâce à son caractère figé, mais « *elle*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Metz.fr/mivr/ancien\_site/saulxuresl/symbolique.htm

*est aussi souvent le séjour des dieux, et son ascension est figurée comme une élévation vers le ciel* »<sup>1</sup>. Il est à noter aussi que :

*Chez les Africains, les montagnes jouent le rôle d'êtres fabuleux, hantés par des forces cachées. C'est un lieu où réside le sacré : on ne peut y pénétrer sans un guide.*<sup>2</sup>

*Le réveil au Hoggar* est un chapitre consacré à l'ouverture sur un espace qui contraste avec celui du désert. En effet, les personnages se trouvent dans une île paradisiaque, au cœur même de l'intrigue que Pierre Benoît peint avec minutie. On se retrouve devant un espace culturel différent, enfoui dans le sable, à l'intérieur de la montagne du Hoggar.

Ainsi la figure du désert, passe d'un espace à un autre. Celle-ci, dans ce contexte, peut perdre des traits sémantiques comme elle peut en acquérir quelques uns. Du désert vers l'île, l'auteur enclenche un processus de figuration jusque là inédit, puisque soudain, les personnages sont conviés à la découverte d'un espace nouveau, depuis leur introduction dans le désert. Le désert devient un espace de culture, de beauté et de sciences. En définitive, un endroit féérique et fantastique :

*Le ruisseau bleu, les palmes vertes, les fruits d'or, et par-dessus cette neige miraculeuse, tout cela dans l'air immatériel à force de fluidité, composait quelque chose de si pur, de si beau, que ma pauvre force d'homme n'en put supporter plus longtemps l'image*<sup>3</sup>.

Cette féerie qui s'offre aux personnages européens, les plonge dans une rêverie totale. Par l'emploi d'une série d'adjectifs (blanc, vert, bleu, divin, joyeux, azur intense, argenté, etc.), l'auteur amorce la dynamique d'un nouvel imaginaire qui invite à une comparaison

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 101.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 111.

entre deux espaces, diamétralement opposés. Si le désert est momentanément laissé derrière et vite oublié, la sémantique de celui-ci, devient un élément de référence pour admirer les facettes du lieu paradisiaque dans lequel à présent les personnages se trouvent. A l'opposé du paysage désertique, dans lequel les personnages ont vogué en éprouvant toutes les difficultés, l'auteur propose un paysage maritime, où les personnages semblent satisfaits au seul contact visuel.

Dans la salle, merveilleusement meublée, où Morhange et Saint-Avit se trouvaient, l'étonnement était au paroxysme du fait de s'apercevoir que « *l'étrange salle était meublée à l'européenne* »<sup>1</sup>. Tout ce qui est européen semble fasciner l'auteur qui le compare chaque fois au désert. Il attribue de ce fait l'image de l'eau au luxe de l'Europe et celle de l'aridité à la pauvreté du grand désert. On se retrouve devant une transformation de l'espace qui de désertique devient maritime. Par la force de la fiction, Pierre Benoît, fait découvrir à ses personnages, un espace qui leur est familier par la présence de détails auxquels ils se sont déjà confrontés auparavant. Ils sont ainsi placés dans un endroit féerique, comme pour se reposer de la fatigue du désert. Une île dans le désert est une écriture par laquelle l'auteur transporte le lecteur dans le fantastique et l'onirisme. C'est la conception d'un endroit, diamétralement opposé jusque là à la nature du désert, dans lequel les personnages ont évolué. Cet espace paradoxal, est venu pour faire halte à une progression spatiale constante et continue. Celle d'avoir évolué dans un espace à la merci des dunes. L'île, à cet effet, est consacrée par Pierre Benoît, à l'opposée du désert, comme un espace spécifique, incarné par un décor angélique, qui trouve son étendue autour des éléments de rêve tels la neige, les ruisseaux les palmiers, les baies, etc. Un lieu cloîtré, dans le Hoggar, mais au courant du monde moderne. Toutefois, le désert ne cesse d'émerveiller. On ne sait jamais ce que le désert peut nous réserver. Pierre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 112.

Benoît, fait de lui un endroit, où tout est possible. En effet, il le conçoit comme un lieu où l'être humaine se découvre et découvre ses insuffisances. Il devient ainsi un passage obligé et inévitable, pour se connaître. Morhange, jusque là, présenté comme un homme de savoir, se remet en cause « *Je ne comprend rien, rien, rien. Ce que vous appeler gentiment mon érudition est à vau-l'eau.* »<sup>1</sup>.

Une île enfouie dans le désert, est une métaphore par laquelle l'auteur développe une thèse contraire. Celle d'un désert enfoui dans un espace marin. En effet, la figure du désert se transforme, au gré des phrases, comme l'eau. L'impossibilité de cerner le désert dans son immensité amène l'auteur à se rabattre inévitablement, sur un espace parallèle qui n'est autre que celui des eaux. L'auteur développe le thème de celui-ci en montrant son importance, comme pour dire, que le désert sans eaux, ne peut être appréhendé dans son entièreté et sa totalité. L'eau devient une matière vivante, nécessaire aux voyageurs pour s'y établir et s'y arrêter. Le désert, lieu dysphorique à ne pas habiter devient lieu euphorique, dans lequel l'homme peut se connaître. Il devient une épreuve nécessaire, pour qu'il dépasse ses craintes. Mais pour le cerner, l'eau est plus qu'indispensable.

Paradoxalement, l'immersion de Saint-Avit et Morhange dans les profondeurs du désert, à la découverte de l'eau et autres fantaisies nécessaires à la vie, semble un leurre. Nous assistons à une disjonction spatiale, où les personnages sont vite confrontés au pouvoir de la reine Antinéa. Tout se passe dans un endroit merveilleux qui fascine ; un espace euphorique où les personnages se plaisent. « *J'étais dans un hôtel, au milieu du Sahara, Je n'avis qu'à sonner pour le service* »<sup>2</sup>. Telles sont les paroles de Saint-Avit qui considère l'île comme un hôtel, vu les commodités qu'elle possède. Toutefois, les personnages se heurtent vite à une réalité amère et dysphorique. Ils y vivent dans l'angoisse de mourir pour cette reine. Cet espace est marqué par des signes négatifs qui

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 163.

annoncent la mort. Une mort omniprésente les entoure comme l'amour, comme ce fut le cas pour les autres captifs : « *ils sont morts d'amour* »<sup>1</sup>. La reine Antinéa tue ses amoureux qui la possèdent l'espace d'une ou quelques nuits. Après s'être donnée à eux en laissant libre cours à ses désirs, elle les momifie, sous une croûte métallique : « *je le regardais, je le reconnaissais sous la croûte métallique. Louis de Maillefeu* »<sup>2</sup>. Saint-Avit et Morhange découvrent avec stupéfaction qu'ils vont mourir pour cette femme comme les autres explorateurs.

Dans cet espace, l'auteur développe plusieurs antithèses. Elles ne sont ni figées ni absolues. Toutes les connotations euphoriques se transforment en connotations dysphoriques. Les signes, ayant une valeur positive, impliquent des valeurs négatives. En attendant la mort, les personnages vivent au rythme d'une vie amère, dans un lieu de luxure, de science et de confort. Pierre Benoît crée une série de contradictions qui se développent autour du comportement de Saint-Avit. En effet, celui-ci, s'adonne à cœur joie aux jeux érotiques de la reine malgré la certitude de la mort qui l'attend. Il profite des moments immédiats et ne se soucie guère de l'omniprésence de la mort. Loin du désert, cet espace, qui renferme de l'eau et tout ce qui est nécessaire à la vie, est présenté comme un espace euphorique et fantastique : « *je marche de surprise en surprise, d'ahurissement en ahurissement* »<sup>3</sup>. Toutefois, Saint-Avit et Morhange ne tardent pas à découvrir l'ineffable surprise qui les plonge dans l'horreur. L'horreur d'une mort qui rend aux yeux des personnages cet endroit, lugubre et morne. A cet effet, grâce à une sémantique négative, l'auteur esquisse, la peinture d'un endroit dysphorique « (...) *que nous ayons aperçu dans cette redoutable demeure* »<sup>4</sup>. En effet, après avoir été un lieu de magie, cet espace devient un lieu de crainte. L'auteur transfigure l'espace désertique, dans lequel les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.145.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 148.

personnages encouraient le danger, en une île, une oasis entourée d'eau, qui, au premier contact, semble inspirer la quiétude, et même la jouissance et le ravissement, à la vue : « *j'étais ébloui de l'azur qui venait de m'apparaître* »<sup>1</sup>. Mais constatons que cet espace devient, au fur et à mesure, un lieu dangereux, où la mort est certaine. Un paysage aux lumières qui contrastent avec celles de la nature : « *Il y'avait plusieurs heures que les lumières tamisées m'avaient déshabitué du grand jour* »<sup>2</sup>. Pierre Benoît immerge ses personnages dans les profondeurs d'une montagne, au milieu d'un désert aride. Cette immersion dans un paysage entouré d'eau est synonyme de noyade, tant les personnages, se heurtent à une réalité inévitable : celle de mourir pour la reine.

Après avoir fait du désert, un endroit propice et enclin aux changements, le romancier fait naître chez ses personnages une envie folle de quitter cet endroit, qui renferme les mêmes caprices, que ceux du désert : l'homme n'a pas d'emprise, sur ces deux espaces immenses, qui déclenchent chez lui toutes les formes d'angoisse et de peur. L'un et l'autre, espace désertique et espace maritime, suscitent des sentiments ambivalents allant de la fascination à l'amertume.

Fuyant l'Atlantide, Saint-Avit, ne peut trouver sa liberté que dans l'immensité du désert qui l'entoure. Etant menacé de mort, dans l'espace marin, il doit fuir en allant vers les contrées les plus arides, et les plus dangereuses : *le Tanezrouft*. Saint-Avit, voit dans cet espace un lieu de liberté contrairement à l'île, où le sentiment de l'angoisse et le fantôme de la mort, étaient ses fidèles compagnons. La sémantique de cet espace, est intimement liée à la perception, des seuls survivants, Saint-Avit et Tani-Zerga, du massacre perpétré par la reine Antinéa.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.156.

Précédemment, nous avons remarqué que les personnages développaient un paradoxe sémantique, quant à leurs perceptions du désert. Celui-ci, est caractérisé par une ambivalence symbolique, alternée entre l'euphorie et la dysphorie. Pour savoir si la figure du désert continue à « charrier » derrière elle une sémantique constante, nous allons l'étudier, tout au long du parcours spatial, que Saint-Avit emprunte lors de sa fugue. D'emblée les deux personnages, se heurtent aux menaces du désert et à ses habitants. L'auteur déplace ses personnages, dans un dilemme constant. Ils sont soumis à un choix périlleux : entre le Nord qui n'est autre que le Hoggar et « *tout le Hoggar est soumis à Antinéa* »<sup>1</sup>, et le Sud, en transitant par le Tanezrouft, où les chameaux, « *s'y égarer ou périssent ou deviennent sauvages, car personne ne veut exposer sa vie pour aller les chercher* »<sup>2</sup>. Benoît, par ce choix auquel il a soumis ses personnages, montre clairement que le désert présente une menace de mort quotidienne, d'où un espace dysphorique où les thèmes de la mort, de la soif et de l'angoisse, semblent s'enraciner. A cet effet, le désert est conçu comme un lieu de tous les dangers, un espace infranchissable où la mort guette à coup sûr le voyageur. Le Sud ou le Nord, successivement le Hoggar ou le Tanezrouft, sont deux destinations, où la mort est aux aguets : « *Et puis, il faut choisir : ou risquer de mourir de soif sur les pistes de Tanezrouft, ou être sûrement égorgé sur n'importe quelle autre route* »<sup>3</sup>. La seule issue envisageable est l'aventure associée à la connaissance parfaite de ces lieux non maîtrisés par deux personnages. En somme, pour éviter une mort certaine et fatale dans le désert, l'auteur fait appel à des moyens de subsistance, conçus comme une condition *sine qua non* pour survivre. A cet effet, il fait de l'eau une matière nécessaire pour le désert, en le balisant par des points d'eau, repères que le voyageur doit impérativement connaître : « *J'ai marqué les puits, mais ne t'y fie pas trop, car beaucoup sont à sec. Veille à ne pas t'écarter de ce tracé. Si tu t'en éloignes, c'est la*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>3</sup> *Ibid.*

mort»<sup>1</sup>. La menace ne vient pas seulement du manque d'eau mais aussi d'une méconnaissance du territoire. S'équiper d'eau s'avère insuffisant sans la connaissance du désert. Pour développer son point de vue, Pierre Benoît fait de Cegheir-Ben-Cheih, un guide invétéré et rodé, qui connaît mieux le Sahara. D'ailleurs, l'auteur ne tarde pas à faire de lui le seul guide possible pour les deux personnages : il les aide tout d'abord à fuir de l'Atlantide puis leur tracer le chemin à suivre. Ce personnage est présenté comme un connaisseur ; c'est un guide extraordinaire pour le voyageur. Pour donner plus d'importance et mettre en exergue la connaissance du désert par celui-ci, l'auteur joue avec la répétition du verbe *savoir* : « *il sait ce que c'est le Tanezrouft. Il sait que, lui qui a voyagé dans tout le Sahara (...) Il sait que les chameaux (...)* »<sup>2</sup>.

