

UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMERIDE TIZI-OUZOU

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS



THESE DE DOCTORAT

Spécialité : Français

Option : Sciences des textes littéraires

Titre

**L'imaginaire du désert dans *l'Atlantide* de Pierre BENOÎT
et *On dirait le Sud* de Djamel MATI**

Présentée par : Mehdi HAMDI

Jury composé de :

- Mme. Aini BETOUCHE, Présidente, MCA, UMMTO
- Mme Khedidja KHELLADI, Rapporteur, Professeure, Université d'Alger 2.
- M. Salah AIT CHALLAL, Examineur, MCA, UMMTO.
- Mme. Fatima BOUKHELOU, Examinatrice, MCA, UMMTO.
- Mme. Dalila BELKACEM, Examinatrice, MCA, Université d'Oran.
- Mme. Lamia OUCHARIF, Examinatrice, MCA, ENS d'Alger.

Soutenu le 24 Juin 2018

Remerciements

Je tiens particulièrement à remercier ma directrice de thèse, la Professeure Mme Khalladi Khedidja pour avoir suivi mon travail de recherche, pour ses conseils, ses encouragements, ses orientations et sa présence dans les moments de doute et d'hésitation.

Merci aux membres du jury de m'avoir accordé de leur temps pour expertiser et participer à cette soutenance. Trouvez ici ma reconnaissance et ma gratitude.

A Tassadit, ma chère épouse, mon port d'attache. Merci de te montrer patiente. Merci pour ton soutien indéfectible tout au long de cette dure expérience.

A Adel et Massil, mes deux anges qui éclairent mon chemin.

Merci à mes parents pour leurs encouragements. Merci à mes sœurs et à mes frères.

Merci à ma belle-famille pour son soutien.

Merci à tous mes amis pour leur confiance.

Merci à tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce modeste travail.

Introduction

Le désert en tant qu'espace et figure géographique suscite plusieurs intérêts. Non seulement il est convoité par les voyageurs et les artistes mais aussi par les hommes de lettres. Qu'ils soient habitués ou non à cet espace, ces derniers l'intègrent dans leurs processus de littérisation pour proposer des regards neufs ou pour réactualiser l'image que les hommes s'en font. Ce dernier devient l'élément par lequel l'auteur s'invite pour inscrire un ou plusieurs messages. Il génère dans cette perspective des intérêts différents d'un écrivain à un autre, d'une époque à une autre et d'un pays à un autre. Pour les uns, le désert est un espace aride qui inspire le rejet et la peur, pour les autres, il est un lieu d'émerveillement et d'enchantement. Aussi paradoxal qu'il puisse paraître, cet espace est vu différemment, d'où sa capacité à générer plusieurs discours. Pour Jacques Madelain, il existe deux déserts, « *celui de l'imaginaire, du monde intérieur, et le monde réel* »¹.

Cette réflexion nous permet de comprendre que le désert n'est pas simplement un espace géographique prisé pour ses éléments naturels, mais aussi un espace de révélation intérieur et imaginaire. Il fascine aussi bien de près que de loin, autant Soi que l'Autre. Si pour Edwige Lambert le désert est l'« *objet de conquête et de colonisation* »², pour Malek Haddad, il est « *celui qui offre tout et ne nous donne rien* »³. Les productions littéraires abondent et inscrivent le désert comme décor par excellence dans leurs intrigues. Dans leur majorité, les écrivains tendent à modeler et remodeler cet espace pour offrir une nouvelle forme et de nouvelles interprétations.

Le désert algérien (le Sahara) est justement au centre de plusieurs créations littéraires pour des écrivains français et algériens. Nous pouvons citer Le Clezio, Pierre Benoît, Fromentin, Tahar Djaout, Malika Mokkedem, Dib, Mammeri et beaucoup d'autres encore. Saint-Exupéry, en parlant du Sahara algérien, disait qu'« *il est le plus beau et le plus triste paysage du monde* »⁴, Mohammed Dib soutient qu'il « *obsède tous les Algériens* »⁵. L'abondance des récits semblerait être dictée par un espace qui dynamise les écritures et offre la possibilité d'une sémiotique qui lui est propre. Toutefois, cette

¹ Madelain, Jacques, *L'errance et l'itinéraire, lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris Sindbad, 1983, p.70.

² Lambert, Edwige, *désert*, coll., Alain Laurent, Ed, Autrement, Paris, Novembre, 1983.

³ Haddad, Malek, *je t'offrirai une gazelle*, Paris, Julliard, 1959, p.91.

⁴ Brin, Françoise, *étude sur terre des hommes de Saint-Exupéry*, Paris, Ellipse, 2000, p. 193.

⁵ Dib, Mohammed, *l'arbre à dire*, Albin Michel, Paris, 1998, p.19.

sémiotique n'est pas la même chez tous les écrivains qui ne gardent pas les mêmes motifs.

Jadis, des voyageurs connus avaient essayé de tisser des liens entre les deux rives de la Méditerranée. Les différents voyages effectués de part et d'autre ont donné naissance à des récits interposés dans lesquels l'espace du désert et ses habitants sont chargés sémantiquement d'un ensemble d'images. Sous l'occupation française, le désert était considéré comme une destination désirée ; par conséquent il a occupé un rang justifié dans la littérature de voyage qui fait de lui l'objet d'un imaginaire exotique. Il est pour les uns non seulement un espace de la découverte de l'Autre, mais aussi celui de la rupture avec l'Occident.

Notre analyse sera élargie à l'étude des deux composantes que sont *soi* et *l'autre*. Nous nous intéresserons à tout ce qui peut nous permettre d'étudier les représentations développées dans les deux romans par les deux catégories pour se représenter et représenter l'Autre. Pour ce faire, nous allons faire appel aux éléments d'analyse qu'offre l'imagologie littéraire. Cela nous permettra d'envisager les deux textes sous le signe de la rencontre avec l'Autre. Nous nous demanderons si les deux écritures peuvent s'avérer des lieux de rencontres et de surcroît des espaces d'exercice de l'altérité. Il va sans dire que la thématique de l'altérité en appelle d'autres, ce qui sera l'occasion de révéler les différents procédés investis dans les deux textes pour les besoins de représentation, d'identification et de différenciation. Il sera question dans ce sens d'aborder le texte littéraire comme « *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* »¹.

La réflexion proposée ici, s'inscrit dans le vaste champ de la littérature comparée qui s'intéresse aux œuvres d'écrivains qui écrivent à partir de deux cultures différentes. Notre analyse entend circonscrire l'utilisation du désert comme une figure fictionnelle appartenant à des époques différentes. Les différents personnages présents dans l'univers romanesque ont souvent participé à la dynamique imaginaire de l'espace. Il est vrai que notre problématique se tisse autour du désert, mais celui-ci est entouré par

¹Pageau, Henri, « Recherches sur l'imagologie: de l'histoire culturelle à la poétique » : in <http://www.ucm/BUCM/revistas/fli/113993/articulos/THEL9595330135A.PDF>.

d'autres réalités qui nous incitent à les inclure dans notre étude. L'exploration de cette image va englober son univers sémantique (les noms de lieux communs comme « désert », mais aussi les noms propres, etc., description d'espaces, noms de personnes, acteurs, etc.). Nous n'étudierons pas l'ensemble des œuvres littéraires des écrivains des deux rives, consacrées à l'espace désertique (le Sahara algérien), mais nous nous limiterons à l'analyse de deux romans significatifs dont *l'Atlantide* de Pierre Benoît et *On dirait le Sud* de Djamel Mati.

À première vue, notre choix du corpus peut sembler anodin. Toutefois, la problématique posée et les objectifs assignés à ce modeste travail donnent un certain crédit scientifique et répondent à une logique d'analyse qui s'appuie sur des démarches appropriées. S'aventurer à l'analyse de *l'Atlantide* de Pierre Benoît, écrit au siècle dernier et *On dirait le Sud* de Djamel Mati peu connu du monde littéraire, n'est pas une simple entreprise. Aborder cette analyse sans recourir à des travaux de recherche ultérieurs est l'une des tâches les plus difficiles. Notre corpus d'analyse semble de prime abord ne pas présenter des points homogènes, en effet, les deux romans relèvent de deux époques différentes, 1918 pour le premier, et 2007 pour le second, toutefois, cette différence d'époques constitue justement notre source de motivation.

En 1918, dans un contexte de guerre, paraît *l'Atlantide*. Pour les besoins de son récit, l'auteur emprunte à l'espace désertique des éléments vérifiables par leur référencialité. Dans ce registre, nous retenons les figures du *désert*, *Touareg*, *sable*, *oasis*, *montagne*, etc. Pierre Benoît retrace une vision tragique d'une *Atlantide saharienne* où s'interpénètrent aventures et découvertes, dangers et péripéties. Ayant la particularité d'avoir été écrit dans un espace temporel de voyage et d'occupation, *L'Atlantide* regorge d'éléments de représentation comme les *stéréotypes*, les *nominations ethniques* et *désignations onomastiques*, qui servent dans le texte comme moyen de représenter l'image de l'Autre et l'image de Soi. 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* »¹. Nous nous permettons de penser que ces représentations passent d'abord par le processus de catégorisation qui obéit à une : « *opération psychique selon laquelle le*

¹Pageau, Henri, *op.cit.*, p. 61.

sujet procède à la nomination, à la désignation du réel et enfin à la hiérarchisation de tout ce qui n'est pas soi »¹.

On dirait le Sud de Djamel Mati est écrit loin de la période coloniale par un Algérien. Ce texte écrit en langue française présente une autre forme d'altérité qui est en relation avec des catégorisations bien spécifiques. Si le roman donne à lire un espace désertique habité par des Touareg, il n'en demeure pas moins que ces derniers sont confrontés dans le récit à d'autres personnages étrangers comme Neil et le moine. Dans leurs différentes interactions, nous estimons que les uns et les autres se permettent de se représenter. En revanche, cet exercice psychique engendre une forme de spatialisation différente de celle de *l'Atlantide*. Il s'agirait de celle d'une catégorie, certes étrangère, mais innommée. Dès lors, nous comprenons à partir des deux textes que ces désignations ne sont pas celles d'un individu sur l'autre mais d'un ensemble sur un autre ensemble. Or, nous supposons que ces désignations ne naissent pas uniquement du contact immédiat, mais dans d'autres contextes qui préexistent à ce contact. C'est pourquoi « *ces catégorisations sociales sont des attributs contingents des êtres humains* »², héritées d'un contingent enraciné dans les mémoires individuelles et collectives qui s'est imposé par un fonctionnement linguistique.

L'originalité recherchée dans notre étude est de faire ressortir la dimension et le sens du désert qui sont autant de défis à surmonter. Nous jugeons que les deux œuvres répondent aux soucis de l'écriture du désert et s'avèrent être des ouvrages de référence par ce qu'ils contiennent d'images et de témoignages. Nous nous attacherons à voir les différentes significations du désert et la conception que chacun propose. Nous retenons aussi que la figure du désert, dans les deux écrits, est prise en charges tantôt par un discours appréciatif tantôt par un discours dépréciatif qui l'engagent dans un axe thématique ambivalent. En d'autres termes, nous nous assignons la tâche de repérer les dimensions axiologiques de cet espace. Cette problématique en appellera d'autres que nous pouvons résumer ainsi :

¹Bellalem, Arezki, *La représentation de l'ethnotype français dans la disparition de la langue française d'AssiaDjabar*, mémoire de magister, Université de Bejaia, 2008, sous la direction du Professeur Bernard URBANI (Université d'Avignon France), p. 15.

²*Ibid.*, p.91.

- Les deux récits proposent-ils la réactualisation d'un même imaginaire littéraire ? Autrement dit, sommes-nous devant un désert que nous pouvons considérer comme une sémiotique imposée par l'espace lui-même ?

- L'espace du désert façonne-t-il les écritures et exige des deux époques comme des deux écrivains d'intégrer un ensemble d'éléments qui lui appartiennent ? Si l'on admet la pensée de Rachel Bouvet qui considère que l'écriture du désert suppose des figures bien précises, nos deux écrivains auraient en toute vraisemblance inclus d'autres figures qui feraient de leurs écritures des représentations différentes du désert. Cela nous amène à nous interroger sur les éléments que chacun des auteurs retient pour définir non seulement les passages obligatoires, mais aussi les éléments susceptibles de véhiculer les différentes perceptions.

Dans notre analyse nous engloberons- et cela suite aux données des approches que nous appliquerons-, des thématiques qui seraient à la limite de l'opposition. Ces données nous permettront de les faire analyser dans leurs similitudes et évidemment dans leurs oppositions et disparités. En dernier lieu, et c'est l'une de nos motivations majeures, nous essayerons de savoir si les deux écrivains conçoivent le désert comme un espace susceptible d'interroger l'Homme ou au contraire un espace au sein duquel l'homme se fait interroger.

Alliant des discours opposés, Pierre Benoît, par l'intermédiaire de ses personnages, à l'image de ses prédécesseurs, fait appel à des adjectifs appréciatifs et quelque fois dépréciatifs pour peindre l'espace qu'il fait découvrir. Il nous propose une histoire ahurissante d'une reine supposée comme la dernière des Atlantes qui capturerait des explorateurs dans le désert. Djamel Mati qui fascine par la grandeur des personnages qu'il met sous récit offre une écriture d'un désert qu'il conçoit comme « *le désert des Hommes* »¹ par son aptitude à susciter moult interrogations. En effet, en écrivant, « *le désert est-il vide* »², il remplit cet espace par une écriture ésotérique, mais attachante, par l'intermédiaire d'un ensemble de signes qui feraient du désert un espace sémiotique immédiat. En revanche si les deux écritures se complétaient, ce serait non pour s'opposer, mais pour constituer la richesse même de l'espace en question.

¹ Mati, Djamel, *On dirait le Sud, les élucubrations d'un esprit tourmenté*, Apic, 2007, p. 45.

² *Ibid.*, p. 30.

Pour les besoins de notre analyse, nous allons en premier lieu, faire appel à la sémiotique. Une lecture de forme et de contenu s'impose car elle permet d'envisager les deux textes comme une manifestation de sens. Etant deux formes de discours, *l'Atlantide* et *On dirait le Sud* se présentent comme un ensemble de figures agencées selon des parcours différents. 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 »¹. En effet, elle appartient à notre activité langagière avant qu'elle soit articulée et opposée à d'autres, dans un texte. Cette figure, une fois mise en discours, acquiert une fonction (valeur thématique) et rentre dans des interactions qui sont au nombre de trois.

La première est l'interaction avec les acteurs. C'est l'image du désert dans l'univers actoriel qui permet de dégager le sens du désert en relation avec les acteurs du discours. La seconde articulation est celle qui se fait avec d'autres lieux dans l'espace du discours. Elle permet d'observer « comment sont organisés les lieux et comment le texte construit entre eux des différences signifiantes »². En outre, elle nous permettra de vérifier les différentes significations de la figure du désert selon qu'elle est opposée à d'autres figures spatiales. La dernière articulation concerne le temps du discours. Dans cette partie, l'analyse va porter sur les rapports de proximités qu'entretient la figure du désert avec les différents temps du discours, utilisés par les deux auteurs.

Cette figure une fois repérée, classée et articulée pour qu'elle puisse avoir une quelconque valeur, exige d'être prise en charge par un thème donné, car « le figuratif a besoin d'un complément »³. 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 »⁴. Le rapport figuratif / thématique offre des relations différentes. Une même figure peut correspondre à plusieurs thèmes (thématisations différentes). Les interprétations thématiques ne sont pas les mêmes d'une personne à une autre, d'une culture à une autre ; elles obéissent au vécu et au rapport que l'on a de l'objet perçu. Aussi, un seul thème peut correspondre à plusieurs figures. Ce rapport ne s'arrête pas à cela, il offre en effet une autre possibilité, celle d'une figure pour un seul thème. Après

¹Courtes, Joseph, cité par Nicole Everaert- Desmedt, in *Sémiotique du récit*, De Boeck, 2000, p.47.

²Panier, Louis, art.cit.

³Courtes, Joseph, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

⁴*Ibid.*

la thématization, c'est au tour de l'axiologisation qui consiste à établir les axes dysphorique et euphorique.

Généralement, dans une étude sémantique, l'analyste procède à une segmentation précise qui obéit à des critères d'analyse bien définis. Dans notre cas, nous allons relever des fragments du texte qui répondent à notre problématique. La sémiotique dans ce cas précis, permet de dégager le sens et d'offrir des interprétations élaborées à partir de ses instruments :

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 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 modèles¹

Cependant, nous limiter à une seule approche d'analyse reviendrait à amputer notre étude de quelques éléments susceptibles d'étayer certaines de nos réponses. La diversité des thèmes qui caractérise nos deux textes nous oblige à nous ouvrir vers d'autres théories qui la rapprochent du cadre pluridisciplinaire. C'est dans ce sens que l'imaginaire s'invite pour exploiter et organiser les données de la sémiotique. Par **les données théoriques** de plusieurs disciplines et approches, nous organiserons notre intervention selon trois parties distinctes mais reliées et interdépendantes par la logique de la progression thématique.

La première partie est celle qui nous permet de voir si le désert se distingue comme un espace qui régule et façonne l'écriture. Il est question des éléments du Vide, du nomadisme et de l'anachorète. Nous essayerons de vérifier si ces éléments, en dépit des thèmes dont ils sont chargés, sont tout d'abord retenus dans les deux textes, et par la suite à l'aide de quel instrument ou quelle logique ils s'expriment. Pour ce faire, la sémiotique en premier lieu donnera le ton, et se verra secondée par l'imaginaire et la perception pour dévoiler l'écart et les ressemblances qu'ils incarnent. Nous supposons que dans chaque texte, ils sont reliés à l'imaginaire qui imprègne chaque époque. Il n'en demeure pas moins qu'ils peuvent aussi s'exprimer à travers quelques invariants que l'imaginaire collectif s'en fait.

¹Bertrand, Denis, *op.cit.*, p. 10.

Face à ces deux perspectives, pourrait exister une autre donnée référentielle, relayée par l'histoire et la science. Le rapport à l'espace de chaque écrivain peut se révéler également un contrepoids de toutes les acceptions jusque-là imposées par l'ordre littéraire, imaginaire et peut être exotique. La littérisation de ces éléments par des discours appréciatifs ou dépréciatifs contribuerait à les engager dans des abords thymiques euphorique ou dysphorique par l'entremise des éléments diégétiques dans leurs différentes oppositions. L'on aura l'occasion de voir les éléments du discours qui participent à l'élaboration de leur sens.

Dans la deuxième partie qui implique directement le rapport des personnages à l'espace, nous serons conduit à nous interroger sur la complicité des deux composantes par la capacité de l'une et l'autre à s'influencer mutuellement. Il sera question d'intégrer le concept de l'identité dans ses abords individuel et collectif. En premier lieu, nous verrons comment quelques personnages construisent, face à d'autres, leur propre identité, et comment l'identité collective se matérialise. Dans ce sens, l'essentiel sera de mettre en exergue ce qu'il y a de particulier à ces personnages et ce qu'il y a de commun à l'ensemble des personnages vivant sous un idéal sociétal de partage et de vivre-ensemble. Cette réflexion engendre d'autres interrogations qui s'articuleront autour de la façon de s'approprier l'espace du désert qui se présente à la fois comme un espace de toutes les épreuves et un espace perçu uniquement comme un lointain imaginaire.

Face à cet espace, l'on ne peut- et c'est ce que nous verrons aussi-, se contenter de simples imaginations, notre hypothèse est de voir que dans l'expérience et la confrontation avec l'espace du désert, les personnages abandonnent leurs perceptions premières pour embrasser un univers perceptif plus large. Devant les quatre éléments, les comportements ne sont jamais identiques. L'exploitation des données de la phénoménologie semble pertinente pour plusieurs raisons, car cela va nous mener non seulement au cœur de l'espace et des qualités intrinsèques des éléments, mais aussi vers les *rêveries* et l'imaginaire des personnages face à ceux-ci.

Dans la dernière partie de ce travail qui propose d'appréhender le désert comme espace de manifestation de plusieurs mythes, nous verrons comment les deux textes souscrivent et réactualisent le désert pour l'offrir comme manifestation du mythe du désert. Loin de se limiter à cette seule dimension, notre réflexion englobera d'autres mythes qui ont

servi jusqu'à nos jours comme référence. En effet, nous osons penser que l'espace du désert possède des éléments très prisés par d'autres civilisations, de par la particularité de sa constitution géographique et humaine qu'il a pu préserver. En d'autres termes, la présence dans les deux textes d'éléments géographiques qui témoignent d'un espace autrefois différent, donnera du crédit à l'hypothèse selon laquelle le désert communique son appartenance à une origine lointaine. L'apport de l'ensemble de ces réalités ne peut que nous autoriser à penser que l'énergie nécessaire à cet espace pour résister au changement, est puisée dans sa capacité à s'exprimer comme un corps qui se renouvelle et s'éternise.

Par deux écritures qui érotisent l'espace du désert, nous supposons l'existence d'une écriture au féminin bordée par le mythe de la femme fatale et le mythe de la Belle et la Bête. Pour un sens plus large, nous jugeons que ces deux mythes, en plus de pouvoir participer à la réécriture du mythe du désert, permettent de lire un espace de plusieurs confrontations spirituelles, sentimentales et psychiques. En somme, le désert permet à l'homme de changer et de s'engager dans des métamorphoses essentielles pour aboutir à l'unicité de la personne. Pour étayer ces hypothèses, nous nous appuyerons sur les données de la mythocritique et de la psychanalyse.

Partie première : Pour une sémiotique du désert

Pour pouvoir parler du désert et l'écrire, les écrivains sont amenés à introduire des éléments immédiats appartenant à cet espace. Les éléments en question s'invitent pour doter le désert d'une unicité sémantique. Cet espace semble posséder des caractéristiques intrinsèques qui influencent l'écriture et l'orientent vers un sens que lui-même impose, et cela indépendamment de l'appartenance culturelle de celui qui l'observe ou l'écrit :

Le désert, semble en fait posséder les caractéristiques d'une sorte de figure-prototype, un schéma précisément, qui articule dans une forme homogène le divers figuratif. Ces caractéristiques du désert descriptibles sur le plan figuratif sont renforcées par la pluralité d'expériences du désert, individuelle et collective(...)¹

Toutes ces expériences réunies font du désert, sous l'angle de la narration, l'incarnation schématique d'une expérience individuelle ou collective. Cela nous amène à considérer cet espace comme l'émanation d'une écriture propre que Rachel Bouvet considère comme imposée par l'espace lui-même. Cette chercheuse ajoute qu'il ne peut y avoir une écriture du désert sans l'introduction de trois éléments considérés comme incontournables. Pour elle, « *l'imaginaire du désert réunit (...) principalement trois figures, celles du nomade, de l'anachorète et du vide, trois figures associées à un espace particulier* »².

Dans notre analyse, nous allons nous attacher à faire ressortir ces idées et voir comment elles sont prises en charge et développées. Notre intérêt premier ne se borne pas uniquement à voir les trois éléments qui confèrent à l'espace du désert sa propre sémiotique, mais à analyser la manière dont sont agencés d'autres éléments problématiques qui influencent et génèrent une telle entreprise. En d'autres termes nous allons nous intéresser également à d'autres structures et paramètres qui se rapportent au désert et participent à l'élaboration de son sens.

Etant éléments immédiats au désert, le vide, le nomade et l'anachorète ne peuvent prétendre à une écriture simple. Tout au contraire, selon notre hypothèse, cette écriture s'avère beaucoup plus complexe. Inéluctablement, les dimensions géographiques, historiques et le rapport à l'espace déterminent l'orientation sémantique et significative d'une telle écriture. On ne peut ainsi perdre de vue que l'écriture du désert, initialement, est un projet littéraire, idéologique et mythique. Cette écriture de quêtes qui est loin

¹Castellana, M. *pour une sémiotique du désert*, in *le désert, un espace paradoxal*, actes du colloque de l'Université de Metz (13-15 septembre 2001). P. 163.

² Bouvet, Rachel, *Pages de sable, essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, Québec, 2006, p.19.

d'être uniquement abstraite, peut embrasser d'autres dimensions aux abords physiques et référentiels.

Nous allons, en somme, nous appuyer sur de nouvelles entités matérielle et symbolique appartenant à l'univers immédiat du désert qui interviennent de sorte à réorienter la symbolique et la sémantique de l'espace en question. Pour ce projet, nous supposons que chaque écrivain les mobilise dans son écriture et les agence de manière à rendre compte du caractère ambivalent d'un espace qui allie des valeurs positives et négatives. L'intervention de ces éléments, qui sont multiples, participent globalement à donner une idée claire sur les contenus que le désert impose comme sémiotique.

La sémiotique discursive -nous l'avons précédemment rappelée,- requiert des outils d'analyse qui facilitent la compréhension de l'espace, du temps et des actants. La sémiotique, qui fournit des concepts opératoires, intervient sur plusieurs niveaux : le figuratif, le thématique et l'axiologique. L'entreprise qui est la nôtre est de voir enfin les différentes manifestations sémantiques des éléments qui composent la sémiotique du désert dans leurs articulations avec le temps, les acteurs et l'espace du discours.

Premier chapitre : Le vide

Il existe bien des registres et des notions philosophiques qui nécessitent un regard théorique pour aspirer à une vue d'ensemble. La notion du vide est tellement complexe qu'une observation minutieuse s'impose. Nous tenons à observer dans nos deux corpus d'analyse son évolution sémantique et les rebondissements qu'elle peut graduellement acquérir. Dans les deux textes, cette notion ne peut prétendre à un sens unique et constant, car au gré des deux écritures, différentes par le fait culturel, elle peut se révéler plurielle et multiple. Dans notre cas, il est question de dégager les registres sémiotiques et culturels dans lesquels nos deux auteurs l'inscrivent et l'orientent. Au centre d'intérêts de plusieurs disciplines, cette notion du vide, quand il est question de l'espace, s'impose comme un objet d'étude inévitable. Nous empruntons, dans ce sens nos premières remarques à la physique et à la théologie.

Ayant été au centre d'une grande polémique entre penseurs et philosophes, théologiens et dogmatiques, la notion du vide, indubitablement se rattache à celle de l'espace. Entre négation et affirmation de son existence, ces penseurs nous livrent un enseignement et un savoir non négligeables. Pour Aristote, il ne saurait être question d'être affirmatif quant à la question du vide, mais de « *la possibilité du vide* »¹. Confrontée à plusieurs philosophies et croyances de l'époque, la question du vide s'oriente vers des affirmations qui sont quelques fois dogmatiques et rationnelles. Pour la philosophie de l'Islam, et à d'après Alfârâbî : « *la surface limite du corps enveloppant et du corps enveloppé se nomme lieu. Il n'y a pas de vide* »².

Sans abandonner l'idée de lieu et d'espace auxquels sont rattachées les idées de l'inexistence et de l'existence du vide, il est nécessaire de prendre en considération le corps mouvant. Nous désignons, ici, le corps par l'homme. Nous admettons, dès lors, qu'à travers ces vides, nous enregistrons des mouvements du corps. Il est question alors non seulement du vide mais de la dualité *Plein VS Vide*. Pour Robert Grosse-Teste, « *le plein se comporte de telle manière qu'il ne peut pas ne pas être, donc le vide ne peut pas être* »³. Nous comprendrons aisément que la notion de l'existence du vide ne peut être définie que par son contraire : le plein. Essentiellement donc, le plein exclut carrément le vide. Son existence précipite celle du vide dans l'inexistence. A ce propos,

¹Duhem, Pierre, *le système du monde : histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, tome VIII, Sorbonne, Paris V, p. 8. 1861-1916.

²*Ibid.*, p. 9.

³*Ibid.*, p.17.

« *Leucippe et son compagnon Démocrite déclarent que le plein et le vide sont des éléments, qu'ils dénomment respectivement être et non-être, l'être étant le plein et l'étendue, et le non-être le vide et le rare* »¹.

Par ailleurs, le conflit dans lequel cette question est débattue, laisse possible la lecture d'une philosophie s'inscrivant aux antipodes de deux conceptions différentes : les théologies catholique et musulmane d'une part, et l'enseignement rationnel de la physique d'autre part. Dans cette perspective, le quinzième traité des *Frères de la pureté*, élaboré sous forme d'un travail encyclopédique, définit le vide comme étant :

(Le mot vide désigne) un lieu libre dans lequel il ne se trouve rien de logé. Or, le lieu est une des propriétés du corps(...) pourtant l'existence du vide est absurde(...) cette démonstration rationnelle prouve qu'il n'existe de vide ni à l'intérieur ni à l'extérieur de l'univers²

Par extension sémantique, la notion du vide acquiert, substantiellement, d'autres caractéristiques, qui, présentement, l'inscrivent dans la perspective d'un espace non habité, ce que le langage appelle désert. Par opposition à cette conception qui n'admet pas la notion du vide dans sa totalité en dehors de tout espace ou corps mouvant, on retrouve sur un autre registre des : « *Hommes qui s'occupent des racines du dogme, dit Maimonide, croient que le vide existe, c'est-à-dire qu'il existe un ou plusieurs espaces où il n'y a absolument rien, mais qui sont vides de tout corps et privés de toutes substance* »³. Des deux philosophies, se dégage un point commun, quoique l'une contrarie et infirme l'autre : le vide est une notion que la littérature et la philosophie retiennent dans leur pensée en faisant d'elle une notion tributaire du corps, et à fortiori de l'espace, habité ou inhabité.

Après l'évocation de la polémique ayant émaillé le discours et la réflexion sur la notion du vide, nous allons analyser la manifestation de celle-ci dans les deux écrits choisis comme corpus d'analyse. En somme, la question est la suivante : il semble que les deux textes exhibent une dialectique apparente entre le plein et le vide, deux figures auxquelles se superposent les notions de l'existence et du néant d'une part, l'habité et l'inhabité d'autre part.

¹ Diner, S, *histoire de vide, celui qui croyait au vide et celui qui n'y croyait pas*, [http:// www. Peiresc.Org/ Diner/ lexique](http://www.Peiresc.Org/Diner/lexique). PDF, document consulté le 05 Juin 2013.

² Duhem, Pierre, *op.cit.*, p. 9.

³ Maïmonide, cité par Duhem, Pierre, *op.cit.*, p. 10.

Entre la notion du vide et celle du désert, une conjonction sémantique se dégage et marque une alliance thématique de privation, d'oubli, de négation et d'absence. L'étymologie donne à lire qu' « *en grec ancien, le désert et l'adjectif dont il est issu dénotent non seulement la solitude, mais aussi le vide et la dévastation, le sens premier étant l'absence, la négation de la vie* »¹. A l'origine donc, le désert est apparenté à la notion du vide et assujetti à la négation et au néant.

Cet espace apparaît comme altéré dans sa signification première, et modelé dans ses ramifications sémiotiques, aux grés de plusieurs disciplines, à l'image de la physique, de la littérature et de la philosophie. C'est dans ce foisonnement scientifique que nous voulons l'inscrire, pour rendre propice son éclosion totale et son expression libre. Un regard sensible n'est pas de trop dans notre étude, du moment que les deux écrivains inscrivent leurs protagonistes dans une optique sensible en relation avec les cinq sens.

Après lecture, nous remarquons l'existence d'un ensemble de sentiments vécus par les personnages suite à des influences différentes. Progressivement, ces protagonistes apprennent à voir le désert avec leur sensibilité jusqu'à se permettre de parler de lui. Cela apparaît dans les deux textes qui nous donnent à lire des acteurs dissertant sur le désert et sa possibilité du vide. Se voyant forcés également par un désert instigateur, ils ne peuvent qu'entériner l'idée d'un vide mental et intérieur.

Comme cela a été le cas dans les chapitres précédents, notre analyse sera soumise aux exigences d'une segmentation circonspecte qui trouvait son origine dans la sémiotique littéraire. Conséquemment, nous nous attarderons sur les dimensions littéraires et autres qui se grefferont à la notion en question. Nous ne nous limiterons pas dans notre segmentation à repérer figurativement le concept « vide », mais éviter d'enfermer ses différentes acceptions et empêcher le sens de jaillir dans le tissu discursif des deux œuvres, nous travaillerons aussi le niveau des expressions, des énoncés et autres figures susceptibles de véhiculer l'écriture du vide.

1-L'espace de vacuité, de l'immensité et de l'absence.

Les deux textes apparaissent, préalablement, comme l'écriture d'une certaine similitude dans la mesure où l'âme et le noyau autour desquels ils sont construits est une

¹Blanchaud, Corinne, *Désert et nomadisme, une étude comparée de romans français et algériens*, p.16.
Thèse soutenue le 01 décembre 2006.

tentative de remplir un vide. Laisse pour compte par Platon, le mythe de la cité de L'Atlantide, tel qu'il a été présenté dans son inachèvement se présente chez Pierre Benoît comme une quête d'un espace jadis disparu. Cette disparition, ajoutée à l'évocation même de l'île, sonne comme l'entreprise d'une attitude littéraire visant à se rapprocher le plus possible de ce noyau. Ne donnant presque aucun élément se rapportant à elle, l'auteur crée une envie angoissante chez ses lecteurs et les somme d'accélérer, par-là leur lecture, les poussant à remplir et à découvrir le mystère qui entoure ce vide. En apparence donc, le récit de *l'Atlantide*, est une tentative à la fois d'écrire le vide et le remplir.

Il est saisissant, cependant, d'avancer que chez Pierre Benoît, il est question d'un attachement à l'espace non découvert et non pratiqué. Dans un élan narratif, le narrateur explore l'idée d'un espace vacant et désert. Il met en avant des lieux impraticables et jusque-là, ouverts à l'homme. L'emploi des figures *immense, ouverts, s'y engloutir, solitudes, insondées, se faire aspirer*, est une façon de préfigurer le caractère inconnu et par là méconnu, dans lequel tout aventurier se risque et se perd.

Cette conception d'un désert vacant, inoccupé et mystérieux sonne comme la personnification d'un espace abandonné de tout corps humain et même animal. Son étrangeté et le peu de connaissances qui s'y rattachent mettent en exergue la dimension d'un lieu dépourvu en apparence d'hommes, de connaissance et de vie. Dissertant sur Morhange, le châtelain compare son compagnon d'aventure à ces immensités insaisissables. Il déclare :

Après six mois d'une cohabitation, d'une communion de vie telle qu'on offre un poste du Sud, je me demande si le plus extraordinaire de mon aventure n'est pas de partir demain, vers les solitudes insondées, avec un homme dont la pensée véritable m'est sans doute aussi inconnue que ces solitudes, auxquelles il a réussi à me faire aspirer¹

Le flou, l'incertitude, l'étrangeté, l'ignorance constituent le monde qui entoure à la fois Morhange et l'espace auquel ils aspirent. En effet, l'auteur émaille le voyage des deux protagonistes d'un ensemble de sentiments qui englobe l'incertitude, le doute et l'ignorance, auquel vient s'ajouter une équipée dans des contrées qui n'ont, jusque-là, pas été pénétrées. Le vide dans ce cas de figure réside dans l'existence d'un mystère qui se rapporte à la fois à l'espace convoité et aussi aux éléments qui composent la caravane. Cette situation dans laquelle les deux protagonistes s'inscrivent- une marche

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 36.

aventureuse orientée vers l'immensité, l'inconnu et le mystère- leur procure l'occasion de se placer dans la voie du vide et de l'infini.

En effet, l'insaisissable, l'étendue, et l'être dans l'ignorance situent l'homme « *sur cette ligne tendue vers l'infini, ouverture absolue sur le vide* »¹ : le vide d'informations se rapportant à Morhange, et le vide vers lequel ils concourent. Ces formes d'aspiration, d'enlèvement et d'absorption qui se rattachent à l'étendue désertique préfigurent le contour spiral d'un espace vide duquel tout disparaît et se perd. Par l'intermédiaire de l'étendue, Pierre benoît inscrit l'écriture du vide dans une récurrence absolue. Il rajoute, encore une fois, dans le processus narratif que la vacuité du désert est assurée au niveau de l'infini et de l'insaisissable. Toutefois, d'autres éléments viennent engager l'idée du vide dans un autre registre. Cette fois-ci, il est question de lieux non habités mais fréquentés par des animaux. Le personnage de Saint-Avit raconte : « *lorsque je suis dans un de ces lieux où les pauvres animaux ne pensent pas à s'enfuir, parce qu'ils n'ont jamais vu d'hommes, quand le désert s'étend à l'entour, si profondément(...)* »². La figure *animaux* engage l'espace désertique dans un monde déjà là et fréquenté. Il s'agit, dès lors, d'un espace non pas vide de toute existence, mais seulement vide d'êtres humains.

Pour l'auteur, il est essentiel d'inscrire le désert dans l'innommable, car si ce lieu n'a pas été fréquenté, il devient alors impossible de le nommer. C'est ce que Pierre Benoît semble faire en insérant la structure désignative *dans un de ces lieux* pour engager non seulement son narrateur, mais aussi ses lecteurs potentiels, dans une forme d'ignorance et de vide intellectuel. Un vide qu'ils partagent momentanément avec l'espace raconté.

Il convient aussi de lire dans cette perspective que le désert peut être perturbé dans son isolement par quelques animaux, qui, par intermittence viennent l'occuper. Pierre Benoît, continue de développer l'image d'un désert isolé. Nous apprenons que dans le désert, « *par moment seul habitant de ces solitudes, un oiseau, espèce de héron indéterminé, s'enlevait et planait dans l'air* »³. Pour un espace non totalement vide, seulement vide d'humains, l'auteur semble exceller dans l'imprécision et l'approximation en intégrant dans son récit des adjectifs qu'on emploie généralement

¹Blanchaud, Corinne, *op.cit.*, p.28.

²Benoît, Pierre, *op.cit.*, p.43.

³*Ibid.*, p. 60.

pour désigner une forme imprécise qui dérouté. Le seul habitant de ces contrées, apparemment est une *espèce de héron indéterminé*. Ne pas citer l'espèce animale et y ajouter l'inqualifiable *solitude* vient amputer le caractère imaginaire du lecteur de toute analogie avec ses espaces immédiats, ceux de référence. L'écriture du vide, dans le cas actuel, se nourrit de l'imprécision, de l'innommable et de la négation.

Cette dimension dysphorique d'absence est héritée de l'idée de la vacuité d'un monde sans hommes. Dire que cet espace est occupé momentanément par un oiseau est une manière de s'exprimer sur l'absence ou l'existence périodique de toute forme de vie. Si une vie est possible, on reconnaît, dès lors, le concours et l'œuvre de l'homme sur ces contrées arides. On parlera, à cet effet, non pas d'une vacuité au sens plein, mais d'une absence. Cette idée de l'absence est prolongée en faisant de l'eau l'élément indispensable par et vers lequel est rattachée toute vie. Par ailleurs, l'absence de l'eau engendre l'impossibilité pour ces espaces de se voir occupés, et par là observer des mouvements récurrents. Ces espaces deviennent, ainsi, transitoires et passagers. Le narrateur de *l'Atlantide* les considère comme un « *horrible trajet des six jours sans eaux* »¹. L'emploi de la forme négative, *sans*, laisse possible la lecture d'un espace dépourvu de vie, et de surcroît vide où personne ne peut s'établir.

Conséquemment, sujet à une soif atroce, Morhange, appréhende l'importance de la présence d'un chameau, dans des contrées aussi arides que le désert, et choisit de le faire boire de sa propre outre. Ce geste est dû principalement au fait d'avoir compris combien leur vie est tributaire de celle des bêtes. Le narrateur dans sa lancée rajoute : « *nos outres étaient presque à sec, et que nos propres chameaux, sans lesquels on n'est plus rien dans le désert vide(...)* »². L'auteur de *l'Atlantide* défend l'idée d'un espace désertique vide dans l'absolu qui nécessite pour sa traversée un animal comme le chameau. Il fait, à cet effet, remplir cet espace de quelque chose de nécessaire, d'essentiel. Nous comprenons alors que l'homme serait un vide, un rien, qu'il serait une mort certaine dans sa traversée sans le concours du chameau.

Sous un autre angle, l'étendue du désert non seulement fascine, mais impose un certain silence prolongé, apparenté à un vide. Dans la mesure où il n'y a ni parole, ni geste, ni

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 61.

²*Ibid.*, pp. 61-62.

regard, il est à rappeler, malgré la présence physique, l'émergence d'une forme de vacuité entretenue par une absence affective due à l'égarement et à l'étonnement devant l'immensité. La récurrence d'un ensemble de passages similaires dans le tissu narratif du segment composé de la même équipée incarne une sémiotique du vide que le désert impose. Nous signalons dans cette perspective les passages suivants :

Nous demeurâmes quelques instants sans parler¹

Morhange gardait un silence gêné²

Je n'échangeais pas une parole avec Morhange³

Djamel Mati, de son côté, a choisi une sorte de superposition spatiale à la fois onirique et référentielle. Cela est d'autant plus visible que l'auteur achemine son personnage principal dans une voie de quête et de recherche : quête du *Point B 114* et recherche de soi. Le vide dans lequel se trouve le protagoniste exprime un phénomène de voyage et de l'errance qui préfigure l'itinéraire d'un corps échoué dans le désert sans les notions de survie, de temps et d'identité.

Par ailleurs, l'errance et le nomadisme dans lesquels nos deux auteurs inscrivent leurs protagonistes est à l'origine de l'expression du vide. En effet, « *ce vide exprimé par une poétique du désert et du nomadisme dans sa forme, donne sens au récit parce qu'il est à l'origine du parcours du protagoniste* »⁴. Déchiré dans sa personnalité, Neil est présenté sous l'emprise du temps, d'un passé nostalgique et d'un futur aléatoire insaisissable. En effet, « *le marin était arrivé à préférer la solitude que lui procuraient les quiétudes océanes, car celle-ci l'éloignait d'un monde qui commençait à lui peser lourdement* »⁵.

Largué entre deux immensités géographiques, les eaux et les sables, deux temps, le passé et le présent, Neil acquiert le rôle thématique d'un personnage perdu. Il est mis en exergue par les isotopies *solitude*, *peser lourdement*, et l'idée de *l'éloignement*. Non seulement un éloignement dans l'espace mais aussi dans le temps. La thématique du vide se voit développée par son caractère d'emprisonnement spatial et temporel dans lesquels notre personnage est engagé.

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 87.

²*Ibid.*, p. 87.

³*Ibid.*, p. 88.

⁴Blanchaud, Corinne, *op.cit.*, p. 10.

⁵Benoît, Pierre, *op. cit.*, p.27.

En effet, « *l'alliance du passé et du présent : l'infinité de l'espace et du vide* »¹ est la géole dans laquelle Neil est abandonné : c'est la manifestation dysphorique d'une situation mentale d'abandon, générée par la conjonction dépréciative, onirique et mnésique, d'un présent et d'un passé, d'un *ici* et d'un *ailleurs*, d'un vécu et d'un regard sur un lendemain expansif. Cette situation d'abandon qui colle au personnage de Neil, prend une autre tournure et tend vers le risque, l'aventure et l'errance. Dans sa traversée, Neil, conscient des dangers à parcourir, s'interroge sur le caractère d'une telle entreprise. « *En s'engageant dans cette désertique région, où rares sont ceux qui sont passés par là si ce n'est quelques mouflons, chacals, gazelles, Neil s'inquiète* »².

Au premier constat, on remarque l'inquiétude du personnage face à un espace peu familier. L'emploi des figures *région, désertique*, présume une opposition entre deux espaces antinomiques que le personnage a empruntés. En effet, dans une forme de réflexion, Neil établit une comparaison immédiate et représente l'espace cible, le désert, comme désertique et vacant. Cette idée de vacuité, caractéristique appartenant à la thématique du vide, est développée par un ensemble d'isotopies agencées de sorte à faire ressortir la dimension dysphorique d'un espace rarement traversé. On retrouve, dès lors, un lexique spécifique comme, *désertique, rares, n', quelques*, qui se condensent négativement derrière l'idée de rareté et d'absence. Il est maintenant clair de dire que l'espace convoité par Neil est à considérer comme « *espace transitionnel où se jouerait la poésie du rien* »³.

Contrairement, à cet espace, implicitement, l'auteur développe un espace antérieur que le personnage, a momentanément quitté : un espace plein que l'auteur vide de ses éléments naturels, en ne citant presque aucun lieu. Neil, « *avant de partir, ses amis et parents lui avaient demandé pourquoi avoir choisi cette aride traversée. Pourquoi avoir choisi le désert ?* »⁴. Nous assistons, dans ce condensé figuratif, à une opposition entre deux espaces, l'un plein, considéré comme euphorique, l'autre vide et habité ayant une valeur dysphorique. Cependant, il est permis de voir sous cet angle que : « *le désert est le lieu antithétique de la ville. Il offre son espace vide par contraste avec ces cités*

¹Blanchaud, Corinne, *op.cit.*, p. 51.

²Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 27.

³Castellana, M. « Pour une sémiotique du désert », in *le désert, un espace paradoxal*, actes du colloque de l'Université de Metz (13-15 septembre 2001). P. 444.

⁴Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 27.

pleines d'hommes »¹. C'est sur ce jeu d'oppositions, jusque-là, que l'auteur semble s'inscrire. Il répertorie deux axes qui sont le plein pour les lieux habités et le vide pour les lieux déserts

Reprenant l'interrogation philosophique et littéraire sur la plénitude et le vide du désert, Neil se demande à son tour : « *le désert est-il vide ?* »². Il semble que le texte de Djamel Mati soit une réflexion sur la notion du désert dans ses deux facettes qui sont le plein et le vide. Nous allons remarquer tout au long de notre analyse que l'auteur porte un regard des plus plaisants quant à cet espace. Tantôt, il le vide, tantôt il l'habille et le remplit. C'est sur le caractère plein que l'auteur verse ses premières impressions. On assiste à une affirmation déguisée quant à sa plénitude. Assurément, dans une forme de mise en abyme, l'auteur conçoit cela :

Neil a en tout temps refusé de bêler et encore moins de se laisser engloutir par les flots de la destinée préfabriquée ! Il se console en regardant l'étendue du désert ; bien qu'apparemment, il soit entouré d'espace vide, il pressent que cette idée du vide constitue une illusion, il y a certainement autour de lui des choses qui l'observent. Il ressent que cette apparente tranquillité inquiétante cache un monde grouillant de vie³

De l'histoire racontée par Djamel Mati, le désert apparaît comme un espace vide en apparence, mais plein, une fois confronté à lui. Il n'est pas plus clair que l'idée d'un espace vide que les cinq sens remplissent dans leur expérience immédiate. Le premier habillage nous vient du fait de la présence d'un ensemble de bruits indescriptibles qui viennent entourer la personne misérable de Neil. Dans la fraîcheur de la nuit, en essayant de s'assoupir, Neil fait part de ses sensations :

Entends des bruits⁴
L'oreille collée sur le sol, Neil tente de repérer les sons furtifs⁵
Il lève lentement les yeux pour apercevoir(...) ⁶

Confus dans sa situation et obnubilé par ce qu'il vient de vivre, *Neil* semble trouver la réponse à ses questionnements de départ. Cette réponse lui vient de l'être de lumière,

¹Castellana, M. « Pour une sémiotique du désert », art.cit.,p.88.

²Mati, Djamel, *op. cit.*, p.30.

³*Ibid.*, p. 30.

⁴*Ibid.*, p.31.

⁵*Ibid.*

⁶*Ibid.*

Nour, et les voix qu'ils lui viennent de l'intérieur. Cette expérience du mirage, récurrente dans le désert enseigne à Neil, que «*le désert n'est pas vide* »¹.

Après avoir expliqué que l'espace du désert n'est pas vide, le romancier, en gardant les mêmes éléments qui compose le segment de départ, *Neil*, *Nour* et *Zaina*, tente d'aborder une explication des plus méritoires quant à une question posée par l'actant *Nour* au personnage *Neil*. La question est comme suit : *connais-tu le plein de vide et le vide plein ?* L'explication n'est pas sans faire appel à l'élément de l'espace.

Dans son discours, *Nour* essaye de faire une analogie sur ce qui se passe dans un sablier en expliquant que «*l'espace se remplit et se désemplit, rendant de cette façon le plein de vide en vide plein* »². Le narrateur explique que cela se fait à l'épreuve du temps. Inévitablement, cette opération est sujette à la notion du temps qui témoigne de la capacité des espaces à se voir occuper et déserrer. En jalonnant le récit de départ par le mouvement des va et vient, Djamel Mati conçoit un espace du désert à la fois euphorique et dysphorique devenant lieu de retraite, de départ et de transit.

Ayant la particularité d'un espace expérimental, le désert acquiert la dimension d'un endroit de confrontation avec soi. C'est dans le désert que nos personnages s'interrogent sur les notions de plein et de vide. Ceci pour dire que cet espace a la capacité de rentrer en communication avec l'homme dans la perspective de le questionner et de le plonger dans des réflexions inhérentes à son être et à ses rapports à l'espace du désert. L'espace du désert, vide en apparence, suscite des interrogations philosophique et existentielle où les hommes semblent acquérir des réponses et remplir leur doute et leur perpétuelle curiosité.

Il n'est à aucun moment mentionné dans le texte que l'espace est désertique et plein, mais, la référence à une superposition d'espaces- à l'image du sablier- à la fois vides et pleins est assez explicite. Dans ce sillage, **l'auteur** féconde le récit par des espaces, à distance séparés, pour observer les lois de la nature. En effet, à en croire l'auteur, à l'image des *acacias* et autres *végétations*, les hommes s'éloignent à intervalle respecté, pour profiter des richesses de la nature sans qu'un groupe en gêne un autre.

Cet entassement crée une succession d'espaces, les uns sont occupés, donc pleins, et d'autres inoccupés, donc vides. Cette architecture s'avère dictée par les caprices de la

¹Mati, Djamel, *op. cit.*, p.32.

²*Ibid.* p. 39.

nature qui a pris soin d'entreposer des points d'eau à des endroits différents. Les hommes, eux, ne font que copier la nature et obéir à ses lois d'existence. Dès lors, on assiste à un foisonnement d'espaces partiels qui, pour les uns sont habités, et pour les autres sont inhabités. Ce raisonnement est supporté par l'introduction d'un nouvel élément, en la personne de *Mussa* qui explique aux passagers les lois du désert.

L'élément de *Mussa*, d'un point de vue théorique, se présente tel un moment opportun de la segmentation qui le considère, dans son caractère signifiant comme une manifestation d'un sens. En effet, il nous permet d'obtenir un autre segment susceptible, et nous l'avons remarqué, d'engager la thématique du vide dans un autre engrenage sémantique. En abandonnant le plan de l'expression, enrichi, cette fois-ci par le personnage de *Mussa*, on obtient un plan de signifié tout différent. Ainsi, « à toute transformation du signifiant correspond une modification corrélative au plan du signifié »¹, qui implique une explication toute nouvelle, aux grandeurs significatives propres. *Mussa* explique à Neil que :

Les hommes d'ici, avons appris à maintenir entre nous une certaine distance, tout comme les acacias, les tamaris, et autres végétations pour assurer l'accès aux réserves d'eau dans le sol. Parfois, nous imitons ces braves bêtes et allons, séparément, à la recherche du précieux liquide. Ainsi, nous partageons équitablement ses richesses sans les tarir. En fait, nous n'avons rien inventé, il nous a fallu observer uniquement les comportements des véritables compagnons de l'erg et du reg²

Cet assemblage figuratif nous permet de dégager une opposition d'univers axiologiques qui suppose un contraste euphorique et dysphorique. Nous avançons que l'auteur semble faire son choix. Il attribue une valeur positive à l'espace plein qui témoigne de la présence de l'eau, et une valeur négative à l'espace vide et inoccupé sans eaux. Lieu euphorique VS lieu dysphorique, traduisible sur le plan de la thématique comme *plénitude VS vide*.

Arrivés dans un espace peu familier, les personnages qui composent la caravane vers le Hoggar développent, momentanément, l'idée d'un univers superposant des lieux habités et d'autres inhabités. C'est dire que l'espace du désert dans son écriture ne semble pas être occupé dans sa totalité. Comme c'est le cas chez Djamel Mati, Pierre Benoît révèle

¹ Courtés, Joseph, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, HACHETTE, Paris, 1991, p. 15.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 45.

cet état de chose. Dans ses réflexions, Saint-Avit raisonne comme suit : « *ce que nous faisons est insensé ; revenons en arrière, vers les pistes tracées, revenons* »¹.

Dans ce segment qui enregistre l'abandon d'un espace sur lequel elle a cheminé, la caravane, dans son expérience avec un nouvel espace, entérine l'idée d'un univers qui alterne lieux occupés et lieux inoccupés. En effet, les figures *pistes, tracées* marquent, euphoriquement, le thème de plénitude qui sous-tend la présence de l'homme. Son contraire est perceptible sur le plan de la thématique par notre caravane comme l'absence de l'homme. Cette absence de signes reflète le thème de l'inoccupation.

Ce qui peut être, initialement, qu'une simple notion, révèle à la faveur d'une lecture en filigrane, un ensemble de relations favorisant un divers sémantique qui développe un faisceau de significations disparates. Plusieurs éléments textuels concourent dans leurs oppositions à mettre en avant cette différence. Les deux écrivains, par plusieurs éléments, tissent autour de l'espace un vide, sémantiquement, complexe.

Ces différentes remarques nous incitent à suggérer l'apparition d'une forme anticipative qui agit comme un stéréotype indicatif déjà développé dans un espace autre que celui du désert. De fait, Pierre Benoît fait usage d'une intertextualité rapprochant les faits historiques de la fiction. Citer Duveyrier, pour plus de lisibilité, l'auteur fait de Tanezrouft, comme indiqué sur la carte du ministère publique, le « *plateau rocheux, sans eau, sans végétation, inhospitalier pour l'homme et les animaux* »².

Dans l'ensemble, le caractère vide du désert est illustré, dans le présent composite figuratif, par une description dépréciative exprimée par les adjectifs *inhospitalier* et *rocheux*. A la lumière d'un espace naturel et pauvre, l'auteur excelle dans la répétition de l'adverbe *sans* pour expliciter le caractère de l'absence et du vide. Au niveau spatial donc, Pierre Benoît opère un choix définitif, en considérant le Tanezrouft comme « *le pays abandonné, inhabitable, la contrée de la soif et de la faim* »³. Toutes les connotations dysphoriques sont, ici, réunies pour préfigurer l'impossibilité d'une vie. L'absence développée par l'inexistence de quelques commodités inhérentes à la vie, et à un degré plus vaste l'insuffisance qui affecte cette même vie, donnent à l'idée du vide son plein expression. L'espace terne, le manque et l'abandon développent clairement

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 260.

³ *Ibid.*

cette thématique. Le discours n'est pas en reste puisqu'il est également affecté par des isotopies qui le racontent. *Abandonné, inhabitable, soif, faim, sanseau, sans végétation, inhospitalier, affreux, quelques, rien, désert, rocheux et rocaille*, en sont des exemples.

Sommes-nous réellement dans un espace que l'auteur qualifie de *pays abandonné* ? Cet espace est-il abandonné par l'homme ou par quelque chose d'autre ? Ce pourrait-il qu'il soit déjà occupé ? Dans les deux cas de figures, nous sommes en présence de l'idée de vacuité qui se développe progressivement par le jeu des oppositions figuratives. Nous comprenons, dès lors, que « *le vide sert la cause de l'absence, car ces choses qui ne sont plus ou n'ont jamais été, et l'absence qui en découle, sont le fait de l'auteur qui profite de la vacuité pour créer l'idée d'un manque d'objets* »¹.

Chez Djamel Mati, cet état de chose semble se prolonger. Contrairement à Pierre Benoît, il développe non seulement un espace inhabité, mais aussi, par l'effet de l'absence des choses, un espace inhabitable. Cette hostilité est affichée par l'absence de toute possibilité qui permettrait d'occuper cet espace. Le narrateur, dans un élan dépréciatif, déclare : « *dans ce pays de la peur et de la soif. Dans ce pays inhabité, inhabitable(...)* »². Le caractère de l'absence est quelque part un peu camouflé. Les grandeurs figuratives *peur* et *soif* annoncent, par déduction, l'absence, respectivement de *l'homme* et de *l'eau*. Cette présence soustraite de l'absence d'un certain nombre de choses préfigure et donne un complément interprétatif inhérent à la notion du vide. Cette fois-ci, elle est confusion et complexité. En effet, nous assistons dans des réflexions philosophiques du naufragé à une toute autre dimension du vide : vide et plein se confondent. Neil déclare : « *ici, le Rien devient le Tout et le Tout relativise le néant. Les deux se confondent avec une origine où tout est unité et ensemble, départ et arrivé, impulsion et finalité, la fin d'un commencement, le commencement d'une fin* »³.

Aux questionnements de départ, sur la dimension d'un désert vide, les réponses viennent, concises et nettes. Chez Pierre Benoit, ce noyau se donne à lire comme un espace cosmopolite, rempli par une civilisation hétéroclite, à la croisée de plusieurs cultures. Le désert semble la protéger par ses immensités désertiques et vides. Il est protégé de l'intérieur par la farouche *Antinéa*, et de l'extérieur par « *une nature*

¹Anne-gaëlle Fayemi-Wiesebron, *L'objet dickensien, entre profusion et vide : étude de l'objet dans David Copperfield, Bleak House et great expectation*, p. 294, thèse soutenue le 19 Octobre 2012.

²Mati, Djamel, *op.cit.*, p.196.

³*Ibid.*, p. 200.

insondée et vierge »¹. Chez Djamel Mati, planté comme un espace de quête, le point B114 se révèle vide et vacant. La quête est terminée, le noyau autour duquel tout le texte est tissé dévoile un lieu où « *il n'y avait rien, personne [...] la cabane du point B114 est vide* »². L'espace conçu par certains comme vide n'acquiert pas cette dimension dans l'absolu. Si les personnages le voient comme tel, c'est parce que quand ils sont face à lui, c'est à travers leurs sentiments et leurs corps qu'ils conçoivent cette vacuité. C'est pourquoi, malgré leur présence, ils continuent souvent à le caractériser comme toujours vide. Ces caractères seraient peut être obtenus à partir de leurs état d'âme, et les sentiments que l'espace génère.

2-Métamorphose et transfiguration

Précédemment, nous avons vu chez les deux auteurs que la notion du vide s'articule autour de plusieurs autres notions, qui, toutes, développent une épaisseur physique. A l'opposée, une autre dimension peut, elle aussi, contribuer à développer l'idée de vacuité. Cette fois-ci, elle est d'ordre sentimental. Si le jeu s'est concentré sur les états de vacuité, de présence et d'absence des choses ayant une constitution matérielle, il est question dans l'ordre des sentiments d'explorer le processus d'extension dans lequel les deux auteurs enrôlent la notion du vide. L'évolution sémantique se fait sentir dans son articulation à d'autres éléments qui permettent de l'engager dans le registre sentimental, cognitif et spirituel.

Incontestablement, le vide se construit dans son opposition au plein, cependant, pour rendre compte des disparités significatives auxquelles la notion du vide tend, l'élément de l'espace ne peut, à lui seul, garantir le plein sens. Il est nécessaire de voir du côté du personnage qui est le pivot sur lequel les différentes expériences se construisent. Au centre de toutes les manœuvres esthétiques et thématiques cet élément dynamise les représentations et se voit à son tour représenté. Dans son expérience désertique, il devient corps. Sous les influences d'un espace peu commun, ardu et complexe, ce « *corps, à travers la question du désir, fait l'objet, littéralement, d'une dénaturation : le corps désirant n'est plus sûr, fiable, garant d'une intégrité qui serait aussi métaphysique(...)* »³. Nous inscrivons cette réflexion dans le sillage d'une probable

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 275.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 296.

³³ Barthélemy, Guy, « Une passion dans le désert, Balzac et l'hétérotopie désertique » in *Le désert un espace paradoxal*, Metz, 2001, p. 324.

bouleversement et métamorphose des personnages suite à des épreuves des plus difficiles avec l'espace du désert, capables de faire vaciller les esprits les plus résistants.

De son rapport à l'espace, et étant sous son emprise- euphorique ou dysphorique- ce corps communique des effets de sens qui vont de l'appréciation à la dépréciation. Le vide de l'espace se rapportant à l'élément du personnage qui, sous la tension du vide et du plein, est relié à l'épreuve des différents espaces de son évolution. La réflexion sur le concept du vide, englobe des réalités physique et psychique qu'incarnent les personnages en présence. Dorénavant, la thématique de cet élément textuel, au centre d'une écriture métaphysique, spirituelle et religieuse, oscille entre les dimensions spatiale et temporelle. Il est dès lors prodigieux de relever les éléments qui participent à l'élaboration de la sémiotique du vide, et de retenir les conditions qui vérifient sa sémantique.

Nomadiser à l'épreuve d'un espace aride requiert un sens de résistance et de l'orientation hyper développés. La motivation et l'effort individuel accompagnent le nomade dans ses randonnées. Le contraire le mène à sa perte et l'engage dans une situation de dysphorie. C'est ce qui apparaît dans la séquence narrative constituée de Saint-Avit et Ferrières. L'auteur de *L'Atlantide* laisse voir un Olivier Ferrieres désespéré devant un espace qu'il rejette, et qui lui inspire dégoût et amertume :

Bizarre destinée, celle qui a seize ans, sans que j'aie su au juste pourquoi, a décidé un jour que je me préparerai à saint-Cyr, a fait de moi le camarade d'André de Saint-Avit. J'aurais pu étudier le droit, la médecine. Je serais 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, sur le désert qui va l'engloutir¹

Si nous voyons la situation antérieure dans laquelle vivait notre personnage, nous remarquons une coupure et une métamorphose dues essentiellement à un changement de l'espace immédiat. Ferrières, non habitué à l'espace dans lequel il est projeté, se sent lésé du fait de ne pouvoir accepter sa nouvelle situation. Le condensé figuratif, ci haut, dévoile un rapport d'opposition entre des éléments différents, mais complémentaires pour construire la notion du vide. La solitude de Ferrière crée ce sentiment et le précipite dans une transfiguration et un changement profond : « *le désert crée le vide par le silence, par la solitude* »². En effet, le personnage de Ferrières, dépourvu de son

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 17.

² Castellana, M. « Pour une sémiotique du désert », p.103.

propre vouloir, enregistre, comme nous le voyons dans le segment en question, une disjonction avec son espace naturel. Il est, à cet effet, dépouillé de sa propre volonté, et du reste, de son intégrité. Les marques de cette transformation sont diverses. Sous forme de dichotomies, ci-après, quelques une de ces oppositions disjonctives.

D'un point de vue actoriel, il devient un Fantôme (dans le langage habituel, cela veut dire qu'il est dépourvu de substance physique) : *homme VS Fantôme*. Cette métamorphose se prolonge jusque dans la catégorie spatiale, comme le montre l'opposition *Ville VS Désert*. Ces oppositions, une fois thématiques, communiquent une autre dichotomie de l'ordre de *richesse VS pauvreté*. Il est, enfin, peu évident de ne pas comprendre, dans le registre axiologique que toutes ces dichotomies et oppositions, traduisent les sentiments d'enlèvement et de perte : *bien tranquille VS anxiété inexprimable*.

L'auteur, par *l'ici* et *l'ailleurs* fonde cette perte et thématise le vide dans lequel il précipite son personnage. C'est un sentiment de vide érigé sur l'éloignement, la dispersion et le tragique. Non seulement Ferrières subit l'influence de l'espace, mais aussi celle de ses supérieurs hiérarchiques. Pour Aurélien Nantois,

Ce voyage au cœur de la dispersion de l'espace le conduit à une angoisse et de perte d'identité fondée sur le sentiment de vide et de tragique de l'existence. Ce sentiment est directement lié à l'expression de la contingence et du vide et au caractère arbitraire des lois du monde et des hommes¹

Il convient de lire dans la même perspective, la situation dans laquelle est plongé le personnage de Djamel Mati quand celui-ci se trouve en dehors de son espace de toujours. En effet, largué dans une immensité désertique, Neil éprouve des difficultés énormes à s'acclimater à son nouvel environnement, s'ensuivront perte et désorientation. Contrairement à Ferrières, ce changement spatial n'est pas à considérer comme une contingence, mais un choix délibéré et réfléchi. Neil, en quittant la civilisation, se laisse aspirer par le désert, tout en refusant :

De se laisser engloutir par les flots de la destinée préfabriquée ! Il se console en regardant l'étendue du désert, bien qu'apparemment, il soit entouré d'espace vide, il pressent que cette idée du vide constitue une illusion. Il y a certainement autour de lui des choses qui l'observent²

¹Nantois, Aurélien, *Méchaux, Henri, déplacement et mutation de l'ailleurs poétique*, thèse soutenue le 23 Octobre 2003, p. 9.

²Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 30.

Le même procédé nous permet de distinguer deux espaces différents en apparence. D'une part, un espace commun familial, d'autre part, un espace peu commun, non familial. Si, comme nous l'avons vu, l'espace détermine un certain état d'âme quand on lui est familier ou pas, dans le cas de *Neil*, l'opération est inverse. Le sentiment d'absence et de contingence, s'est vérifié autours de l'espace de prédilection.

Initialement, l'étrangeté et le sentiment du vide l'entouraient dans l'espace culturel. Pour le fuir, le choix est vite fait : le désert étant un espace naturel, se présente comme une finalité euphorique. L'espace artificiel, habité par ses semblables, exprime le sentiment de trahison et la non appartenance. Se refusant à l'enlèvement que peut provoquer l'élément culturel, Neil, s'apprête, avec enchantement à l'enlèvement désertique, conçu comme naturel.

A l'opposé de l'espace intérieur, le culturel donc, l'espace extérieur est à considérer comme une perte euphorique. En effet, prématurément, Neil, développe, déjà, la conception de cet espace visé. Quoiqu'entouré du vide, il tend, dans ce cas de figure, à acquérir toutes les connotations positives dans la mesure où il est vu comme un salut. Dans ce jeu des espaces interne et externe, il y a lieu de relever que le vide se présente comme une probable expérience spatialisée, mais aussi une expérience sentimentale et émotionnelle. La réflexion de Gilles Lipovesky est plus qu'indiquée dans la situation où se trouve le personnage de Neil. Assurément, « *partout on retrouve la solitude, le vide, la difficulté à sentir, à être transporté hors de soi ; d'où une fuite en avant dans les expériences qui ne fait que traduire cette quête d'une expérience émotionnelle forte* »¹. Le vide dans ce cas-ci se donne à lire non pas comme un concept figé, mais comme une expérience dans l'espace et dans le temps.

Pour Neil ou pour Ferrière, nous assistons à une forme de dépouillement au niveau de leur personnalité et de leur identité. Le passage d'un état cognitif à un autre suppose métamorphose et dislocation. C'est ce qui se passe à leur niveau sachant que Ferrières, dans un état de réminiscence, regrette ce qu'il devient. Cette dislocation identitaire s'apparente à un dépouillement que subit le personnage dans un espace de l'autre. L'ailleurs sonne comme un effet de la perte et de l'évidement.