Afin de montrer l'importance de l'eau dans le désert, l'auteur fait de cet élément un thème récurrent en la considérant comme une matière indispensable. A l'opposé, il montre aussi la face cachée de l'eau : « *c'était le lit presque à pic d'un oued, affluent de celui où nous avions eu la malencontreuse idée de nous engager le matin* »<sup>3</sup>. Toutefois, cette matière à elle seule ne peut garantir la survie ; elle doit être associée à la connaissance de l'espace dans ses moindres recoins. Nous remarquons, à cet effet, que : « *l'eau présente dans le désert revêt deux formes ambivalentes : l'eau destructrice des oueds et des orages et l'eau bienfaitrice des jardins luxuriants* »<sup>4</sup>. L'emploi de l'impératif par Segheir-Ben-Cheikh, est plus qu'édifiant : « *Alors, consulte ta carte* »<sup>5</sup>.

Avant même la pénétration des personnages dans le Tanezrouft, la notion de l'espace est abordée comme un lieu synonyme de danger. C'est un lieu où l'on risque sa vie. Le risque n'est pas seulement du côté de la nature, avec son climat dur et son espace

---

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> Ibid., p. 253.

<sup>3</sup> Ibid., p. 76.

<sup>4</sup> [http://fig-st-die.education.fr/actes/actes\\_2002/jaskulke/article.htm](http://fig-st-die.education.fr/actes/actes_2002/jaskulke/article.htm)

<sup>5</sup> Ibid., p. 257.

désertique (Segheir-Ben-Cheikh «*frémirait de passer par le Tanezrouft et le Tassili du Sud*»<sup>1</sup>) mais aussi du côté de ses dangereux habitants : «*Les Touareg ne manqueront pas de t'attendre aux puits*»<sup>2</sup>. Benoît fait du désert un endroit qui fait peur et qui tue. Un espace qui inspire le rejet tant il est craint par ses habitants, et par les voyageurs. Pour les personnages en présence, Saint-Avit et Tani-Zerga, le choix est fait. Ils préfèrent risquer leurs vies, dans les contrées sans eaux, exposés à la chaleur et aux dunes que d'encourir le risque de s'aventurer dans les endroits acquis aux Touareg où la mort est inévitable. Il est certain que le chemin à emprunter est réputé pour la peur qu'il inspire mais quelquefois ce sentiment que les autres ressentent peut être la seule échappatoire possible. L'auteur l'affirme par l'intermédiaire de Segheir-Ben-Cheikh : «*c'est justement la crainte qui entourent cette région qui peut vous sauver*»<sup>3</sup>.

Pour figurer les thèmes de l'animosité et le rejet que suscitent le désert du Tanezrouft, devenu jusque là, un passage obligatoire, l'auteur utilise des descriptions concises et précises avec un vocabulaire particulier consacré aux couleurs : «*Le grand col du chameau se tendait vers le vent sombre qui venait du Sud*»<sup>4</sup>, «*vers le Sud, une tache noire sur la ligne violette*»<sup>5</sup>. Le Sud est la région vers laquelle les deux personnages doivent partir. Cette région est présentée comme un endroit dangereux que ceux-ci doivent dépasser. Ils sont mis à rude épreuve pour braver les risques les plus durs : le passage au désert est obligatoire afin que l'homme puisse dépasser ses craintes et ses limites.

Le chemin qui mène vers le Tanezrouft est truffé d'obstacles. Les personnages, durant leur course folle, découvrent des lieux jonchés de squelettes, preuve de la dureté

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 253.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>5</sup> *Ibid.*

du climat : « *les grands touffes de retem fuyaient à droite et à gauche, squelettes sombres et décharnés* »<sup>1</sup>. Benoît révèle la difficulté du risque, le spectre de la mort qui poursuit les personnages.

Le thème de la mort est développé un peu plus loin. L'auteur ne tarde pas à faire de Tani-Zerga un être très faible et du méhari, l'animal à sacrifier. La mort apparaît grâce à une axiologisation, négative de la figure du désert. Quelles sont les raisons de la mort des deux personnages ? Le méhari que Tani-Zerga surnomme *El-Mellen*, malgré sa résistance dans le désert, l'auteur a vite fait de le précipiter dans la mort pour montrer, d'une part ce que la réalité désertique peut engendrer comme dégâts et d'autre part, l'importance de celui-ci dans ce même désert, où l'homme sans lui n'est rien. L'image de l'homme dans le désert est intimement liée à celle du chameau, l'auteur le concevant comme un élément indispensable et nécessaire. Pour Saint-Avit et Tani-Zerga, sa disparition est comme la fin de tous les espoirs : « *lorsqu'il exhala son dernier souffle, nous nous sentîmes que c'était également notre vie à nous qui s'envolait* »<sup>2</sup>. Effectivement, ce sentiment devient une réalité amère puisque le désert n'arrête pas de surprendre nos deux rescapés, les soumettant à des expériences atroces. Tani-Zerga, ne pouvant résister, meurt un peu plus tard de soif et de chaleur. Dorénavant, elle demeura « *au pied du rocher où elle avait rendu l'âme* »<sup>3</sup>. L'auteur, ici, développe la thématique d'un espace insaisissable qui rend l'homme fou, angoissé et sujet à la mort. C'est un lieu dysphorique où l'on se perd.

Par contre, Pierre Benoît n'a pas conduit tous ses personnages européens à la mort. Pour montrer que tout est possible à l'homme, il révèle par l'intermédiaire de Saint-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 270.

Avit que l'homme peut prétendre cerner le désert à condition de bien s'équiper matériellement et mentalement.

Tout l'espace qui se trouve en dehors de l'île montre la rudesse du désert de Tanezrouft que Benoît définit comme « *le pays abandonné, inhabitable, la contrée de la soif et de la faim* »<sup>1</sup> ; il l'a montré, en faisant périr ses personnages. Par ailleurs, il ne s'est pas contenté de broser un espace désertique par lequel il développe les thèmes qu'ils lui sont indissociables mais il va jusqu'à proposer des possibilités pour le cerner dans sa totalité.

## **2. Conflits autour des acteurs**

Pierre Benoît nous offre un récit sous forme de flash-back, où de petites histoires s'enchevêtrent les unes dans les autres. Il met en place des acteurs qui évoluent dans un espace spécifique, au milieu du désert. Après avoir analysé la figure du désert dans son articulation avec l'espace du discours, nous abordons à présent l'articulation de celle-ci avec les acteurs et le temps du discours. Cette analyse va nous permettre de dégager sa sémantique et ses valeurs. L'auteur oppose des personnages différents par rapport au désert, selon qu'ils appartiennent ou non à cet espace.

Tout texte se présente comme un agencement et une opposition de personnages qui évoluent dans l'espace et le temps du discours. Le personnage est une entité chargée émotionnellement par l'auteur qui le construit « *à partir d'un certain nombre de caractéristiques qui le font exister* »<sup>2</sup>. Celui-ci tire son existence au milieu de tant d'autres que l'auteur fait intervenir pour occuper un rôle et une fonction. Dans son *Atlantide*, Pierre Benoît fait de l'opposition de ses personnages, le point de rencontre de plusieurs perceptions, quant à la représentation de l'espace, dans lequel ils évoluent. En effet,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>2</sup> C. ACHOUR, A. BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits*, Convergences critiques II, Edition du Tell, Alger, 2002, p. 45.

l'espace qu'il a choisi suscite des interrogations et des sentiments différents. Les personnages lui attribuent des valeurs différentes selon qu'ils lui soient familiers ou inconnus. L'opposition entre les Européens (militaires Français) et les habitants du désert (les Touareg et les Arabes) apparaît comme le développement d'une thèse qui tourne autour de la sémantique du désert. Le contact de ces personnages référentiels, qui appartiennent à des cultures différentes, fait naître des sentiments qui vont du rejet à l'acceptation. Etant au centre d'une opposition actorielle, le désert acquiert des interprétations multiples suite à des influences qu'il suscite. Faisant partie de l'environnement sémantique du désert, la figure du Touareg est un élément important dont la sémantique peut influencer l'évolution de celle du désert. Les valeurs et le statut du Touareg forment des critères qui permettent à l'autre de porter son jugement, sinon de manifester des sentiments envers lui et envers son espace.

Pour notre analyse, nous allons nous contenter de quelques extraits qui montrent l'ambivalence sémantique développée par l'auteur concernant la représentation du Touareg et celle de l'espace auquel il appartient. L'analyse de la figure du désert se fera tout au long d'un parcours figuratif. Nous allons respecter la dynamique du récit qui met en opposition des personnages choisis en fonctions de leurs cultures et leur appartenance spatiale. L'analyse de notre figure se fera au fur et à mesure que d'autres acteurs, susceptibles d'influencer la sémantique du désert, apparaissent ou disparaissent. L'intérêt de cette segmentation est qu'elle nous permet, en premier lieu, de dégager les moments essentiels de l'opposition des personnages et ensuite de connaître les valeurs du désert qui peuvent en découler. A cet effet, les segments seront choisis en fonction des disjonctions actorielles nécessaires à l'analyse.

Précédemment, nous avons signalé que voyager dans le désert nécessite des moyens et une érudition. A cet effet, l'auteur a montré le caractère indispensable du guide

pour ceux qui s'aventurent dans le désert. Bou-Djema, que Saint-Avit a choisi comme tel, est au centre d'une valeur sémantique, qui va de la considération à la déconsidération. Il est vrai que Bou-Djema, malgré sa connaissance du désert, est représenté comme quelqu'un que cet espace peut surprendre, notamment les Européens. En effet, ces derniers étaient surpris de cette situation en restant « *tous les trois muets devant ce paradoxe de la nature* »<sup>1</sup>. Pierre Benoît montre les caractères immédiats et imprévisibles du désert en développant, chez Bou-Djema, le sentiment d'ahurissement et d'étonnement, devant une situation de la nature qu'ils ont jugée paradoxale, par rapport à l'espace désertique où elle s'est réalisée. Avant même cette découverte, lors de la conversation qu'a eu Morhange avec un nègre, Saint-Avit ressort avec la conviction que le Sahara est un espace où tout est possible : « *À l'étonnement admiratif du nègre, je compris l'ignorance où je me trouvais des mystères de l'immense Sahara (...)* »<sup>2</sup>. Cette admiration est dictée par la capacité du nègre à converser avec Morhange sur le désert. Malgré cette admiration, l'auteur n'a pas hésité, un peu plus tôt, à faire des habitants du désert des ennemis qu'il faut surveiller de près : « *c'est que, pendant ces jours, j'y recueillis sur les menées de nos ennemis senoussis (...)* »<sup>3</sup>. A cet effet, il est clair que les habitants du désert sont des personnes dont il faut se méfier. Il advient donc que l'espace qu'ils habitent inspire la peur et le rejet jusqu'à devenir un espace dysphorique, qui développe les thèmes de l'insécurité et de l'angoisse. Pierre Benoît semble avoir porté un jugement définitif sur les habitants du désert qu'il considère comme des sauvages, en dénonçant par la bouche de Saint-Avit, la déclaration des droits de l'homme « *qui prescrit que l'insurrection est le plus sacré des devoirs, même lorsque les insurgés sont des sauvages qui vous coupent proprement la tête* »<sup>4</sup>. On comprend ainsi que le désert est fortement

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 62.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 50.

habité par des hommes sauvages qui n'ont pas le droit de s'insurger contre celui ou ceux qui occupent leur territoire. Malgré l'intérêt que présente Bou-Djema dans le désert, celui-ci est réduit aux simples travaux forcés. Il est tout le temps occupé « à maîtriser les chameaux (...) »<sup>1</sup>, en suscitant de ce fait l'admiration de Saint-Avit qui le voit « *poussant devant lui, avec une admirable maîtrise, les deux chameaux* »<sup>2</sup> portant leurs bagages. Bou-Djema est-il un personnage conçu par Pierre Benoît simplement pour répondre aux besoins des personnages européens ? Un peu plus tard, dans une grotte, à l'abri de la pluie, l'auteur montre que ce même « *Bou-Djem réussit à y abriter les deux chameaux* »<sup>3</sup>.

Tout au long du parcours narratif de ce récit, la figure de Bou-Djema, disparaît et laisse place à l'érudition de Saint-Avit et Morhange discutant sur les origines des Berbères qu'ils qualifient de Chrétiens. Cette mise à l'écart de la personne de Bou-Djema, n'est pas gratuite et vaine, puisque sa réapparition dans le rythme de la narration, semble intimement liée à la figure du chameau. La réapparition de celle-ci est un moment important pour montrer d'une part l'importance de Bou-Djema à entretenir les chameaux, qui leurs sont d'une utilité absolue dans le désert et d'autre part son infériorité en le liant à jamais à la figure du chameau, jusqu'à en constituer une dichotomie où chaque élément, trouve son existence dans l'existence de l'autre. Les éléments figuratifs qui vont suivre sont des exemples édifiants du rôle de Bou-Djema. Il est « *un brave Chaamba qui, à l'heure actuelle, n'a qu'une idée : s'approprier le capital en déshérence que constitue ce chameau à vau l'eau* »<sup>4</sup>.