¹Lipovesky, Gilles, *L'ère du vide : essai sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1983, p. 112.

Contrairement à lui, Neil semble s'engager dans un état d'action, dans la mesure où cette perte vers laquelle il tend est son propre choix. L'évidement vers lequel il s'engage est un moment choisi et espéré pour sa propre transformation. Il est, dès lors, considéré comme l'agent par et vers lequel vient ce changement. Il endosse le rôle d'un sujet opérateur en quête de soi. La perte de l'intégrité identitaire chez nos deux personnages indique, peut-être, l'enlèvement dans l'espace désertique dans l'inaction de Ferrières, et un choix existentiel pour Neil dans l'étendue désertique.

Indépendamment de cette dernière séquence, dans une forme de disjonction actorielle et spatiale, nous enregistrons dans un autre espace désertique, l'étendue et la fréquence du vide dans lequel est aspiré le personnage de Zaïna. De même que cela était le cas des deux personnages précédents, la solitude est celle qui conditionne le vide qui entoure Zaïna.

Zaïna se sent seule au monde, pareillement à une rescapée d'un extraordinaire cataclysme qui a mis cette mer à nu et à sable. Ses yeux ne voient que le vide à l'infini, rien que le vide ! (...) tout ce que reflétait le miroir n'a su combler le néant qui ne cesse de m'aspirer vers un autre néant. Vide échange vide¹

Nous remarquons dans cette citation le parcours figuratif de la solitude décrit par les figures sensibles inhérentes à la perception. Nous retrouvons celles en rapport avec la vue, comme *ses yeux ne voient que*, ou encore *se sent seule*. Zaïna, abandonnée dans un espace réduit à néant par l'absence de choses et d'humains, semble submergée par le vide. Cet espace de dévastation qui l'entoure réduit ses capacités morales et physiques jusqu'à faire d'elle son prolongement. Comme son espace, elle devient vide et transparente ; elle est un vide, un néant, un rien. L'auteur de *On dirait le Sud* semble faire son choix. Il conçoit une Zaïna vide, ou aspirée par le vide. Elle est une absence.

La notion du vide est articulée autour de trois personnages différents. Nous trouvons une action qui fonctionne sur l'axe du désir dans la mesure où Neil enregistre un vouloir de l'évidement, lui qui tend vers l'ailleurs. Son espace étant incapable de lui assurer un prolongement identitaire, il voit le désert comme un complément. Quant à Ferrières, largué dans le désert, lui qui est Européen, il ressent une solitude extrême, un vide absolu, et son désir s'inscrit à l'opposé de celui de Neil. Il n'aspire pas au vide, au contraire, il désire sortir de l'isolement. La situation dans laquelle il est projeté est

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 96.

dictée par le vouloir de ses supérieurs. Chez Zaïna, le désir de partir est plus qu'ardent, il devient nécessité pour une femme qui se consume dans un espace des plus âpres.

Dans ses réflexions, elle conçoit le départ comme une exigence : « *mesure unique, partir. Car ici, rien ne remplit le vide si ce n'est le vide lui-même. Me vider de moi-même* »¹. Il convient de mettre l'accent sur les trois cas où les personnages enregistrent disjonctions pour les uns et conjonctions pour les autres.

En quittant la civilisation à laquelle jadis il appartenait, Neil se disjoint avec un espace dysphorique. Son entreprise est une tentative de se rejoindre avec l'espace du désert qu'il conçoit, nonobstant sa rudesse, comme un moment euphorique. Ferrières, dans ses méditations, se joint avec son espace de toujours, la civilisation, mais momentanément rattrapé par la dure réalité du désert. En état de disjonction, il considère l'espace du désert comme un moment de dysphorie. Zaïna, malgré un vouloir ardent de quitter définitivement l'espace angoissant qui l'aspire, échoue dans ses tentatives car cet espace fait d'elle un être vide.

Les différentes expressions poétiques de l'élément du vide reçoivent leurs particularités sémantiques, en outre, au niveau du tragique et de la thématique de la mort. Le « *problème du vide constitue très souvent la source d'angoisse irrémédiablement liée à la peur primordiale du néant et de la mort, qui constituent la source du tragique au sens antique ou moderne* »². Cette réflexion s'accommode parfaitement à la situation tragique de nos personnages. Assurément, Zaïna et Ferrières victimes du néant autour duquel ils gravitent, se voient emprisonnés par les sables. Face à un désert vide, leur esprit devient vide et désert. Or, d'après G. Barthélemy, « *le vide désertique n'existe que pour être comblé* »³. Nos personnages, sont-ils en mesure de le combler ? Comment et par quels moyens le feront-ils ? Ces questions semblent nécessaires pour déchiffrer la logique philosophique et littéraire qui définit le concept du vide et les éléments qui entrent en interaction.

C'est à travers plusieurs dimensions que cette réflexion s'inscrit. On retrouve de prime abord, le désert comme instigateur et stimulateur par sa capacité à orienter et réorienter l'imaginaire. Il offre à l'homme l'opportunité de répondre non seulement à ses

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 96.

² Nantois, Aurélien, *op.cit.*, p.24.

³ Barthélemy, Guy, *art.cit.*, p. 325.

questionnements identitaire et philosophiques, mais également la possibilité de l'intégrer dans son processus réflexif pour faire de lui un ailleurs magnifié et romancé. Nous signalons que ce désert devient pour Neil une réalité obligatoire. Se refusant au caractère machinal et corrompu de sa société, il se laisse bercer par l'attraction d'un désert qui lui permet de concrétiser ses aspirations et ses rêves.

En effet, il le considère comme un espace que l'homme ne peut altérer, ni s'y établir ; partant cet espace lui offre l'opportunité de se retrouver en fuyant ses semblables. A la question *Pourquoi avoir choisi le désert ?* Neil, répond :

Pour refuser d'être une matricule, un docile habitué du fait accompli, des convenances ! Pour refuser les assurances sur la vie tout en acceptant ma mort. Pour jeter les béquilles du conformisme ! Pour ne plus dépendre de la dépendance ! Je voudrais être seul à me morfondre pour la vie, à m'essouffler pour l'amour ! Pour fuir les moralisateurs et les inquisiteurs. Pour ne plus entendre les cris des faux muezzins ! Pour faire un voyage d'opiniâtreté, de quiétude et d'oubli du temps ! Pour hurler ma vie tout simplement, être un homme libre sous un ciel continuellement bleu !¹

Pour fuir les vicissitudes qui empoisonnent sa vie de tous les jours, le personnage de Neil a vite fait son choix. En plus du vide spatial et temporel dans lequel il se retrouve, le désert l'ensorcelle et lui impose, avant de se déplacer, de l'imaginer comme essentiel. La relation de réciprocité entre le personnage de Neil et le désert est plus que palpable. Par son effet attractif, le désert, à son tour, se voit remplir d'un ensemble de représentations allant jusqu'à le magnifier.

Le vide comme évidence ancestrale conférée au désert est vite remplacé et rempli. La fugue de Neil, quoiqu'elle soit considérée comme *un voyage d'opiniâtreté*, communique un but extrême, qu'on peut dégager dans le contraire de ce qu'il ressent dans son espace de toujours. On retrouve à cet effet, les oppositions thématiques suivantes :

Dépendance VS Indépendance.

L'habitude VS L'inhabitude.

Compagnie VS Solitude.

Inquiétude VS Quiétude.

Emprisonnement VS Liberté.

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, 127.

Les oppositions ci-dessus permettent de comprendre que le personnage de Neil participe à son propre changement et métamorphose. L'espace ciblé exerce sur lui un attrait positif, lui, qui le considère comme l'unique espace pouvant l'accueillir et répondre à ses désirs. Par l'ensemble de ses représentations, Neil réactualise un imaginaire littéraire et spirituel et l'emplit dans ses conceptions premières.

Quant à Zaïna et Ferrières, suite à leurs relations immédiates au désert, rêveries, songes et réminiscences viennent comme l'unique moyen qui leur permet de fuir et d'oublier un tant soit peu cet espace dur à supporter. Leurs songes véhiculent une représentation négative du désert, et ce par un discours dépréciatif. Dans leurs fugues spirituelles, la transfiguration et le vide interviennent pour les emporter loin dans le temps et l'espace. Ils deviennent transparents. Les segments qui suivent n'en sont que trop représentatifs. Seule, par discours intériorisé, Zaïna déclare : « *je vis au milieu d'un monde fantasque fardant son esthétique dans le miroitement de rêves décadents. Tristes faux-semblants flottant sur des déserts mutilants* »¹.

Le prolongement sémantique du désert n'est que dysphorie, du moment que Zaïna le considère comme un *ignoble geôlier*, un *désert maudit*, un *désert mutilant*, un *monde fantasque*. Ferrières, dans un discours nostalgique, conçoit le désert comme une « *immensité ténébreuse d'où surgira brusquement l'énorme soleil rouge* »². Les deux personnages subissent les affres d'un désert oppressant et en sortent changés. Nous notons les délires d'un Ferrières aux « *imaginations d'un cerveau surchauffé et d'un œil affolé par les mirages* »³ ou encore « *l'esprit vide* »⁴ d'une Zaïna putréfiée. C'est ainsi que nous assistons à un jeu d'influences, de part et d'autre. Le désert devient l'espace d'une expérience immédiate ou lointaine, le carrefour qui « *accueille d'innombrables rêveries* »⁵ dans une forme de rejet et d'abandon. Etre dépouillé dans le désert suggère la capacité de celui-ci à engager l'homme qui l'habite et l'arpente dans un vide intérieur.

En effet, dépourvus de toute attache avec leur espace de transition- c'est le cas de le dire car nos personnages ne sont que passagers- Neil et Iness, perdent totalement le sens de

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 96.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 16.

³ *Ibid.*

⁴ Mati, Djamel, *op. cit.*, p. 96.

⁵ Guy, Barthélemy, *art.cit.*, p. 325.

l'orientation dans le désert. Ils semblent faire confiance à leur chamelle Anïaz. Dans leur dialogue, Iness s'étonne et déclare à Neil : « *et tu ne trouves pas inaccoutumé que ce soit elle qui nous guide* »¹. Nos deux personnages s'effacent totalement. Dans leur inaptitude et incapacité à jouir pleinement de leur être, ils perdent les capacités qui étaient les leurs. Ce vide est apparent au niveau de leur sens. Ils sont affectés et déréglés face à un ensemble de phénomènes qui appartient à l'espace du désert. De cette confrontation incontrôlée, ils enregistrent « *une mise en question de l'espace* »² qui « *mènera vers le problème du vide inhérent à l'être qui réside dans la matière même des corps et des choses* »³.

Tout au long des deux récits, nous assistons à cette catégorie de désorientations quand les personnages, par un dérèglement sensitif, représentent d'une façon erronée l'espace dans lequel ils évoluent. C'est dire que dans ce genre d'expérience, l'élément déclencheur de ces représentations est celui en relation avec les cinq sens. Nous soulignons, à cet effet, la récurrence de ces phénomènes qui suppose leur existence :

Des immensités où se dessinent de petites dunes au vallonnement régulier(...) errance pleine de curiosités invisible(...) la femme ne sait plus sur quoi elle se déplace(...) apercevoir des palmiers plantés à l'envers(...) le miroir d'air est fait d'une couche d'air chaud (...) et d'une couche d'air froid⁴

Une simple lecture de ce segment nous permet de dégager le catalyseur par lequel ces représentations sont possibles. Cette désorientation dans l'espace est assurée par la présence des déictiques sensoriels que sont l'ouïe, le toucher et la vue. L'on enregistre également le prolongement de celle-ci au niveau de l'odorat et le goût.

- Au niveau de la vue, on trouve *regarder, voir, apercevoir, crois, rencontré, remarqué, scruter, se déploie, constate, discerner, fixer, dévisager.*
- Au niveau de l'odorat, on trouve *respire, hume, respirable.*
- Au niveau du toucher, on trouve *serrer, embrasse, pénétrèrent, nager, progresse, tient, effleure.*
- Au niveau de l'ouïe, on trouve *entend.*
- Au niveau du goût, on enregistre le verbe *Avaler.*

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p.70.

²Nantois, Aurélien, *op.cit.*, p. 24.

³*Ibid.*

⁴ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 67.

Il est évident de souligner que cet état de chose est présent aussi chez Pierre benoît. En voici, pèle mêle, quelques segments relevant des différents sens qui rentrent en jeu dans les différentes situations de désorientation qu'ont subies les personnages. Face à Morhange et Saint-Avit, surpris car non habitués aux phénomènes du désert, le narrateur raconte :

Morhange et moi demeurâmes, sans un mot, penchés sur cette fantastique cuve, anxieux de voir, de voir toujours, de voir quand même, nous complaisant avec une espèce d'horreur ineffable à sentir osciller, sous les coups de bélier de l'eau, le piton de basalte où nous avons trouvé refuge¹

Ce divers figuratif laisse voir l'état second dans lequel ils sont embarqués. D'un état normal euphorique, ils se retrouvent dans une situation de dysphorie, marquée par des figures, qui, au niveau de la thématique traduisent *l'inertie*, *le mutisme*, *l'anxiété* et *l'horreur*. Par ailleurs, la dimension axiologique, aussi néfaste et dysphorique qu'elle soit, est assurée au niveau d'une intériorisation due à l'étonnement et à la surprise.

L'ensemble des thématiques supportées par l'espace du désert ne sont possibles que par la présence de l'homme. L'homme va au désert non pas pour le remplir, mais pour connaître la vie qu'il incarne. Quoique considéré comme vide, il est paradoxalement plein. Une forme de vie végétale et animale a précédé celle de l'homme certes, mais l'homme y est aussi présent. Si les deux textes parlent de la présence de l'homme à travers des inscriptions et des traces, c'est parce qu'il était toujours là. « *En réalité, les déserts ne sont pas déserts d'hommes. En dépit du fait qu'il soit considéré comme un milieu hostile, l'homme n'en est pas absent.* »²

Si pour Rachel Bouvet l'écriture du désert s'appuie inéluctablement sur les éléments du vide, du nomadisme et de l'anachorète, la présente analyse nous enseigne qu'il n'est pas exclu de voir d'autres écritures échappant à cette vision. Toutefois et malgré la présence de ces éléments, il est souvent admis de voir que le désert communique une bien autre réalité. Dans ce sens, loin de tout figement sémiotique d'une quelconque écriture du désert, nous supposons que ce désert est enclin à supporter d'autres possibilités d'écritures qui englobent d'autres éléments. Nous verrons que la présence de l'homme nécessite une manière d'être à l'espace : celle du mouvement.

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p.77.

² Choplin, Armelle, Drozd, Martine, *Des déserts déserts d'hommes ? Approche géographique d'un milieu dit hostile*, consulté sur http://lacito.vjf.cnrs.fr/images/images_colloque/images_deserts/02_Choplin_Drozd_resume.pdf, le 20/02/2017.

Deuxième chapitre

Touareg : figurations et expériences du désert

Le désert qui est généralement décrit comme un endroit aride où il est difficile de mener une vie paisible, reste toutefois praticable. L'homme a su s'y installer et trouver par ricochet la force et l'intelligence qui lui permettent de vivre et de subvenir aux besoins quotidiens. Dans la littérature, cet espace est souvent romancé malgré les expériences rudes qu'affrontent les hommes du désert. Ces expériences obéissent fréquemment aux principes de mouvement et de déplacements interminables. Pour les hommes de passage, ce désert leur est problématique. Ils se trouvent dans la difficulté de s'orienter et d'avoir des repères immédiats qui permettent, un tant soit peu, d'être en osmose avec lui. Pour Rachel Bouvet, « *seul mode de vie compatible avec le désert, le nomadisme* »¹.

Pour le nomade, il est essentiel de suivre des traces et des itinéraires qui font partie de son comportement immédiat pour pouvoir rester en vie. Ainsi, le nomade entretient des rapports plus au moins intimes avec ces contrées réputées pour leurs risques permanents et quotidiens, d'où l'écrit de Rachel Bouvet qui justifie que « *les communautés qui vivent dans le désert entretiennent un rapport à l'espace fondé sur le mouvement, sur l'itinéraire, sur des déplacements cycliques, saisonniers* »².

A travers cette réflexion, nous comprenons que seul le nomade est habilité à vivre en harmonie avec l'espace du désert, lui qui est capable de trouver des ressources nécessaires à la vie ; c'est pourquoi, il est appelé à s'inscrire dans le principe de mobilité et d'orientation. Nous avons cité précédemment que l'homme passager ne pouvait en aucun cas, au premier contact évidemment, trouver ses repères. Cela est compréhensible, car, l'expérience du désert ne ressemble en aucun cas à celle qu'il a jusque-là entretenue avec son espace de toujours. Quitter un espace familier pour un autre espace étranger ne peut favoriser un déplacement aisé. Le désert est une réalité difficile à vivre, contrairement à d'autres espaces remplis de repères et de signes.

Partir vers un autre espace est à considérer comme une mise à l'échec de l'ensemble de ces signes. Toutefois, ces signes peuvent être d'une grande utilité, seulement si l'espace sollicité présente des similitudes avec l'espace abandonné. N'est-ce pas difficile dans le cas contraire ? L'on parlera alors non pas du nomadisme, mais de l'errance. Nomade et errant, dans ce cas de figure, sont soumis à des voyages et des déplacements dans un

¹ Bouvet, Rachel, *Page de sable, Essai sur l'imaginaire du désert*, Québec, 2006, p. 79.

² *Ibid.*, p.79

espace connu pour les premiers et inconnu pour les seconds. Par ailleurs, le rapport à cet espace désertique n'est jamais le même car la différence réside dans les connaissances que les uns et les autres ont de lui. Dans cette perspective, l'interrogation va porter sur le rapport du nomade et de l'errant à cet espace, ainsi que la dimension des deux. Il est utile de signaler dans notre corpus qu'il est question de jeux sémantiques sur l'espace du désert en tant que figure englobant des réalités physiques qui font son univers sémantique immédiat.

Les deux auteurs réunis, Pierre Benoît et Djamel Mati, posent des réflexions et des regards qui sont quelque fois similaires et quelque fois opposés. A la croisée des cultures et sous le prisme de plusieurs regards familiers et étrangers au désert, l'idée du nomadisme se voit renouvelée et réactualisée. Elle peut perdre quelques-unes de ses caractéristiques comme elle peut en acquérir d'autres. Supportée par quelques-uns des personnages, l'idée du nomadisme s'ouvre vers la multiplicité sémantique et échappe à la fixité d'un regard unique. C'est le ressort de ces pivots fictifs qui sont capables de développer tous les sens possibles.

Notre analyse ne va pas s'articuler uniquement sur le sens explicite que vont dégager les figures et les éléments appartenant au champ lexical du nomade, mais aussi sur celui qui se rattache au volet implicite obtenu dans les oppositions de plusieurs figures. Pour ce faire, la segmentation nous permet d'embrasser les deux axes. Selon Nicole Everaert-Desmedt, « *la raison est d'ordre pratique. En segmentant le texte, on se donne des fragments à analyser systématiquement* »¹, et « *fait apparaître une organisation du texte* »². Il est question dans le présent exercice de solliciter des fragments potentiels qui présentent des caractéristiques susceptibles de répondre à la problématique et appartenant à l'univers figuratif des deux textes. Pour aborder l'idée du nomadisme et les différentes représentations sollicitées dans les deux textes, il est opportun de signaler que le mouvement, expérience commune aux uns et aux autres, est conçu selon des itinéraires et des trajets différents. Dans ce sillage, notre interrogation englobera la dimension de l'itinéraire chez les deux écrivains.

Se déplacer dans un espace comme le désert n'est aucunement facile. Le changement climatique brusque, l'absence de repères, l'effacement des traces, l'assèchement de

¹ Everaert-Desmedt, Nicole, *sémiotique du récit*, De Boeck, 2004, P. 27.

² *Ibid.*, p.27.

l'eau, etc. sont autant d'inconvénients qui rendent cet espace insaisissable. Soumis aux caprices de la nature par sa force imprévisible, il devient difficile et se refuse à être facilement sillonné. Au gré de ces influences, s'orienter devient un exercice presque impossible. Se risquer dans de telles conditions, c'est s'exposer à la désorientation. Les deux textes explicitent ces contraires en montrant des personnages tantôt sur l'itinéraire, tantôt désorientés et sortis de l'itinéraire. La traversée du désert nécessite-t-elle une prise de conscience, et un ensemble de moyens obligatoires pour une telle entreprise ? Nous supposons que le nomadisme est tributaire de la nature de l'espace, des moyens mis en place ainsi que du rapport et des connaissances que nous avons préalablement de lui. Personne dans le désert ne peut nomadiser et se déplacer sans encourir le moindre risque et imprévu. Le désert surprend toujours.

Dans un autre registre, selon qu'on opère le jour ou la nuit, nomadiser devient tout autre. Les hommes du désert, connaisseurs et habitués à ce genre de mouvement, savent qu'il est indispensable d'utiliser à bon escient les meilleures conditions pour bien s'en sortir. Observer les moments où le désert offre une possibilité de le traverser est essentiel. Bien les observer c'est déceler les faiblesses d'un désert rageur et dominant. Le désert n'est jamais le même, le jour ou la nuit, il est également différents avec ou sans étoiles. Connaître ses points d'eau, ses puits, ses sources et ses oasis, c'est connaître de plus en plus ses secrets. Ne pas connaître l'ensemble de ses lois, c'est ignorer sa force, c'est aussi accepter d'être dominé et être l'esclave de ses exigences.

Si les hommes du désert sont soucieux des moindres exigences de l'espace du désert, c'est pour mieux vivre en harmonie avec lui. A chacun son moment de domination. Les deux- le désert et l'homme du désert- se sont mis d'accord pour une meilleure cohabitation. Cette logique est pratiquement différente chez les hommes qui viennent pour la première fois dans le désert. Pour eux, l'idée de le traverser est davantage difficile. Les deux textes, dans ce sens, foisonnent d'exemples qui expliquent la difficulté d'être en face d'un espace comme le désert. Les personnages de *l'Atlantide*, par exemple, sont sortis convaincus de la chance qui était la leur, après une chevauchée qui a coûté la vie à l'un d'eux. Surpris par un désert affreux, à leur grand effroi, ils reconnaissent la nécessité d'un guide. Nous retiendrons que le désert se manifeste à travers un ensemble d'éléments par et à travers lesquels il s'exprime. Les chapitres qui suivent sont une occasion de voir les mouvements nécessaires imposés par le désert

pour sa pratique. Dans un autre registre, ce sera aussi l'occasion de voir les différents éléments retenus par les deux écrivains pour écrire le désert.

1-Figurations de l'itinéraire et conflits conceptuels autour de l'itinérant

Généralement l'itinéraire est un parcours à effectuer dans l'espace pour se rendre d'un endroit à un autre. Nous comprenons que le mouvement est sollicité comme un acte de mobilité répété sans cesse. Dès lors, le nomadisme apparaît comme un acte soumis à l'itinéraire. Il peut ainsi être éventuellement un contact entre un ou plusieurs sujets, avec un lieu. La problématique première qui se dégage de cette réflexion est de savoir quelle sera la dimension de ce contact quand le lieu de l'expérience est connu ou méconnu.

De prime abord, l'idée de l'itinéraire est bien suspecte chez Pierre Benoit qui prépare le lecteur à une forme de balisage, et ce en conviant l'un des personnages européens, se trouvant dans un château, à annoncer un déplacement vers un endroit prisé dans le désert. Sur un temps impératif, le lieutenant Olivier Ferrières, demande : « *rappelez-vous que dans une heure nous partons pour l'oasis. Préparez les cartouches. Il faut sérieusement améliorer l'ordinaire* »¹. Par ces éléments figuratifs, l'auteur plonge et inscrit ses personnages dans une dynamique de déplacement pour améliorer un quotidien déjà aigre. Il présente de ce fait un itinéraire des plus fréquentés où les personnages en présence sont soumis à une restriction spatiale. Cela nous informe qu'ils ont l'habitude d'emprunter le même itinéraire qui les mène vers l'oasis. Ce mouvement balisé et limité dans l'espace développe, dans un autre abord, une vie monotone marquée sur l'axe axiologique par la dysphorie. Cette monotonie n'est pas seulement montrée par l'emploi du mot *ordinaire*, mais aussi en convoquant d'autres figures qui sont de l'ordre du temps, comme *dans une heure*.

Cette dynamique temporelle est prolongée, également, par le personnage-narrateur, le lieutenant Ferrières qui incarne l'itinéraire, du fait de voir se greffer à lui d'autres figures temporelles. Les figures ci-dessus apparaissent comme un réseau d'unités lexématiques qui dessinent le parcours figuratif du militaire dont le mouvement est calculé et soumis à la contrainte de l'Autre : l'ennemi. L'emploi de l'impératif, *préparez-vous*, et de la forme impersonnelle *il faut* est l'implicite qui témoigne du

¹Benoît, Pierre, *l'Atlantide*, op.cit., p. 23.

caractère strict et ordonné de l'armée. La figure *Cartouche*, n'en est, quant à elle, que le caractère explicite de cette institution.

De nouvelles figures sont invitées par l'instance narrative pour configurer l'itinéraire et lui donner son épaisseur. Les figures convoquées fournissent une première opposition et construisent progressivement la thématique du mouvement. En effet, dans les figures qui suivent nous assistons à une mise en place de deux rôles thématiques différents :

- Celui du mouvement dans le temps par les figures, *maintenant, durant, l'heure, pendant, le temps, dura, la nuit*.
- Celui du mouvement dans l'espace par les figures, *je sortis, au prés de, le milieu de, derrière, le parcours, au bordj, notre retour, nous arrivâmes*.

Nous pourrions encore révéler que les personnages sont certes soumis à un déplacement, mais à leur image, le narrateur, ne s'est à aucun moment expliqué sur le trajet effectué. Cependant, par les choix apportés, l'auteur se contente simplement de signaler le positionnement spatial de ses personnages. Il déclare, par la bouche de Ferrieres, une fois sorti du bordj, «*je sortis du bureau en sifflotant* »¹. Pour configurer leur arrivée dans l'oasis, il ajoute : «*nous étions maintenant(...) auprès de la mare qui tient le milieu de la maigre oasis* »². Ce n'est que partie remise du moment que les personnages sont *illico presto* sommés de revenir, puisqu'il «*est l'heure de rentrer au bordj* »³. Dans un élan narratif, et sans donner la moindre information, le narrateur, ne s'est, à aucun moment, attardé sur les détails de l'itinéraire. Toutefois, il s'est adonné à un simple balisage d'un terrain commun et habituel aux deux personnages. Il apparaît que cet espace est maîtrisé dans ses moindres détails par les forces agissantes, puisqu'il ne plonge nullement les personnages dans l'effroi et le doute. Il est opportun de dire aussi, d'après les deux extraits du texte qui suivent, que comme à l'aller, le retour s'est effectué dans le silence, en l'absence des éléments susceptibles de développer, un tant soit peu, un jalonnement d'un mouvement dans d'autres points référentiels de l'itinéraire.

A en croire les deux personnages, il semble que ce silence même est partagé. L'un d'eux déclare : «*pendant tout le temps que dura notre retour, je ne pus trouver la force*

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 24.

²*Ibid.*

³*Ibid.*, p. 31.

de rompre, par un mot quelconque, notre silence désolé »¹. Ce même personnage s'exprime pareillement sur leur arrivée. Il rajoute : « la nuit est presque tombée quand nous arrivâmes »².

Jusque-là, nous nous sommes contenté de nous consacrer aux parcours figuratifs, il n'en demeure pas moins que ces parcours développent des rôles thématiques nécessaires à la compréhension de la dimension axiologique qu'ils développent. Un ensemble d'oppositions permettent la construction d'une vision et d'un regard critique sur l'espace romancé. En effet, nous assistons à une opposition de deux mouvements pour un unique itinéraire, l'un s'effectuant dans le temps et l'autre dans l'espace, encore que ce dernier soit bien masqué dans le récit. Cela, pour développer le thème de l'immédiateté à l'espace et tout ce qu'il peut engendrer comme connaissance, habitude et retours incessants au point de départ. A chaque fois, les personnages reviennent sur les lieux qu'ils ont quittés momentanément. Retour trahissant l'idée charnière qui développe le thème de l'homme sédentaire. Nous pouvons, cependant, nous accorder à dire que la mise sous récit de l'itinéraire ne se présente pas comme une randonnée se déroulant sur un chemin tracé dans le paysage.

C'est bien sur ce registre que Djamel Mati enclenche sa réflexion sur le nomade et l'homme passager. Dans cet espace désertique, si pour Pierre Benoit, le temps est convié telle une figure centrale dans le mouvement de ses personnages, il n'est, pour l'auteur de *On dirait le Sud* que perte et désorientation. D'après lui, « le temps se perd languissamment dans cet immense sablier qui distille avec parcimonie les minutes, les saisons, les siècles »³. Par ces éléments figuratifs, nous sommes devant l'effritement progressif du temps, d'où la thématique de l'égarement qui semble envahir à elle seule le récit. Le narrateur conçoit un espace où il est difficile de s'orienter ; les figures temporelles ne suffisent pas. Qu'on lui soit familier ou pas, le désert efface derrière lui les traces qui permettent le balisage, sinon les repères nécessaires à l'orientation. Il apparaît que la conception de l'itinéraire chez Djamel Mati, s'inscrit à l'opposé de son prédécesseur. Le narrateur assume et explique que « les gens d'ici ou de passage ne comptent plus sur ce temps pour vivre ou suivre leurs chemins »⁴.

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 32.

². *Ibid.*

³Mati, Djamel, *op.cit.*,p.15.

⁴*Ibid.*

Remarquons qu'ici les figures se joignent et se relient pour développer les thématiques du nomade et de l'errant, à qui le temps en tant que figure, établit des rapports d'inutilité dans le désert. *Suivre* et *chemin* traduisent la thématique de l'itinéraire où les emprunteurs ne sont qu'égarés et prisonniers. En effet, «à peine arrivés dans ce monde, ces égarés ne peuvent plus s'en échapper »¹.

Les personnages, désespérés, voient que tout espoir de voir des signes qui permettent de bien s'établir et s'orienter dans ce désert, sont inexistantes :

Une gageure que le destin, souvent, se force à relever au prix d'une vie ou de plusieurs...Quoi de plus inquiétant et intrigant pour les gens qui se réveillent largués dans ces déserts des hommes, sans repères dans le temps et dans l'espace, comme des grains de sable qui chutent de la fiole supérieure du sablier²

Cette figuration témoigne indéniablement de la difficulté qu'ont les hommes, venus d'un autre espace, de trouver signes et repères leur permettant de s'inscrire dans l'immédiateté à l'espace. Cette perte des signes engage les personnages, perdus et égarés, dans une atmosphère délicate et engendre l'angoisse et l'inquiétude, assimilées par l'auteur à une chute. Cette chute est à comprendre dans la perspective d'une rupture ; rupture avec l'espace de référence et de l'instantanéité. Toutefois, en cherchant à identifier les éléments communs à l'itinéraire, nous voyons se dessiner un ensemble de points nécessaires à l'élaboration d'une forme de balisage que le désert impose en tant qu'espace géographique. La récurrence de la figure de *l'oasis* vient en renfort pour témoigner de l'important rôle qu'elle occupe, rôle ô combien nécessaire à rendre le parcours, initialement établi, jalonné dans l'espace. Ce ne sont pas les éléments figuratifs suivants qui vont nous contredire, du moment que le narrateur de *On dirait le Sud* estime que « dans la région les points de vie ou d'espoir résident dans les rares oasis »³.

Même son de glas chez Pierre Benoit qui fait de la figure de *l'oasis* le repère antinomique du *bordj*. Cependant, il y a lieu de comprendre que dans la linéarité du mouvement chez Benoît, s'articule le principe d'un espace fermé ayant comme thèmes principaux la quiétude et la sécurité. Chez Djamel Mati, le mouvement apparaît comme circulaire, d'où l'idée d'un espace ouvert développant les thèmes de l'inquiétude et de

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p.15.

²*Ibid.*, p. 16.

³*Ibid.*, p. 17.

l'insécurité. D'un côté, une forme de vie sédentaire et de l'autre, une forme de vie, non pas nomade- car les nomades savent se déplacer dans l'espace- mais errante.

Dans la phase proprement réservée à la segmentation en séquences, l'apparition ou la disparition d'un personnage constitue un moment fort de l'analyse sémiotique, dès lors que « *les parcours figuratifs peuvent être rapportés à un personnage à l'aide d'un rôle thématique qui constitue un condensé, un résumé de tout le parcours* »¹. En effet, l'apparition du personnage de Saint-Avit dans le circuit narratif du lieutenant Ferrière, entraîne une nouvelle forme de l'itinéraire, car c'est à cause de ce personnage principal que se développe l'idée d'un parcours, sillonnant, presque à lui seul, le désert. Il ne tarde pas à se mettre en expérience, puisque, « *un soir, il quitta le poste vers six heures, à la tombée de la grosse chaleur* »². Cet agencement figuratif, comme ce fut le cas au début, témoigne d'un mouvement enclenché dans le temps, mais cette fois-ci, il est révélateur d'une autre dimension de l'itinéraire. Si, jusque-là, *le retour* s'est effectué avant la tombée de la nuit par Ferrière et Châtelain, il n'en demeure pas moins que Saint-Avit développe un prolongement temporel, visible dans l'extension d'un voyage, entrepris un certain *soir* pour n'en finir que le jour suivant. Le narrateur s'inscrit dans une dimension logique de dysphorie puisque Saint-Avit « *A l'aube, il n'était toujours pas de retour. Il ne rentra que vers midi* »³.

Le personnage de Saint-Avit développe, quant à lui, un rôle thématique des plus révélateurs. Il est celui par qui un autre type de mouvement surgit. Dire qu'il est « *parti pour un petit tour, comme d'ordinaire* »⁴, c'est comprendre que son rôle thématique est celui d'un déambulateur. C'est la thématique de la déambulation dans le désert qui charrie aussi derrière elle celle de l'aventure. Il y a aventure sachant que le personnage de Saint-Avit faisait fi des *pillards Chaamba*, que l'auteur présente comme responsables des manigances qui génèrent dangers et inquiétudes dans leur camp.

Jusque-là confinés dans un itinéraire allant du *bordj* à l'*oasis*, ces personnages sont presque contraints d'aller vers d'autres contrées comme celui de partir vers le noyau autour duquel se tisse toute l'histoire : l'île de l'Atlantide. On annonce d'ores et déjà, un trajet vers ces contrées mystérieuses par la bouche de Saint-Avit qui déclare : « *quoi de*

¹ Groupe, d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Presse Universitaire de Lyon, 1979, p. 98.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 40.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

plus accessible, en apparence, que l'immense Sahara, ouvert à tous ceux qui veulent s'y engoutir »¹. Le danger est vraiment imminent pour des personnages appelés à rejoindre une contrée étrangère. Ils sont pris dans un mouvement de spirale dysphorique ayant comme cadre d'existence un espace fermé. Le Sahara tel qu'il se présente dorénavant à Saint-Avit est une invitation toute dangereuse, car c'est vers un espace des plus ouverts qu'il doit partir. L'ouverture du désert, méconnu et non encore découvert est peut être, pour les personnages, un espace plein d'aventures.

La notion de l'itinéraire englobe des éléments qui permettent sa compréhension ; des éléments que nous considérons comme intégrateurs se combinent et forment un tout homogène. C'est ce à quoi nous assistons dans ce texte qui produit une conception de l'itinéraire, construite sur des éléments qui la font progresser. Le personnage de Saint-Avit déclarait :

La modification de mon trajet primitif consistait en ceci : c'est qu'arrivé à Ighelaschem, à six cents kilomètres sud de Temassinin, au lieu de gagner directement le Touat par la route de Rhât à In-Salah, je devais, m'enfonçant entre les massifs Mouydir et du Hoggar, piquer au Sud-Ouest jusqu'à Shikh-Salah. Là, je remonterais au Nord, vers In-Salah, par la route du Soudan et d'Agadès. Soit à peine huit cents kilomètres de plus, sur un voyage total d'environ sept cents lieues, mais la certitude d'exercer une surveillance aussi complète que possible sur les routes suivies pour se rendre au Touat par nos ennemis, les Senoussis du Tibesti et les Touareg du Hoggar²

Nous retrouvons dans ce dernier énoncé un ensemble de parcours figuratifs distincts par lesquels se développent des rôles thématiques différents. Le trajet en lui-même nécessite un ou plusieurs emprunteurs. Nous remarquons un rôle thématique de l'itinérant assuré par le déploiement des figures, *mon, je, m', nos*. Ces figures sont associées pour donner au texte une dimension explicative et informative. L'emploi de ces déictiques résume une fonction énonciative prise en charge par le narrateur qui n'est autre que Saint-Avit. D'autre part, cet itinérant est appelé à évoluer dans un espace défini, transitant sur des points nécessaires au mouvement. Nous retrouvons les figures, *trajet, route et routes*, qui se condensent derrière la thématique du trajet, qui est le chemin à suivre.

Pour les besoins de cet itinéraire, le texte est construit aussi à base d'autres réalités. Ce sont celles qui se rattachent au paysage. Cette nouvelle forme de repère est indispensable dans le désert, car elle est naturelle. Les figures qui sous-tendent la nature de l'espace lui-même, nous convient à l'émergence d'une forme de stabilité. Par elles,

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 32.

²*Ibid.*, p. 52.

les personnages s'inscrivent dans un parcours jalonné d'éléments stables qui permettent de se déplacer et de se situer avec précision dans l'espace du mouvement. Elles leur facilitent l'orientation et les préservent de toute dérive. Ainsi, les figures, *massif, hoggar, Rhat, In-Salah, Mouydir, Tibesti, Touat* est un condensé figuratif développant le rôle thématique d'éléments naturels immédiats au trajet lui-même.

Par opposition à ces éléments naturels référentiels observables, d'autres leur sont associés, mais qui sont culturels et conceptuels. Elles aussi permettent un balisage directionnel et autoritaire à l'image des points cardinaux *Sud, Ouest, Nord*. La thématique du mouvement, à cet effet, est manifeste du moment qu'à côté, nous trouvons des verbes de spécialité et de mouvement. Les figures suivantes n'en sont que témoignage : *gagner directement, pique au, m'enfonçant, remonterais*. L'itinéraire étant préalablement établi, des arrêts obligatoires doivent être observés. Saint-Avit raconte que « *portant les vivres et outres d'eau potables, très petites, les haltes avec puits ayant été, par mes soins, suffisamment repérées* »¹. Cette expression supporte un parcours figuratif qui résume celui de la nourriture par les figures *eau potable, les vivres, outre et puits*, qui sont nécessaires pour la traversée.

Les deux textes semblent communiquer une certaine intertextualité, du fait que les deux histoires se construisent autour d'un noyau. Si pour *l'Atlantide* le noyau central est cette île perdue, vers laquelle s'acheminent les personnages, *le point B114* n'est pas en reste puisque *Neil*, personnage de Djamel Mati, se dirige vers cet espace. Pour marquer le caractère mystérieux de ce point, le narrateur déclare que « *le sibirkafi du point B114 a bel et bien existé, tout comme l'Atlantide, le continent perdu de mû et le mythe de Sisyphe, même si on n'a pas encore trouvé leurs traces* »². Dans les deux itinéraires en question, il y a la présence des points vers lesquels ils cheminent, traduisant des espaces transcendants, construits par des éléments alternant lieux géographiques référentiels et lieux chimériques et fantasmagoriques.

Pour mieux comprendre l'idée générale de l'itinéraire, il est nécessaire et opportun de l'inscrire dans une perspective narrative. En effet, dans les deux récits, Saint-Avit et à Neil s'inscrivent dans une mobilité qui les mène vers le noyau central : *L'Atlantide* pour Saint-Avit et *le point B114* pour Neil.

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 52.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 13.

Une maîtrise du trajet initial est vite affichée par Saint-Avit, montré avec une connaissance parfaite de l'itinéraire. On ne peut parler dorénavant d'errant et de vagabond, mais simplement de voyageur. En paraissant comme un acteur ayant des connaissances plus approfondies du trajet à effectuer, Morhange, en profite pour intégrer l'équipe. Dans ce sens, il lui déclare : « *j'apprenais le voyage que vous entreprenez* »¹. Il est évident de parler, sémiotiquement, de Saint-Avit comme une figure actantielle porteuse de plusieurs rôles thématiques. Nous dénombrons celle qui développe la thématique des connaissances des lieux qui renseigne sur le mouvement entrepris. C'est celui d'un parcours connu et jalonné de repères, les mêmes repères que ceux des Touareg, habitués des lieux. Toutefois, cette maîtrise attribuée à Saint-Avit est vite minimisée devant celle de Bou-Djemaa, un nomade Chaamba.

Pour conduire leurs personnages aux endroits convoités, les deux écrivains semblent s'inscrire dans une écriture d'un espace désertique qui les oblige à introduire des éléments considérés comme manifestes et nécessaires à la configuration de l'itinéraire. En effet, les figures de *puits*, *oasis*, *grotte* et *montagne* explicitent un parcours délimité dans l'espace et obligent une lecture d'un mouvement recouvert de traces et de points naturels permettant la continuité d'une pratique d'un déplacement orienté. Toutefois, les protagonistes perdent quelques fois ces repères et s'exposent aux dangers. Ils doivent, apparemment s'appuyer sur les guides. Saint-Avit l'a bien compris, lui qui fait d'Eg-Antiouen l'unique guide dans ces espaces où il est facile de périr.

Les éléments qui composent l'itinéraire chez les deux auteurs, semblent être les mêmes, toutefois, les thématiques sont différentes. D'un côté l'itinéraire initiatique, dominé par des voyages oniriques de Neil, et de l'autre un itinéraire à vocation militaire développé par Saint-Avit et Morhange. De ces trajets se dégage une ambivalence sémantique qui allie des valeurs positives et négatives. Pour les personnages de Saint-Avit et de Morhange, la perspective d'un voyage « *dans l'horrible trajet des six jours sans eau* »², les plonge dans une situation dysphorique.

Ce n'est que partie remise du moment que cette situation de dysphorie n'a pas envahi, à elle seule, le parcours des protagonistes cités précédemment ; elle est appelée à céder sa place à une autre situation qui est de l'ordre de l'euphorie. En effet, un peu loin, Saint-

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 54.

² *Ibid.*, p. 61.

Avit avoue : « *la tournure que commençait à prendre notre voyage n'était point pour me déplaire* »¹. Neil, le personnage principal de *On dirait le Sud*, à l'image de Saint-Avit, semble développer la même thématique de l'angoisse qui s'inscrit dans un engrenage de dysphorie. Il s'inquiète : « *pourquoi ai-je entrepris cette traversée ? J'en connaissais pourtant les dangers. On m'avait prévenu* »².

Un ensemble de questionnements viennent perturber les personnages qui entreprennent ce genre de voyage et se voient contraints de se préparer en conséquence. Nous avons remarqué que *Neil*, dans le segment précédent, conscient des dangers d'une telle randonnée, s'engage dans la dysphorie d'une expérience que lui ont déjà relatée de tierces personnes. En revanche, Saint-Avit, nous l'avons déjà remarqué, a pris ses devants en préparant matériel, vivres et moyen de transport. Cependant, cette randonnée, quoique soigneusement ou spontanément entreprise, souffrirait à l'épreuve du temps et de l'espace, d'une certaine dépendance à quelques imprévus d'ordre naturel, géographique et sensoriel. La pratique de l'itinéraire se voit ainsi biaisée inopportunément, et conjoncturellement elle engage son écriture dans l'effroi d'une expérience désorientée.

Indubitablement, le discours trahit l'existence de ce contenu qui ouvre la voie à des écritures variées et différentes. L'agencement particulier dans le discours, des éléments qui le composent, déterminent l'allure axiologique de l'itinéraire entrepris ou à entreprendre. Pour évoluer le plus normalement possible, il faut engager entre autre un sens inouï de l'orientation. Le moins que l'on puisse faire, dans un espace comme le désert, c'est d'« *être attentif à l'itinéraire* »³. Nous comprenons que les cinq sens contribuent à la réussite ou l'échec de l'orientation. A partir de ce constat, nous allons essayer de comprendre le programme sur lequel est construit cet itinéraire et voir les rebondissements inattendus d'une telle virée. Rebondissements qui expliqueraient l'élan aléatoire dans lequel est engagé l'itinéraire, que nos personnages ont, pourtant, pris le soin de tracer avant de l'avoir même entamé.

Sur la roche plate, une légère poussière s'était élevée. Dans l'atmosphère immobile quelque grains de sable se mirent à tourner en rond, avec une vitesse

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p.89.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 27.

³ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p.60.

qui s'accrut jusqu'à devenir vertigineuse, nous donnant par avance le spectacle microscopique de ce qui allait fondre tout à l'heure sur nous¹

Ce changement brusque du climat, nous l'avons remarqué, a précipité nos personnages dans une désorientation spatiale. Toutefois, en se fiant à leur instinct de survie, ils ont su, à temps, se réfugier dans les entrailles d'une élévation. Ce faisant, ils ont dévié de leur itinéraire premier. Dorénavant, ils sont à la merci de la nature et des caprices du hasard.

Loin de se contenter d'exposer ses personnages uniquement aux risques du climat, l'auteur ne tarde pas à dévoiler que les plantes et l'Autre peuvent s'avérer perturbateurs et amplificateurs de péripéties. Sauvé de la noyade, Eg-Anteouen, par des plantes bien choisies, engage ses sauveurs dans un sommeil profond et accomplit sa mission initiale : celle de les conduire à la reine. Saint-Avit déclare après l'accident de la crue : « *cet Eg-Anteouen, avec son hachich, est un beau scélérat* »². Bien avant cet accident, la délégation a enregistré la perte de leur guide Bou-Djemaa, cette fois, aussi, cela est dû à la méconnaissance des plantes. C'est cette plante, qui, dans le temps, « *avait frappé de mort, plus vite et plus sûrement que les armes touareg, une partie de la mission Flatters* »³.

D'un point de vue figuratif, l'on peut recenser, dans des parcours, les éléments qui ont dévié la mission de leur trajet initial, et signaler conjoncturellement, les figures et les types auxquels ils se rapportent. Nous trouvons à cet effet, d'abord, les figures *Afahléhlé, hachich, laitue, falezier, chanvre, plante, herbes, feuille verte*, qui se combinent derrière le parcours figuratif des plantes, et ensuite les figures atmosphériques se rapportant au parcours ayant trait à la nature et au climat par *orage, éclair, tonnerre, gouttes, affluent, pic d'un oued, fracas, déluge, flot*.

Un autre parcours figuratif se dessine aussi pour mieux configurer l'intensité des premiers parcours. Il s'agit d'une pléiade de qualificatifs qui orientent le discours vers une dépréciation et l'habillent, au passage, d'une forme dysphorique. Nous citons, les figures *nerveux, vertigineuse, microscopique, aigres, sauvage, desséché, imperméable, désordonnée, ténébreux, noires, aveuglant, rocheuse, énormes, tendus, malencontreuse, abrupt, immenses, surhumains* qui se compriment pour ébaucher le rapport de

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p.74.

² *Ibid.*, p.110.

³ *Ibid.*, p. 95.

désorientation et le piège climatique dans lequel les personnages sont acheminés, comme pour thématiser les inattendus de la nature. Ce changement soudain oblige la lecture d'un espace insaisissable qui mène vers la dysphorie.

Nous enregistrons aussi une dialectique du haut et du bas. Haut Vs Bas qui sonne comme Euphorie VS Dysphorie. En effet, les personnages se réfugient dans les hauteurs pour fuir la nature qui se déchaîne. Cette opposition est développée par les figures suivantes : *élevée, accrut, basse, remonter, sur, élévation, le lit, profondeur, hauteur, creuses, s'éleva, au-dessus, ciel, atteignons, gravir, terrasse, dominait, seuil, fond, trous, montaient*. Il est question de deux lieux opposés qui développent séparément l'euphorie pour le haut de la montagne et la dysphorie pour l'oued.

En définitive, de ces deux trajets, les personnages se voient soumis à des rencontres, traduites par des oppositions actorielles qui laissent possibles des représentations qui nous renseignent sur la dimension de l'habitant du désert. Notre intérêt est de voir dans le chapitre qui suit comment les deux écrivains désignent cet élément du désert, sédentaire ou nomade. Soumis à un espace bien particulier et sujet à différentes rencontres, il se découvre dans une forme d'altérité dans la rencontre avec l'autre. Cette découverte est tributaire de son espace de toujours.

2-Touareg : antagonismes et rapports à l'espace

Le désert est un espace où l'homme ne peut rester indéfiniment immobile. Il oblige par ses caractéristiques à s'inscrire dans la mobilité. Les Touareg qui sont soumis à ce genre de déplacement se rencontrent souvent. Ils ont pu établir une manière d'être, et une manière de se partager un espace pauvre en culture et en eau. En face d'un étranger, ils subjuguent et forcent le respect. Pour le sédentaire, les choses se présentent autrement, il ne se déplace dans les terres lointaines que rarement. Pour les deux, le nomade et le sédentaire, le rapport à l'espace est différent : « *Qu'ils se déplacent ou qu'ils s'arrêtent, le propre des nomades est bien leur façon de vivre l'espace, de ne pas demeurer confinés dans une habitation ou dans un territoire restreint. Ils ont plus que les sédentaires la conscience de vivre sous le ciel* »¹. Le mouvement auquel ils sont astreints leur permet de rencontrer des hommes qui n'appartiennent pas forcément à

¹ Saint-Herblain, *Le Nomadisme*, article consulté sur <http://www.la-bibliotheque.com/pdf/nomadisme.pdf>, le 13-02-2017.

l'espace du désert. Cela favorise de nouvelles découvertes qui se soldent par de nouveaux partages et de nouvelles configurations ethniques et spatiales.

Dans leur évolution, les personnages des deux récits se découvrent. De ces rencontres, se construisent des oppositions multiples qui donnent naissance à une nouvelle conception et un nouveau sens de l'homme du désert. Le rapport à l'espace se construit également avec cette nouvelle donne qui est l'Autre. L'idée du nomade passe avant tout par la compréhension des rapports qu'il construit avec son espace et avec celui qu'il rencontre. Avant d'aborder la portée sémantique de cette figure dans les deux textes, et voir comment l'espace du désert est représenté en face d'elle, il est judicieux de savoir que le mot touareg est difficile à cerner. Il est à la fois celui qui habite le désert, celui qui se déplace régulièrement et celui qui brave le désert. La présente analyse nous permettra de dévoiler les différents rapports qu'entretiennent les Touareg avec l'Autre et leur espace immédiat. Pour ce faire, l'observation des personnages dans leurs oppositions et interactions est plus que nécessaire.

Pierre Benoît nous offre une texture de personnages ayant des cultures différentes. Tous évoluent dans l'espace du désert, conçu comme un espace de rencontre. Le désert acquiert des valeurs qui vont du désenchantement à l'enchantement, et ce selon ses articulations avec les acteurs et le temps du discours. D'ailleurs, tout texte se présente comme agencement et opposition de personnages. L'on déclare, à cet effet, que 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 »¹. Celui-ci tire son existence au milieu de tant d'autres que l'auteur fait intervenir pour occuper un rôle et une fonction.

Dans *l'Atlantide*, Pierre Benoît fait de l'interaction des personnages le point culminant qui engage l'espace du désert dans la diversité perspective. L'on retrouve, dès lors, d'un côté comme de l'autre, une opposition toute particulière entre Européens et Arabes. De cette liaison découlent des représentations interculturelles, qui touchent, par ricochet, l'espace. Ces personnages référentiels en contact font naître des sentiments ambivalents de rejet et d'accord. Déjà dans l'absence ou la présence du targui, le sens du désert n'est pas le même.

¹ Achour, Christian, Bekkat, Amina, *Clefs pour la lecture des récits, convergences critiques II*, Alger, Editions du Tell, 2002, p. 52.

Les valeurs et les différents statuts investis par l'élément du touareg sont variables. Il permet à l'Autre de porter un jugement et de sortir enrichi de renseignements qui facilitent la représentation du désert. Chez Djamel Mati la différence est de taille. Dans les différentes oppositions actérielles, celles de l'européenne vs l'arabe, sont absentes. Toutefois, Neil est cet inconnu à l'espace qui représente celle de l'étranger. Contrairement aux Touareg habitués de l'espace désertique, lui, en est à sa première expérience

Pour l'analyse, nous retiendrons comme critères de réussite, l'apparition ou la disparition des acteurs, susceptibles d'intégrer de nouvelles significations. 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 et de ces personnages, qui peuvent en découler. En résumé, les segments seront choisis en fonction des conjonctions et disjonctions actérielles.

Pour montrer l'obligation de se mener d'un guide, Pierre Benoît fait de Boudjema, celui qui connaît le mieux l'espace du désert. Malgré son importance dans le désert, les personnages européens ne se gênent pas de le déconsidérer. Certains d'entre eux, et selon l'importance de ce dernier, l'apprécient pour son implication dans la chevauchée. Sémiotiquement il devient une figure ambivalente, au centre d'un jeu de valeurs sémantiques qui va de la considération à la déconsidération. L'auteur lui fait endosser le rôle d'un protagoniste au savoir irrécusable. C'est ainsi qu'à travers lui, il montre combien le désert peut surprendre. En montrant chez ce personnage le sentiment d'ahurissement et d'étonnement, Saint-Avit déclare qu'« à l'étonnement admiratif du nègre, je compris l'ignorance où je me trouvais des mystères de l'immense Sahara »¹. 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. Le condensé figuratif, *nos ennemis Senoussis*, montre la présence d'un peuple dont il faut se méfier. L'espace que ce peuple occupe inspire à l'autre- ici il s'agit des Français- peur et insécurité. Nous sommes en présence d'un espace dysphorique qui développe les thèmes de l'angoisse.

Pierre Benoît semble porter un jugement définitif sur les habitants du désert qu'il considère comme des sauvages. Par la bouche de son personnage *Saint-Avit*, il dénonce la déclaration des droits de l'Homme « qui prescrit que l'insurrection est le plus sacré

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 61.

des devoirs, mêmes lorsque les insurgés sont des sauvages qui vous coupent proprement la tête»¹. En portant un regard des plus négatifs sur les Touareg, il le prolonge, dans l'espace sablonneux du désert, pour faire d'eux des hommes sauvages qui n'ont aucun droit à l'insurrection. Cette perspective dysphorique de l'homme sauvage est étayée par la figure de Boudjema qui est réduit aux simples travaux forcés. Il est tout le temps occupé à «*maitriser les chameau*»². Toutefois, il suscite de l'admiration chez Saint-Avit qui le voit «*poussant devant lui, avec une admirable maîtrise les deux chameaux*»³, qu'il «*réussit à y abriter*»⁴

Ce personnage est-il simplement conçu par l'auteur pour répondre aux besoins des personnages européens ? Tout au long du parcours figuratif, la figure de Boudjema disparaît et laisse place à l'érudition des personnages européens, qui discutent sur les origines des Berbères. Cet isolement de la figure de Boudjema, n'est pas gratuit ni vain, puisque sa réapparition dans le rythme de la narration entraîne avec elle, celle du chameau. Nous remarquons qu'à chaque fois que la figure de Boudjema réapparaît, elle vient pour montrer son importance à entretenir les bêtes. Il semble que son rôle thématique est bien scellé. C'est celui d'un homme inférieur s'occupant uniquement des chameaux. Ils constituent avec le chameau, une dichotomie où chacun trouve son étendue sémantique dans celle de l'autre. D'ailleurs, la disparition définitive du chameau a entraîné celle de Boudjema. La dimension significative de Boudjema est prolongée aussi en face d'un autre chameau qui ne leur appartient pas. Pour le narrateur, Boudjema «*n'a qu'une idée : s'approprier le capital en déshérence que constitue ce chameau à vau l'eau*»⁵.

Un homme fort que le narrateur désigne par indigo est vite convié pour marquer une conjonction actorielle. Il s'agit de celui «*d'une espèce de géant(...) le visage, quoique très maigre, était régulier, presque beau. Le teint était clair, la barbe rare. Les cheveux déjà blancs révélaient un homme d'une soixantaine d'années*»⁶. La présence de ce personnage est l'occasion pour l'auteur de révéler les différentes ethnies vivant dans le

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 50.

² *Ibid.*, p. 74.

³ *Ibid.*, p.75.

⁴ *Ibid.*, p. 76.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶ *Ibid.*, p. 82.

désert. Ces ethnies qui luttent entre elles sont celles des Touareg serfs, Touareg nobles et les Arabes sahariens.

Le parcours figuratif ci-dessus est un assemblage d'isotopies qui développent dans le fond, la thématique d'un targui charismatique qui impose le respect. Nous signalons dans cet ordre les adjectifs *géant, régulier, beau, clair* qui valorisent un personnage noble. Toutefois, cette figure du Targui en la personne d'Eg-Anteouen ne tarde pas à entraîner la délégation, jusque-là euphorique, dans une situation de dysphorie. En effet, Boudjema, souvent calme a montré combien « *son trouble était grand* »¹. Depuis l'apparition du targui noble, qui les a entraînés plus tard dans l'île, les péripéties s'enchaînent. A ce sujet, Saint-Avit déclare que « *si jamais quelque chose se peut influencer sur une puissance, qu'elle soit du mal ou du bien, de la lumière ou des ténèbres, c'est la prière murmurée par un tel homme* »².

La méconnaissance du territoire immédiat par les deux personnages européens les oblige à faire confiance à Ag-Antéouen. Il devient, l'espace d'une virée dans le Hoggar, le guide absolu. Il est le seul espoir de survie. Il balance, à cet effet, sur l'axe axiologique dans des représentations sémantiquement ambivalentes, du négatif vers le positif : Dysphorie VS Euphorie. C'est dans un réseau sémantique euphorique que l'auteur de *On dirait le Sud*, engage sa conception de la figure du Touareg. En effet, c'est dans une oasis que Neil, personnage central de Djamel Mati, fait sa première rencontre avec les Touareg.

Escorté par quatre gaillards armés de longs sabres et de boucliers, Neil est conduit dans la plus grande des tentes. Assis sur un épais tapis rouge, un targui d'une puissante carrure, enveloppé d'une ample djellaba bleue. Mussa, le chef de la tribu, semble trôner au milieu d'une assemblée absente. Son visage est voilé par un turban blanc qui lui recouvre entièrement la tête, seuls d'immenses yeux noirs brillent la mince ouverture du chèche³

Nous découvrons ici la conception d'un gigantisme se rapportant aux Touareg, « *se sont les hommes qu'on reconnaît à leurs tentes(...) et à leurs voiles, les nomades du désert* »⁴. En effet, le narrateur extirpe la figure de Mussa de ces pairs (*assemblée absente*) et la rattache à une désignation de l'espace et des choses. Cette dimension euphorique est développée par des adjectifs formant les isotopies de spatialité. L'on

¹Benoît, Pierre, *op. cit.*, p. 93.

²*Ibid.*, p. 97.

³Mati, Djamel, *op. cit.*, p. 43.

⁴Bem, Jeanne, *la terre et le désert dans l'imaginaire de Camus*, in « *le désert, un espace Paradoxal* », actes du colloque de l'université de Metz (13-15 septembre 2001).p. 461.

retrouve *grande, immense, entièrement, ample, gaillards et long*. Soucieux de développer la thématique du nomadisme, l'auteur ne tarde pas à engager le chef targui et Neil dans une discussion qui laisse apparaître, comme ce fut le cas chez Pierre Benoît, l'existence de différentes tribus, noble VS serve.

Dissertant sur ses origines, Mussa déclare : «*nous sommes des nomades de la tribu des Kel-Ghela. Notre véritable ancêtre Tin-Hinan nous a transmis la connaissance et donné l'accès au pouvoir de commandement sur les autres groupes de l'Ahaggar* »¹. Dans cet extrait, il est question d'une appartenance ethnique. C'est celle des hommes bleus : les Touareg issus de l'ancêtre Tin-Hinan. L'idée du nomade est vite relayée par celle du sédentaire. En effet, Musssa ajoute : «*Nous avons décidé de nous fixer dans cette oasis. Cela fait longtemps déjà que nous nous parcourons plus ces grandes étendues de sables et de pierres comme le faisaient nos glorieux aïeux. Toutefois, nous avons gardé nos traditions et notre culture* »². De ce condensé figuratif, se lit un changement de situations qui s'est opéré dans le temps. Le narrateur, pour expliciter ce changement- du nomadisme au sédentarisme- se contente simplement de l'inscrire dans un temps indéterminé : la marque de l'imparfait et la formule d'ouverture *cela fait bien longtemps*. Les deux situations susdites sont prises en charge par des éléments figuratifs qui développent leurs dimensions sémantiques respectives.

Nous fixer est un verbe pronominal qui désigne le caractère immobile des Touareg. Cet immobilisme des Touareg s'inscrit dans l'espace : c'est celui de l'*oasis*. Par ailleurs, pour sceller la thématique du sédentarisme, l'auteur s'inscrit dans le jeu des oppositions. Au verbe *se fixer*, il oppose celui de *parcourir* ; à l'espace de l'*Oasis*, celui des *grandes étendues de sable et de pierres*.

L'auteur montre deux façons propres aux habitants du désert de vivre leur environnement : celui d'un environnement fermé qui réside dans l'idée du sédentarisme, et celui d'un espace ouvert, propre aux nomades. Dès lors, *Sédentaire VS Nomade*, apparaît comme une dichotomie qui charrie derrière elle l'idée de *l'immobilité VS le Mouvement*. Une conception d'un *espace Fermé VS espace Ouvert*. L'on déduit, à cet

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 44.

²*Ibid.*, p. 45.

effet, que « *le territoire nomade recouvre ainsi une imbrication d'espaces complémentaires* »¹

Contrairement au texte de Pierre Benoît qui regorge de sentiments d'insécurité, celui de Djamel Mati est plein de rencontres dominées par la quiétude. Il y est mentionné des Touareg hospitaliers et aimables à l'exemple de *Mussa* qui demande à *Neil* : « *repose-toi. Ici, tu es en sécurité.* »². Cependant, dire que « *l'abri réservé aux invités est spacieux* »³, est une façon implicite de dire une autre forme d'insécurité. L'interrogation qui retient notre attention est celle qui se rapporte à la source de cette insécurité développée par la figure de *l'abri*. Dire que *Neil* est désormais en sécurité, c'est sous-entendre, qu'avant, il était proie au danger, lui qui a traversé un désert qu'il n'a jamais connu.

Il est opportun de lire, à cet effet, deux espaces ; l'espace d'*ici*, celui de *l'oasis* qui développe la thématique de sécurité et celui de *l'ailleurs*, réservé à l'errance et au nomadisme, qui charrie derrière lui la thématique de l'insécurité. L'on résume ainsi que :

- L'ici : est un espace fermé- celui de l'oasis- où le Touareg s'inscrit dans l'immobilité ; c'est le type même du sédentaire qui vit dans la sécurité.
- L'ailleurs : est un espace ouvert- celui *des grandes étendues de sable et de pierres*- où les Touareg et les errants s'inscrivent dans le mouvement ; c'est le type même du nomade et de l'errant qui évoluent dans l'insécurité.

L'e narrateur dans un élan didactique, et pour mieux valoriser les Touareg qu'il conçoit comme des *nomades sédentarisés*, nous apprend que :

Ces Sahariens ont su imposer nettement leurs suprématies sur les autres habitants du désert. Les descendants de Kel-Ghela et Ti-n-Hînân sont bien les plus forts gaillards de ce vaste territoire. Les tribus rivales l'ont compris, personne n'ose s'attaquer aux vigoureux hommes bleus !⁴

Incontestablement, il y a lieu de comprendre que les Touareg se fondent, métaphoriquement dans leur espace immédiat. Pour les décrire, l'auteur parle de

¹Gagnol, Laurent, « Le territoire peut-il être nomade ? Espace et pouvoir au sein des sociétés fluides et mobiles », *L'Information géographique*, 2011/1 Vol. 75, p. 86-97. DOI : 10.3917/lig.751.0086

²Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 46.

³*Ibid.*

⁴*Ibid.*, p. 47.

Touareg *forts, gaillards et vigoureux* à l'image d'un espace désertique *vaste et immense*. Apparemment, ces *hommes bleus* sont les hommes qu'il faut pour un tel espace.

La béatitude dans laquelle vivait Mussa et ses compères, est vite perturbée par leur invité de passage. Profitant de l'hospitalité de ses hôtes, Neil a entrepris des rapports charnels avec *Iness*, l'unique fille de Mussa qui est promise à *Mouloud*. Si jusque-là, ce personnage est estimé, l'on ne tarde pas à le voir autrement. Il devient l'espace d'une trahison, un *étranger*. Il n'est plus cet invité tant respecté. Pire encore, il est celui qui a «*trompé tous les pères, les mères, les épouses, les époux, les femmes, les hommes de la tribu qui l'a accueilli. Et surtout Mûssa.*»¹. Il est *l'invité félon*. La relation passagère portant bien commencée par Neil, est vite brisée par son comportement égoïste. Un tel comportement est dû à sa méconnaissance des principes de l'hospitalité targuie. Il ignore combien les Touareg sont conservateurs et respectueux de l'ordre ancestral.

Dans l'errance de Neil et Iness, suite à leur bannissement par *Mussa*, nous lisons une rencontre toute significative. C'est celle faite avec «*des nomades qui reviennent ou qui s'en vont. On ne connaît jamais le sens de leurs marches. Ces errants, habillés de bleu et chevauchant de hautes montures ne sont jamais chez eux là où ils sont*»². Le thème du mouvement se développe, un mouvement jamais compris par l'étranger. L'emploi du pronom indéfini *on* signale que pour un être passager ou étranger, le Touareg n'est jamais figé, c'est un être qui ne se fixe jamais dans l'espace. C'est la conception d'un habitant du désert, éternellement condamné à l'errance. C'est une relation à l'espace conçue dans la mobilité qui est aux antipodes de la relation de l'habitant sédentaire qui fait de l'oasis son espace immédiat.

La puissance de cette fascination pour les Touareg est visible aussi chez Pierre Benoît. Elle est explicitée dans une nouvelle séquence marquée par une conjonction actorielle qui enregistre la présence des Touareg Eggali qui, à la vue des Européens, «*se resserrèrent, inquiets sur la défensive*»³. Ces éléments figuratifs traduisent le caractère exotique d'une rencontre construite sur la base d'un regard bipolaire entre soi et l'autre. Cette rencontre avec l'autre- l'autre est un étranger- permet de voir l'émergence d'un sentiment de fascination réciproque. Pour Saint-Avit, ces Touareg «*étaient de beaux*

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 60.