Le spectacle auquel sont convié les trois personnages est marqué par une disjonction actorielle, puisque on enregistre l'apparition d'un nouveau personnage, sauvé

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 81.

de la noyade par Morhange. Il s'agit d'un homme indigo, un homme fort, que l'auteur décrit comme :

*Une espèce de géant (...) le visage, quoique très maigre, était régulier, presque beau. Le teint était clair, la barbe rare. Les cheveux déjà blancs révélèrent un homme d'une soixantaine d'années<sup>1</sup>.*

La présence de ce personnage est une occasion pour donner plus de force aux luttes intestines qui rongent les habitants du désert. Luttés entre les tribus des Touareg serfs et celles des Nobles et entre les Arabes sahariens dont Bou-Djema fait partie. Eg-Anteouen, personnage sauvé, malgré le charisme qu'il suscite chez saint-Avit et Morhange, les plonge dans une situation dysphorique par le danger qu'il suscite pour les Européens comme pour Bou-Djema. D'ailleurs, Saint-Avit remarque Bou-Djema, plongé dans un émoi total (« *combien son trouble était grand* »<sup>2</sup>). Personnage jusque là calme, troublé par la seule présence d'Eg-Anteouen, qui les entraînera, plus tard au pays de la peur. Depuis son apparition, les péripéties se succèdent. On retient la mort de l'Arabe, suite à un empoisonnement dû à une plante toxique qu'il a mangée. Après avoir enterré Bou-Djema, Saint-Avit qui ne croyait pas en Dieu, impute toutes les situations d'effroi et de peur à Eg-Anteouen, suite aux prières, que celui-ci avait prononcées un peu plus tôt. A ce sujet, Saint-Avit déclare :

*Je ne crois pas en dieu. Mais si jamais quelque chose se peut influencer sur une puissance, qu'elle soit du mal ou du bien, de la lumière ou du ténèbre, c'est la prière murmurée par un tel homme.<sup>3</sup>*

Durant tout le temps qu'Eg-Anteouen accompagne les personnages, le regard de ceux-ci, envers l'espace dans lequel ils évoluent, tend à posséder des sémantiques négatives, au

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 97.

point de devenir un lieu dysphorique par le danger et l'angoisse provoqués par le Targui. Sur leur chemin, vers le Hoggar, les personnages qui connaissent mal l'espace, se remettent à la volonté d'Eg-Anteouen, le considérant comme un guide absolu : « *Désormais, sans contrôle. Eg-Anteouen était notre maître. Nous n'avons qu'à lui faire confiance* »<sup>1</sup>. Les deux Français explorateurs, sont obligés de se plier au Targui, en lui faisant confiance. Leur ignorance des endroits dans lesquels ils se déplacent donne lieu à la reconsidération du Targui présentant dorénavant l'espoir de survie dans le désert. La figure du Targui, passe à cet effet, d'une sémantique négative, qui enclenche une thématique dysphorique, à une sémantique positive en gagnant le respect des deux missionnaires. En effet, la figure du Targui se situe entre les deux valeurs, négative et positive.

Le passage à la seconde séquence est marqué par une disjonction actorielle, où on enregistre la présence des Touareg Eggali, qui à la vue des Européens se mettent sur la défensive. Le contact entre Européens et Touareg suscite le sentiment de crainte : d'ailleurs à la vue des missionnaires, les Touareg « *se resserrèrent, inquiets sur la défensive* »<sup>2</sup>. Les éléments figuratifs que Pierre Benoît avait choisis traduisent le caractère exotique de cette rencontre par la fascination de Saint-Avit envers la beauté de ces Touareg : « *C'étaient de beaux hommes, ces Eggali. Les plus grands Touareg que j'eusse jamais rencontrés* »<sup>3</sup>. L'onde de cette fascination semble toucher mêmes les Touareg, qui malgré la peur qu'ils ont ressentie, vouent du respect à leurs visiteurs. Saint-Avit ne tarde pas à le remarquer : « *Ils nous regardèrent, Morhange et moi, avec une curiosité voisine de la peur, en tout cas avec respect* »<sup>4</sup>. Cette rencontre correspond à un voyage à la rencontre de l'autre, où l'auteur développe les thèmes, de l'inquiétude, de la curiosité, de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.98.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.99.

la peur et du respect. Ces thèmes reflètent des sentiments de fascination et de respect. Cette situation d'euphorie est marquée par un fait nouveau, concernant la représentation des habitants du désert par Saint-Avit. Avant cette rencontre, celui-ci, avait toujours des relations tendues avec eux. Mais son regard négatif semble se transformer devant les Eggali : « *J'exprimai à Eg-Anteouen la stupéfaction où me plongeait une réserve à laquelle mes rapports antérieurs avec les populations Sahariennes ne m'avaient guère habitué* »<sup>1</sup>.

Après avoir été dopés par le guide, Saint-avit et Morhange découvrent un peu plus tard, qu'ils étaient roulés et entraînés, durant leur sommeil, dans l'Atlantide. Le nom d'Eg-Antéouen s'efface au profit de Segheir-Ben-Cheikh, qui devient aux yeux des deux explorateurs qu' « *un ineffable guide* »<sup>2</sup>. Là, apparaît une autre disjonction actorielle avec l'arrivée de personnages européens qui s'occupent de la bibliothèque de l'île. Ceux-ci, sont au courant de tout. D'ailleurs à la question de Saint-Avit sur l'identité de Segheir-ben-Cheikh (qui a assassiné quelques années auparavant, un soldat français), le Mesge leur répond avec ironie, marquant de la sorte, une certaine neutralité pouvant exister entre les deux camps :

*Eh bien monsieur, le nègre qui vient de sortir a prononcé un nom. Segheir-Ben-Cheikh. Le nom d'un brigand, le nom d'un bandit, d'un des assassins du colonel Flatters. Connaissez-vous ce détail monsieur ?*<sup>3</sup>

A cette interrogation répond une sorte de question « *Mais qu'est-ce que vous voulez que cela me fasse ?* »<sup>4</sup>. Benoît veut faire de ce lieu un espace neutre où européens, nègres et Touareg peuvent vivre en harmonie. Il esquisse un monde possible entre Touareg et Français, à la seule condition, qu'il soit gouverné par une reine à laquelle tout le monde doit respect et obéissance. Ce monde euphorique, plein d'entrain et de belles choses, cède

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>4</sup> *Ibid.*,

la place à celui de la tristesse devant Antinéa. Son apparition dans l'ordre des événements crée des oppositions thématiques, étant une figure donnant naissance à des sentiments opposés qui transforment Saint-Avit en un personnage perplexe, partagé entre l'envie de posséder la reine et celle de fuir la mort : « *ma surexcitation grandissait. Je n'avis qu'une hâte, être en face de cette femme, et lui dire... Pour le reste, j'avais fait le sacrifice de ma vie* »<sup>1</sup>. Cette ambivalence de la psychologie du héros véhicule les thèmes de la mort et de la vie, que nous pouvons représenter selon le carré sémiotique en : vie VS mort ; bonheur VS malheur ; euphorie VS dysphorie.

Dans la salle de jeux où se réunissent Européens et Touareg, l'hetman de Jitomir, affecté par la nostalgie de sa jeunesse, raconte en aparté, à Saint-Avit, les plus beaux jours de sa vie. Sous l'effet de l'alcool et avec le regret des jours passés, il lui fait part de la mission qui a été la sienne à Paris, sous les ordres de l'empereur Napoléon III. Celui-ci, l'avait désigné pour piloter les Touareg afin de leur donner « *une idée de la civilisation parisienne* »<sup>2</sup>. Pierre Benoît, fait de la narration de l'hetman le moment propice pour montrer les caractères exotique et sauvages des Touareg. En effet, il fait de ce duel, l'occasion « *de voir l'attitude des enfants du désert* »<sup>3</sup>. Les dignitaires targuis, jusque là respectueux de la religion musulmane, s'adonnent à toutes les formes de dépravation (luxure, vin, femmes).

Par un discours dysphorique de dénigrement, l'on assiste à une mise à nue des Touareg qui, malgré la haute distinction et le rang auquel ils appartiennent, en tant que rois du désert, représentent aux yeux du guide français « *qu'une corvée d'avoir à convoier des sauvages dans Paris* »<sup>4</sup>. Par des représentations opposées, Benoît peint une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

thématique figurative du bon sauvage, qui tire du plaisir de la vie des métros et des restaurants.

La figure du Targui change de sémantique au gré de l'état d'âme de Saint-avit, qui ne voyait auparavant qu'en Cegheir-Ben-Cheich, un assassin. Cependant, ce changement se réalise après l'aide que reçut celui-ci du targui. En effet, l'évadé remercie son bourreau, qui devient son sauveur : « *merci, Cegheir-Ben-Cheich, et adieu* »<sup>1</sup>.

Comme pour l'espace, l'étude du temps obéit à un ensemble de principes relatifs à la manière avec laquelle les événements sont racontés. En effet, la temporalité, peut être envisagée différemment, soit en fonction « *du temps de la fiction, de l'histoire racontée* »<sup>2</sup>, soit en fonction « *du temps subjectif, celui de la durée vécue* »<sup>3</sup>. Dans la fiction de Pierre Benoît, certains personnages vivent en harmonie avec le temps du récit alors que d'autres, nostalgiques, prisonniers du passé, entretiennent des rapports d'opposition avec la linéarité du temps de la fiction. D'ailleurs, nous assistons à des petits récits racontés par des personnages qui inscrivent le rythme de la narration dans le passé, comme ce fut le cas dans le récit de l'hetman de Jitomir, réveillé par une vie antérieure qu'il regrettait. Aussi, le temps s'enrichit et prend forme dans les dialogues et les conversations des personnages évoquant des situations passées, à venir, ou présentes. Chaque vocabulaire est marqué soit positivement soit négativement. A cet effet, la figure du désert revêt des valeurs allant de l'euphorie à la dysphorie, selon son articulation dans le temps du discours. Nous n'allons analyser ni le temps de la narration qui ne relève pas de notre problématique ni le temps externe auquel appartient l'écrivain. En fait, nous allons nous limiter simplement à l'étude de quelques segments figuratifs renfermant la figure du désert, puis dégager les thèmes que celle-ci véhicule. La mise en évidence de

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 257.

<sup>2</sup> C. ACHOUR, A. BEKKAT, op. cit., p. 57.

<sup>3</sup> Ibid.

cette axiologie figurative nous permettra de déterminer les valeurs positives ou négatives du désert dans des moments différents (euphoriques et dysphoriques).

Les personnages évoluent dans un espace géographique perçu différemment, selon qu'il fait jour ou nuit. Etant un espace aride et chaud, le désert présente des variations climatiques tout au long de l'année. Mais l'auteur, semble le définir le plus souvent par une sécheresse constante « (...) dans un état à faire croire qu'il pleut à Hassi-Inifel trois cent jours par an »<sup>1</sup>. Peut-on vivre dans un espace sans eau ? D'emblée Pierre Benoît annonce un espace dysphorique qu'il faut braver. D'ailleurs, un peu plus loin, il fait comprendre que, pour survivre près des Touareg dans le Sahara, il faut occuper les endroits gorgés d'eau, tels les oasis et les puits. De là, « la nécessité de s'emparer des oasis »<sup>2</sup>. Malgré la sécheresse qui sévit dans le désert, l'envie de partir à sa rencontre, est imminente. Cette envie soudaine du Châtelain pour la découverte des endroits profonds du désert, est intervenue, après six mois de vie commune avec Saint-Avit : « Après six mois d'une cohabitation (...) je me demande si le plus extraordinaire de mon aventure n'est pas de partir demain, vers les solitudes insondées (...) »<sup>3</sup>. L'auteur met en exergue l'importance et l'influence du temps dans le désert, en montrant qu'au fur et à mesure que le temps s'écoule, on finit par être contaminé par le goût de l'aventure. Malgré son caractère dysphorique, le désert devient par la curiosité qu'il éveille dans nos personnages, un lieu euphorique, qui appelle à l'aventure, en suscitant des sensations nouvelles. La nuit est une disjonction temporelle que Benoît semble choisir pour montrer le caractère ambivalent des sentiments qu'elle suscite. Plus la nuit avance, plus l'angoisse et la peur gagnent de l'espace. Pour Saint-Avit, la nuit est un moment propice dans le désert, à l'abri des grandes chaleurs, d'ailleurs, « un soir, il quitta le poste, à la tombée de la grosse

---

<sup>1</sup> Pierre BENOIT, *op. cit.*, p. 33.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 36.