²*Ibid.*, p. 198.

³ Benoit, Pierre, *op.cit.*, p. 9.

hommes(...) les plus grands Touareg »¹. Cette image positive de l'Autre est partagée également par les Touareg. Saint-Avit déclare : «ils nous regardèrent, Morhange et moi, avec une curiosité voisine de la peur, en tout cas avec respect »².

Souvent pris dans un processus de représentation dysphorique, Saint-Avit rompt, jusque-là, avec les relations antérieurement tendues et dysphoriques avec les Touareg. Son regard semble changer. La valeur de celui-ci acquiert une sémantique positive qui l'engage dans la spirale d'un homme valeureux et exotique. De nouvelles figures positives, cette fois-ci, viennent maintenir l'image des Touareg. Chez Djamel Mati, dans un cadre narratif ayant comme opposition, le personnage de Zaïna et des «*Touareg, aussi sobres que leurs chameaux* »³, se voit un prolongement de la thématique d'un peuple saint et respectueux. Bientôt, des figures interviennent pour fournir l'expansion de la figure de Touareg représentée par *Mouloud*, qui subjugué *Zaïna*. Touchée par la personne de *Mouloud*, cette dernière

S'intéresse dans les détails à son hôte : le gaillard magnifique, qui lui avait serré la main, est taillé comme un rocher, fort, longiligne, profondément mâle, les traits réguliers, le visage altier. Les yeux de braise, magnifiques, la troublent aussi intensément. Il est trop beau. Ce corps musclé, à brûle-point, l'allume. Elle le désire tout d'un coup. Zaïna est vrillée au regard incendiaire de cet homme voilé, plein de charme⁴

Afin de mieux décrire les Touareg, l'unité- l'exemple de *Mussa* et de *Mouloud*- est extirpée de l'ensemble. Un tableau descriptif à base d'adjectifs de valeur qui décrivent un parcours figuratif inhérent à la figure enchantée du Touareg, se dessine. Ainsi, l'image des Touareg se construit progressivement à partir d'une opposition entre des figures développant la thématique du corps, comme épaisseur physique et d'autres qui étendent le caractère lascif de ce même corps.

D'autres parts, pour montrer la dimension non casanière de ces Touareg, Djamel Mati montre «*certains qui préparent déjà le départ pour le lendemain* »⁵. De ce voyage, se dévoile l'idée d'un peuple caravanier *sage*, exposé aux manigances des brigands, *constamment à l'affut*. De cette opposition *sage* VS *brigand*, se vérifient des isotopies qui développent les thématiques de guerre, de danger et d'insécurité. Les figures *sabres*, *poignards*, *lances* et *boucliers* viennent, à cet effet, définir des Touareg, toujours sous

¹Benoit, Pierre, *op.cit.*, p. 98.

²*Ibid.*, p. 99.

³Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 212.

⁴*Ibid.*, p. 211.

⁵*Ibid.*, p. 217.

leurs gardes. Cette méfiance qui les caractérise désigne combien le désert est cet espace où tout est possible. C'est pourquoi, « *on ne sait jamais ce qu'ils peuvent rencontrer sur leur route. Le désert n'est en aucun temps sûr et les brigands constamment à l'affut des sages caravaniers* »¹.

Dans le sillage du parcours figuratif se rapportant au rôle thématique des Touareg *sages*, nous lisons, un peu loin, le prolongement du rôle thématique de l'érotisme, véhiculé par le personnage de *Mouloud*. Sous forme de mémoire, Zaïna se rappelle « *avoir été charmée par l'hospitalité et la sagesse des Touareg, avoir vécu une indélébile amitié érotique avec Mouloud* »². De nouvelles figures apparaissent pour nouer et former la thématique de l'amour, générée dans la rencontre des Touareg. Il s'agit des isotopies *onction, vérité, amitié, bienfaits et reposante sensation*. Cette corrélation des différents rôles thématiques surgit et met en valeur le caractère euphorique du Touareg.

Pour une conception totale, les Touareg conjoignent avec un espace qui ne leur est pas familier. C'est l'occasion de développer une tout autre thématique. Cette fois-ci, pour mieux apprécier leur comportement, notre analyse observera leur comportement et leur attitude devant l'Autre pluriel (le collectif des Européens). Cela va nous permettre de voir quelles seront les représentations et les images qui se dégageront de cette opposition. En d'autres termes, nous verrons si les Touareg continueront à garder les mêmes valeurs en dehors de leur espace de prédilection. Quel sera leur statut à Paris ?

La salle des jeux où se réunissent Européens et Touareg est l'opportunité de lire un espace de révélation entre les différentes ethnies en présence. Ce concubinage est justement sous l'autorité d'une femme terrible : Antinéa. Elles faisaient d'eux des prisonniers. Affecté, *l'hétmandejitomir* nostalgique 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. Il est désigné par Napoléon III pour piloter les Touareg afin de leur donner « *une idée de la civilisation parisienne* »³. Dans son discours, *l'hetman*, féconde le caractère exotique et sauvage des Touareg. C'est l'occasion d'expérimenter et « *voir l'attitude des enfants du désert* »⁴ à

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 217.

²*Ibid.*, p. 246.

³Benoît, Pierre, *op.cit.*, p.188.

⁴*Ibid.*

l'extérieur de leur « sémiosphère ». Ce dernier semble amnésique que ces Touareg «*sont, au Sahara, de hauts dignitaires religieux* »¹.

D'ores et déjà, le textelaisse paraître l'une des oppositions les plus expressives, celle de *l'homme civilisé VS l'homme Sauvage*. Un condensé figuratif qui regroupe un ensemble d'isotopies inhérentes aux deux thématiques est bien présent. Au préalable, les dignitaires targuis, jusque-là respectueux de la religion musulmane, sont montrés en train de s'adonner à toutes les formes de dépravation. Après avoir montré « *la délégation un peu grise* »², le texte accorde un intérêt aux éléments qui composent cette délégation. Ils « *manifestaient les signes les plus excessifs d'une passion sans bornes* »³ pour l'alcool et les femmes.

Par un discours dysphorique de dénigrement, l'on assiste à une mise à nu des Touareg, qui, malgré la haute distinction et le rang auquel ils appartiennent en tant que princes et Rois du désert, sont assimilés à des hommes sans importance dans Paris. De manière complémentaire, la figure du Touareg développe les rôles thématiques d'un sauvage à Paris, et d'un haut dignitaire au désert. Cette différence d'appréciation est en relation à l'espace. L'espace dans ce cas de figure est déterminant. Pour le guide français, il s'agit d'une « *corvée d'avoir à convoier des sauvages dans Paris* »⁴. Par ces représentations opposées, se schématise une ambivalence quant aux rôles thématiques des Touareg, bons et sauvages, tirant du plaisir de la vie des métros et des restaurants.

En résumé, la compréhension de la dimension des Touareg, en l'absence ou en présence de l'Autre, passe avant tout par la compréhension de l'espace dans lequel ils évoluent. Après l'analyse, nous avons compris que les Touareg ne se prêtent pas à un jeu sémantique univoque et figé, au contraire, ils se présentent comme une figure sémantique insaisissable. L'on ne peut comprendre ces suggestions significatives différentes que si l'on l'inscrit dans son sillage sémantique (tout ce qui entoure les Touareg, substantiellement ou conceptuellement). Le mouvement auquel les différents personnages sont soumis, est une manière de montrer à quel point le désert, est cet espace qu'il ne faut pas négliger. En l'absence de repères, et vu sa particularité climatique et géographique, et en le comparant à d'autres espaces, il se présente comme

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p.187.

²*Ibid.*, p.198.

³*Ibid.*

⁴*Ibid.*, p. 188.

l'espace qui oblige et nécessite un comportement singulier et préparé. Si, pour le parcourir, les hommes sont appelés à s'inscrire dans un mouvement, s'y sédentariser, nécessite également un comportement distinct. C'est dans ce sens qu'apparaît, le comportement de l'ascète et de l'anachorète qui ont choisi une vie de reclus dans un désert qui « *reste le lieu de la rencontre personnelle avec Dieu* »¹.

¹ Jean-Baptiste Bernard, « Les Pères du désert d'Égypte : utopie et silence », *Recherches & Travaux* [En ligne], 81 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 30 juin 2014. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/555>

Troisième chapitre

L'anachorète

Malgré sa rudesse, le désert est souvent prisé par les hommes de foi, pour le silence qu'il offre. Cet espace est généralement la destinée des hommes qui auront ressenti du dégoût et de l'épuisement pour l'espace culturel auquel ils appartiennent. Contrairement aux nomades qui s'inscrivent dans le mouvement, l'anachorète est celui qui choisit de s'établir et se sédentariser dans l'espace. Le mot *anachorète* relève de la tradition chrétienne. Il est celui qui se retire pour s'établir loin des hommes, il est aussi celui qui se retire dans le désert pour mieux méditer :

Le mot anachorète signifie un départ, une fuite hors du monde quotidien. Il s'agit avant tout d'un choix antisocial qui ne prendra que bien plus tard une signification religieuse (...) Et ce mot d'anachorète ne perdra jamais tout à fait, même lorsque, bien plus tard, il s'appliquera uniquement aux ermites et aux saints, ce sens originel de réfractaire¹

Ce déplacement d'un espace à l'autre nécessite un mouvement allant d'un point commun vers un autre, étranger. Celui qui présente le plus de contrastes avec les espaces communs est de loin le désert. Nous comprenons qu'il devient l'espace d'un moment un lieu privilégié de retraite. Nous retenons de prime abord que cet espace, bon gré mal gré, reste une destination, choisie pour ce qu'elle peut offrir comme réponses. Il est le complément qu'un espace social peut répondre aux interrogations et aux besoins de l'homme, épris de découverte. Il devient un pôle d'intérêts mystique et religieux. Cité par Rachel Bouvet, Jacques La carrière déclare que « *le désert est le lieu d'une expérience suprême, une épreuve qui mène fatalement l'homme au-delà de lui-même, vers l'Ange ou vers la Bête, vers le Diable ou vers le Dieu* »². Choisir d'aller vers cet espace, c'est avoir l'occasion d'une expérience de devenir quelqu'un d'autre.

En quittant le monde pour répondre à l'appel du désert, l'anachorète abandonne le confort et la compagnie des hommes et des femmes, mais aussi toutes les habitudes acquises depuis l'enfance au contact de l'humanité. Les vastes étendues désertiques l'obligent à contempler l'infini, l'intemporel, à apprivoiser la solitude³

C'est bien ce que l'on retrouve dans les deux romans, du moment que quelques-uns des personnages ont choisi de quitter des espaces des plus confortables pour le désert. Le mouvement anachorétique est exclusivement réservé pour un nombre limité de personnages, choisis selon des critères bien définis. Les connaître, nécessite d'observer leurs articulations aux niveaux des acteurs, du temps et de l'espace du discours. Préalablement, l'anachorète se présente telle une figure se déployant sur plusieurs

¹Laccarrière, Jacques, *Les hommes ivres de Dieu*, Paris, Fayard, 1975, p. 59.

² Bouvet, Rachel, *op.cit.*, p.24.

³*Ibid.*, p.12.

parcours figuratifs, développant des rôles et des thématiques diverses. Dans ses différentes articulations, dans les deux univers fictifs, tels que présentés par les deux auteurs, elle permet une intelligibilité sémantique, spécifique et particulière à chacun.

Ces éléments de surface, les figures, qui sont aussi des unités propres au contenu « *servent à qualifier, en quelques sorte à habiller, les rôles actantiels et les fonctions qu'ils remplissent* »¹. Il est, dès lors, du ressort « *de l'analyse discursive de prendre en compte tous les autres traits de ces figures* »². S'agissant de la figure de l'anachorète, il est primordial de dire qu'elle est chargée sémantiquement par un ensemble de critères, qui, « *sélectionnés et retenus par le travail du texte, ils contribuent[...] à forger la signification particulière de ce texte* »³.

Pour mieux saisir le fonctionnement de la figure de l'anachorète, dans les deux textes, nous soutenons notre observation par les moindres manifestations dudit lexème, tout au long du parcours. Il est, à cet effet, important de voir le déploiement de ces configurations discursives. Cette forme de vie, nous le signalons, ne se prête pas dans son sens premier chez Pierre Benoit, en effet, à aucun moment il n'en fait usage, bien qu'une autre forme de religiosité se manifeste.

1-Solitude et épreuve spirituelle

Dans la vie de l'anachorète, le choix de l'espace est primordial. Pour mieux servir Dieu, il s'extirpe de la vie du monde quotidien pour aller vers son contraste. C'est ce qui apparaît dans le récit de Djamel Mati où l'on remarque la présence d'une figure de l'ascèse ayant comme espace de prédilection le désert. De prime abord, nous avons repéré un parcours figuratif décrivant « l'univers immédiat » de l'anachorète, traduit par des isotopies spatiale, temporelle et actorielle: *maison du bon Dieu, khan, chambrée, l'espace clos, cellule ascétique, etc.* Ce condensé figuratif assez concis définit et permet la lecture d'un cadre de vie simple, propre à l'anachorète.

Pour une bonne raison, cette simplicité est appuyée par un autre parcours figuratif, qui, cette fois-ci est de l'ordre des adjectifs. On retrouve, *simple, dénudé, petite, minuscule,*

¹Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes, introduction, théorie-pratique*, presse universitaire de Lyon, 6^{ème} édition, 1988, p. 89.

²*Ibid.*

³*Ibid.*, p.90.

nu, qui se compriment derrière l'idée d'une vie non seulement simple mais aussi miséreuse. Le narrateur déclare, entre autre qu'

Au seuil de la porte, un vieillard, frêle, le visage tanné par le froid et le soleil, emmitoufflé dans une soutane délavé les accueille. La tête penchée sur son épaule il les regarde, il y a de la paix dans ses yeux bleus, fripés par l'âge, et vitré par la cataracte. Le prêtre est presque aveugle¹

L'observation en filigrane de cet énoncé nous renseigne sur la présence d'un être peu commun au désert, il est « *apparemment, l'unique rescapé de sa communauté* »². L'on rejoint sémantiquement le caractère premier de l'anachorète dans la mesure où il dégage la fonction d'un être en disjonction avec la communauté qui l'a vu naître. Le prêtre, d'origine européenne, incarne confiance et quiétude.

Les gens de passage, les errants, trouvent, dans la mesure de celui-ci, refuge et parole divine. Nous comprenons ainsi que l'anachorète entretient des rapports de fraternité avec les gens du désert. Perdus, *Neil* et *Iness*, se voient accueillis par l'ascète, qui, avec *douceur* et *humilité* leur déclare : « *soyez les bienvenus mes enfants. Je suis le père Balthazar. Entrez donc vous reposer un peu. Ici c'est la maison du bon Dieu, tous les errants se retrouvent dans ce Khan* »³. Ce personnage est bien particulier, car ses relations avec les autres sont amicales et imprégnées de sérénité à tel point qu'il rassure ses hôtes dont la quiétude se dessine sur les visages. Par ces rapports, le religieux endosse des rôles actantiels différents, définis par des articulations, qui sont en nombre de trois :

En premier lieu, vient sa relation avec son espace immédiat où il est montré dans l'aisance de ses gestes et mouvements. Cela démontre implicitement le temps conséquent que l'anachorète a passé dans cet endroit. Malgré les troubles de vision, « *la vieillesse lui laisse entrevoir les contours des objets auréolés d'épaisses nuées(...) il se repère aisément dans ces lieux où il a appris à connaître la distance de chaque chose de mémoire* »⁴. Dans ce réseau de figures lexématiques, est organisé un rôle thématique d'un homme pieux qui développe les thématiques de privation, de dénuement et de solitude. Quoiqu'attaché à cet endroit miséreux, une dysphorie en relation à l'espace se dessine et vient nous renseigner sur le rapport de privation qu'entretient l'ascète.

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 202.

²*Ibid.*

³*Ibid.*

⁴*Ibid.*, p. 204.

Au second plan nous retenons une relation aux Autres qui témoigne de sa bonté, sa générosité et son hospitalité. Dans son interaction avec les hommes de passage, Balthazar, *le père*, laisse paraître le rôle thématique d'un homme soigneux, à l'écoute de l'Autre. Neil, surpris par l'attitude de ce dernier à son égard déclare : « *merci pour votre accueil. Nous l'acceptons et nous en sommes très reconnaissants. Que Dieu bénisse votre maison* »¹.

La dernière relation est celle en rapport avec Dieu. Le but premier de la présence de l'ascète dans le désert est avant de s'adonner à la prière. Toutefois, pour se le permettre, et à l'image des prophètes, il est appelé à se priver, se sacrifier et être à l'écoute de son environnement. On parle dans le jargon religieux d'un être consacré à Dieu. En effet, le consacré :

Donne tout pour Dieu, se donne entièrement. Tout ce qu'il fera sera déterminé par son choix initial qui vient en réponse à un appel, de Dieu et non des hommes ; et par l'acte de la consécration, l'individu est sorti de la sphère du profane pour entrer dans celle du sacré²

Solitaire, généreux, soigneux, consacré, attentionné, Balthazar est avant tout cet homme reclus des dunes et des sables. Il entretient non seulement des relations avec l'espace, mais aussi avec l'autre, d'où les fonctions multiples qu'il assure ; on cite de passage, la fonction d'un homme sacré et dévoué. Autant de fonctions mises en avant par des parcours figuratifs divers. Pour la sémiotique, « *en fonction des parcours figuratifs (...) auxquels il participe, l'homme se trouve progressivement porteurs des rôles thématiques qui contribuent à le décrire et lui donner une certaine densité, un certain poids sémantique particulier* »³. Cette épaisseur contribue à le vulgariser et constitue, par opposition à d'autres, une identité particulièrement distinctive et propre.

A la dimension sémantique de l'anachorète, viennent se greffer tant d'autres, qui explicitent son côté identitaire et personnel. La figure onomastique de Balthazar est habillée par un ensemble d'éléments indicatifs, en vue de dire non seulement son appartenance religieuse, mais aussi ses cotés solennel et majestueux. L'on retrouve, ainsi, les figures, *père, prêtre, religieux, gens d'une confrérie pieuse, vieil anachorète, l'ermite*, qui se compriment pour préfigurer l'appartenance ethnique de ce dernier.

¹Djamel, Mati, *op. cit.*, p. 202.

²Jonveaux, Isabelle, *L'économie des monastères : recomposition d'une utopie dans la modernité religieuse en comparaison européenne*, thèse soutenu le 07 décembre 2009 à Paris.

³ Groupe d'Entrevernes, *op.cit.*, p. 99.

D'autres figures viennent pour expliciter, en la circonstance, l'idée de la présence des Chrétiens dans le désert, qui, autour de la figure tutélaire de Balthazar, se combinent.

Toutefois, ces dernières sont de l'ordre iconique qui développent, conjoncturellement, les figures ostentatoires de l'église. On en trouve un consacré au repos après un voyage harassant dans le désert. « *L'espace où vit le vieil anachorète n'est qu'une simple chambrée de forme cubique faite de la même pierre taillée que le fondouk* »¹. La ressemblance entre cette chambre ô combien simple avec l'église est poignante. Dans un autre parcours figuratif, nous dénombrons des éléments qui renvoient à une religion distincte. Les isotopies, *lieu de méditation, tabernacle, recueil sacrés, icônes religieuses, cierges, l'autel, opuscule de prière, livres anciens, bougies* se comprimant pour développer la dimension chrétienne et monastique de Balthazar. Nous sommes en présence d'un lieu sacré par identification aux lieux monastiques où toute pratique religieuse est possible.

Cependant, on signale que Balthazar qui mène une vie désertique et saharienne est réduite à sa simple appartenance territoriale comme en témoigne son positionnement immobile et stable. Mis à part son caractère englobé, inclus dans un territoire fermé, Balthazar est à considérer, aussi, comme une figure iconique appartenant à un lieu sacré, développé et décrit seulement de l'intérieur. En effet, comme le montre le narrateur, « *le bâtiment comprend une cour entourée de logement sur ses quatre côtés, les pièces du rez-de-chaussée servant à abriter les marchandises, celles de l'étage s'ouvrant sur la galerie intérieure* »². Dans cet extrait, il est question d'un jeu de descriptions où l'énonciateur, se permet des glissements d'un objet à l'autre, et ce dans la perspective de témoigner de l'existence d'un ensemble d'éléments compactes appartenant uniquement à l'église.

Cette pléiade d'objets décrits, « *complètent le décor et attestent de la dévotion du religieux* »³. C'est cette dévotion qui traduit l'attachement de Balthazar non seulement à la pratique de sa religion mais aussi à l'espace de révélation qui est le désert. Nous comprenons que tout isolé qu'il est, il entretient- occasionnellement cela s'entend-, des rapports étroits avec les hommes de passage. Il est à considérer telle une personne qui n'hésite pas à prodiguer conseils et enseignements mystique et philosophique aux

¹Mati, Djamel, *op. cit.*, p.202.

²*Ibid.*

³*Ibid.*, p. 203

hommes qui ont perdu la foi ; aux hommes aussi qui se sont égarés dans le désert. Sous forme de dialogue entre le prêtre et Neil, l'on assiste à une discussion mystique portant sur la conception de la vie. Le concentré figuratif qui suit n'est pas pour nous contredire puisqu'il montre Balthazar soucieux des rêveries de Neil, qui, en s'adressant à lui, dit : « *vous semblez être bien préoccupés. Dans quelle direction allez-vous ?* »¹. Cette réunions de grandeurs figuratives laissent possible la lecture d'une personne soucieuse de dispenser aux autres un savoir inhérent à l'existence, et de partager au passage leurs soucis. Il endosse à cet effet le rôle thématique d'un prêtre paternaliste et philosophe. Dans son soliloque, il dit aux invités : « *pour mieux accepter leur existence, les hommes ont un réel besoin de certitude* »².

Le dialogue met en opposition deux sortes d'êtres : l'un, ayant atteint le degré extrême de certitude, l'autre, à l'opposé, est en quête de cette même certitude. C'est ce que l'on comprend à travers le statut de chacun. D'une part, l'on montre le prêtre investi par le rôle thématique d'un homme sûr, sage et calme ; de l'autre côté on montre Neil et Iness, sur la lancée de leur quête, comme des personnes égarées, cherchant la vérité. Pour mieux expliciter ces deux rôles thématiques, nous remarquons la présence d'un ordre isotopique propre à chacun. Pour celui de Balthazar, immobile qu'il est dans l'espace, le discours qu'il tient est un peu imprégné par les grandeurs figuratives *certitude, réel besoin, accepter, croire, réalité*. Ces grandeurs figuratives se comprimant derrière l'idée d'un homme pieux et croyant.

Antithétiques à Balthazar, Neil et Iness, errants et constamment en mouvement, charrient les thématiques de l'incertitude, de la quête et de l'errance. Ce rôle thématique, propre aux acteurs égarés, est perceptible au niveau d'un réseau de configurations discursives auxquelles ils se rapportent. Théoriquement, « *en suivant ces réseaux de figures étalées dans un texte, nous constatons aussi qu'ils contribuent à désigner, à définir « les personnages » dont nous suivons la progression et l'évolution dans le récit* »³. Assurément, les segments ci-dessous, développent le rôle thématique d'acteurs perdus et confus.

Je ne sais pas.
Je vais entreprendre.

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 204.

²*Ibid.*, p. 204.

³Groupe d'Entrevernes, *op.cit.*, p. 98.

Je suis mon instinct.
Nous entreprenons un voyage d'opiniâtreté.
Nous voilà à la recherche d'un rêve.
Je pensais avoir trouvé ce que je suis venu chercher.
Je suis désolé, nous vous importunons avec nos histoires et nos tourments.

Pour Denis Bertrand, « *la thématization consiste à doter une suite figurative de significations plus abstraites qui ont pour fonction d'en sous-tendre les éléments et de les souder, d'en indiquer l'orientation et la finalité, ou de les inscrire dans un champ de valeurs cognitives ou passionnelles* »¹. Il s'agit, en référence aux extraits ci-haut, de condensés figuratifs qui développent, à *fortiori* le rôle thématique de deux personnages *ignorants, stressés, incertains, importuns, instinctifs* et tout le temps en quête de soi. Par ailleurs, ces rôles thématiques frôlent, dans l'axe axiologique, des valeurs dysphoriques qui attestent d'une quête permanente. Contrairement au père Balthazar, qui semble vivre dans une quiétude complète, Neil et Zaina, errent dans le désert pour se retrouver.

Dans les deux oppositions, l'on signale, d'une part un Balthazar, religieux, limité dans ses mouvements, en rapport de dévotion à Dieu, sûr de lui et de ses croyances, vivant serein et calme ; et d'autre part, Neil et Iness, errants, tourmentés et incertains, en quête perpétuelle de vérité et de certitude. Nous sommes en présence de deux univers contradictoires. A celui de la misère, de l'immobilité et de la quiétude, l'auteur oppose celui de l'errance, de l'inquiétude et de l'incertitude.

Malgré cette différence, le père *Balthazar* est montré satisfait de sa condition et ne se gêne pas de montrer aux autres le chemin à suivre. Nous sommes en présence des traits mystiques et divins du père trouvant, dans sa mesure quoique exigüe, le repos de l'âme. Djamel Mati développe ainsi une opposition particulière qui met en avant une distinction entre l'état euphorique de la réalité du père à l'état dysphorique de *Neil* et *Iness*. Pour ces derniers, l'identité à laquelle ils aspirent correspond à un état euphorique, contrairement à celle qu'ils sont en train de vivre dans leur perte qui correspond à un état dysphorique. Cette disposition répond au schéma qui suit par vie errante VS vie sédentaire ; mobilité VS immobilité ; dysphorie VS euphorie.

L'idée de l'anachorète ne peut prétendre à sa définition totale et complète, si l'on se contente de l'embrigader uniquement dans son caractère monastique et religieux ; il est du ressort de la sémantique de l'exclure de cet embastillement et de voir le foyer

¹ Bertrand, Denis, *précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 2000, p. 134.

sémiotique dans lequel elle s'originait. Avant tout, il y avait un départ et une fuite. A ce propos, le texte de Pierre Benoît enregistre une certaine similitude avec celui de Djamel Mati. Les personnages principaux des deux auteurs se sont engagés dans choix antisocial, celui de partir dans des voyages mystiques pour les uns et initiatiques pour les autres. Ce départ symbolique est variable selon le système culturel dans lequel ils s'inscrivent.

Pour supporter le fardeau de l'héritage d'une vie nomade, *Neil* fuit le monde des hommes et part vers l'inconnu. Il se permet une aventure initiatique dans le désert, mais qui prend sens à l'épreuve du temps et de l'espace. Ses rencontres lui permettent de comprendre son existence et celle qui se rattache aux autres. Il en est de même chez Pierre Benoît qui conçoit l'existence d'un ensemble de personnages qui se rendent dans des espaces des plus inhospitaliers, bravant des conditions de vie difficiles auxquelles ils ne sont pas habitués. Toutefois, ce départ est à considérer aussi comme un renoncement délibéré à sa vie antérieure. Cité par Marie-Bernadette Le Berre, Sainte-Beuve estime que « *renoncer au monde, si l'on prend le précepte à la lettre, c'est fausser sa destinée en dépravant sa nature* »¹. Dans cette nouvelle expérience, ces voyageurs dépassent leurs capacités de résistance et trichent avec la nature en se muant au gré de celle-ci. Souffrance et autres supplices viendront traverser ces personnages-prisonniers. Désormais, cette nature qui leur est étrangère, exerce sur eux ses caprices et les rend tributaires d'elle-même. Les thèmes de l'évasion et de fuite nous permettent de dévoiler le rôle thématique des deux personnages, Morhange et Saint-Avit, qui fuient leur monde vers des contrées inconnues, vers la solitude et l'aventure : « *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 raisonnent* »².

Nous remarquons que les éléments retenus dans cette narration évoquent quelque chose de poignant. A travers la répétition figurative du mot *fuir* un moment dysphorique indique la nécessité de partir vers un ailleurs différent. Les deux personnages inscrivent leur état latent dans une perspective de mobilité pour atteindre l'objectif carcéral de leur personne. Le but premier est de ne point rencontrer leurs semblables. Cette transition permet le passage vers un état euphorique auquel le personnage ne peut accéder qu'au

¹ Le Berre, Marie-Bernadette *Recherches et travaux, la littérature et le désert, université de Grenoble, U. E. R. De lettres. 1988, p.147.*

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p.56.

prix d'un aller des plus rudes. Nous assistons à une forme de disjonction dans la mesure où les deux personnages s'inscrivent dans un renoncement, renoncement à leur état antérieur qui dissimule un autre état, celui d'une vie souhaitée.

Dans cette transformation, une signification ou un sens se dégage. Théoriquement, s'il est «pris au niveau de la composante narrative, un texte se présente comme une suite d'états et de transformations entre ces états : un état A est transformé en un état B(...)»¹. Développée laconiquement au début, la thématique de dépravation inhérente aux personnages est le gouffre dans et vers lequel les personnages sont acheminés. Cela nous permet de comprendre le sacrifice consenti. Curieusement, *Sait-Avit*, *Morhange*, *Neil* et *Iness*, quittent le luxe qui était le leur, pour une vie émaillée de dangers et de péripéties en plein désert.

En outre, pour comprendre l'entreprise thématique dans laquelle est inscrite la fuite, dévoiler les motivations retenues pour un tel départ et connaître les fonctions de chacune sont des contacts nécessaires. Si «la quête du désert apparaît d'abord comme une fuite loin du monde»², elle demeure, inéluctablement motivée par un objectif à atteindre. Comme le laisse entendre cette citation, pour comprendre la symbolique et le sens d'un voyage, l'itinéraire suivi doit comprendre des points essentiels. Nous retenons, globalement, le point de départ, le point de transit et enfin le point d'arrivée.

Pour la figure de Balthazar, figure de l'anachorétisme religieux, l'auteur semble l'abstraire de tout cet itinéraire, néanmoins, il l'inscrit dans un espace qui suppose, au préalable, l'implicite d'un trajet. En effet, Djamel Mati se contente simplement de signaler son positionnement final et le glisser, en la circonstance, dans son rapport antérieur avec sa communauté d'origine.

La jeune Targui répond, habituée aux salamalecs hospitaliers des gens du désert, et pas étonnée par la présence du religieux. Elle a toujours su que derrière les hauts plateaux se réfugient des gens d'une confrérie pieuse, apparemment, c'est l'unique rescapé de sa communauté³

L'observation au niveau actoriel nous donne à voir un acteur en conjonction avec un espace fermé qui est *les hauts plateaux*, mais aussi en disjonction avec l'espace qui était auparavant le sien, l'Europe. Ce segment résume en substance les deux pôles indiquant le départ et l'arrivée. L'Europe VS le désert. En opposition donc, les deux espaces en

¹ Groupe d'Entrevernes, *op.cit.*, P.14.

² Nauroy, G. Halen, P. Spica, A, *Le désert un espace paradoxal*, actes du colloque de l'université de Metz, 2001.p. 6.

³ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 202.

question sont chargés de plusieurs sens différents. L'Europe fait figure d'un endroit seulement indiqué ; le désert, quant à lui, donne l'impression, malgré son étroitesse, d'un endroit propice à l'évasion et à la sécurité.

La figure *se réfugient*, n'est pas pour contredire cette analyse du moment qu'elle engage l'anachorète dans cette thématique. L'Europe se dessine comme un espace dysphorique, le désert comme celui de l'euphorie. Le père Balthazar est, à cet effet, réduit à sa simple misère saharienne clôturante, qui l'amène « *à se séparer de la vie civile, à tourner le dos à toute organisation, à sortir du temps des hommes et de leur espace aménagé pour s'aventurer dans un monde nouveau d'existence* »¹. Par opposition à cette conception, le personnage de Neil embrasse la dimension d'une figure qui incarne la réfutation, notamment par son inscription dans un élan d'aller-et-retour. Le désert, pour lui, n'est qu'un passage qui lui permet de répondre à ses questionnements de départ : *qui suis-je ?* Cette fuite n'obéit donc pas à un caractère mystique d'isolement, encore moins au caractère romantique.

Craché par la mer, Neil se retrouve dans cette immensité désertique qui lui a permis de retrouver, après tant d'expériences, sa véritable personne. L'on comprend ainsi que son départ est dicté par l'envie de côtoyer, momentanément, d'autres valeurs, susceptibles de lui fournir des réponses. De tels propos découlent des disparités et les différences culturelles, auxquelles se rajoutent le système de valeurs et les symboles. Ce départ traduit ainsi « *une volonté de prendre de la distance par rapport à une morale et à un système de valeurs* »².

En revanche, dans le sillage de ce parcours érémitique, initialement aussi, on comprend qu'il y a un refus, refus de toutes les anciennes valeurs. Celui qui entreprend un tel parcours cherche une nouvelle redéfinition de sa personne, et de nouveaux rapports avec les hommes, l'espace et Dieu. L'on ne peut alors parler indéfiniment d'un isolement total et hermétique, mais d'un isolement relatif. Comment alors expliquer dans le cas de Balthazar, ses fréquentes rencontres avec les hommes du désert ? Dans une discussion avec Neil, l'ermite déclare : « *soyez les bienvenus mes enfants(...) tous les errants se trouvent dans ce Khan. Mais, vous, vous avez mis du temps pour y arriver* »³. L'on est

¹Nauroy, G. Halen, P. Spica, A, *Le désert un espace paradoxal*, actes du colloque de l'université de Metz, 2001.p.375.

²*Ibid.*, p.19.

³Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 202.

face à un condensé figuratif qui traduit au plan de la thématique une fréquence dans les rapports du prêtre aux autres. En effet, celui-ci endosse un rôle thématique d'un acteur dispensant aux autres- nous l'avons remarqué précédemment-un savoir mystique. D'un point de vue temporel donc, ces rencontres sonnent comme des moments euphoriques dépêchant l'ascète de son isolement temporaire.

Tel qu'analysé, ci-haut, ledit parcours s'oriente, avec ces nouvelles données, vers une autre acception. C'est celle qui le conduit, à son sens d'origine dicté par un refus.

Le départ est un refus(...). Refus des liens de solidarité humaine, refus des marques et des distractions personnelles face à Dieu, dans la contemplation, et à la nature créée, dans la pénitence. L'homme ou la femme qui construit un tel programme et s'y tient se révèle forcément comme une personnalité marquante. Dès lors il attire et il lui est bien difficile de rester seul. Un entourage spécifique d'admirateur et de fidèles attend de lui des directives et des grâces et lui apporte son aide¹

A la lumière de cette définition, on constate une certaine analogie avec la vie de Balthazar, entouré comme par enchantement, d'autres gens d'une race différente. L'on ne peut alors s'inscrire dans l'enferment complet et absolu. Ayant un rapport important avec l'espace, la situation du prêtre représente la dialectique de s'insérer dans un espace plus grand. Le donjon qu'il occupe est trop vaste pour une seule personne. En effet :

Entre le sablon gris et le sable flavescent, une imposante construction de forme rectangulaire semble être habitée par un silence dérangé uniquement par les nomades de passage. Le bâtiment comprend une cour entourée de logements sur ses quatre côtés, les pièces du rez-de-chaussée servant à abriter les marchandises, celle de l'étage s'ouvrant sur la galerie intérieure²

L'enchaînement figuratif ci-dessus donne à lire l'existence d'un espace des plus larges, qu'occupent régulièrement plusieurs personnes, conçu par une architecture qui définit une certaine hiérarchisation. L'emploi des isotopies caractérisant le parcours figuratif de pluralité et de largeur est un gage de ce qui est immense et spacieux. Ce parcours est développé par les figures suivantes : *imposante ; forme rectangulaire ; le bâtiment, quatre, les pièces*. Par désenchantement, cet endroit devient isolé et presque à la merci du désert. L'auteur s'attache à le décrire en le personnifiant, disant de lui qu'il est rarement dérangé par les passagers. Nous avons donc une accumulation de mots qui évoquent une image d'un endroit lugubre, perdu dans les dunes. Embastillé *entre* les sables, l'endroit qu'occupe l'ermite se présente comme un lieu dysphorique.

¹ Odile, Redon, « Parcours érémitiques », In *Médiévales*, N°28, 1995. pp. 5-9.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 202.

Redon Odile, dans ses écrits estime que « *L'église dans sa sagesse s'efforçait (...) de peupler la solitude des ermites, de ramener les solitaires dans la communauté de sorte que souvent l'érémisme intervient comme un moment dans une vie simple plutôt qu'il ne s'affirme en vocation absolue* »¹. Dans le rôle thématique, qui, préalablement, le consacre comme un homme seul, dernier d'une confrérie pieuse, Balthazar, revêt, au gré de cette analyse, le rôle thématique d'un acteur à considérer non pas comme un personnage soumis à un isolement individuel, mais comme celui qui a subi une perte de sa confrérie religieuse.

Il est le dernier rescapé. Par le pouvoir de la fiction, l'auteur l'éloigne de la dialectique entre solitude et communauté et le place à mi-chemin avec d'autres gens d'une autre communauté : celle des nomades. En revanche, dans le sillage de la présence religieuse, chez Pierre Benoît, l'on assiste à une mise en forme d'un autre type. En aucun cas, il ne met en exergue ce caractère spirituel et monastique, tant développé chez Djamel Mati. Dans *l'Atlantide* de Pierre Benoît, il est question, généralement, du caractère militaire et missionnaire de cette même présence. C'est pourquoi, notre intérêt grandit pour élargir l'interrogation autour de la dimension de celle-ci, ses rôles thématiques et ses différentes catégories axiologiques. L'auteur de ce texte, à travers le personnage de Morhange, religieux par son appartenance, engage une réflexion étendue sur la science rupestre pour dévoiler au grand public la mission qui était jadis celle de *la grande marée chrétienne* dans le désert.

2-Religiosité, quête et souffle missionnaire.

Le désert, et notamment le Sahara algérien, a connu dans le temps plusieurs incursions militaire et missionnaire pour le conquérir. Cet espace est devenu après la conquête de l'Algérie, le lieu de découvertes scientifiques. Pour ce faire, l'église de l'époque a tout fait pour rapprocher le monde désertique et son peuple, de l'Europe. Malgré le risque qui était tout le temps présent lors de ces missions, l'envie d'un tel rapprochement est grande.

L'Église s'était tournée vers l'Orient, quelques disciples n'avaient cessé de regarder vers le désert. Mêmes si les années écoulées et les déconvenues accumulées avaient engourdi en eux l'exaltation des premiers temps, leur

¹ Odile, Redon, art.cit., pp. 5-9.

aspiration à franchir cette barrière de sable et à rapprocher les peuples qu'elle séparait ne les avait pas quittés¹

La présence de Morhange dans le circuit narratif est-elle l'élément par lequel l'auteur expose les événements inhérents, non pas au projet immédiat qui est d'accompagner Saint-Avit dans sa randonnée, mais plutôt celui qui était jadis en relation avec la présence européenne au Sahara ? Par la bouche de Saint-Avit, le personnage de Morhange prend forme et acquiert une épaisseur référentielle et symbolique qui renvoie à des situations à plusieurs thèmes.

Dissertant sur Morhange, Saint-Avit avance que celui-ci est « *enveloppé dans son immense burnous blanc, coiffé de la chéchia droite des spahis, avec, au cou, un grand chapelet à gros grains alternés noirs et blancs, terminé par une croix de même, il réalisait le type parfait des pères blancs du cardinal Lavignerie* »². Dans ce segment, le personnage de Morhange apparaît telle une figure faisant référence à des rôles thématiques différents. En effet, il développe à lui seul des rôles distinctifs que sont, le religieux par les grandeurs figuratives *croix, cardinal, pères blancs, chapelet*, du militaire par la figure *spahi*, et enfin celle en rapport avec l'indigène avec les figures de *chéchia* et *burnous*. Dans l'axe sémantique, nous sommes devant une situation qui traduit, dans le fond, cette présence religieuse qui s'est faite avec le concours de l'armée.

L'Histoire mentionne que l'arrivée des premiers anachorètes, à l'image de Charles de Foucault, s'est faite par l'aide des militaires. La dimension thématique nous oblige à observer dans les éléments susmentionnés. De cette combinaison descriptive, émergent les questions suivantes : pourquoi Morhange ne s'est pas habillé à l'euro-péenne ? Pourquoi fusionner entre éléments ostentatoires religieux en rapport avec le christianisme et l'islam ? Cette description, à elle seule, ne peut aucunement répondre aux questions posées précédemment. Nous devons attacher un intérêt particulier aux parcours figuratifs du personnage de Morhange. Tout ce qui se rattache à ses rôles thématiques et aussi à ses dimensions identitaires, est susceptible d'apporter un complément explicatif à l'analyse du segment. Toutefois, en observant les éléments retenus, il semble que l'auteur accorde à l'espace du discours, qui est le désert, le

¹Casajus, Dominique, *Henri Duveyrier et le désert des saint-simoniens*. Ethnologies comparées, Centre d'études et de recherches comparatives en ethnologie -Montpellier III, 2004, 7, 14 p. <halshs-00097947>

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 60.

caractère premier et autochtone qui le caractérise. La *chéchiaet burnous* sont deux objets en laine servant d'habits aux musulmans d'Afrique du Nord, il est, dès lors, permis de concevoir Morhange qui apparaît, sous ces différents traits, comme l'expression d'une personne multiculturelle en rapport de ressemblance à l'espace et à l'autre, l'autre étant un indigène. Il fait figure, à la fois, en apparence évidemment, d'autochtone, de musulman, de chrétien, de militaire et de civil.

Dans cette description, le personnage de Morhange renvoie à ces Pères Blancs, réquisitionnés par le Cardinal Lavignerie pour des missions spéciales dans le Sud algérien. Ce dernier, fondateur de la société des missionnaires d'Alger, « *recommande aux officiers de la garnison d'Alger (...) de tenter leur chance dans le sud* »¹, en leur disant, « *c'est vous qui ouvrirez les portes de ce monde immense* »². Il est évident, dès lors, de comprendre que Morhange épouse le rôle thématique d'un homme missionnaire au service de la cause colonialiste française, et saisir au passage la dimension politique et théologique qu'il incarne.

Dans l'une de leur discussion, Morhange dit être intéressé par « *l'Atlas du christianisme (qui) s'est proposé d'établir les bornes de la grande marée chrétienne, au bord des âges, et cela pour toutes les parties du globe* »³. Ce passage nous renseigne sur la portée d'une telle entreprise aux yeux de Morhange, qui, à l'image de ses prédécesseurs, entend réhabiliter la dimension chrétienne et son apport dans le désert. Il endosse, à cet effet, le rôle thématique d'un missionnaire avide de prouver la grandeur chrétienne et son élan civilisationnel au désert.

Morhange qui raconte la vie qui était sienne avant d'embarquer pour le désert, nous permet de comprendre ce qu'il était. Il développe un ensemble de grandeurs figuratives qui témoignent de sa dimension religieuse. Il rajoute pour désavouer cette appartenance lors de son voyage : « *le monastère, à la porte duquel je vins frapper, avait, lui, les motifs les plus valables pour douter de la solidité d'une telle vocation* »⁴. Nous le savons désormais, le personnage de Morhange est l'accomplissement de deux rôles thématiques que sont le religieux et le militaire. Il semble dévoué au service d'une

¹Castellana, M., « Pour une sémiotique du désert », in *Le désert un espace paradoxal*, actes du colloque de l'Université de Metz, 13-15 septembre 2001, p. 383.

²Giradet, R, cité par Marx, Jacques, « Au service de la plus grande France : mystique saharienne », in actes de colloque de l'université de Metz, 13-15 septembre 2001, p. 383

³*Ibid.*, p.66.

⁴ Benoit, Pierre *op.cit.*, p.67.

théologie politique « réputée fonctionner au service d'une idéologie d'Etat visant à restaurer l'ordre chrétien »¹. L'espace du désert acquiert, à cet effet, la symbolique d'un espace à civiliser, d'où l'assemblage vestimentaire qui couvre la figure de Morhange. L'une des missions premières à laquelle il est confronté est d'établir des analogies entre chrétiens et habitants du désert. Ses connaissances lui apprennent à agir au niveau des rites et croyances. Cela renseigne que les deux communautés, ont dans un moment de l'Histoire, partagé un même ordre religieux, visible aussi au niveau des signes ostentatoires.

Dans ce récit, Pierre Benoît met en relief deux civilisations qui s'opposent. Rappelons qu'à l'image de son personnage, l'auteur se met aussi au service de la domination coloniale, en insérant, nous l'avons remarqué, un ensemble d'évènements en relation à l'Histoire. Quoique touchée par l'élan chrétien, le Sahara se présente parmi «*les endroits où n'atteint pas l'ignoble marrée de gravats de la civilisation* »², d'où une nouvelle légitimation de la présence immédiate du personnage de Morhange. Ces analogies qui viennent sous forme axiologique explicitent cette ressemblance que l'auteur s'efforce de rétablir. Voici les analogies en question :

- Le dieu des touareg *amanai* Vs *adonai* de la bible.
- La croix chrétienne symbole d'ornementation pour les Touareg.
- Andjeloûssens VS les anges.
- Iblis VS Lucifer.

Etant au centre de plusieurs rôles thématiques, le personnage de Morhange, substantiellement, semble dévoué à une mission ayant comme but de retrouver les origines d'une civilisation enfouie dans les sables du désert. Pour ce faire, il faut, dans ce genre de randonnées, avoir des connaissances élargies et se munir, préalablement d'un ensemble de moyens, susceptibles de permettre un séjour des plus agréables. Or, dans le désert changeant et imprévisible, le but premier pourrait être faussé par les aléas d'une nature imprévisible et soudaine.

Dans la logique de ce voyage, Morhange, épaulé par les grâces de l'armée, sera accompagné par Saint-Avit, à qui il a été signifié de jouer le rôle d'escorte. S'exprimant sur le trajet à mener, Morhange explique à son compagnon :

¹ Max, J, art.cit, p. 386.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 43.

Ma Tadekka, à moi, est l'autre, la capitale des gens du voile, placée par Ibn-Khaldoun à vingt jours au sud d'Ouargla, à trente jours par El-Bekri, qui l'appelle Tadmekka que je me dirige. C'est cette Tadmekka qu'il faut reconnaître dans les ruines d'es-Souk. C'est par Es-Souk que passait la route commerciale qui, au IX siècle, reliait le Djerid tunisien au coude que le Niger fait à Bourroum. C'est pour étudier la possibilité de remettre en valeur cet antique parcours que les ministères m'ont chargé de la mission qui me vaut l'agrément d'être votre compagnon¹

Cet agencement de grandeurs figuratives, permet de lire une certaine opposition intellectuelle entre deux acteurs ayant des connaissances contraires du même et unique trajet. Les déictiques *ma, moi, l'autre, je, me, m'ont, me vaut*, traduisent la différence intellectuelle des deux personnages. L'auteur les différencie pour mettre en exergue les connaissances acquises, antérieurement par Morhange dans les bureaux, et ce pour véhiculer un idéal scientifique, faisant de lui un homme moderne et complet, capable de déterrer l'ancienne civilisation éteinte au désert et exhumer les preuves d'un Sahara européenisé.

Comme preuves de l'existence d'une telle civilisation, se donne à lire son antériorité avec l'espace du désert. Un parcours spécifique investi de figures temporelles, adjectivales, renvoie à son existence réelle. L'on retrouve dans cette perspective, les figures : *IX siècle, antique parcours, ruines, l'Atlas du christianisme, chrétien, civilisation grecque, église d'Hippone*, qui se compriment derrière l'idée d'une civilisation européenne enracinée dans l'un des espaces non européens. Dans ce parcours figuratif, l'on retrouve deux éléments distincts : actoriel par Morhange qui fait la quête, et objet de valeur qui est l'ancienne civilisation.

Ce désert ne cesse de dévoiler ses secrets, en effet, on assiste à d'autres preuves, qui font référence à cette même civilisation. Cette fois-ci, ces figures se combinent et forment le parcours figuratif d'une pléiade de caractères d'écriture très ancienne en rapport à deux civilisations différentes : celles des Touareg et des grecs. Ces inscriptions engagent non seulement le Sahara dans une voie antique mais rendent également Morhange plus ésotérique que d'habitude. « *C'était une inscription en forme de croix(...) elle était dessinée avec beaucoup de régularité, les caractères assez profondément entaillés dans la roche* »². Elle ne peut être une écriture, si ce n'est une transcription ancienne, habituellement faite sur les roches. La figure *roche* traduit le

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, pp. 59-60.

² *Ibid.*, p.p. 78.79.

passage d'une civilisation ancestrale, à l'origine d'un amalgame entre deux langues différentes. Le narrateur dit qu'« *il n'y a rien, en effet, ni en arabe, ni en berbère, d'analogue à ce mot(...) c'est que nous sommes en présence d'un vocable étranger traduit en caractères tifinar* »¹. Le condensé figuratif ci-dessus enracine l'idée d'un jumelage qui s'est fait au cours de l'histoire entre deux civilisations culturelles différentes.

Ce tissage des vocables, *a, n, t, i, n, h, a : Antinéa*, est comme un préambule, pour engager le lecteur dans les méandres d'une quête des origines. L'on s'achemine directement dans le gouffre d'une cité perdue qui refuse de se dévoiler au monde. Elle garde par cette attitude son intimité dans les entrailles de la montagne.

Au caractère intime de cette civilisation se greffe la dimension mythique qu'incarne la présence de la femme qui gouverne l'île. Nous voici en présence d'une double quête : celle de Morhange qui cherche les traces d'une civilisation européenne religieuse, et celle de Saint-Avit à la recherche d'une civilisation européenne mythique. Le désert acquiert, en la circonstance la fonction de terre des origines, *abritant un composite culturel, en référence à la Grèce antique. Touareg et Grecques, explicitent le retour aux valeurs ancestrales où se trouve la possibilité d'une communion avec la nature, loin des civilisations dites modernes. En rapport avec cette portée mythique, des figures enregistrées dans la rubrique mythologique, incarnent un parcours figuratif spécifique qui dévoile et indique la renommée dans le temps d'une civilisation, considérée comme référentielle et exemplaire. L'on retrouve à ce sujet, les figures Médicis, Apollon Sauroctone, Gourgonuminsulis, StaiusSebosus, Critias, Atlantide, Atlantes, dynastie neptunienne, Platon, Neptune, les dieux.*

Dans un long passage, Pierre Benoît interroge Platon, et s'inscrit dans un rapport intertextuel pour mieux expliquer l'existence d'une telle civilisation. Il rapporte cela :

Ayant tiré au sort les différentes parties de la terre, les dieux obtinrent, les uns une contrée plus grande, les autres une plus petite(...) c'est ainsi que Neptune, ayant en partage l'île Atlantide, plaça les enfants qu'il avait eus d'une mortelle dans une partie de cette île(...) ils engendrèrent une fille unique, Clito. (...) la montagne où elle demeurait, Neptune la fortifia en l'isolant tout autour (...)²

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 80.

²*Ibid.*,128-129.

Pour Platon, l'île disparue est isolée du monde. Le vide qu'elle a laissé est une aubaine pour Pierre Benoît de le remplir, en la situant dans une montagne au fond du désert. Cette référence à Platon, et de surcroît à la mythologie, n'est pas en soi fortuite ni vaine. Au contraire, c'est dans un élan de nostalgie que l'auteur s'inscrit pour mieux parler d'un caractère euphorique d'un passé lointain, vers lequel l'homme moderne s'oriente et se réfère pour mieux se situer. Etant adepte de littérature exotique, nous comprenons, qu'on est devant une invitation faite à ses contemporains, avides de nouvelles sensations.

La narrativité nous permet de tirer au clair certaines thématiques et programmes inscrits sur des personnages individualisés tels Morhange et Saint-Avit. Pour ce faire, nous allons considérer la quête comme l'entreprise ayant au centre le personnage de Morhange qui se présente comme l'instance qui veut être en conjonction avec l'objet qui est la civilisation perdue : (S-O). Dès lors, le personnage en question s'inscrit dans un énoncé d'état (S1). Morhange a été chargé de retrouver des vestiges en rapport avec la civilisation chrétienne. Il déclare, à cet effet : « *Ce que me demande Dom Granger fut exactement que j'allasse essayer d'exhumer des ruines de l'Es-Souk musulmane les vestiges de la Tadmekka, et peut être chrétienne* »¹.

Avant sa mission, Morhange est en disjonction avec son objet. En théorie, cela se traduit par le schéma (SVO). Le condensé figuratif ci-dessus montre clairement que le rôle thématique qu'incarne le personnage de Morhange, n'est pas pris en charge par une seule instance, mais aussi par Dom Granger et l'institution religieuse qu'il représente. La lecture du récit nous a permis de voir que cet énoncé d'état s'est transformé en un autre (S2), d'où le sens dégagé de cette différence. En effet, l'on est passé de l'énoncé d'état de disjonction (SVO) vers un énoncé d'état de conjonction (S \wedge O).

Cette transformation s'est faite dans le temps et dans l'espace. Ces enchaînements qui s'opèrent à la suite des états et des transformations constituent le programme narratif (PN). « *On appelle programme narratif (PN) la suite d'états et de transformations qui s'enchaînent sur la base d'une relation S-O et de sa transformation. Le PN comporte donc plusieurs transformations articulées et hiérarchisées* »². Nous dirons que le récit est non pas celui d'une perte mais d'une découverte. La réalisation d'un tel résultat

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 70.

² Groupe d'Entrevernes, *op.cit.*, p.16.

passé inéluctablement par ce que la sémiotique qualifie de *performance*. Cette transformation d'états, assurée par Morhange, *le sujet opérateur*, est donnée à lire comme une *opération du faire*.

Toutefois, cette opération du faire inscrite au niveau du rôle thématique de Morhange, était rendue possible par un ensemble d'éléments qu'il fallait inévitablement inclure. Dans cette opération, plusieurs personnages interviennent pour la réussir. Nous citons, Saint-Avit, Morhange, Bou-Djema, l'inévitable guide et Eg-Anteouen sauvés des eaux de la rivière. En résumé, l'*opération du faire* est une performance que le sujet opérateur a réalisée de la transformation d'un état de disjonction (S V O) à un état de conjonction (S \wedge O) qui a nécessité, au passage, une certaine compétence. La compétence du sujet opérateur, théoriquement peut se rapporter à quatre éléments : *le devoir faire, le vouloir faire, le pouvoir faire, le savoir-faire*.

A ce niveau d'analyse, la narrativité signale qu'il faut mettre en exergue les types d'objets auxquels le sujet opérateur doit se conformer pour réaliser une telle performance. L'on signale qu'initialement Morhange et compagnie ont couru derrière un objet principal de la performance ; c'est celui tant convoité par tous : la civilisation perdue. Il devient, à cet effet, que cette civilisation est *l'objet-valeur* principal. Toutefois, les quatre éléments cités précédemment, correspondent aux *modalités du faire*. Ils deviennent, à cet effet, *objet-modal*, auquel l'opérateur du faire peut se rapporter pour réaliser l'état du faire.

Nous avons rapporté précédemment que le sujet opérateur n'est pas une seule instance. Au contraire, cette opération du faire est un amalgame de compétences qui se concentrent derrière un rôle thématique de la quête. Nous schématisons comme suit l'ensemble des modalités en relation avec le sujet opérateur. Nous retrouvons, à cet effet des compétences au niveau du :

Vouloir-faire : cette modalité est prise en charge par l'institution religieuse et les ministères chargés d'établir les anciennes routes commerciales se trouvant au désert. Pour cette institution, Morhange semble le plus apte à mener à terme cette mission. A ce sujet, il déclare à Saint-Avit que « *c'est pour étudier la possibilité de remettre en valeur*

cet antique parcours que les ministères m'ont chargé de la mission qui me vaut l'agrément d'être votre compagnon »¹.

Ce vouloir faire que les ministères endossent, est une occasion de déterrer l'œuvre chrétienne qui était jadis la mission des bénédictins. Et justifier, en la circonstance la présence religieuse dans les terres les plus arides. « *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* »². Cet assemblage de grandeurs figuratives développe la thématique de religiosité et inscrit l'église chrétienne dans le rapport d'excellence, bravant les difficultés d'un espace redouté. Mais cette quête sonne comme la récupération d'un univers euphorique dans lequel l'église s'inscrit.

Devoir-faire : chargé par les ministères, de surcroît ses supérieurs, Morhange est dans l'obligation d'obéir. Etant subordonné à cette institution, ce sujet opérateur, dans un élan de la recherche, se voit comme l'incarnation de son illustre chercheur qui est Dom Granger. Soupçonné d'être un homme de terrains plutôt que celui du cloître, Morhange est choisi pour ses qualités. Pour ses supérieurs, il est capable de rendre des services. Dans un cadre narratif, le personnage de Morhange raconte :

Le premier jour de mon arrivé au cloître, je fus mis à la disposition de Dom Granger, et affecté par lui à l'équipe du fameux Atlas du christianisme. Un bref examen lui permit de juger quel genre de services j'étais susceptible de lui rendre. C'est ainsi que j'entraî dans l'atelier chargé de la cartographie de l'Afrique du Nord³

Ce cadre relevant du devoir faire se voit aussi du côté des institutions qui devaient dispenser à Morhange un savoir pouvant lui permettre de réaliser la performance de retrouver ce dont il est chargé. L'on retrouve aussi l'étendue de cette modalité compétente du coté de deux personnages essentiels à la réalisation de la performance.

Tout d'abord, nous citons Saint-Avit à qui il a été signifié d'accompagner Morhange dans son périple. Ce personnage en effet, représente l'institution militaire chargée d'assurer la sécurité et le transport du premier cité. C'est parce qu'il est non habitué à l'espace du désert que Saint-Avit est supplée dans ses fonctions d'accompagner Morhange. Connaitre cet espace est plus que nécessaire ; c'est une obligation. Ils se

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p.60.

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ibid.*

devaient tous les deux de répondre aux ordres des institutions desquelles ils dépendent. Morhange témoigne clairement de cette dépendance et justifie l'ordre du devoir dans lequel, lui et saint-Avit sont enrôlés. Dans une situation dysphorique, il déclare : « *Mon cher ami, ne m'accablez pas. Daignez-vous rappeler que votre mission vous a été confiée par le ministère de la guerre, et que, moi je tiens la mienne du ministère de l'instruction publique* »¹.

La compétence modale du *vouloir-faire* est prolongée aussi du côté de Morhange qui, à en croire Saint-Avit, tire un certain plaisir et développe du coup, dans la perspective d'un avenir meilleur un état euphorique. Le divers figuratif qui suit n'en est qu'un exemple séant prouvant les motivations de celui-ci. Dans un dialogue amical entre les deux personnages, dissertant sur les motivations de chacun, Saint-Avit accable Morhange par les remarques suivantes : « *vous avez trouvé dans cette mission une occasion de satisfaire votre penchant. Nul ne songerait à vous en blâmer, puisque vous avez su concilier ce qui est utile à votre pays et agréable à vous-même* »²

Pouvoir-faire : dans le texte de Pierre Benoît, elle apparaît comme une compétence modale qui réunit l'ensemble des connaissances et capacités susceptibles de répondre favorablement à la mission en question. Dans cette perspective que nous considérons comme le carrefour de toutes les compétences, l'ensemble des actants convergent et forment les compétences d'un seul sujet opérateur. C'est un pouvoir faire, qui se combine derrière des actants capables, et jugés comme tels par des compétences extérieures à la performance, telle qu'assurée dans l'espace où se déroule l'action. L'on retrouve, à cet effet, *Saint-Avit, Morhange, Eg-Anteouen, les chameaux*, et en dernier lieu Bou-Djemaa.

Le savoir-faire : dans cette rubrique, vient tout d'abord Morhange qui incarne le rôle thématique d'un acteur aux connaissances géographiques considérables. Il est pris dans un parcours figuratif qui relève de différentes connaissances et aptitudes. Il dit textuellement : « *j'avais suivi, à la faculté des lettres, les cours de Berlioux, géographe illuminé sans doute, mais plein de grandes idées : l'influence exercée sur l'Afrique par les civilisations grecque et romaine* »³. Les connaissances géographiques utiles au Sahara, sont subordonnées à d'autres, lesquelles, cette fois-ci sont d'ordre dialectal et langagier. En effet, les figures *berbère*,

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 64.

²*Ibid.*

³Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 64.

l'arabe, temâchek, Temahaq, tifinar, sont autant de dialectes que Morhange maîtrise, non seulement à l'oral mais à l'écrit aussi. Presciences susceptibles de l'aider et l'orienter culturellement dans le désert. Ensuite, viendront les connaissances qu'incarne le rôle thématique de Saint-Avit, montré comme l'européen qui maîtrise le plus l'espace rude du désert saharien et les différentes ethnies qui y vivent.

Etant au courant du voyage que Saint-Avit allait entreprendre dans le désert, Morhange, usant de toutes ses influences, retarda celui-ci pour se joindre à lui. Il lui déclare bien plus tard qu' :

Une occasion unique s'offrait de me mettre au courant, tout en étant redevable de cette initiation à un compagnon charmant. Il ne faut pas m'en vouloir si je l'ai saisie, si j'ai usé de tout mon crédit pour retarder votre départ d'Ouargla jusqu'à l'instant où je pourrais vous y joindre¹

Dans ce condensé figuratif, l'auteur développe un rapport opposé entre deux instances ayant des connaissances différentes concernant le désert. L'on montre, à cet effet, et selon le témoignage de Morhange, un Saint-Avit habitué, développant une maîtrise propre de l'espace sollicité. Ayant peu de connaissance du désert, Morhange s'appuie sur l'aide de Saint-Avit. Ce dernier, malgré ses connaissances ne peut se passer de celui qui est incontournable dans le désert pour une telle odyssee : Boudjema,

Le plus familier au désert, Boudjema, joue un rôle des plus importants. Dans une telle virée, il est le mieux indiqué, vu ses qualités physiques. Il participe, par ses connaissances du désert, ajoutées à sa force, à l'élaboration de la performance. Il est ainsi une compétence inaliénable, qu'un tel voyage requiert. Il est « (...) *une machine à bâter et à débâter les chameaux* »². De cet assemblage figuratif, nous repérons un rôle thématique d'un personnage voué à des travaux physiques. On ne tarde pas à l'associer aux chameaux, qui, eux sont essentiels dans le désert. En effet, ce « safari » nécessite un moyen de transport adapté au climat et à la rude épreuve de la dune, de la pierre et de la montagne.

En somme, la performance de l'état du faire est réalisée par un ensemble d'actants, qui, dans leur combinaison forment une compétence du sujet opérateur qui résume la chose nécessaire pour la traversée. Le narrateur-personnage résume les actants ayant participé au voyage comme suit : « *tout était prêt pour mon départ d'Ouargla. Tout, c'est-à-dire peu de chose. Trois meharâ : le mien, celui de mon compagnon Bou-Djemaa(...) plus*

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 54.

²*Ibid.*, p.52.

un troisième portant les vivres et outres d'eau potable »¹. Un autre personnage qui a pris un rôle prépondérant dans cette équipée est Morhange. Quoiqu'il en soit, la mission a permis de divulguer au grand jour l'existence d'une civilisation très ancienne.

Le faire narratif est passé par une transformation d'un énoncé d'état disjonctif à un énoncé d'état conjonctif dévoilant au passage les reliefs de cette existence. On retrouve, derrière cette thématique les parcours figuratifs que nous avons développés précédemment : de l'écriture, des rapports d'analogie entre chrétiens et Touareg et enfin mythologique en rapport avec la Grèce antique.

La découverte de l'île de l'Atlantide est un moment de conjonction par excellence. Il est à concevoir tel un dévoilement d'une civilisation européenne, que les anfractuosités de la montagne gardent jusque-là au secret. Nous estimons, à cet effet, que d'un point de vue du sujet d'état, l'énoncé narratif enregistre une certaine conjonction, dans la mesure où Morhange découvre la cité perdue. Passé par des étapes différentes, le personnage de Morhange, s'inscrit aussi dans la perspective conjonctive, du fait qu'il est sujet opérateur. En réalisant sa performance, celle des quatre modalités du faire, il se voit en conjonction avec son objet de valeur.

Au terme de cette analyse, consacrée à l'anachorète et les différentes formes de la présence religieuse dans le désert, il est évident de signaler que préalablement à cette présence, celle donc de l'anachorète, la littérature, dans son ensemble, a toujours considéré le désert comme vide. Or, l'homme par ses différents comportements et mouvements a su établir des liens et une appartenance solide à cet espace réputé pour son aridité. Cette appartenance à l'espace qui apparaît dans les deux textes aboutit, au final, à des influences qui permettent de comprendre la profondeur de la relation espace/homme. Il sera question de dévoiler la dimension des deux parties qui entrent en contact.

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 52.

Deuxième partie

Pour une axiologie d'un espace communicatif

Entre l'espace et les différents lieux qu'il englobe, se justifie un ensemble de relations à considérer comme des moments symboliques dans leurs rapports à l'homme. De leur interaction se dégage le principe multiforme d'un espace d'une part, qui communique et de l'autre part représenté. Dès lors, ces deux éléments, pris dans ce processus communicatif et relationnel, deviennent, à la fois catalyseur et cible. Une réflexion plus étendue se dessine et divulgue la capacité de l'un et l'autre à s'engager, réciproquement, dans un mouvement complexe, celui des influences. De cette confrontation, émergent une représentation de l'espace et des questionnements de l'homme sur Soi. A cet effet, notre analyse suggère d'opérer au niveau des personnages, de l'espace, et de voir l'orientation des concepts thématiques, aussi variés soient-ils, découlant de cette articulation. On ne peut négliger les dynamiques créées par l'élément du personnage dans la pratique de l'espace. Ce dernier contribue aussi à forger la personnalité et remodeler, par-là, la façon d'être, et de se comporter. Il apparaît donc comme caractéristique en permettant aux hommes de se découvrir. De ce contraste, l'homme tire son identité et jouit de son plein être.

Il est également judicieux de considérer les deux éléments sous le caractère d'intimité qui détermine les uns et définit les autres. C'est pourquoi : *«les identités individuelles et collectives, fruits d'élaborations sociales et culturelles, s'avèrent d'autant plus solides qu'elles transitent par le langage matériel de l'espace, de ses lieux et de ses territoires, y compris dans leurs formes virtuelles»*¹. Des relations à Soi, aux autres et aux différents lieux et territoires conjuguent les faits d'appartenance et de non appartenance. Il apparaît clairement, à cet effet, que les concepts de culture, de corporéité, d'altérité ne sont que terminaisons d'un effet à la fois individuel et collectif. Faisant de l'espace un territoire de conflits, les personnages convient dans leurs interférences des comportements et aptitudes, considérées comme des moments de différenciation, d'identification et d'affirmation de soi.