*chaleur* »<sup>1</sup>. Cependant, pour le Châtelain, cette aventure dans la nuit le plonge dans une attente que nous pouvons expliquer par l'inertie : en effet, toute activité est gelée. La nuit avance, l'attente s'installe. Mouvement et écoulement de la nuit VS immobilité et attente du Châtelain. Cette immobilité devient oppressante et obligatoire : il est passif devant la mobilité du temps de la nuit à laquelle il oppose une attente passive remplie d'angoisse et de la peur pour son compagnon : « *Nous l'attendîmes toute la nuit. Mon anxiété était d'autant plus forte que, depuis quelque temps, les caravanes signalaient, dans les environs du poste, des bandes de rôdeurs* »<sup>2</sup>. A cet effet, le paysage désertique revêt des dénnotations péjoratives et devient espace dysphorique véhiculant les thèmes de la mort et de l'inquiétude. Toutefois, Saint-Avit s'excuse auprès de son camarade prétextant que « *les dunes sous la lune étaient si belles !...Je me suis laissé entraîner assez loin* »<sup>3</sup>. Contrairement au Châtelain, Saint-Avit développe un sentiment euphorique en se plaisant dans cet endroit qui devient sous l'influence de la lune, un espace euphorique, en faisant fi du danger que représentent « *les pillards Chaamba* »<sup>4</sup>. Nous remarquons que la nuit, le désert alterne des sémantiques qui vont de la dysphorie à l'euphorie. Malgré le caractère dangereux de la nuit, celle-ci est considérée comme le moment euphorique le plus approprié pour les voyages et autres travaux, impossible de réaliser durant les grosses chaleurs de la journée : « *la diligence voyage de nuit, à cause de la chaleur* »<sup>5</sup>. La fraîcheur de la nuit VS La chaleur de la journée ; Moment euphorique VS moment dysphorique. Les éléments figuratifs ci-dessus, auxquels Pierre Benoît a fait appel, axiologisent un endroit commun, qui n'est autre que celui du désert. Il advient que cet espace acquiert des valeurs opposées, en fonction du moment dans lequel, les personnages évoluent. Il est un espace

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 42.

euphorique la nuit, et dysphorique le jour : « *Je me réveillai dans ma chambre. Le soleil était déjà au zénith l'emplissait d'une lumière et d'une chaleur insupportable* »<sup>1</sup>.

La position du soleil renseigne sur le moment de la journée. Bien qu'il soit dans sa chambre, Saint-Avit est atteint par les chaleurs atroces du désert. Le soleil fonctionne comme une image néfaste dans le désert, qui devient une allégorie de la mort. C'est par la soif qu'on meurt. Soif, causée non seulement par le désert en tant qu'espace mais aussi par les grosses chaleurs. Cette sensation est perçue par l'auteur comme une figure dysphorique qui envahit l'espace d'émotions frissonnantes suscitant la peur et l'angoisse de mourir. L'auteur sait d'où vient la menace ; il qualifie la chaleur par le choix d'adjectifs intensifs qui désignent des éléments dysphoriques. Citons à titre d'exemples : « *l'effroyable chaleur* »<sup>2</sup>, « *je ne pensais qu'à la chaleur torride qu'il faut éviter* »<sup>3</sup>, ou encore la personnification de celle-ci : « *bientôt la chaleur nous obligerait à nous relever (...)* »<sup>4</sup>, affirme le narrateur.

Pierre Benoît préfère voyager dans le désert durant la nuit. En effet, il montre clairement que le temps du désert, clément et dangereux, vacille entre l'euphorie et la dysphorie (à cause des pillards et le froid) : « *la nuit se termine, et c'est pourtant alors l'heure la plus atroce. On meurt de soif et on tremble de froid* »<sup>5</sup>. Quant au moment de la journée, l'auteur le revêt d'une sémantique univoque : en présence du soleil, l'espace devient insupportable et chaotique, laissant les hommes à la merci de la soif et de la mort.

En définitive, nous remarquons que l'auteur a su choisir des personnages particuliers, qu'il expose tout au long de leurs déplacements à des situations différentes, qui vont de la quiétude à l'inquiétude. En effet, ceux-ci deviennent sujets agissants grâce

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>5</sup> *Ibid.*

à des efforts fournis, face à des situations dangereuses. Par ailleurs, Pierre Benoît, pour développer le caractère insaisissable du désert, fait perdre aux personnages leur contrôle de soi et de celui de l'espace dans lequel ils évoluent, Toutefois, l'auteur, mis à part lors des situations où les personnages sont dopés, conçoit des personnages agissants toujours, face à un danger afin de rester en vie et de s'accrocher à l'espace. Leurs efforts leur permettent d'agir sur cet espace désertique et prétendre ainsi à une existence. A ce propos, Magdalena NOWOTNA écrit : « *Le sujet s'expose à de multiples efforts d'abord, dangers ensuite, mais il a peut être des chances de rester sujet agissant et non subissant les mouvement du monde* »<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> N. MAGDALENA, *Le sujet, son lieu, son temps*, Paris, Louvain, p. 27.

## **Chapitre quatrième :**

### **Soi et l'autre, représentations et stéréotypes**

## 1 Représentations ethniques et oppositions onomastiques

Écrit dans le camp de *soi*, le roman *L'Atlantide* de Pierre Benoît se présente comme une texture qui met en opposition des personnages différents. Cette diversité de personnages est caractérisée non seulement par leur différence ethnique mais aussi par l'espace dans lequel ils évoluent. En effet, l'auteur, sous les signes de voyage et de l'occupation, esquisse une pléiade de personnages hétérogènes qui, tantôt cohabitent et occupent un espace commun, tantôt se séparent pour aller à la rencontre de l'autre. Dans le sillage de cette différence, l'auteur met aux prises d'une part des Arabes et des Touareg et d'autre part des Européens. Cette dialectique qui oppose deux groupes distinctifs est repérable dans le texte. Elle facilite même la représentation de soi et de l'autre. A cet effet, l'auteur investit stéréotypes et autres représentations pour mettre en évidence cette double polarité. Celle-ci, obéit dans le texte, à une dynamique qui se développe selon une logique différenciatrice entre soi et l'autre, entre un groupe et un autre.

Selon Ruth Amossy, il est stéréotype : « *ce qui ne se modifie point, qui reste toujours le même* »<sup>1</sup>. Dès lors, nous pouvons dire que le stéréotype participe à la construction de l'image de soi et par là de l'autre. A cet effet, l'image est considérée comme « *une partie d'un texte, communication en partie programmée* »<sup>2</sup>, et comme écrit D-H. Pageau affirme : « *un dictionnaire en image, un vocabulaire fondamental servant à la représentation et à la communication* »<sup>3</sup>. Dans cette optique, on comprend que les écrits et les textes sont chargés par des images qui laissent possible la représentation de l'autre. Toutefois, pour opérer un passage du mot à l'image, Pageau propose une démarche qui consiste à « *identifier, au-delà des mots, des motifs, des séquences, des*

---

<sup>1</sup> R. AMOSSY, A. PIRROT, *Stéréotypes et clichés*. Paris, Armand Colin, 2005.p. 27.

<sup>2</sup> D.-H., PAGEAU, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994, p. 64.

<sup>3</sup> D.-H. PAGEAU, « Recherchesur l'imagologie: de l'histoire culturelle à la poétique » : <http://www.ucm/BUCM/revistas/fil/113993/articulos/THEL9595330135A.PDF>.

*thèmes, des visages et images qui disent l'autre* »<sup>1</sup>, en ajoutant : Comment s'articulent au sein d'un texte, *les principes organisateurs, distributeurs (série de Je VS série de l'autre), les logiques et les dérives d'un certain imaginaire*<sup>2</sup>.

Comme *L'Atlantide* renferme des personnages de cultures différentes, nous utiliserons l'image et le stéréotype, comme moyens d'investigation que nous empruntons à l'imagologie littéraire, qui consiste à dégager les différents fragments textuels où se manifeste le regard de soi sur l'autre, et de l'autre sur soi. Prise dans le processus de littérisation, l'image, d'après D.-H. Pageau est : « *L'expression littéraire ou non, d'un écart significatif entre deux ordres de réalités culturelles. Ainsi conçue, l'image littéraire est un ensemble d'idées et de sentiments sur l'étranger, pris dans un processus de littérisation* »<sup>3</sup>. A cet effet, si nous admettons que la littérature est un espace d'expression individuelle et collective, dans l'espace et dans le temps, il serait judicieux de concevoir *L'Atlantide* comme une série de jeux sur la représentation de soi et de l'autre. Dès lors, la littérature, au-delà de son caractère linguistique, se présente comme un espace idéal où se manifestent, idées, idéologie et représentations. Elle est :

*L'expression de l'être individuel et collectif, est aussi un produit de l'esprit qui se présente comme mise en scène scripturale d'un certain imaginaire social partagé entre l'écrivain et le public lecteur.*<sup>4</sup>

Ayant la particularité d'avoir été écrit dans un espace temporel de voyage et d'occupation, *L'Atlantide* investit un ensemble de représentations, stéréotypes et nominations ethniques. Ceux-ci servent dans le texte comme moyen de représenter

---

<sup>1</sup>- D.-H. PAGEAU, « Recherches sur l'imagologie: de l'histoire culturelle à la poétique » : <http://www.ucm/BUCM/revistas/fl/113993/articulos/THEL9595330135A.PDF>

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup>A. BELLALEM, op. cit., p.59.

l'image de l'autre et l'image de soi. En effet, D.-H. Pageau écrit : « *je regarde l'autre et l'image de l'autre véhicule aussi une certaine image de ce Je qui regarde, parle, écrit* »<sup>1</sup>.

Ainsi la littérature, comme espace et lieu de rencontre entre soi et l'autre. Le roman de Pierre Benoît investit des espaces multiples, espaces des uns et des autres. Bien que le cœur de l'histoire se passe dans le Hoggar, l'évocation d'autres espaces vient pour enrichir une spatialité qui engendre un foisonnement de personnages. Ces personnages qui participent à la dynamique du texte, appartiennent à des ethnies différentes. Et pour représenter soi et l'autre, l'auteur fait appel à des nominations ethniques et distinctions onomastiques qu'il catégorise dans le texte selon deux axes : celui de soi et celui de l'autre. La représentation de soi et de l'autre passe d'abord par le processus de catégorisation qui obéit à une : « *Opération psychique selon laquelle le sujet procède à la nomination, à la désignation du réel et enfin à la hiérarchisation de tout ce qui n'est pas soi* »<sup>2</sup>.

Ici, l'individu est rentré dans l'état de la désignation de l'autre et ce dans son monde perceptif. Parler de l'autre inclut automatiquement la désignation de soi. Toutefois, comme écrit Paul Siblot : « *la nomination ethnique a pour première caractéristique de n'être pas individualisante mais catégorisante* »<sup>3</sup>. Dès lors, nous comprenons que cette désignation n'est pas celle d'un individu sur l'autre mais d'un ensemble sur un ensemble. Or, ces désignations ne naissent pas de l'immédiat dans leurs contacts. Paul Siblot écrit : « *ces catégorisations sociales sont des attributs contingents des êtres humains concernés* »<sup>4</sup>. Pour la représentation ethnique, l'autre fait appel à ce contingent enraciné dans les mémoires individuelles et collectives qui s'est imposé par un fonctionnement linguistique représentant l'autre. Ici, l'autre est collectif. Ces désignations ethniques, comme nous l'avons mentionné précédemment, se présentent dans le texte selon deux

---

<sup>1</sup> D.-H. PAGEAU, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994, p. 61.

<sup>2</sup> A. BELLALEM, *op. cit.*, p.15.

<sup>3</sup> P. SIBLOT, *op. cit.*, p.91.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.91.

axes : l'axe qui englobe celles qui sont relatives à soi, à savoir, *Français, roumis, Bénédictins, Chrétiens, européens*, etc. et l'axe qui représente celles qui sont relatives à l'autre comme : *Touareg, indigènes, aborigènes, berbères, Algériens, musulmans, primitifs*, etc. Pour représenter ces deux catégories, nous tenterons plus loin, de faire un relevé de quelques segments que l'auteur utilise pour représenter soi et l'autre, et quelques critères pour légitimer cette représentation.

Dans son exposé sur les différentes ethnies en contact, l'auteur essaie de retracer les spécificités de chacune, tantôt en les comparant, tantôt en les différenciant. Le Sahara Algérien à l'image de l'Afrique, depuis longtemps, « *est devenu devanture pour promeneurs métropolitains* »<sup>1</sup>. Morhange, certain et convaincu, essaie « *d'établir les bornes de la grande marée chrétienne, au cours des ages, et cela pour toutes les parties du globe* »<sup>2</sup>. Précédemment, nous avons signalé que les représentations ethniques obéissaient à un phénomène linguistique acquis par les masses. En effet, Pierre Benoît, dans sa représentation, fait appel au moyen linguistique pour établir ce rapprochement. En citant Dom Granger, il écrit :

*Dom Granger avait en effet la conviction que les Touareg furent chrétiens, à partir d'une époque qu'il s'agit de déterminer, mais qui coïncide sans doute avec la splendeur de l'église d'Hippone*<sup>3</sup>

En amorçant cette comparaison pour la désignation ethnique de soi et de l'autre, il s'appuie sur des éléments de langue en jouant sur l'étymologie et l'origine des mots. Toutefois, cette comparaison se révèle aussi dans des croyances communes.