Etant un espace multiculturel, le désert se prête à ce jeu sémantique et endosse un rapport ambivalent quant à sa signification. Cependant, dans la mesure où il peut endosser des représentations et des valeurs, nous supposons qu'il est habilité à générer non seulement une quête et une identification chez les hommes, mais aussi des remous

¹ Guy Di Méo, le rapport identité/espace, éléments conceptuels et épistémologique, halshs-00281929, version 1- 26 May 2008, p. 3.

qui laissent possible l'interrogation sur Soi et l'Autre. C'est dans cette optique que *l'Atlantide* et *On Dirait le Sud* s'inscrivent.

Les deux corpus donnent à lire des espaces variés où le jeu des ascendants s'enracinent et prennent sens. Si le premier est consacré dans une situation de colonisation mettant aux prises des personnages européens et indigènes, le deuxième est, au contraire, produit bien plus tard ; les personnages sont tous indigènes. Comment alors les deux écrivains figurent-ils ce rapport à l'espace dans la mesure où ce même espace appartient dans les deux cas à des cultures différentes ? Il est question aussi de s'interroger sur l'être en société, en essayant de savoir comment il se construit (là, nous allons aborder cet élément catalyseur dans ses dimensions identitaire et sensuelle dans son rapport au monde) sous l'influence majeure de l'espace et à un degré moindre sous l'influence de l'Autre. Se grefferont à cette problématique, dans un rapport inverse, les questions suivantes :

- L'espace est-il déterminant dans la construction du sujet ?
- Quelles valeurs acquiert-il de cette confrontation ?

L'être humain est un agent à la fois pensant et sentant, c'est pourquoi l'aborder dans ses différentes manifestations émotionnelles nous oblige à le placer dans son propre environnement. En effet, l'être trouve la plénitude de sa personne dans son rapport à l'Autre. En d'autres termes, il ne peut s'agir uniquement d'un élément isolable, mais intégrateur et instigateur. Par conséquent, il est judicieux de comprendre « *à quel point l'être humain est nécessairement engagé dans le monde (...) le Moi est saisi à travers son immersion dans l'univers qui l'entoure* »¹. Dans cette immersion il vit et agit selon un ensemble de conditions dictées par la société à laquelle il appartient. Il se présente comme « *le produit d'un ancrage dans une société donnée qui impose ses manières de sentir, d'agir et de penser* »².

Dans le sillage de cette pensée, nous comprenons que l'accent est mis sur le caractère non seulement individuel et collectif, mais aussi intersubjectif qui réunit Soi, l'Autre et les lois qui les déterminent. En aparté, en société ou à la découverte, l'homme se trahit, s'identifie ou se différencie ; c'est pourquoi, dans ces différentes situations, il

¹ Marchal, Hervé, *L'identité en question*, Editions Marketing S.A., 2006, p. 13.

² *Ibid.*, p. 60.

s'exprime, il sent et il pense. Il se voit ainsi enroulé dans un univers subjectif où les sentiments d'amour, de haine, d'identification et de rejet prennent le dessus et le donne comme défini dans le temps et dans l'espace. Il ne pourrait donc être quelque chose d'inconnu, si ce n'est un être de désir, de passion en perpétuelle métamorphose et changement. Thématisé et romancé, l'être qui devient dans un univers fictif et imaginaire un simple personnage, incarne ce caractère complexe, propre à l'homme et développe substantiellement ses aspirations présentes, passées et futures. C'est pourquoi, dans la présente partie, aborder les concepts de l'identité et de l'espace permet de cerner un tant soit peu la problématique précédemment posée. Une problématique de l'être en rapport avec l'espace, qui, défini et représenté acquiert des valeurs positives, négatives ou neutres.

Dans le présent corpus, et à l'image de toutes les littératures du monde, dans la texture de leurs fictions, se dégage dans un rapport étroit entre l'espace, les personnages et le temps une spatialisation du sens qui développe à la fois les valeurs de ce même espace et la dimension de l'être dans sa pratique. Il s'agit, en définitive, de spatialiser l'être dans ses mesures identitaires, sensorielles, et par ricochet, voir les valeurs et les différents thèmes que l'espace recouvre de cet entrelacs. Pour permettre à cette expérience de prendre effet et grandir, il est question aussi, dès lors qu'il s'agit d'un espace paradoxal de voir la confrontation de nos différents personnages avec les éléments naturels du désert. Nous allons nous intéresser, en dernier lieu, aux éléments bachelardiens que sont le vent, l'eau, la terre et le feu, non pas isolément, mais comme des éléments inaliénables, porteurs d'un sens et d'une sémiotique globale pour l'espace du désert. Il ne s'agit pas de vérifier la présence de ces éléments, mais de voir comment ils permettent à nos personnages de construire le sens de l'espace perçu.

Chapitre premier

Le divers identitaire à l'orée de l'éclatement spatial

Il n'est jamais aisé de cerner le concept de l'identité à l'ère des découvertes, de voyages et des échanges culturels. La pratique de l'espace- l'ici ou l'ailleurs- la découverte de l'autre, le frottement à l'étranger, etc., résonnent comme des entités véridiques, conviées pour enrichir les différentes facettes de l'identité et complexifient davantage toutes tentatives, scientifique ou autre, visant à cerner l'uniformité définitoire du concept. Se verser dans un cheminement qui mène vers l'embrigadement sémantique du concept serait une erreur ; se contenter de relever ses caractéristiques encyclopédiques serait réducteur, c'est pourquoi, dans notre cas, nous nous attelons à relever au gré d'une architecture spatiale propre à chaque auteur, les rebondissements, réfléchis ou non, de la pratique identitaire, en observant les rapports entre les personnages, dans un élan de déplacement, de sédentarisation et d'échanges.

Dans leurs inscriptions à l'espace, ces mêmes personnages sont appelés à le considérer ou à le déconsidérer, traduisant, dans des fragments discursifs, appréciatifs ou dépréciatifs, l'envolée axiologique d'un espace pratiqué, rêvé ou imaginé. Etant au centre d'intérêt de plusieurs disciplines, le concept de l'identité semble acquérir les dimensions individuelle et collective, qui donnent respectivement ce que l'individu a de particulier et de différent, et ce que le même individu possède de commun, pouvant le renvoyer, dans un jeu d'appartenance et d'identification, à un groupe ou à une communauté donnée. Ces fluctuations identitaires inhérentes à l'individu se construisent et se transforment, pratiquement sous l'effet de l'Autre et de l'espace. C'est pourquoi, on reconnaît que les « *déplacements identitaires qui sont accompagnés d'un mouvement spatial, qu'il soit fixation dans un ailleurs ou projection dans le monde* »¹, déterminent en partie, et l'identité de chacun et son rapport à l'ensemble.

La réflexion théorique dans un travail de recherche est plus qu'indispensable dans la mesure où elle nous permet de tracer, sinon de cerner le concept. Seulement, dans notre cas, il s'agit de voir comment le concept de l'identité, dans son rapport à l'Autre et à l'espace est pensé et schématisé. A cet effet, un petit exposé théorique s'impose quand on sait qu'il permet de baliser et saisir les enjeux sémantiques et philosophiques d'une telle notion. Habituellement les dictionnaires retiennent dans leurs définitions de

¹ Lucia, Manea, *Déplacements identitaires et esthétique de la dérive dans la littérature antillaise* (Conde, Glissant), Hal-00719588, version1-20 jul2012, p.1.

l'identité le caractère de ce qui est fondamental et permanent quand l'identité est individuelle, par contre, l'identité collective retient, selon une appartenance quelconque à un ordre spatio-temporel, un ensemble de distinctions et de propriétés communes, définies par un ordre culturel propre.

La présente partie se veut, à cet effet, un dialogue entre les deux dimensions de l'identité, individuelle et collective, et entend faire le point sur leurs rapports à l'espace. Il est question aussi de voir comment cet espace charrie derrière lui des désignations allant de la dysphorie à l'euphorie. C'est pourquoi nous retrouvons dans les deux sous-parties, qui sont à la fois, complémentaires et distinctives, les diverses déclinaisons inhérentes à l'identité personnelle ou individuelle d'une part, et à l'identité sociale ou collective d'autre part.

1-Espaces et perspectives d'une identité individuelle en spirale.

Les différentes significations de l'identité individuelle et collective se confondent et se séparent, à la limite des problématiques posées. Ce qui nous semble judicieux est l'inscription de ces concepts dans un domaine bien précis, car et d'après ce que nous avons remarqué, dans les travaux de recherche- toutes disciplines confondues- leurs significations changent en fonction des éléments que chacun retient pour l'analyse. Dans notre cas, celle-ci obéit à l'architecture spatiale qui se dégage dans les deux textes suite à la segmentation qui « *tiendra compte, d'une part, de la distribution générale des espaces, opérés par l'énonciateur lors de la production du texte, et de l'autre, de l'inscription des acteurs dans ces espaces, telle qu'elle se manifeste par leur déplacement* »¹. Dans les différents déplacements auxquels sont soumis les personnages, l'espace acquiert des valeurs et engage réciproquement les acteurs dans des considérations cognitives et émotionnelles qui définissent, au bout, leurs identités. Il est aussi possible d'assister à une apparence particulière qui engage l'aspect individuel de l'identité dans une forme spiralée, faisant d'elle un moment de quête, de transformations et d'un retour incessant vers les origines. Ces identités individuelles, à cet effet, changent souvent en fonction de la situation dans laquelle le sujet s'inscrit.

¹ Greimas, A.J, *Maupassant, la sémiotique du texte : exercices pratiques*, Editions du seuil, Paris, 1979, p.93.

Intériorité, Moi, autonomie, constance, sonnent comme un ensemble d'idées qui tournent autour de l'identité individuelle qui incarne la sémantique d'un être en lui-même. C'est la dimension d'une identité *essentialiste* développant les caractères d'abstraction et de pureté chez l'homme. Dans la diversité des définitions consacrées à l'identité individuelle, nous retenons, qu'elle est aussi ouverture vers le monde dans la mesure où ce même monde lui permet de jouir de ce qu'il a de particulier, et d'original. En effet, d'après Nuttin.J, « *l'être humain est d'une manière ou d'une autre ouverture au monde* »¹. Cette dimension essentialiste trouvera dans notre travail, en plus des particularités d'intériorité et d'unité de l'individu, son appartenance et son insertion au monde.

Le texte de Djamel Mati s'ouvre sur l'espace du *point B114*, considéré comme le noyau vers et dans lequel se joue le destin des personnages de Zaïna et de Neil. C'est un espace que le narrateur définit comme suit : « *L'erg et le reg à ne plus en finir. La seule information que l'on puisse se procurer sur ce coin perdu est mentionnée sur les anciennes cartes gercées par le soleil et tracées par les premiers méharistes qui traversaient de part en part ces vastes étendues* »².

A l'image de l'espace qui la retient prisonnière, Zaïna est donnée comme perdue. Dans un espace figurativement décrit comme lugubre et désolé, se développe une sémantique dépréciative d'un espace dysphorique se confondant avec l'être de Zaïna. Son isolement et sa perte dans l'espace nous renseignent, thématiquement, sur le caractère d'un personnage coupé du restant du monde développant la conception d'une identité que le jargon scientifique qualifie *d'insulaire*. Le texte nous donne à lire, sous le prisme de l'identité individuelle, un personnage complètement isolé et loin de ses semblables. Le caractère privé et unique de l'homme en général est mis en relief. Se trouvant dans une perspective d'appartenance, malgré elle, à l'espace *gréseux* du désert, notre personnage, qui, jusque-là, s'inscrit dans un Soi présent, entend faire de sa situation dysphorique son opposée. Malheureuse donc, elle compte entreprendre une quête pouvant lui permettre d'aboutir à un possible changement euphorique.

¹Nuttin, J, cité par Marchal, Hervé, *L'identité en question*, Editions Marketing S.A., 2006, p. 14.

²Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 16.

C'est une quête à la fois d'identité du moment qu'elle ne sait toujours pas comment elle a atterri dans cet effroyable espace, mais aussi quête de bonheur et de sensations nouvelles. C'est à elle seule que revient la manière avec laquelle elle pourrait s'affirmer et obtenir ce qu'elle veut, car d'après A. Damasio, en désaccord avec la conception d'un Moi abstrait, « *l'identité humaine serait, au contraire, indissociablement le résultat d'un corps émotif et d'un esprit réflexif* »¹. C'est sûrement dans la posture d'un être sentant et réflexif que Zaïna semble s'inscrire, dans la mesure où elle se donne à lire, dans un espace d'enfermement comme une double prisonnière. En plus de se voir assujettie à un désert dysphorique, qui, avec « *le dépit la consume à lance flamme* »², elle se retrouve également prisonnière d'une personne qu'elle décrit telle une *bête*. Entre les trois éléments se dégagent des rôles thématiques différents.

On retrouve le rôle thématique d'une séquestrée inhérent à Zaïna, par les isotopies *captive, prisonnière, esseulée, perdue, obligée, larguée, condamnée, proie, résidente forcée, oubliée, cloîtrée* et celui en relation avec l'espace du désert, qu'elle représente, dans sa captivité comme *horrible, malfaisant, cruel, et capteur*.

L'autre occupant de la cabane du point B 114, considéré aussi comme le geôlier de Zaïna, incarne la dysphorie d'une acception dépréciative, due à son caractère étouffant. En effet, il apparaît, par les isotopies suivantes comme « *un étrange compagnon* »³: *goujat, incube, humain démoniaque, primate, l'homme de Vitruve, lézard, gent simien, un souci, un tourment, un emmerdeur, zoophile, reptile, crocodile chagriné, Cro-Magnon, compagnon d'infortune, prédateur, poltron et satyre*. A présent qu'elle se trouve entre deux geôliers, Zaïna :

Sait qu'elle ne réussira jamais à s'enfuir de la cabane. Et puis, dehors, c'est le désert. Son geôlier lui avait dit qu'ils étaient les seuls habitants sur plusieurs centaines de kilomètres à la ronde. Alors, à quoi bon partir ou résister ? Elle est condamnée à rester cloîtrée(...) ⁴

Nous l'avons remarqué, sous le même toit, la cabane, se réunissent, dans un premier segment le personnage de Zaïna, Cro-Magnon et une chèvre. Largué dans un désert sans espoir, le personnage de Zaïna, considéré comme une existence en soi, entend changer

¹Marchal, Hervé, *op.cit.*, p. 33.

²Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 62.

³*Ibid.*, p.21.

⁴*Ibid.*, p. 55.

les choses. N'acceptant point le lieu qu'elle occupe, et la personne avec laquelle elle l'occupe, elle s'engouffre dans des situations léthargiques, lui garantissant paix et oubli. Se trouvant « *sans repères dans le temps et dans l'espace* »¹, Zaïna, en relation dysphorique avec l'espace et l'homme, « *s'enferme dans les circonvolutions d'un isolement mental, au fond d'une vie en apnée, pour supporter l'horreur* »². L'unique moyen que se permet le personnage de Zaïna pour quitter l'espace du désert et son géôlier qu'elle déprécie tant, est un moment significatif dans la progression thématique inhérente à l'identité individuelle.

Nous sommes en présence d'un être recouvrant, théoriquement le concept de quelqu'un capable de réfléchir et de sentir. Elle endosse, respectivement, les deux rôles thématiques par les figures suivantes : *se demande, se rappelle, espère, vérifie, confirme, se souvient, faire mine, s'interroge, décide, appréhende, pensera, cerveau, observe, imagine, etc.*, et *asphyxie, respire, se sent, veut, dépitée, horripilant fantasme, répugnée, dégoutée, etc.*

En rejetant l'espace dans lequel elle est larguée, Zaïna qui développe la capacité à se surpasser, se projette dans un cadre spatio-temporel autre que celui qu'elle pratique présentement. Elle devient à cet effet, « *un acteur capable d'instaurer un espace entre lui et les supports identitaires sur lesquels il s'appuie pour inventer son identité* »³. C'est ce qui apparaît chez notre personnage, totalement sous l'emprise d'un ailleurs qu'elle préfigure comme euphorique, dans son entreprise de quête et de recherche.

Dans des parcours figuratifs distincts, le personnage de Zaïna est donné comme une femme qui se lasse de son espace de toujours. Si « *elle espère renaître ailleurs* »⁴, c'est parce qu'elle veut « *se soustraire un instant à ce désert malfaisant* »⁵. Cette « *invitation à l'évasion* »⁶ n'en est que l'une des « *tentatives d'évasion* »⁷ pour « *s'enfuir de cette cabane et [...] de ce désert* »⁸.

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 16.

²*Ibid.*, p. 22.

³Marchal, Hervé, *op.cit.*, p. 12.

⁴Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 22.

⁵*Ibid.*

⁶*Ibid.*, p. 37.

⁷*Ibid.*, 23.

⁸*Ibid.*, p. 36.

Dans les segments suscités, se donne à lire la conception d'un être voulant à tout prix quitter un espace des plus dépréciés. Dans sa dimension réflexive, Zaïna, schématise l'axiologie de deux espaces différents. Un déjà là, à un ici dysphorique, véhiculant, d'une part la constance d'une identité bafouée, meurtrie et embastillée, et une projection dans un ailleurs euphorique qui nécessite une pratique spatiale, d'autre part. Zaina qui dit « *j'en peux plus* »¹ résume la situation de dégoût qu'elle vit. Par ailleurs, elle maintient l'espoir de partir vers une autre contrée où elle pourrait être heureuse. Elle affirme : « *Je me trouve en enfer, et si je suis heureuse ailleurs (...)* »².

C'est sous forme d'oppositions thématiques et axiologiques que les deux pôles se matérialisent. Nous retrouvons *ici VS ailleurs*, respectivement *dysphorie VS euphorie*, derrière lesquelles l'identité acquiert les caractères de *perte VS acquisition*. L'état de l'emprisonnement duquel, Zaïna veut se débarrasser, et l'avenir vers lequel elle concourt préfigurent un jeu d'espaces, fermé et ouvert, nécessitant pour une éventuelle conjonction, un moyen et un canal. C'est ce qui apparaît dans l'itinéraire de nos différents personnages, Saint-Avit, Zaïna et Neil, dans la mesure où, différemment, ils empruntent des chemins opposés.

Du point B114 vers le désert pour l'un, du désert vers le point B114 pour l'autre et de l'étendue désertique pour Saint-Avit et Ferrières vers leur cloître ilien, nous assistons à des inscriptions possédant les caractéristiques d'espaces futurs révélant un sens préalable et prédéfini, pouvant s'articuler sur l'axe des valeurs comme euphorique. Cette projection dans un espace postérieur valorisé, permet la construction virtuelle d'une identité basée sur l'onirisme pour les premières cités, et la réactualisation d'un fatras d'images déjà consommées antérieurement pour le dernier. Pour Bertrand Gervais, nous sommes en présence d'une « *révélation d'un sens à venir* »³. Nos personnages semblent, en effet, donner raison à cette réflexion, en faisant des espaces convoités, respectivement, pour Neil comme un espace de révélation :

Pourquoi avoir choisi le désert ? Pour la liberté ! Pour la vie ! Pour ne pas me laisser mourir [...] Pour circuler sans peur ! Pour peser mes pas sur le solide ! Pour parler et crier sans reproches ! Pour réapprendre à vivre, à aimer ! Pour ne pas me laisser endormir par cette vie que je mène avec les directeurs de

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p 36.

²*Ibid.*, p.40.

³ Gervais, Bertrand, *Logiques de l'imaginaire*. Tome I : Figures, Lectures, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, p. 19.

conscience, les traceurs de lignes de la main, les intéressés ! [...] Pour ne plus dépendre de la dépendance ! Je voudrai être seul à me morfondre pour la vie, à m'essouffler pour l'amour ! Pour fuir les moralisateurs et les inquisiteurs [...] Pour hurler ma vie tout simplement, être libre sous un ciel continuellement bleu !¹

Et, pour Zaina, comme un espace de rencontre qui permet d'interagir positivement avec l'Autre, qu'elle conçoit telle une conjonction finale. Dans ses rêves enfumés, elle féconde l'image d'un être beau :

Ce qu'elle voit, entre les volutes des vapeurs de chanvre indien c'est la face du bel inconnu, beau comme un mirage, cet homme erre dans une immensité désertique. Un désert, merveilleux, grandiose, dont l'aridité reflète merveilleusement son paradoxe. Ce contraste fascine la jeune femme, ces immensités sont tellement différentes des siennes : c'est le désert du temps²

En somme, cette articulation spatiale où le jeu de toutes les possibilités conjonctives est possible, emprunte une autre orientation toute différente chez Pierre Benoît, qui par l'intermédiaire de son personnage-narrateur, Ferrières, développe dans une lettre préliminaire, un type d'espace de finitude. «*D'ores et déjà, je suis loin de toutes ces choses ! Mais, vraiment, il est inutile que d'autres s'engagent sur la route par laquelle je ne serai pas revenu*»³.

Des fragments ci-dessus, se lisent des transformations identitaires, dues essentiellement au changement qui s'opère au niveau des espaces initiaux que les personnages transcendent. Les auteurs substituent la dysphorie d'un espace pratiqué à l'euphorie d'un autre espace susceptible de supporter l'évolution d'une quête de soi, confortée par des coupures thématiques positives. On parlera, dès lors, d'un passage du déséquilibre à l'équilibre identitaire, où, en gros, les deux romanciers développent des espaces cognitifs lointains, à considérer comme lieux «*des épreuves décisives*»⁴.

Dans la disjonction avec l'espace initial, des acquisitions thématiques se mettent en œuvre et s'invitent. C'est pourquoi, «*à cet espace peut se superposer un espace cognitif, espace intérieur que le sujet se construit pour lui-même et qui, de par ce fait, n'est signifiant que pour lui, composé qu'il est de parcelles du savoir qu'il a réussi à acquérir*»⁵ : le cas de Ferrières, qui ne connaît de l'espace vers lequel il chemine que ce

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 29.

² *Ibid.*, pp. 87-88.

³ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 15.

⁴ Greimas, A.J., *Maupassant, la sémiotique du texte : exercices pratiques, op.cit.*, p. 120.

⁵ *Ibid.*

que son camarade de garnison, Saint-Avit, lui a raconté, en est l'exemple édifiant. Fictivement installés ailleurs, conséquemment, les personnages explicitent les oppositions thématiques suivantes, que nous pouvons schématiser pour,

- Neil comme, *Emprisonnement VS liberté*, mort VS vie, inquiétude VS quiétude, habitude VS non habitude, dépendance VS indépendance, désamour VS amour, qui se jouent dans des espaces opposés comme familial VS non familiaux, de culture VS sauvage et naturel.
- Zaïna comme, non amour VS amour, emprisonnement VS liberté.
Ferrières et Saint-Avit comme solitude VS en compagnie, non passion VS passion.

Cette pratique spatiale itinérante d'un point de vue cognitif et spirituel met en avant la thématique de liberté vers laquelle les protagonistes concourent pour mieux aspirer à un renouvellement identitaire, à la découverte et à la redécouverte de Soi. C'est dire que ces espaces constitués, incarnent « *la liberté dans laquelle se trouvent les protagonistes, liberté énoncée par l'infini des espaces qui résistent à la civilisation, qui la dépasse et dans lesquels les héros se perdent pour mieux se retrouver* »¹. La pratique de ce genre d'espace est un moment de solitude que choisit Neil, pour mieux s'interroger sur soi. Choisir le désert que la pratique langagière conçoit comme aride, n'est pas fortuit et vain, puisqu'il est conçu tel un espace pouvant répondre à des sollicitations spirituelle et cognitive. Par ailleurs, pour Ferrières et Saint-Avit, le choix est dicté par l'envie de se retrouver face à la maîtresse des lieux, Antinéa.

Dans ce jeu des espaces ouverts et fermés, le point B 114 et l'île de l'Atlantide viennent comme les espaces qui déterminent le plus l'identité de nos personnages isolés. On retient, à cet effet, que les deux espaces cités se présentent comme des points indicatifs de leur identification à l'espace. Etant non référentiel par l'incapacité de ses prisonniers à le déterminer et le situer, le B114 se présente comme une tentative, une attache, propre à un esprit (celui de Neil et Zaina) tourmenté.

¹ Stéphanie Leroux, « Les temporalités des touristes itinérants dans le Sud marocain ou la quête de liberté », *Espace populations sociétés* [En ligne], 2007/2-3 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 13 octobre 2012. URL : /index2164.html

La même dimension d'espace est remarquable aussi dans le récit de Pierre Benoît qui superpose des espaces référentiels et fictifs, nécessaires pour l'identité de ses personnages. En les inventant, nos personnages sortent satisfaits dans la mesure où cela leur permet un enracinement immédiat et une identification présente à l'espace. La projection dans un espace futur, traduit l'envie folle de s'inscrire dans la postérité d'un probable espace pouvant répondre à des besoins que l'immédiat ne saurait assouvir. Nous comprenons que *«la réception de l'espace futur est une épreuve lors de laquelle l'individu va expliciter la manière dont il se place à travers ce nouveau décor»*¹. C'est dans cet enjouement que Zaïna et Neil s'inscrivent en voulant à tout prix rejoindre des espaces autres, déterminés par des errances virtuels.

L'identité de l'occupante du B114, semble tiraillée entre deux espaces que son esprit a créés, dans la tourmente. C'est une expérience qui ne permet aucune fixation dans l'espace immédiat, car elle s'attarde dans l'irréalité d'un espace désertique, existant seulement dans ses inventions onirique et psychotrope. Nous sommes devant l'exemple de ce personnage qui, *« n'ayant pu trouver un équilibre dans le monde de la norme, (il)trouve dans l'ailleurs labyrinthique des errements de l'esprit un refuge accueillant et rassurant »*²

En tenant compte de ces espaces que le personnage de Zaïna a créés, on remarque la constitution d'un espace transitoire qu'elle considère comme un repère. Nonobstant l'état dans lequel elle se trouve, il est à concevoir comme le carrefour de ses déboires ; un point de projection dans lequel se joue l'affirmation de son être en tant que femme complète et heureuse. Il est, dès lors, acceptable de comprendre que cet espace virtuel offre la possibilité à Zaïna de se voir non seulement importante, mais aussi de se sentir heureuse. Nous assistons à une forme d'optimisation d'un espace fictif, à considérer comme vecteur d'une identité recherchée, basée sur la reconnaissance et le bonheur. Atteindre un stade aussi virtuel d'une identité créée dans des voyages fictifs et

¹Hélène Bailleul, aborder le rapport à l'espace habité dans sa dynamique : les représentations spatiales de l'habitant à l'épreuve des projets urbains, communication aux deuxièmes journées scientifiques de l'ARPEw, Laboratoire IPA-PE, UMR Citeres, université de Tours, 37200 Tours, document pdf, consulté le 24- 11- 2013.

² Isabelle Steffen-Prat, « L'Ailleurs désiré et impossible d'Isabel Coixet », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 23 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 27 novembre 2013. URL <http://etudesromanes.revues.org/668>, p. 13.

chimérique est visible au niveau d'un parcours figuratif apparent où les drogues sont données comme un moyen palliatif, permettant évocation et résistance. Les segments suivants développent à la fois la conception figurative du voyage et le moyen utilisé.

- Flouée par une léthargie hypnotique, elle rejoint les synopsis de sa transcendance¹.
- Elle espère un voyage céruleen, gentil, qui lui fera oublier son ennui, son primate et le point B114².
- L a camée a donné des couleurs à ses différentes sorties psychédéliques³
- Elle se console en se soumettant aux gargouillements du liquide fumant⁴.
- Le voyage bleu s'obscurcit⁵.
- Des heures durant elle cavale à perdre haleine⁶
- Elle veut se sauver, s'enfuit, noyée dans la fumée hallucinante, refait surface puis s'engloutit⁷

Dans ces segments où se développe la conjonction de Zaïna avec l'espace crée par son propre délire hypnotique, on retient que «*les drogues constituent communément une autre façon de résister à la réalité ou plutôt de s'en évader*»⁸. Cela constitue un moment expérimental des personnages, qui, pour fuir l'un des espaces les plus atroces, puisque fermés, se noient dans d'autres, qui leur permettent de savoir ce qu'ils sont avec le bien-être que leur a procurés les drogues. Initialement donc, l'identité dans ses deux rapports réflexif et sensitif se matérialise chez le personnage de Zaïna qui se projette dans un ailleurs euphorique à l'aide des substances fumantes. Ainsi, à l'image des poètes, «*plutôt que de considérer les drogues dans leur acception générique de véhicule de l'esprit, il cherche des voies détournées, des chemins de traverse qui lui laissent la possibilité de ramener l'expérience à son identité propre*»⁹.

Les personnages principaux des deux récits, Sain-Avit et Neil, ayant un vécu considérable en interaction avec plusieurs espaces, respectivement, l'Europe pour le premier, et des espaces insulaires pour le deuxième, développent les rôles thématiques de deux acteurs tirant l'essentiel de leur identité dans leurs propres expériences. «*Les*

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 34.

²*Ibid.*

³*Ibid*

⁴*Ibid.*, p.35.

⁵*Ibid.*

⁶*Ibid.*

⁷*Ibid.*, p.36.

⁸ Aurélien, Nantois, *op.cit.*, p. 64.

⁹*Ibid.*

expériences des expériences vécues sont ainsi interprétées, qualifiées pour former une figure personnelle du territoire, qui va entrer en résonance avec l'identité de la personne»¹. Chez Saint-Avit, l'influence du désert et son rapport à ces différents lieux et occupants, sont si pesants qu'il les conçoit comme faisant partie de son être. En entreprenant une traversée, certes risquée, vers les immensités occupées par la reine farouche, il développe un espace duquel il ne peut pas se détacher. Le témoignage de son compagnon d'infortune, Ferrières, explicite leur attachement à un espace qui suscite en eux crainte, émerveillement et mystère. Ayant été déjà sous l'emprise de l'Atlantide, Saint-Avit eut le temps de raconter à son compagnon les dangers qui les attendent. Chose que ce dernier partage en se laissant envahir par des sensations nouvelles et étranges.

Avoir peur, ai-je dit. Je sais que je n'ai pas peur. Une nuit dans le Gourara, quand j'ai trouvé deux de mes sentinelles massacrées, avec, au ventre, l'ignoble incision cruciale des Berabers, j'ai eu peur. Je sais ce que c'est la peur. Aussi maintenant, quand je fixe l'immensité ténébreuse d'où tout à l'heure surgira brusquement l'énorme soleil rouge, je sais que ce n'est point de peur que je tressaille. Je sens lutter en moi l'horreur sacré du mystère et son attrait²

Dans cet assemblage, le rapport à l'espace des deux acteurs est plus qu'explicite. L'île de l'Atlantide considérée par les réflexions de ces deniers comme un espace à atteindre, ne laisse aucune ambiguïté quant à sa représentation. Elle est un ailleurs charmeur malgré les péripéties qu'elle offre. Elle exerce une influence des plus grandes selon qu'on la découvre ou qu'on l'imagine.

Atroce ou enchanteresse, elle est un espace ouvert auquel se rattachent deux rapports différents pour la conception d'identité à l'espace. N'ayant pas été encore découvert, cet espace ilien, en plus d'être mystérieux, exerce le pouvoir magique d'appartenir à une tradition orale qui permet à Ferrières de se l'approprier de la bouche de Saint-Avit, qui, autrefois, l'avait découvert dans ses pérégrinations. Si pour Saint-Avit cet « ailleurs se vit dans la mémoire et dans le passé »³, il se présente à Ferrières comme une destinée, un espace qui développe chez lui, l'envie de s'y engouffrer, tant le rapport sensitif inhérent à son identité prend le dessus et le pousse à la découverte de cet ailleurs que Saint-Avit a magnifié dans ses différents discours oraux.

¹ Aurélien, Nantois, *op.cit.*, p. 4.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 16.

³ Isabelle, Steffen-Prat, *art.cit.*, p. 11.

Sur l'axe du désir, une conjonction virtuelle à l'espace se dessine, chez Ferrières, tant le personnage Saint-Avit, le met en valeur et le propulse au rang d'un espace- quête. Pour ce faire, la magnificence de cet espace visé, qui a tant subjugué ses emprunteurs, se voit traduire, sur l'axe de la communication par des images et des discours appréciatifs. Nous retrouvons, dès lors, la conception d'un ailleurs construit progressivement par l'intermédiaire d'un narrateur traversé d'un ensemble de sentiments, allant de l'effroi de l'espace cible à l'enchantement d'une rencontre possible avec la maîtresse des lieux. Il déclare : «*donc, je souhaite ce que je redoute. Je serai déçu si je ne me trouve pas face à face avec ce qui me fait étrangement frémir*»¹. De cet espace rêvé et imaginé découle la conception d'un rapport déterminant en partie la dimension identitaire de l'un et de l'autre. C'est pourquoi les deux acteurs agissent pour conjointre avec l'espace qu'ils considèrent comme objet à atteindre.

Il est aisé de comprendre que l'espace futur dans lequel ils s'inscrivent les reconforte dans leur inscription à l'espace immédiat, thématiqué comme ordinaire et passager. Pour Ferrière, cette projection dans un espace à découvrir sonne comme un déséquilibre entre deux espaces, dévalorisé pour le premier et valorisé pour le second. Cela nous renseigne sur la capacité que possède cet ailleurs à engager ses futurs visiteurs dans des remous identitaires, car ces derniers s'appêtent à l'atteindre malgré les dangers qu'il présente.