Voici sous forme axiologique quelques-unes de ces ressemblances, entre l'ethnie de soi et celle de l'autre.

---

<sup>1</sup> P. LUCAS, J.-Cl. VATIN, *L'Algérie des anthropologues*, Paris, François Maspero, 1975, p. 30.

<sup>2</sup> P. BENOIT, *op. cit.*, p.66.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 68.

- le Dieu des Touareg *amanai* VS *adonai* de la Bible.

- la croix chrétienne, symbole d'ornementation pour les Touareg

-*andjeloûssens* des Touareg VS *anges* des Chrétiens.

-*iblis* VS *lucifer*.

Après avoir peint un tableau comparatif concernant la représentation des deux ethnies, Pierre Benoît, ne tarde pas à faire de même entre Touareg et Arabes, en montrant, cette fois ci, par des faits historiques, cette opposition :

*Maintes fois, avec Dom Granger, j'ai étudié cette formidable épopée où l'on voit les aborigènes tenir tête aux conquérants arabes. Avec lui, j'ai vu l'armée de Sidi-Okha, un des compagnons du prophète, s'enfoncer dans le désert, pour réduire la grande tribu touareg et leur imposer le rudiment musulman.*<sup>1</sup>

Dans la majeure partie du récit, il développe cette opposition entre les deux ethnies, en montrant même, leur différence dans la façon de résister à l'autre occupant, qui est la France. Par ailleurs, l'auteur maintient les deux ethnies comme représentant l'autre, tout en notant que les Touareg peut être furent chrétiens :

*Cette cité, c'est Es-Souk. Celle que Sidi-Okha détruisit est la Tadmekka berbère. Ce que ma demanda Dom Granger fut précisément que j'allasse essayer d'exhumer des ruines de l'Es-Souk musulmane les vestiges de la Tademekka berbère, et peut être chrétienne.*<sup>2</sup>

Toutefois, pour marquer cette opposition, l'auteur ne s'est pas contenté, uniquement des nominations ethniques, mais il a chargé celles-ci par une autre catégorie distinctive qui se rapporte aux noms. Dés lors, dans l'axe de soi nous trouvons : *Saint-Avit, Morhange, Ferrière, André Suarès, Duveyrier*, etc. Et dans l'axe de l'autre, nous avons : *Cegheir-*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 70.

*Ben-Cheikh, Eg-Antéouen, Bougemàa, El Hadj-Ben-Guemàma, Cheikh Othman, Cheikh Ahmed*, etc. Cette axiologisation ethnique et onomastique à laquelle a fait recours l'auteur pour l'identification de soi et de l'autre, est accompagnée, au gré d'une stéréotypie apparente et figurative, d'une adjectivation euphorique et dysphorique. Elle est euphorique pour la désignation de soi et dysphorique pour la désignation de l'autre. A cet effet, nous allons essayer de faire l'inventaire de quelques extraits d'éléments figuratifs qui montrent cette double polarité, mise en scène dans le texte pour traduire les regards réciproques et mitigés des uns et des autres. Ainsi l'image de soi revêt une valeur positive, contrairement à l'image de l'autre qui charrie derrière elle des valeurs négatives.

La petite excursion des Touareg à Paris témoigne de ce regard. D'ailleurs, quoique considérés comme « *des hauts dignitaires religieux* »<sup>1</sup> au Hoggar, ils ne sont que « *des sauvages à Paris* »<sup>2</sup>. Ceux-ci, étant respectueux de la religion musulmane « *qui est très susceptible* »<sup>3</sup>, enfreignent les préceptes de l'Islam. Par ailleurs, pour conférer une valeur positive à l'image de soi, l'auteur ne tarde pas à montrer « *la délégation, un peu grise* »<sup>4</sup>, D'ailleurs, dans une langue approximative, un des Touareg crie aux Français : « *Bono Napoléon ; Bono Eugénie ; Bono Casimir ; Bono roumis* »<sup>5</sup>. Leur comportement peu orthodoxe à Paris reconforte les Parisiens dans leur regard vis-à-vis du Targui, en affirmant que depuis « *nous étions fixés sur la façon dont nos visiteurs respectaient la prohibition édictée par le prophète à l'égard du vin* »<sup>6</sup>.

Etant impossible de réunir tous les stéréotypes utilisés pour la désignation onomastique et ethnique, servant dans le texte à la désignation de soi et de l'autre, nous proposons le tableau qui suit, pour signaler ce double regard.

---

<sup>1</sup> P. BENOIT, *op cit.*, p. 187.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.188.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.187.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.189.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.198.

<sup>6</sup> P. BENOIT, *op. cit.*, p. 190.

Désignation de soi	Désignation de l'autre
« <i>j'ai confiance en toi, tu es Français, gentilhomme</i> » p. 177.	« <i>être réduit à tailler une banque avec des Touareg</i> » p. 177.
Morhange « <i>était grand (...) les yeux bleues rieurs</i> » p. 54.	Boudjemaà, « <i>cet ineffable guide</i> » p.112 ou encore « <i>machine à bater et à debater les chameaux</i> » p. 52.
Français, comme « <i>honorables personnes morales</i> » p. 54.	« <i>Eg-Antéouen (...) approuva avec un rire discret (...) dans ses terribles yeux sombres</i> » p. 105 ou encore « <i>ses yeux eurent un sourire méprisant</i> » p. 88.
« <i>Prodigieux érudits qu'est Dom Granger</i> » p. 67.	« <i>les insurgés sont des sauvages qui vous coupent la tête</i> » p. 50, etc.
« <i>Ils nous regardèrent, Morhange et moi, avec une curiosité voisine de la peur, en tout cas avec respect</i> » p. 99,	

Une simple lecture du tableau, nous renseigne sur la pertinence des adjectifs et les qualificatifs que l'auteur a utilisés pour désigner soi et l'autre, en véhiculant des stéréotypes qui agissent comme des éléments figuratifs, en vue de préciser les regards des uns sur les autres. En effet, comme le montre le récit, la richesse des personnages qui appartiennent à des ethnies différentes témoigne de l'attachement des uns et des autres à ces espaces référentiels (désert de l'Algérie – Hoggar- la France).

D'autre part, pour montrer l'intérêt que porte l'Occident pour l'Afrique et le désert de l'Algérie, Pierre Benoît a recours à l'évocation de lieux référentiels. Dans cette optique, nous remarquons l'apparence d'une autre dimension onomastique plus large, qui

montre cet attachement, d'où la mise en évidence de la dimension de l'autre, de l'antiquité jusqu'à 1918. Cela n'est évident que par l'évocation d'imminents chercheurs et missionnaires auxquels l'auteur ajoute les noms de rois, de reines, etc. Exemples : Karl Muller, Berlioux, Shirmer, Maupassant, Napoléon III, Anville, Heeren, Quatremère, Grosselin, Walekenaer, Tissot, Vivien, Saint-Martin, Venture, De Laporte, Brosselard, Fleeman, Stanhope, Passow, Liddel-Scott, Platon, Hérodote, Andromaque, etc., Ibn-khaldoun, Al-Iaquoub, El Bekri, Ibn betoutah, Mohamed-el Tounsi, Léon l'africain et les rois indigènes Mastanabal, Hiempsal, Jupas I, Jupas II, etc.

## 2. espaces et identités

Grâce à la littérature, l'être situe et se situe dans l'espace et dans le temps. Il peut même présenter les autres et se représenter soi-même. A ce propos Jacques Madelain écrit :

*Il est difficile d'imaginer à quel point nous sommes faits par l'écriture et la parole (...) à quel point nous sommes inscrits dans nos circonvolutions cérébrales par la résonance des mots<sup>1</sup>.*

En effet, par la magie des mots qui fondent la narration et autour d'un ancrage spatio-temporel, l'être peut se dire et se représenter. A propos de l'espace romanesque, Henri Mitterrand écrit : « *c'est le lieu qui fonde le récit (...) c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité* »<sup>2</sup>. A l'image de plusieurs récits, *L'Atlantide* investit des espaces réels et des espaces fictifs, qui font d'elle une œuvre hybride. Cela nous permet de comprendre que l'élément de l'espace joue un rôle prépondérant dans le récit.

---

<sup>1</sup> J. MADELAIN, *op. cit.*, p. 12.

<sup>2</sup> -H. MITTERAND, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p.194.

L'importance de celui-ci amène Florence Paravy à concevoir que « *l'espace constitue une des matières premières de la texture romanesque* »<sup>1</sup>.

Qu'il soit réel ou fictif, dans la représentation littéraire, l'espace se rattache à une certaine reconstruction de l'identité. Nous avons remarqué que les personnages de Pierre Benoît, particulièrement les personnages français, désorientés dans leurs randonnées, tentent de se situer en fonction d'endroits dits ennemis ou amis. Dans sa globalité, le récit de *L'Atlantide* donne à lire un territoire A en face d'un territoire B. Ce marquage territorial s'effectue en fonction d'une axiologisation, opposant l'espace de soi et l'espace de l'autre. Les uns et les autres tantôt occupent le même espace tantôt des espaces différents. Toutefois, par identification ou différenciation, les personnages se fondent des identités. Selon Paul Siblot : « *l'identité ne préexiste pas au contact : elle est un produit qui naît de lui* »<sup>2</sup>. En effet, le contact des uns et des autres crée un métissage identitaire dans les expériences communes.

L'identité en rapport avec l'espace suscite des commentaires en tout genres. Entre autres, les conditions socio-historiques et linguistiques dans lesquelles elle se développe. L'errance et le mouvement des personnages, de *L'Atlantide* nous renseignent sur une donnée distinctive qui sépare deux univers différents que sont la France et l'Algérie. Ces deux espaces renvoient simultanément à un ici et à un ailleurs. Successivement, l'univers de soi et de l'autre. Cette distinction est prise en charge par un cadre narratif qui alterne réminiscences, relations à l'Histoire et souvenirs d'enfance. Etant en coexistence dans l'espace du récit, les personnages se noient dans des sentiments et des humeurs, dictés dans leurs relations aux autres et généralement à l'espace dans et par lequel ils

---

<sup>1</sup> F. PARAVY, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 8.

<sup>2</sup> P. SIBLOT, « les français et leur langue », in *Cahier de praxématique*, Aix-Marseille, PUP, 1991.p. 94.

s'identifient. E.T. Hall affirme : « *être désorientés dans l'espace est une aliénation* »<sup>1</sup>. L'important rôle que joue l'espace dans le récit amène l'auteur à faire de cet élément une entité inhérente à la personnalité et à l'identité des personnages. A cet effet, Pierre Benoît présente un espace irréel dans un espace réel.

Entres l'espace de soi et l'espace de l'autre, l'auteur insère un espace fictif, qu'il conçoit comme un monde intermédiaire entre les deux. C'est l'île sous l'occupation de la reine Antinéa. De la sorte, l'auteur esquisse « *une jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire* »<sup>2</sup>. La topographie spatiale du texte obéit à une catégorisation qui distingue deux axes, en évoquant des lieux et des endroits multiples. Nous pouvons tenter alors une catégorisation schématisée, comme le montre le tableau suivant, en lieux de soi et lieux de l'autre.

Lieux de <i>soi</i>	Lieux de <i>l'autre</i>
<i>Paris, la France, la compagne française, arrondissement de Dijon, Auxonne, l'école de peloton, la Chapelle, goutte- d'Or, la Bastille, XII e arrondissement, l'Elysée, les boulevards, la Tuilerie, Muséum, Hôtel de ville, l'Imprimerie Impériale, Café de paris, Rue du Bac, etc.</i>	<i>Hassi-inifel, l'Algérie, Bou-Sàada, Ouargla, In Salah, le Hoggar, Oued Tarhit, Tibesti, Timissao, l'A r, Bab-Azoun, le Sud, Rhât, Douera, Ghardaïa, Berrouaghia, Tidi-Kelt, Hassi-el-mia, le desrt, etc.</i>

<sup>1</sup> E. T.HALL, cité dans F. PARAVY, *op. cit.*, p. 7.

<sup>2</sup> C. ACHOUR, A. BEKKAT, *op. cit.*, p. 70.

Sous les signes de l'occupation et de la guerre, l'espace de l'autre (l'ailleurs) n'est pas totalement acquis, ni à soi ni à l'autre. Quoique les deux protagonistes occupent des espaces différents, chaque partie exerce le pouvoir de l'interdire à l'autre partie. Ils sont des espaces que chaque partie défend au prix de leur vie. A cet effet, nous trouvons dans l'espace de l'autre, l'ailleurs, des lieux plus que nécessaires pour leur survie. En effet, la majorité des oasis et quelques chemins sont sous surveillance, comme c'est le cas pour les routes qui permettent aux Français de se rendre à Touat. Au Sahara les oasis sont considérées comme une source de vie, d'où des combats et des intrigues de soi et de l'autre, pour s'emparer d'elles. A ce propos, Castries dit : « *on ne tient pas les nomades avec des bordjs, on les tient par le ventre* »<sup>1</sup>. Pour Pierre Benoît, « *le ventre, c'étaient les Oasis de Touat* »<sup>2</sup>. De ces oppositions, il ne s'est pas appliqué simplement à présenter les deux axes réels qui renvoient à un ici et à un ailleurs, mais il insère un espace intermédiaire, où soi et l'autre peuvent coexister. Cet espace en l'occurrence, est un lieu fictif que l'auteur veut comme l'espace le plus contrasté : c'est l'île de l'Atlantide où en dehors de leurs différences, soi et l'autre se rencontrent. Une rencontre sous les pouvoirs absolus de la reine Antinéa.

Dans sa figuration de l'espace, le romancier montre l'attachement des personnages – soi et l'autre – à l'espace, animés par l'envie de s'attribuer et de réapproprier l'espace qu'occupe l'antagoniste. Précédemment, nous avons signalé que l'identité est intimement liée à l'espace. Dès lors, celui-ci devient représentatif et symbolique. Bien que l'espace de l'autre (l'ailleurs) soit au milieu d'un conflit d'appropriation, il devient un repère et un espace auxquels ils s'identifient. Jacques Madelain écrit : « *l'identité recouvre notre commune condition humaine avec l'universalité des joies et des drames* »<sup>3</sup>. En effet, se

---

<sup>1</sup> P. BENOIT, *op. cit.*, p.54.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>3</sup> J. MADELAIN, *op. cit.*, p. 110.

trouvant dans des conditions de guerre, soi et l'autre cherchent à recouvrir leurs identités, forgées dans la peur, les joies et la guerre. L'auteur montre dans son récit, malgré les limites et les stéréotypes qui lui sont conférés, le type de l'indigène rétif à toute emprise et résistant à l'envahisseur. Il développe, le type de l'européen vivant au prix de sa vie, à courir son idéal dans un pays lointain. De cette opposition, jaillit : « *Un espace hybride où de nouvelles formes de résistance s'élaborent et où de nouvelles pratiques culturelles émergent* »<sup>1</sup>. En effet, à la lumière de ces conflits, naissent des formes de résistance qui permettent aux uns et aux autres de s'acclimater à l'espace nouveau en fonction de ce que suscite et présente l'autre. Qu'il soit ami ou ennemi.

A travers l'itinéraire de ses personnages, Pierre Benoît montre l'intérêt que présent l'espace dans la conception de l'identité. Pour les uns comme pour les autres, l'espace du désert est un élément qui les entoure. Il fait même partie intégrante de leur personne. Pour Morhange, homme aux sciences ésotériques, le désert n'est autre qu'un espace à étudier. D'ailleurs, il cherche désespérément les points communs entre les habitants du désert et les Chrétiens. Contrairement, Saint-Avit, entretient avec ce désert des relations qui vont de l'attachement à la nostalgie. Il est animé par l'envie de partir vers ce qui lui est destiné. Dans une de ses virées solitaires, il s'attarde pour admirer le coucher de soleil qui le fascine, malgré la présence de rôdeurs. Dans le sillage de la quête de l'identité, l'auteur montre quelques-uns de ses personnages sous l'emprise de la nostalgie. En effet, « *quitter sa terre natale signifie une fois pour toutes être étranger partout où l'on est* »<sup>2</sup>. Quoiqu'ils fassent, ils personnages sont ancrés dans l'errance. Une errance à la recherche d'une stabilité qui puisse les guérir :

---

<sup>1</sup>[http://www.cinema-quebecois.net/parler\\_rochon\\_b.htm](http://www.cinema-quebecois.net/parler_rochon_b.htm)

<sup>2</sup> VON ERSTERLLT, *A la rencontre de l'autre : l'écriture de l'altérité dans les nuits de Strasbourg d'Assia Djebar*. Mémoire de Master 2, Université Lumière- Lyon 2 et Université de Leipzig, 2005/2006. Sous la direction du Professeur Charles BONN, Dr. Wolfgang FINK et du Professeur Alfonso TORO, p. 97.

*Le mot nostalgie vient du grec et se compose de nostos « retour » et algos « douleur ». Lorsque ces personnages deviennent nostalgiques. C'est alors la douleur du retour qui les saisit.<sup>1</sup>*

Cette situation est similaire à celle que vit le lieutenant Olivier Ferrières dans un poste au Sud, atteint par la nostalgie, qui par réminiscence voyage dans le passé. Faute d'un retour possible dans la terre natale, le lieutenant évoque les souvenirs d'une vie meilleure :

*Une inexprimable tristesse courbait mon front. Je pensais à mes camarades des garnisons françaises : à cette heure, ils devaient être en train de rentrer chez eux, où les attendait, disposée sur le lit, leur tenue de soirée, le dolman à brandebourgs, les épaulettes étincelantes<sup>2</sup>.*

Nous remarquons ici que la nostalgie s'est manifestée suite à l'évocation de quelques pratiques auparavant siennes. Ce personnage semble incertain du monde perceptif immédiat dans lequel il vit. Or, l'évocation des souvenirs, comme nous l'avons vu, est le moyen qui permet à ce personnage un retour dans le passé et son identification à ses semblables qui lui sont étrangers et à un espace qu'il conçoit momentanément dans un état de réflexion, comme un refuge. Paul Ricoeur, dans une approche scientifique de l'identité, pense que « *l'incertitude concerne ici, la mémoire, l'évocation, le souvenir* »<sup>3</sup>. Pour lui, seule « *la perception, ce contact immédiat avec les choses, permet la construction de l'identité* »<sup>4</sup>. Par ailleurs, comme nous l'avons remarqué, l'identité est un ensemble de conditions que recouvre l'homme dans tous ses états. Quand il est en état de réflexion ou en état de perception. En sommes, Ferrières recouvre les deux états : celui de la réflexion, dans son évocation des souvenirs, et celui de la perception peu avant de se perdre dans ses souvenirs :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> P. BENOIT, *op. cit.*, p. 32.

<sup>3</sup> M. NOWOTNA, *op. cit.*, p. 37.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 38.

*La nuit était presque tombée quand nous arrivâmes. On voyait encore, affaissé contre sa hampe, le drapeau qui surmontait le poste, mais, déjà, on n'en distinguait plus les couleurs<sup>1</sup>.*

Dans ce passage, nous remarquons la présence de verbes de perception tels « voir » et « distinguer ». Les personnages en présence s'identifient à l'instant immédiat par leur perception à l'espace dans lequel ils évoluent. A propos de l'identité, Paul Ricœur écrit :

*Dans la conception de l'identité on trouve donc deux significations distinctes, deux faces de l'identité, ipse qui recouvre le côté réflexif et idem qui représente la permanence, la durée temporelle.<sup>2</sup>*

Ceci dit, l'individu, et en l'occurrence le personnage en relation avec son espace, acquiert son identité, tantôt en s'identifiant à lui, en se fixant dans le temps et la durée, tantôt en le fuyant par réminiscences et évocations d'un monde passé.

### **3 -Autour d'une femme**

Dans cette partie, nous allons essayer de voir les différentes manifestations et comportements des uns et des autres, suite aux sentiments suscités par la reine Antinéa. L'amour, l'érotisme et la sexualité quelquefois conditionnent l'homme et son identité. Dans notre analyse, nous allons essayer de voir comment les personnages en présence, à savoir Morhange, Saint-Avit et Antinéa, réagissent aux sentiments, et nous allons nous interroger sur le rôle de ces sentiments dans l'affirmation de chacun. Dominique Rochon, dans *Masculinité, sexe et espace dans l'affirmation de l'identité culturelle*, tente de :

---

<sup>1</sup> P. BENOIT, *op. cit.*, p. 32.

<sup>2</sup> M. NOWOTNA, *op. cit.*, p.39.

*Montrer l'évolution du concept de l'identité nationale à travers la sexualité, la masculinité et l'espace. En fait, le thème de la sexualité sera développé en trois définitions, soit le sexe, l'amour et l'amitié<sup>1</sup>.*

Pierre Benoît, comme Dominique Rochon, a développé dans son *Atlantide*, le principe de l'identité, non pas national mais individuel, qui se mue, se transforme et évolue dans l'espace autour d'une femme instigatrice. Dans notre analyse, nous prenons comme espace, l'espace de la langue, l'espace géographique et l'espace du corps.

Le thème de la femme conduit les écrivains à développer leurs points de vue. Considérée par certains écrivains tel Pierre Benoît « *en situation de subordination, éternelle mineure, irresponsable vouée à la reproduction* »<sup>2</sup>, la femme est le noyau autour duquel tout se développe. Voici sous forme de tableau le portrait de ce que peut être le personnage d'Antinéa (« *la nouvelle Atlante* »<sup>3</sup>).

Portrait moral	Portrait physique
<p><u>Capricieuse</u> : « nombreux sont les officiers français ou étrangers, que les caprices de notre souveraine, Antinéa, a conduit ici » p. 123.</p>	<p><u>Troublante et belle</u> : « Antinéa chaque fois que je l'ai revue( ...) troublé comme je l'étais, je la trouvais plus belle ! » p. 157.</p>
<p><u>Polyglotte</u> : « c'est mon genre de vie qui m'a faite polyglotte » p. 161.</p>	<p><u>Mince</u> : « une sorte de jeune fille mince aux longs yeux verts » p. 158.</p>
<p><u>possessive</u> : « une femme qui se croit seule, dans l'attente de l'homme qu'elle veut dompter » p. 226.</p>	<p><u>Fine et pure</u> : « fine gorge (...), très pure » p. 158.</p>

<sup>1</sup> [http://www.cinema-quebecois.net/parler\\_rochon\\_b.htm](http://www.cinema-quebecois.net/parler_rochon_b.htm)

<sup>2</sup> J. MADELAIN, *op. cit.*, p. 90.

<sup>3</sup> P. BENOIT, *op. cit.*, p. 133.

L'espace de la reine se présente comme un lieu qui abrite des personnages d'origines différentes, à savoir Français, Touareg, Arabes et Africains. Dans cet espace, la cohabitation est possible sans que personne ne se soucie de l'origine ethnique de l'autre. Dans leur interaction, naît une identité résultant d'un processus culturel où comme écrit Rochon : « *les composantes se rencontrent, s'unissent, se recomposent ou composent un nouvel ensemble sans perdre leur intégrité, leur singularité* »<sup>1</sup>. A cet effet, nous pouvons déduire que l'identité s'obtient dans les expériences des uns à coté des autres, tout en gardant la singularité de chacun. Or, pour les personnages de Pierre Benoît, à cause de la reine, ils perdent leurs esprits. Raison pour laquelle le personnage Saint-Avit, tue son camarade Morhange. En effet, dans une discussion postérieure avec son camarade Ferrières, Saint-Avit reconnaît son crime : « *une nuit lourde, lourde ; aussi lourde, vois-tu, que celle où j'ai tué le capitaine Morhange* »<sup>2</sup>. A la question de savoir pourquoi Morhange a t-il été tué comme les cinquante trois autres étrangers, M. Le Mesge répond :

*Ils meurent tous d'amour, quand ils voient que leur temps est fini, et que Cegheïr-Ben-Cheïck part pour en rechercher d'autres. Plusieurs sont morts doucement, avec aux yeux de grosses larmes. Ils ne dormaient ni ne mangeaient plus. Un officier de marine français est devenu fou. Il chantait la nuit (...). Quand, ils n'ont plus Antinéa, ils fument, fument. La plupart sont mort ainsi*<sup>3</sup>

Habituellement, la sexualité est un acte lié à une relation amoureuse où deux personnes, sous l'effet de leurs émotions, se constituent en couple. Dès lors, l'on considère que « *l'amour est le lieu où la rencontre avec l'autre peut se réaliser* »<sup>4</sup>. Dans son récit, Pierre Benoît fait de l'amour, un élément important dans la conception de l'identité. En

---

<sup>1</sup>D. ROCHON, *Masculinité, sexe et espace dans l'affirmation de l'identité culturelle* dans, [http://www.cinema-quebecois.net/parler\\_rochon\\_b.htm](http://www.cinema-quebecois.net/parler_rochon_b.htm)

<sup>2</sup> P. BENOIT, *op. cit.*, p. 48.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>4</sup> VON ERSTELLT, *op. cit.*, p.130.

effet, la reine Antinéa, agent catalyseur lié au sentiment de l'amour, suscite chez ses victimes des sentiments qui les rendent perplexes et quelques fois angoissés. Pour passer son ennui dans l'île, Antinéa se donne aux captifs étrangers que Cegheïr-Ben-Cheïkh lui ramène. Sur eux, elle exerce son pouvoir sexuel absolu, aux dépens des hommes qu'elle sait manipuler. Etant au centre du roman, Antinéa se présente comme : « *une femme inspiratrice d'une passion telle que tout autre prétendant ne retient ses désirs, prend ses distances et demeure perplexe* »<sup>1</sup>. Elle incarne le personnage sensuel qui impose le respect et dispose des autres. Cette attitude l'amène à s'affirmer au rang supérieur. Au-delà de ses envies sexuelles, la reine est rongée par l'envie de se venger des hommes. En effet, elle :

*S'est rencontrée pour rétablir au profit de son sexe la grande hégélienne des oscillations. Séparée du monde aryen par la formidable précaution de Neptune, elle évoque vers elle les hommes les plus jeunes et les plus vaillants. Son corps est condescendant, si son âme est inexorable. De ces jeunes audacieux, elle prend ceux qu'ils peuvent donner. Elle leur prête son corps tandis qu'elle les domine de son âme. C'est la première souveraine que la passion n'ait jamais faite, même un instant, esclave. Jamais elle n'a eu à se ressaisir, car elle ne s'est jamais abandonnée. Elle est la seule femme qui ait réussi la dissociation de ces deux choses inextricables, l'amour et la volupté.*<sup>2</sup>

En s'imposant comme figure d'autorité, Antinéa fait de son corps l'objet même qui mène ses hommes à la servitude. Le sexe est tout ce qui lui permet de les contrôler, dans leur comportement et dans leur sentiment. Par ses pouvoirs, la reine conditionne ses victimes et elle les conduit à la dérive. On peut admettre facilement que le sexe, dans le cas de *L'Atlantide* de Pierre Benoît, est conçu comme un instrument de pouvoir par lequel

---

<sup>1</sup> <http://www.Gnamankou.Com/obq/Senghor-erotisme.Htm>.

<sup>2</sup> P. BENOIT, *op. cit.*, p. 147.

Antinéa impose ses caprices et accomplit ses vengeances. A l'instar de tous les étrangers, Saint-Avit est atteint. Submergé dans les flots sentimentaux, il se perd dans les facéties romantiques de la reine qui l'utilise comme moyen d'atteindre son compagnon Morhange.

Pierre Benoît, montre à travers les relations non réciproques de la reine avec ses prisonniers que les relations sexuelles n'obéissent pas essentiellement à une réciprocité sentimentale. L'auteur amène son personnage féminin, qui a jusque là exercé son emprise sur les hommes, à ressentir pour la première fois de amour pour Morhange, le seul personnage qui a su montrer une résistance vis-à-vis d'elle. Son attitude fait sortir la reine de son intériorité qui lui avoue son amour. Ses sentiments semblent se retourner contre elle. Pour s'élever au rang supérieur, la reine considère le sexe comme un moyen d'affirmation. A ce propos, Rochon écrit : « *le sexe est un instrument de prise de pouvoir et d'affirmation identitaire* »<sup>1</sup>. Dans son petit récit, Tani-Zerga explique à Saint-Avit que la reine Antinéa préfère rester seule, sans avoir à ses côtés un mari : « *elle n'a jamais voulu épouser quiconque. Sa volonté a été respectée, car la volonté des femmes est souveraine dans ce Hoggar* »<sup>2</sup>

Si pour Antinéa, le sexe est un moyen d'affirmation identitaire, que représente celui-ci pour Saint-Avit et Morhange ? Initialement, l'analyse de la figure du sexe nous a amené à comprendre que par elle, les rencontres étaient possibles. En effet, la première rencontre de Saint-Avit avec la reine est troublante. La connaissance du personnage de Saint-Avit, passe inéluctablement, par la connaissance de celui de la reine. D'après ces descriptions, Saint-Avit la trouve « (...) *plus belle. Plus belle !* »<sup>3</sup>. Chaque évocation de la reine nous renseigne sur l'intérêt physique de celui-ci. Antinéa, en effet, devient corps et objet :

---

<sup>1</sup> D. ROCHON, *op.cit.*

<sup>2</sup> P. BENOIT, *op. cit.*, p. 198.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 157.

*Le corps, d'Antinéa, je ne le voyais pas. Vraiment ce fameux corps, je n'aurais pas pensé à le regarder, même si j'en avais eu la force. Et c'est peut être ce qu'il eut de plus extraordinaire dans cette première impression.*<sup>1</sup>

Dans cette description, l'auteur réduit la reine à son corps. D'ailleurs, cette figure se trouve même investie, non seulement par la description, mais aussi par l'évocation : « *songer aux suppliciés de la salle de marbre rouge, aux cinquante jeunes gens qui avaient pourtant tenu entre leur bras ce mince corps* »<sup>2</sup>. Pour l'un et l'autre, l'auteur fait de ces deux personnages, Saint-Avit et Antinéa, l'objet réciproque de convoitise. En effet, si Antinéa assouvit son ego à travers celui de Saint-Avit, celui-ci, forcément, trouve en elle, l'objet à lequel, il s'identifie. Ainsi Pierre Benoît entretient une relation entre corps (objet de discours) et langue (forme de discours), en faisant d'Antinéa le corps et de Saint-Avit, celui qui parle. Dans *Histoire d'amour*, JULIA Kristeva écrit :

*Aussi loin que je me rappelle mes amours, il m'est difficile d'en parler. Cette exaltation au-delà de l'érotisme est bonheur exorbitant tout autant que pure souffrance : l'une et l'autre mettent en passion les mots. Impossible, inadéquat immédiatement allusif quand on le voudrait le plus direct. Le langage amoureux est envol de métaphores : il est de la littérature.*<sup>3</sup>

Cette fusion entre deux personnes, à en croire les écrits de Kristeva, crée un espace dans lequel, *soi* et *l'autre* aspirent au bonheur, mais tout en s'exposant à des souffrances nées de ces rencontres. Saint-Avit, dans sa rencontre avec Antinéa, au-delà de l'exaltation sexuelle et amoureuse, est voué à sa perte. Il le savait ; à l'instar des autres, ce sera « *son tour de pénétrer dans l'éternité par la porte sanglante de l'amour* »<sup>4</sup>. Toutefois, cette

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 158.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> J. KRISTEVA, *Histoires d'amours*, Denoël, 1983, p. 9.

<sup>4</sup> P. BENOIT, *op. cit.*, p.204.

fusion ne crée pas seulement des douleurs, mais engendre aussi un discours. A cet effet, François Marchand écrit qu'Antinéa :

*Revendique ses désirs pour les hommes. Désirs de partage, de sensation. Rêve d'équilibre, de rencontre, de communication. Rêve d'écoute, de dialogue pour abolir la solitude.*<sup>1</sup>

Ces rencontres que la reine conçoit comme le moyen de rompre le silence qui pèse sur elle dans l'île, ne sont pas spontanées mais provoquées et programmées. Dès lors, nous remarquons que la reine, en deçà de son statut, essaie d'assouvir ses envies dans sa rencontre avec l'autre. Dans la fusion des deux corps, qui n'en font désormais qu'un seul. En effet : « *La rencontre avec l'autre, donc de la femme avec l'homme est pleine de sensualité et d'éros, ce qui est du d'une part au corps et d'autre part à son propre langage* »<sup>2</sup>. Faisant du corps une thématique littéraire légitime, Pierre Benoît fait de lui à la fois un objet et un sujet d'écriture. Aussi, à travers ses personnages, Antinéa et Saint-Avit, le corps devient un objet de quête, par lequel ils se représentent. Ainsi, nous comprenons qu'à travers l'acte sexuel et érotique avec l'autre et au centre duquel, le corps est partie prenante, l'être peut présenter l'autre et se présenter soi-même. Cette identification se manifeste dans le texte par le discours que le corps génère. En effet, « *si le corps lorsqu'on parle de lui, peut générer un discours dans le texte, il s'avère également en être le producteur ; puisqu'il se dit* »<sup>3</sup>. Parler d'un corps, le décrire ou l'évoquer, ne peut se faire qu'à travers la langue. Effectivement, parler d'amour du corps dans le texte nécessite une mise en discours. Pour Kristeva, « *l'épreuve amoureuse est une mise à l'épreuve du langage : de son univocité, de son pouvoir référentiel et communicationnel* »<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> F. MARCHAND, Pour : [http:// www. Atlantide-film.net](http://www.atlantide-film.net) 2003.

<sup>2</sup> VON ERSTELLT, *op. cit.*, p.31.

<sup>3</sup> [http:// www.revue-analyse. Org/ document. Php ? id = 969.](http://www.revue-analyse.Org/document.Php?id=969)

<sup>4</sup> J. KRISTEVA, *op. cit.*, p. 10.

En définitive, nous pouvons noter que la rencontre avec l'autre est possible. En effet, cette rencontre dans l'amour, comme nous l'avons vu, est dictée par le besoin absolu d'assouvir ses envies, comme ce fut le cas chez Saint-Avit qui recherchait dans Antinéa, l'espace de son existence. Se limitant à une description corporelle, il évoque sa reine. Cette absence lui fait ressentir, le besoin de la posséder. Sans le savoir, plongé dans l'ivresse de ses souvenirs, il se représente la reine. L'impossibilité de la posséder, dans le temps et l'espace, fait d'Antinéa un ailleurs, un espace à conquérir. Pour la reine, plus fort est l'envie de s'affirmer dans ces rencontres chaudes, nécessaires, où le corps se mêle à la langue. Pour Marc GONTARD, « *la langue est un espace fusionne de la passion* »<sup>1</sup> nécessaire, car dans la rencontre avec l'autre dans l'amour, les couples tissent des liens et discutent. Ils discutent de leurs vies antérieures et ultérieures. Ils s'ouvrent ainsi sur des cultures et des conceptions diverses. Toutefois, ces rencontres dans l'amour, ne se font qu'entre la reine et les Européens. Cet espace est exclusivement réservé à ces messieurs de l'Occident : d'ailleurs, l'auteur fait de son personnage féminin, une fameuse polyglotte, qui préfère avant tout, parler français. L'auteur à cet effet, fait de la langue française un espace de rencontre exclusif, dans l'amour.

Pierre Benoît, semble exercer son devoir de défendre la langue française, au point où il fait dire à son personnage :

*J'y suis obligée. Comme l'allemand, comme l'italien, comme l'anglais comme l'espagnol.  
C'est mon genre de vie qui m'a faite une fameuse polyglotte. Mais c'est le français que je préfère, au touareg et à l'arabe même*<sup>2</sup>,

Elle « *parlait un adorable français zézayant* »<sup>3</sup>. En fait, l'auteur réserve une place prépondérante au rôle que joue la langue en général dans la rencontre avec l'autre. Mais, il

---

<sup>1</sup> M. GONTARD, *op. cit.*

<sup>2</sup> P. BENOIT, *op. cit.*, p. 161.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 162.

est allé jusqu'à l'idéalisation de sa langue maternelle par sa personnification, en l'accompagnant de l'adjectif *adorable*.

# **CONCLUSION**

# **GÉNÉRALE**

*L'Atlantide* de Pierre Benoît a été écrite dans un contexte de guerre, en 1918. L'auteur a utilisé une écriture simple pour inviter ses contemporains à la découverte, en allant vers le contact d'autres espaces et à la rencontre de l'autre. Rongés par les problèmes de leur époque, les gens pouvaient trouver dans l'œuvre du romancier français une forme d'évasion par la présence d'éléments, qui évoquent des endroits étranges et étrangers. En effet, l'auteur oppose des situations et des formes littéraires diverses. Averti ou non, le lecteur sort submergé par des émotions et des sensations nouvelles face à une œuvre d'art exotique. *L'Atlantide* présente des personnages dans un univers aux décors multiples, où la fiction fait bon ménage avec la réalité.

*L'exotisme est l'évocation dans un passage, ou dans une œuvre entière, des mœurs ou des paysages d'un pays étranger ou lointain. L'affirmation d'un goût pour cet ailleurs.*<sup>1</sup>

L'auteur semble fasciné par des décors spacieux tels les îles et les déserts. D'ailleurs, dans son œuvre, il fait appel à un espace désertique dans lequel il imagine la survie de l'Atlantide, conçue comme une île inhospitalière, habitée par une reine farouche. En effet, il esquisse dans un décor insulaire, à l'intérieur d'un désert, un portrait d'une reine. Aussi, le caractère exotique du roman réside dans une peinture où l'auteur oppose des personnages appartenant à des civilisations différentes, se côtoyant tout au long du récit.

*L'Atlantide* s'inscrit dans un cadre de voyages et d'explorations où l'imaginaire accapare les espaces inexplorés. Des militaires et des explorateurs français sont confrontés à l'autre dans un espace désertique ayant pour cadre le Hoggar, le Sahara Algérien. Le choix du désert en tant qu'espace dans lequel évoluent nos personnages coïncide avec un imaginaire où règnent utopie et fiction. D'où l'intitulé du livre, *L'Atlantide* : île disparue que l'auteur imagine dans le Hoggar. Etant un élément véridique

---

<sup>1</sup> C. ENTERSTEIN, *op. cit.*

que Pierre Benoît emprunte à la réalité, le désert est devenu pour la littérature, un lieu convoité par lequel, les écrivains bravent ses difficultés et admirent ses contrées, grâce à la fiction. S'appuyant sur un travail documentaire, le romancier utilise quelques données historiques afin de donner au récit une dimension réelle et historique. L'originalité de Pierre Benoît réside dans sa capacité à donner des références qui lui permettent de concevoir son œuvre.

Mise à part la présence du mythe, le récit tout entier s'inscrit dans un cadre géographique qui fait référence au monde réel. En effet, il fait des personnages Touareg et Français une dimension actorielle et référentielle qui s'oppose dans un espace désertique. De plus, le roman s'inscrit dans une réflexion sur ce que peut être le désert, conçu comme un lieu qui véhicule des représentations multiples. Pour Pierre Benoît, il ne correspond pas simplement à un tremplin exotique, dans lequel les occidentaux trouvent des sensations nouvelles, mais il est un lieu véridique qui doit être exploré et cerné. A cet effet, il fait de cet espace un lieu où tout est possible. Nous remarquons que l'auteur, s'inscrit dans une dynamique de réflexion bipolaire, partagée entre des représentations positives et négatives, souvent porteuses de clichés et de stéréotypes.

Tout au long de l'œuvre, nous remarquons que l'auteur ne s'inscrit pas simplement dans une vision univoque quant à la représentation du désert mais il s'adonne à des jeux sémantiques qui incarnent les deux conceptions, où le désert allie les caractères positif et négatif. Toutefois pour représenter le désert, Pierre Benoît retient des éléments indissociables de celui-ci, qui font son univers sémantique. En effet, la représentation du désert nécessite d'être prise dans son sillage sémantique, en articulation avec d'autres figures qui appartiennent à son espace. Pour la compréhension de l'espace qu'il avait choisi, le romancier fait appel à l'imaginaire qui développe une fonction essentielle. Faire appel à cet espace irréel n'est pas gratuit et vain de la part de l'auteur, car il fait de lui un

passage obligatoire pour la compréhension de l'espace réel. Cependant, cet espace véridique développe deux variantes distinctes et opposées, successivement valorisante et dévalorisante.

L'étude de cette œuvre nous a permis de comprendre et de dégager les éléments clés retenus par Pierre Benoît pour la définition du désert, en faisant de lui une image, possédant une sémantique ambivalente, et quelquefois multiple. Tout d'abord, nous retenons que l'auteur, fait de ce lieu, un point de rencontre avec l'autre, où des cultures différentes se côtoient, et se découvrent. Entre autre, il n'omet pas l'occasion de montrer que cet espace est un endroit de révélation à soi. A cet effet, il fait de Saint-Avit le personnage archétype qui a découvert son ignorance et sa faiblesse dans le désert. La sémantique du désert, comme nous l'avons vue, ne se dégage pas seulement à travers les caractéristiques physiques, émaillées par des connotations positives et négatives, mais aussi à travers des rapports en tant qu'espace habité ou inhabité. En effet, le désert n'est désert que lorsqu'il est inhabité.

Pour ce faire, et pour les besoins de sa thèse, Pierre Benoît met en rapport des personnages et des civilisations différentes, qui à travers leurs sentiments et leurs passions donnent naissance à des représentations opposées. Toutefois, l'auteur ne s'est pas limité aux articulations de la figure du désert avec les personnages mais il a poussé sa réflexion à d'autres articulations telles les formes du discours, l'espace du discours qui englobe les lieux réels et irréels et le temps du discours. En effet, les deux personnages, Ferrières et Hetman de Jitomir, dans une forme du discours du passé regrettent leur présence dans le désert. Ils dévalorisent ainsi cet espace par une simple comparaison de leurs deux vies, et deviennent, le temps de cette évocation, des non sujets plongeant dans un ailleurs lointain. On comprend à cet effet, que « *le temps et l'espace sont au centre des préoccupations du*

*sujet énonçant* »<sup>1</sup>. Mieux encore, l'auteur illustre parfaitement cette situation à la page 75, dans l'emploi des mots *abri, élévation, un gradin, un escalier*, qui sonnent comme un danger qui se prépare. Ces mots « *connotent un danger préalable, une nécessité de fuir, un climat d'inquiétude d'être ailleurs par rapport à soi même, à son lieu et à son temps* »<sup>2</sup>. A cet effet, l'on peut admettre que les personnages en place, sont en déséquilibre par rapport à l'espace et au temps dans lesquels ils se trouvent.

Le désert dans *L'Atlantide* de Pierre Benoît, avant qu'il soit un espace géographique, est avant tout un espace qui possède des fonctions et qui véhicule des thèmes divers. A cet effet, il fait de cet espace à la fois un lieu dysphorique en le rejetant du fait de l'absence de l'eau et la présence des habitants (qui suscitent des appréhensions, la peur et l'angoisse, etc.) et un lieu euphorique (du fait de son caractère exotique, et la présence des Touareg, etc.). L'image du désert n'est pas stable dans le roman du moment que la représentation de celle-ci est tributaire d'une conception englobant des éléments qui font son évolution sémantique. En effet, pour l'auteur, le désert est un espace révélateur du moi, par lequel l'on peut s'évader et se découvrir. Celui-ci, charrie derrière lui des thèmes tels l'angoisse, la mort, la tristesse et la reconquête de soi, etc. Pierre Benoît fait du désert le moyen idéal pour comprendre les autres espaces. Dans la foulée, on peut comprendre les difficultés de l'autre et par la même, mettre à nu, le monde moderne, le monde du luxe et du bien être. La vision de l'auteur par rapport à cet espace est à comprendre, entre celle du colonisateur et du colonisé, celle de soi et de l'autre. En effet, le regard que développe l'habitant du désert, habitué à cet espace, est totalement opposé à celui développé par une personne non habituée à lui. Toutefois, ils convergent faisant de cet endroit, un lieu rude, par ses chaleurs et les difficultés qu'il suscite

---

<sup>1</sup> M. NOWOTNA, *op.cit.*, p. 13.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27.

Pierre Benoît semble aussi intéressé par les conceptions qui font du désert un espace infini où l'on ne peut se fixer et qu'on ne peut cerner. Il a le génie de le placer dans un lieu utopique telle l'île qui vient à la rescousse du voyageur perdu, dans l'immensité de l'océan. De plus, il place tout au long du désert des points d'eau et des oasis, essentiels pour la survie dans le désert. Pour interrompre le caractère infini de cet espace, le romancier fait de la montagne, un élément référentiel qui limite la vue et où l'étendue du désert cesse.

Après avoir fait du désert, à la fois un lieu euphorique et dysphorique, et un espace de rencontre avec soi et avec l'autre, l'auteur, tout en s'inscrivant dans la lignée de ses prédécesseurs, développe le thème du bon sauvage, provoquant ainsi une image qui va de l'euphorie à la dysphorie. Victime ou pas, de ses représentations, il réorganise les clichés et les stéréotypes du désert et de ses habitants, pour donner des perspectives nouvelles avec lesquelles il cerne et brave cet espace.

Malgré l'ennui et la solitude dans lesquels sont plongés les personnages face à un désert qui tue et fascine, l'auteur de *l'Atlantide*, contrairement à d'autres, rejette le libre-arbitre et la notion de fatalité dans le désert. Toutes les raisons qui ont précipité nos personnages dans la mort sont connues (la chaleur, l'amour, l'ennemi, les dunes, le soleil, les plantes, etc.) ; pour y remédier, Pierre Benoît refuse de céder à de telles contraintes, en allant jusqu'à proposer de vraies solutions. A cet effet, il montre à travers le personnage de Saint-Avit, l'exemple type de résistance mentale et physique. Toutefois, pour cerner et comprendre cet espace tant redouté, il est indispensable à celui qui le fréquente de connaître les points d'eau et de se munir d'un guide ou d'une carte géographique. En définitive, pour développer le thème de l'identité, le romancier révèle l'importance de l'espace dans la conception de celle-ci et comment celle-ci se transforme en fonction des sentiments engendrés par l'espace. En outre, Pierre Benoît, à travers les sentiments de

l'amour et de la sexualité, montre comment les personnages, Antinéa et Saint-Avit, se représentent mutuellement. Pour l'un et pour l'autre, le concept de l'identité est inhérent à la rencontre de l'autre et aux autres espaces que sont le corps et la langue. Au terme de notre étude, il convient de rappeler le sujet qui a retenu l'essentiel de notre travail. Il s'agissait pour nous de montrer comment le désert acquiert des sémantiques différentes dans des situations de conflit et de rencontre. Cette ambivalence sémantique, comme nous l'avons vue, est générée par des phénomènes multiples telles les formes du discours, le contact des personnages, et le cadre spatio-temporel des uns et des autres.

# Bibliographie

## 1/ livre étudié

Pierre Benoît, *l'Atlantide*, Paris, ENAG, 1988.

## 2/ Roman

Malek HADDAD, *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Julliard, 1959.

## 3/Dictionnaire.

Encyclopédie Universalis, France, S, A, 1982. Paris.

## 4/ Ouvrages théoriques

A. J. GREIMAS, Joseph COURTES, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, T1, Paris.

Anny WYNCHANK, Philippe-Joseph SALAZAR, *Afriques imaginaires, regards réciproques et discours littéraires, 17<sup>e</sup> – 20<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, Paris, 1995

Christiane ACHOUR, Amina BEKKAT, *Clefs pour la lecture des récits*, Convergences critiques II, Alger, Editions du Tell, 2002

C. M. GATTEL, *Dictionnaire pratique de la langue française*, 2001, France.

Daniel COURTY, *Dictionnaire des littératures de la langue française*, A. D, Bordas, Paris, 1994.

Dominique BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.

Daniel-Henri PAGEAU, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, Paris, 1994.

Florence PARAVY, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Henri MITTERAND, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

Joseph COURTES, *Analyse sémiotique du discours, De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991

Jacques MADELAIN, *L'errance et l'itinéraire, Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983.

Julia KRISTEVA, *Histoires d'amours*, Paris, Denoël, 1983.

L. MAILHOT, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.

Magdalena NOWOTNA, *Le sujet, son lieu, son temps, sémiotique et traduction littéraire*, Paris-Louvain, 2002.

N. EVERAERT-DESMEDT, *Sémiotique du récit*, Deboek, 2004.

Pierre BRUNEL, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du rocher.

Philippe LUCAS, Jean-Claude VATIN, *l'Algérie des anthropologues*, Paris, François Maspero, Paris.

Paul SIBLOT, « *les français et leur langue* », in *Cahiers de praxématique*. Aix-en-Provence, 1991.

Ruth AMOSSY, Anne PIRROT, *stéréotypes et clichés*. Paris, Armand Colin, 2005.

## 5/Biblio Web

<http://gpr.insa-lyon.fr/promo4/tschirhart/13.htm>

<http://www.atlantide-films.net/platon/platon2.htm>

[http://www.bibliotheque.refer.org/html/lit01/2\\_3.htm](http://www.bibliotheque.refer.org/html/lit01/2_3.htm)

<http://dzlit.free.fr/pbenoit.html>.

<http://www.linternaute.com/humour/dossier/06/enigmes-historiques/atlantide.shtml>

<http://recherche.univ-montp3.fr/mambo/cerce/r7/p1.p.htm>.

<http://www.fabula.org/actualites/article645.php>.

<http://gpr.insa-lyon.fr/promo4/tschirhart/13.htm>

<http://www.ucm/bucm/revistas/fil/113993/articulos/THEL9595330135A.PDF>.

[http://www.cinema-quebecois.net/parler\\_rochon\\_b.htm](http://www.cinema-quebecois.net/parler_rochon_b.htm)

PANIER Louis, *analyse sémiotique* dans LESLA-UNIV-Lyon2-fr/IMG/PDF/n266.pdf.

<http://www.atlantide-film.net> 2003.

<http://www.revue-analyse.org/document.php?id=969>.

[http://www.gnamankou.com/obq\\_senghor-erotisme.htm](http://www.gnamankou.com/obq_senghor-erotisme.htm).

[http://fig-st-die.education.fr/actes/actes\\_2002/jaskulke/article.htm](http://fig-st-die.education.fr/actes/actes_2002/jaskulke/article.htm)

[Metz.fr/mivr/ancien\\_site/saulxuresl/symbolique.htm](http://metz.fr/mivr/ancien_site/saulxuresl/symbolique.htm)

## **6/Mémoire de magistère consulté**

Arezki BELLALEM. *La représentation de l'ethnotype français dans La disparition de la langue française d'Assia Djébar*. Mémoire de magister, Université de Bejaia, 2008, sous la direction du Professeur Bernard URBANI (Université d'Avignon France).

## **7/Thèses consultés**

VON ERSTELT, *A la rencontre de l'autre : l'écriture de l'altérité dans les nuits de Strasbourg d'Assia Djébar*. Mémoire de Master 2, Université Lumière- Lyon 2 et Université de Leipzig, 2005/2006, sous la direction du Professeur Charles BONN, du Docteur Wolfgang FINK et du Professeur Alfonso TORO.