Le refus de Saint-Avit de s'enliser dans la quotidienneté d'un espace qui le consume le pousse à entreprendre, contre vents et marrées, un retour vers les contrées desquelles il s'est échappé, autrefois, d'une mort certaine. La description mise en exergue, à cet effet, préfigure la bipolarité d'une architecture spatiale bâtie sur des signes Clôturant VS Ouvrant. C'est pourquoi nous distinguons, dans les deux textes, les caractères de fermeture et ouverture sur lesquels s'est construite cette dimension errante de la quête d'identité, schématisée sur l'axe thématique par *l'emprisonnement VS liberté*.

Face à l'indigène rétif et résistant à toute forme de violence et occupation, apparaît dans *l'Atlantide* l'archétype d'un héros atypique, qui par ses caractéristiques, permet aux hommes européens de s'y identifier. C'est ce que symbolise Saint-Avit qui «*développe le type de l'européen vivant au prix de sa vie, à courir son idéal dans un pays*

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 16.

lointain »¹. Il se trouve sous l'emprise d'un désert enchanteur auquel il voue une affection particulière due à la présence de la reine qu'il a tant aimée dans sa captivité. Sous l'influence de cette reine, Saint-Avit entretient des rapports nostalgiques avec l'espace du désert qu'il adopte. En s'appropriant l'espace du désert, il a appris à le valoriser, voire l'estimer et l'apprécier. Lors de l'une de ses virées, il s'attarde à admirer la splendeur d'un désert stupéfiant et rayonnant, dans un coucher de soleil qu'il conçoit comme unique et particulier.

Rentrant dans le processus de la construction d'une nouvelle identité, l'espace cible enregistre, à l'épreuve du temps, de nouvelles représentations de la part de ceux qui s'y attardent. En effet, « *l'espace a profondément modelé le comportement, la pensée, les sentiments, voire le corps qui ont passé presque toute leur vie* »². Nous comprenons que l'espace est plus que déterminant dans le jeu de l'identité. Saint-Avit qui a séjourné un temps conséquent dans le désert algérien en est sorti modifié et changé, dans ses deux dimensions réflexive et sensitive. Il apparaît au sommet de son identité évolutive et changeante, dans son adversité avec les espaces côtoyés ; « *l'identité est donc quelque chose qui évolue, qui traverse des phases d'élaboration, c'est quelque chose qui mûrit* »³.

Dans cette conception déambulatoire, Saint-Avit porte l'étendard d'un socle thématique allant de la nostalgie à la contrariété, de l'enchanteur à la déconvenue. Le désert devient, à ce moment-là, l'espace de plusieurs sentiments qui fondent l'identité et la personnalité des personnages ancrés dans l'errance. Comme par réciprocité, il acquiert, des valeurs, à la fois positive et négative. C'est pourquoi il est donné à voir des oppositions thématiques telles que, *Vie VS Mort, enchantement VS désenchantement, Nomadisme VS Sédentarisme, Ouverture VS Fermeture*, etc., repérables sur le plan de l'axiologie comme Euphorie Vs Dysphorie. Par la richesse de ses paysages, le désert tant redouté, se présente comme plein et habité, d'où l'investissement opéré au niveau des thèmes antérieurs- *l'Atlantide* étant un mythe des origines- en vue de s'interroger sur l'identité et les limites humaines.

¹Hamdi, Mehdi, *op.cit.*, p. 98.

²Markus, Raith, « Schultze Gets the blues: Le voyage comme quête identitaire » les Cahiers du MIMMOC [En ligne], 6/ 2010, mis en ligne le 16 Novembre 2010, consulté le 10 Octobre 2013. URL : <http://www.mimmoc.Revue.Org/523>.

³Mucchielli, Alex, *L'identité*, « que sais-je ? », 1986, 7^{éd.} 2009, p. 96.

En outre, c'est l'occasion de donner comme figé la confrontation de l'homme avec la nature, loin de la fixité d'une identité qui jaillit de ce contact. De cette confrontation, les protagonistes européens, désorientés après la mort du guide Bou-Djemaa, tentent de se situer dans l'espace et s'inscrivent à un déjà là qui fonde une nouvelle approche et un nouveau comportement. Selon Paul Siblot « *l'identité ne préexiste pas au contact : elle est un produit qui naît de lui* »¹. C'est pourquoi les personnages développent des stratégies qui permettent de tricher avec la nature et la découverte de leurs capacités mentales et physiques susceptibles de les entraîner dans la désaliénation.

Le dispositif spatial mis en avant est un assemblage entre plusieurs espaces- fictifs pour les uns et effectifs pour les autres- qui nourrissent la logique de notre segmentation sémiotique. Nous lisons à cet effet, « *une jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire* »². Ces espaces suffisent à l'auteur pour mieux configurer et l'identité et les images et les représentations qui découlent de cette opposition. Dans le sillage de la quête et sous l'emprise de la nostalgie des personnages ayant quitté leurs espaces de toujours, nous assistons à une autre forme d'identité qui se dégage du rapport rapprochement VS éloignement, « *quitter sa terre natale signifie une fois pour toutes être étranger partout où l'on est* »³. Dans l'impossibilité de retourner dans son pays d'origine, Ferrières, désormais établi dans un poste au Sud, récupère tout en le rejetant, par des souvenirs et réminiscences, le monde qui était, jadis sien :

Je songe aux autres, à ses frères de France, aux hannetons mordorés que, par les soirs orageux d'été, je voyais s'élancer comme de petites balles du sol de ma campagne natale. Enfant, je passais là mes vacances ; plus tard, mes permissions(...) Maintenant, c'est à peine si, effleuré par ce souvenir, je laisse une seconde, mon regard s'élever vers un coin sombre de ma chambre(...). Je comprends combien ce qui a pu me sembler devoir être toute ma vie a perdu de son importance. Ce mystère plaintif est désormais sans intérêt pour moi. Si les chanteurs ambulants de Rolla venaient sous cette fenêtre de bordj murmurer leurs fameux airs nostalgiques, je sais que je ne les écouterai pas, et s'ils se faisaient trop pressants, que je leurs signifierais leur chemin.⁴

Totalement sous l'emprise d'un ailleurs enchanteur pas encore découvert, et d'un ailleurs déjà consommé, lui qui a déjà vécu en France, Ferrières explicite, tantôt par

¹ Siblot, Paul, « les français et leur langue », in *Cahier de praxématique*, Aix-Marseille, PUP, 1991, p. 94.

² Achour, Christian, Bekkat, Amina, *op.cit.*, p. 70

³ Von Ersterlitt, *A la rencontre de l'autre : l'écriture de l'altérité dans les nuits de Strasbourg d'AssiaDjebbar*. 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.

⁴ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 18.

l'imagination, tantôt par l'évocation, une appartenance intermittente à un ici oppressant. Il nous est offert comme déchiré dans sa pratique spatiale où il n'est « *jamais ici, ni là-bas, quelque part ailleurs, ou dans le souvenir, ou dans la prémonition* »¹. Cette impossible inscription l'engage dans un état intellectualisant qui lui permet dans des rapports de rapprochement et d'éloignement d'établir une comparaison entre sa vie d'autrefois et celle de maintenant. Il ne s'agit point de l'envie de s'éterniser dans l'espace oppressant du Bordj, mais au contraire, de partir vers cet ailleurs imaginé que Saint-Avit a su lui faire aimer.

Cet ailleurs qu'il convoite, même à ses dépens, enregistre toutes les dimensions positives et euphoriques. Pour rappel, l'Ailleurs convoité est sous l'emprise d'une femme farouche, réputée comme la plus belles de toutes. Elle est cette étrangère vers laquelle accourent les hommes. L'entreprise est celle « *de trouver dans l'ailleurs de l'étranger ce qui fait peut être défaut dans l'ici et maintenant* »². Cet ailleurs attirant, sous un autre angle, est l'occasion d'une vérification d'une toute autre identité, cette fois-ci, elle est collective, car le désert remplit à lui seul par ceux qui l'habitent, une autre manière de vivre et une façon bien particulière de s'inscrire à lui.

2-Catégorisation spatiale et Identité(s) collective(s).

Une schématisation bipolaire semble faire le crédo des deux auteurs en convergeant dans un rapport antinomique pour désigner l'espace : *ouvert VS fermé ; l'ici VS l'ailleurs*. Etant ouvert, le désert est à considérer tel l'élément qui protège le plus l'autre de la farouche *Antinéa*, présenté comme fermé et hermétique. Dans ce jeu d'espaces, les personnages, dans leur caractère identitaire, communiquent une représentation et immobilisent, par leur fond sémantique, des valeurs et des appréciations. Dans le paravent de cette différence, Pierre Benoît esquisse, bien que l'essentiel de l'histoire se passe au Hoggar, des espaces multiples frisant avec le référentiel et le fictif. C'est pourquoi, dans la catégorie des espaces référentiels, on retrouve *Hoggar, Tanezrouft, Biskra, Touat*, etc., et dans ceux en rapport avec le fictif, *l'île de l'Atlantide*. Cette seconde catégorie est une sorte de superposition d'espaces

¹ Fougère Éric, « Les îles de Pierre Loti : rêves et regrets d'ailleurs, ou les commencements derniers », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/4 Vol. 103, p. 847-860. DOI : 10.3917/rhlf.034.0847, p. 3.

² Isabelle, Steffen-Prat, art.cit, p.2.

relevant de l'ordre du fictif et de l'imaginaire. Nous assistons à une manière de rendre subjectif un espace où se développe, dans des intrigues dramatiques, le destin des captifs d'Antinéa qui meurent noyés dans des chagrins d'amour, de jalousie et autres sentiments dévastateurs.

Pour mettre en évidence la double polarité, caractérisée par les catégories de l'Ici et de l'Ailleurs, l'auteur développe les rapports différenciateurs entre Soi et l'Autre, entre un groupe et un autre. Constituant «une des matières premières de la texture romanesque»¹, l'espace tel que présenté dans le roman de Pierre Benoît accueille dans son hybridité un ensemble de personnages, qui, dans leurs interactions déterminent et fondent leurs identités. A cet effet, «les personnages français, désorientés dans leur randonnées, tentent de se situer en fonction d'endroits dits ennemis ou amis»². Nous comprenons, dès lors, que l'identité à l'espace s'est construite selon deux territoires opposés, A et B, occupés successivement par Soi et l'Autre, lesquels, dans leur rapport d'amitié ou d'inimitié partent dans des interactions qui définissent partiellement, leur identité.

D'après E. T. Hall, «être désorienté dans l'espace est une aliénation»³. C'est ce à quoi nous assistons dans le texte, dans la mesure où la délégation, peu habituée à l'espace du désert, se perd et se sent menacée dans son identité et son rapport immédiat à l'espace. Dans cette aliénation, l'espace du désert n'en sort pas neutre et indemne, du moment qu'il se voit estimer ou sous-estimer. Ce foisonnement de personnages par lequel opère l'auteur de *L'Atlantide*, est l'occasion choisie pour mieux distinguer les parties belligérantes et les espaces en conflit. La différenciation est visible du côté de l'appartenance ethnique et de la consonance onomastique dans le sillage desquelles on peut lire *Européenne, Arabe, Berbère, Touareg, etc.*, catégorisé comme *Indigène VS Européen*.

Toutefois, cette logique permet la lecture d'un espace ayant des valeurs multiples quand on le soumet sur l'axe de l'axiologie. C'est dire que nous sommes en présence de l'élément culturel qui fonde l'appartenance des uns et des autres, constitués dans leur

¹Paravy, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 8.

²Hamdi, Mehdi, *op.cit.*, p. 95.

³E. T.Hall, cité dans Paravy, Florence, *op.cit.*, p. 7.

rapport collectif. Par ailleurs, dans ces rapports et conflits, se lisent des identités collectives, fondées dans l'appartenance à l'espace et l'identification à son semblable, etc. A travers cette catégorisation, se greffent aussi de sous-catégories qui développent des appartenances ethniques diverses d'où découle un foisonnement identitaire collectif. Etant sous le conflit de plusieurs ethnies, l'espace du désert est développé comme un espace d'identification obligeant les différents occupants à s'inscrire dans la guerre contre l'Autre. Il en découlera des relations différentielles et conflictuelles, susceptibles de marquer le degré de conjonction avec l'espace pratiqué et éventuellement de l'espace futur.

Les querelles, la guerre et les rivalités viennent traduire sur l'axe thématique les parties belligérantes pour axiologiser l'espace de l'antagonisme. Dans ses déclarations, Morhange disserte sur l'histoire et développe les dimensions historiques de ces groupes :

J'ai étudié cette formidable épopée où l'on voit les aborigènes tenir tête aux conquérants arabes(...) J'ai vu l'armée de Sidi-Okha, un des compagnons du prophète, s'enfoncer dans le désert, pour réduire les grandes tribus touareg et leur imposer le rudiment musulman. Ces tribus étaient alors riches et prospères. C'étaient les Ihoggaren, les Imededren, les Ouadelen, les Kel-Guéress, les Kel-Aïr. Mais, les querelles intestines énervèrent leur résistance¹.

Cet entrelacs figuratif nous renseigne sur les différents groupes qui occupent l'espace du désert, entre autre le Hoggar comme un centre spatial d'intérêt. Le groupement est imagé par la figure de *tribu* qui manifeste l'appartenance d'un ensemble d'éléments humains, réunis dans le jeu d'appartenance à l'espace et d'identification à un idéal ayant des portées culturelles, rituelles et traditionnelles.

Gravitant autour de cet espace considéré par Pierre Benoît comme « *la capitale des berbères* »², les différentes tribus sus-citées s'éparpillent dans des espaces épars et différents. C'est un type d'espaces réunis dans des identités collectives différentes, aux prises avec des espaces ouverts. Les conflits sont l'occasion d'inscrire ces groupes dans un système différenciateur. Rongés par des luttes intestines, ces différentes tribus qui appartiennent au seul espace du Hoggar, mais qui sont déterminées par des espaces immédiats tribaux, se sont portées contre l'ennemi les engageant, à cet effet, dans

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 69.

² *Ibid.*, p. 69.

l'unicité d'un peuple résistant et conquérant jusqu'à se reconstituer devant l'Autre, étranger à leurs coutumes, à leurs traditions et aussi à l'espace de leurs aïeux. Dans cette lancée conflictuelle, ces tribus, chez Djamel Mati, sont éparpillées autour du Hoggar, jusqu'à se concentrer en unités qui vivent les unes loin des autres.

Dans *On dirait le Sud*, l'intérêt est porté seulement sur une seule tribu. C'est celle de Mussa qui dit : « *nous sommes des nomades de [...] Notre honorable ancêtre [...] a donné l'accès au pouvoir de commandement sur les autres groupes de l'Ahaggar* »¹. Les supports figuratifs sur lesquels l'appartenance à une seule origine est explicitée dans les deux textes semblent plurielles et diverses. On retrouve les figures *Berbères, aborigènes, indigènes, hommes libres, Touareg, les hommes bleus* chez Pierre Benoît et *Touareg, oasien, sahariens, descendants de Kel-Ghela et Ti-n-Hinän* chez Djamel Mati.

Axiologiquement, et contrairement à son prédécesseur, Djamel Mati met en avant un autre système qui endigue l'espace se rapportant à l'ethnie et au groupe dans un univers clos, entouré de dunes et de pierres. C'est dans l'unique oasis qu'occupaient le chef *Moussa* et ses semblables que se joue cette identité collective. Comme pour la protéger de l'immensité saharienne, l'auteur esquisse l'originalité et les fondements de ce peuple oasien qu'il sédentarise en faisant de leur univers un espace de ravissement. Une forme de vie autarcique de ces habitants est valorisée, du moment qu'ils tirent satisfaction de leur univers immédiat.

Il est possible aussi de lire l'unicité identitaire d'un peuple qui possède un ensemble de traditions inviolables dans le temps et dans l'espace. Ni la rudesse spatiale, ni la recrudescence culturelle que connaît le monde ne semble perturber la constance de ce peuple, considéré comme l'incarnation d'un idéal originel. Nous allons voir dans l'analyse une forme de sublimation qui englobe non seulement les constituants culturels de ce peuple, mais aussi la fixité d'une doxa millénaire où se brise l'élan de la modernité culturelle. Par ce fait, le texte donne à voir ce peuple dans une forme de sacralité par laquelle il communique la différence et l'identité qui lui sont propres. Une identité collective est observable au niveau des traditions, des mœurs et autres appartenances et identifications. Le chef targui, déclare à son hôte *Neil* : « *nous sommes des nomades de la tribu Kel-Ghela. Notre vénérable ancêtre Tin-Hinän nous a transmis*

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 44.

la connaissance(...) nous avons décidé de nous fixer dans cette oasis(...) Toutefois, nous avons gardé nos traditions et notre culture»¹. Dans cette citation, pouvons-nous lire un découpage qui oriente notre analyse selon les éléments de l'espace et de l'origine ? Les figures de l'oasis et celle de Tin-Hînân apparaissent respectivement comme le lieu auquel appartiennent les Touareg et l'affiliation propre de ce peuple valeureux.

Le sédentarisme semble faire son effet dans la mesure où ces mêmes Touareg finissent par se rattacher à un espace qui les protège dans leur nouvelle manière de pratiquer l'espace du désert. Cette oasis, dès lors, endosse à elle seule la thématique d'un lieu-abri où des valeurs et une identité ancestrale gisent. C'est un lieu euphorique par excellence qui manifeste le caractère d'un groupe vivant leur différence dans le cloître d'un espace entouré de sable et de dunes. De prime abord, nous retenons, dans le texte de Djamel Mati, l'entité spatiale comme générateur premier de toutes les appartenances qui fondent le collectif ou le groupe. Ne faisant aucunement référence à des espaces que la réalité peut identifier, l'oasis est présentée comme le lieu où se vérifie une identité millénaire propre et limpide. Nous comprenons, à cet effet que « *les référents spatiaux sont pour l'identité collective l'équivalent du corps pour l'identité individuelle* »². C'est pourquoi notre analyse se soumet aux différents référents spatiaux que le texte a investis pour préfigurer le jalonnement de ladite identité. Avec enthousiasme, le narrateur décrit l'oasis comme :

D'apparence modeste, mais une fois à l'intérieur, elle prend une autre dimension : tout devient grand, haut, spacieux et surtout agréable à la vue et à l'odorat. L'air y est bon, une légère brise adoucit cet endroit verdoyant. Des milliers de palmiers et de centaines d'arbustes en fleurs occupent la périphérie de la palmeraie, leurs branches s'inclinent de trop porter de fruits. Entre chaque groupe d'arbres, il y a un puits gorgé d'eau fraîche et pure. En contre bas de l'oasis, une source termine sa course et chute dans un grand bassin creusé dans une roche de grès. Tout ici paraît être dans une éclosion permanente. Au milieu de cette oasis, plusieurs dizaines de tentes sont montées. Faites de peaux de toutes les couleurs, elles donnent un aspect violent et contrastent avec le sable doré.³

Dans ce tableau, le narrateur s'attarde sur la nécessité de mettre en exergue la beauté d'un espace unique, contrastant avec le désert qui l'entoure. Pour quelqu'un qui n'est

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, pp.44-45.

² Di Méo, Guy, *art.cit.*, p. 4.

³ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 43.

jamais allé au désert, un tel espace relèverait de l'utopie. C'est pourquoi l'auteur noie son personnage principal, Neil, jusque-là ignorant l'existence de tels endroits, dans l'immensité et la beauté d'un beau paysage.

Mis à part quelques adverbes de lieux, spatialement opposés, nécessaires pour toute description, l'auteur semble donner son idée sur la beauté et la richesse de cette oasis. Derrière cette épaisseur descriptive, se constellent un ensemble d'adjectifs de valeur. On retrouve, dès lors, *grand, haut, spacieux, agréable, gorgé, fraîche, pure, permanente, doré, violent*, se contractant derrière les adverbes de localisation introducteurs que sont *à l'intérieur, entre, en contre bas, ici, au milieu de*. Cette description se déroule dans un étonnement qui grandit d'une découverte à l'autre. Cet enjouement que ressent le narrateur, auquel s'ajoute l'ensemble des adjectifs de valeur que nous avons signalés, enracinent l'idée du naturel et du réel, faisant de l'oasis l'endroit par excellence où peut s'abriter ce qu'il ya de plus naturel chez les humains. Ce qui donne déjà le caractère unique, sacré et appréciateur aux occupants de ce territoire, qui, seulement de l'intérieur ou à leur contact, peuvent communiquer l'essentiel de leur identité collective, révélée dans ce qui peut être l'intimité d'un espace, jusque-là, protégé d'un dehors dysphorique. Dans ce sens, pour ces oasiens, « *le territoire est considéré comme le lieu fondateur des identités locales et le ressort secret de leur survie* »¹. C'est pourquoi dans cet espace oasien, Neil comprend combien l'attachement des Touareg à leurs traditions oasiennes traduit le caractère euphorique d'un peuple ayant eu la possibilité de se maintenir et de résister, face à la dysphorie d'un espace de dunes et de pierres peu commun.

Pour Alex Mucchielli, « *la culture, au sens anthropologique, comprend les croyances, les normes, valeurs et représentations communes, mais également les coutumes, les mœurs, l'ensemble des objets quotidiens et des expressions artistiques* »². En effet, le texte communique un ensemble d'objets que nous pouvons uniquement apparenter à un tel espace dans la mesure où ces mêmes objets accompagnent dans leur émergence structurelle, à la fois l'espace d'origine et les figures anthropomorphes habituées à leur usage. Autrement dit, mêmes les moins initiés à l'existence de ces objets peuvent s'en

¹ Emmanuelle Bonerandi, « Le recours au patrimoine, modèle culturel pour le territoire ? », *Géocarrefour* [En ligne], vol. 80/2 | 2005, mis en ligne le 01 décembre 2008, consulté le 05 février 2014. URL : <http://geocarrefour.revues.org/991>, p. 2.

² Mucchielli, Alex, *op.cit.*, p. 47.

rendre compte facilement. Conséquemment, dans le sillage de ces différents objets, Iness, en fugue, est l'unique personnage à qui l'on peut attribuer l'objet de l'*Imzad*, considéré comme un instrument de révélation et d'existence. Partout où elle va, cet objet l'accompagne. L'auteur n'a montré, à aucun moment du texte, cet objet en possession d'un autre personnage masculin. Sa dimension symbolique d'identité féminine est bien prise en charge. Cet instrument de ravissement symbolise pour les femmes targuies un outil d'identification qui peut servir à dominer et à séduire. Pour fixer dans l'espace, l'appartenance dudit instrument, le narrateur, dans un discours euphorique, raconte ceci :

Ce violon aux sonorités presque « surnaturelles » est en voie de disparition. Les femmes qui conservent la tradition du savoir musicale unique de l'imzad se font vieilles, très vieilles... La relève manque à l'appel. Celui qui n'a pas vécu une nuit sous les étoiles, au cœur du désert, bercé par les accents tantôt aigus, tantôt graves de cet instrument magique n'a rien vécu du désert¹

Nous voyons que l'objet de l'*imzad*, dans l'espace oasisien, est en rapport de vitalité et d'enthousiasme avec l'unique femme ayant la capacité d'en faire bon usage : elle est désormais en conjonction avec lui, étant montrée dans le texte, comme l'unique femme pouvant encore l'utiliser. L'auteur développe de ce fait la thèse précédemment citée qui est en rapport avec la capacité sanctionnant le peuple targui dans ses mesures de survivance et de maintien identitaire et culturel dans l'espace et dans le temps. A la figure de l'*imzad*, se greffent d'autres figures qui communiquent les différents concepts ayant cours dans l'espace occupé par les Touareg. Nous trouvons, à cet effet, les éléments suivants développant en surface comme en profondeur, l'idée d'une appartenance à un groupe constitué dans l'unicité culturelle et folklorique : *khâïma, longs sabres, palmeraie, boucliers, tribu, turban blanc, Ahaggar, Tamahak, touareg, acacias, poignards, tagualla, ahal*.

Distinctement, d'un autre côté, nous assistons à des manifestations figuratives qui entérinent la thématique d'un enracinement collectif du peuple targui dans l'espace du désert que le narrateur développe comme positif et euphorique, pris en charge par les deux dimensions spatiale et temporelles. Cet enracinement est dû essentiellement à la capacité qu'ont tous les membres d'un groupe à s'identifier à un idéal ou à se reconnaître dans le tas. Pour Freud : « *Ce qui cimente une identité collective c'est à la*

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 218.

fois la représentation commune que les membres se font des objectifs ou des raisons constitutives d'un groupement et la reconnaissance mutuelle de tous dans cette représentation »¹. Cela apparaît, dès lors, dans leur identification à quelque chose de commun à travers lequel ils se maintiennent, collés les uns les autres autour d'un ensemble de repères et d'intérêts dits pareils et similaires, qui «*désignent plus précisément l'ensemble des représentations et des règles de pensées et d'actions partagées qui sont les fondements de l'identité collective*»².

En concentrant la narration sur Neil qui vient à peine de découvrir la vie oasienne, le narrateur, développe à travers lui cette identité collective, il dit de lui :

Un couple targui le soustrait à ses pensées et l'invite à prendre du lait de chamelle et de dattes ; une deuxième famille lui offre du thé et de la tagualla, galette cuite dans le sable. Tout en devisant avec les résidents de l'oasis, il apprend que ces nomades sédentarisés sont des éleveurs de camélidés, d'habiles artisans et de courageux guerriers(...)³

Cette relation de contiguïté que vit le personnage de Neil avec les habitants de cette oasis ne peut être saisie que comme une manifestation culturelle d'un groupe social reproduisant dans la durée comme à l'instant un ensemble d'habitudes et de gestes qui étaient les leurs. Rappporter ce genre de comportements auxquels assiste le protagoniste Neil est une occasion d'imprimer, sinon de créer en lui une atmosphère peu ordinaire, l'engageant dans un rapport de distanciations culturelle et identitaire, à considérer comme l'espace dans lequel les oasiens révèlent l'essentiel de leurs habitudes capitales. Il est un autre principe primordial qui englobe et résume à la fois cette dimension culturelle que seul l'espace édénique du désert semble communiquer. A travers les rêveries de Neil, l'oasis s'enferme dans ses contours physiques naturels comme dans celles dites culturelles. Ce rapport clôturant qui s'ouvre au regard de Neil répond aux exigences d'une conception d'un espace fermé, protégeant une culture plus que primitive :

¹ Freud, cité par Wittorski, R. (2008). La notion d'identité collective. In M. Kaddouri, C. Lespessailles, M. Maillebouis et M. Vasconcellos (éd.), *La question identitaire dans le travail et la formation : contributions de la recherche, état des pratiques et étude bibliographique* (p. 195-213). Paris : L'Harmattan, Logiques Sociales. hal-00798754, version 1 - 10 Mar 2013, p. 3.

² Dalla Pria Yan et Vicente Jérôme, *Processus mimétiques et identité collective : gloire et déclin du « Silicon Sentier »*, *Revue française de sociologie*, 2006/2 Vol. 47, p. 293-317. Consulté le 01/03/2014 10h38.

³ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 47.

Absorbé par ses réflexions, il se promène, le bruissement de l'eau le guide à travers une végétation de plus en plus dense. Lorsque Neil arrive sur une élévation de terrain, de cette éminence il peut embrasser du regard tout le paysage qui s'étale à ses pieds. L'homme croit rêver devant la magnificence de la palmeraie et du désert contrastant¹

L'espace est bien pris en charge par la seule possibilité du regard dont découle une description des plus *luxuriantes* de l'oasis. Bien qu'on assiste à une superposition de deux espaces qui contrastent dans leurs constitutions intrinsèques, la figure du désert(le dehors) jusque-là noyé dans la dysphorique axiologique, semble dans sa pauvreté et sa fermeté protéger le dedans oasien dans sa dimension culturelle ancienne. En effet,

Les Touaregs n'ont rien à redouter, ils s'occupent de leur troupeaux(...) Le soir, ils se réunissent autour du rituel du thé et organisent des ahal, concours de poésie, ou écoutent de la musique jouée par les femmes. Neil est admiratif devant ce mode de vie millénaire si simple à vivre, tellement en harmonie avec le désert².

Nous avons remarqué que le désert qui entoure l'oasis fonctionne comme une image inévitable et fatale susceptible de protéger dans la durée une civilisation constituée dans un rapport collectif à l'espace. C'est, sans le moindre doute, que nous supposons que l'auteur dans ce cas de figure, conçoit le désert, figure naturelle de désenchantement dans la dynamique de l'identité collective, comme le paravent contre lequel s'écroule toute tentative songeuse ou spontanée d'une quelconque culture qui lui est étrangère. Dans ces jeux sémantiques de deux espaces à considérer comme *dehors* VS *dedans*, le thématique semble cohérent en développant sur son axe les oppositions *quiétude* VS *inquiétude*, *tranquillité* VS *anxiété* derrière les figures de *L'oasis* VS *désert*. Pour le narrateur, « *en cette fin de journée, le soleil décline lentement, l'oasis s'apprête à dormir loin de l'anxiété du désert(...)* »³. Dans ce segment qui superpose le dehors et le dedans, c'est l'occasion par laquelle on explicite les sémantiques négatives et dépréciatives d'un désert, qui, dans sa constance, protège le dedans appréciatif et euphorique de l'oasis.

Dans la perspective de ladite identité collective jusque-là réservée à des groupes sociaux, acquise dans l'identification à l'espace et aux valeurs culturelles communes, on assiste **chez Pierre Benoît à un autre registre**. En effet, l'univers référentiel va perdre,

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, pp. 47-48.

²*Ibid.*, p. 47.

³*Ibid.*, p. 50.

progressivement son caractère rugueux pour laisser place à un autre espace gardé, en plus de dures roches de la montagne, par la farouche Antinéa. Les disjonctions spatiales nous permettent, à cet effet, d'opérer au niveau de cet espace utopique et mythique qui communique en profondeur un aspect bien visible et possible d'une identité plurielle et collective sous l'autorité d'une femme instigatrice. Se trouvant dans les entrailles d'une montagne, après avoir été dopés par leur guide d'infortune *Cegheir-Ben-Cheikh*, Morhange et Saint-Avit, sont désormais sous l'autorité d'une femme.

Pierre Benoît développe, à cet effet, un espace de toutes les possibilités humaines nonobstant les conflits qui rongent l'espace du désert. Il esquisse un monde possible entre Touareg, Français, Arabe et Européens, à la seule condition de jurer obéissance et respect à la maîtresse des lieux : « *vous êtes, tous les deux(...) sous la puissance d'une femme. Cette femme, la reine, la sultane, la souveraine absolue du Hoggar, s'appelle Antinéa* »¹, leur déclare Le Mesge, le bibliothécaire de l'île. Dans l'ordre des événements, nous comprenons que la figure de la montagne, à l'intérieur de laquelle l'île est protégée, apparaît comme un espace axiologiquement ambivalent. S'exposant au soleil, cette montagne, en recevant les morsures d'un désert dépréciatif jusqu'à avoir « *mauvaise réputation* »², embrasse les jeux sémantiques du *Dehors VS Dedans*, de *l'intérieur VS l'extérieur*.

Dans cet ordre des choses, l'espace de la montagne est perçu subjectivement pour les indigènes. Pour eux, il ne saurait être que « *le mont des génies* »³ qui enveloppe le thème de la peur par la seule présence d'un ensemble de bruits que l'esprit européens explique rationnellement. Essentiellement donc, cela est dû, d'après Morhange, aux « *rochers surchauffés, le craquement de la pierre, toute une série de phénomènes physiques* »⁴. Nous pensons, qu'il ya dans la figure de la montagne une forme d'ambivalence sémantique dont l'inclinaison indigène et mystique, renferme les thématiques de crainte, de peur et de mort.

En revanche, du côté européen, il ne peut s'agir que d'un malentendu développé par une ignorance millénaire, réorienté en la circonstance, par l'érudition européenne vers la

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 121.

²*Ibid.*, p. 100.

³Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 98.

⁴*Ibid.*, p. 101.

quiétude et la sécurité. Dorénavant, la montagne est l'enclos qui protège, non seulement *Antinéa* dans sa discrétion millénaire, mais aussi les autres Européens de passage. Etant l'un des éléments possibles pour une identité collective, la montagne est justement l'espace qui l'abrite. Cet obstacle physique, qui décourage les hommes dans leur randonnées et quêtes, est le refuge qui permet de protéger le monde de la reine Antinéa du désert et des autres cultures. Absorbée par l'immensité du désert, cette montagne apparaît comme l'élément qui génère l'euphorie d'un espace jusque-là dysphorique. C'est par la montagne que s'estompe le dynamisme cruel d'une étendue de dunes et de pierres. Devant la montagne, ce désert a tendance à s'arrêter et à se figer jusqu'à entraîner de nouvelles représentations. Nonobstant sa dépréciation et son caractère négatif auxquels elle est rattachée, la montagne est envisagée, dans le cas de Pierre Benoît, comme un lieu symbolique et essentiel. Elle sert, en effet, de refuge et de repère.

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 protecteur¹.

Pour mettre en valeur cet élément du désert à l'intérieur duquel l'essentiel des intrigues semble se dérouler, nous remarquons un ralenti plus que nécessaire par des arrêts contemplatifs. Ces haltes inéluctables orientent et conditionnent la sémantique d'une « montagne noire, dont les contreforts déchiquetés »². On retient les figures *ténébreux, féodal, noire, déchiqueté* se comprimant derrière la dysphorie perceptive d'une montagne qui fait peur, d'où le rejet installé chez nos personnage, à sa vue. En considérant la montagne comme le repère et la frontière où s'évanouit le désert torride, l'occasion de voir s'écarter et s'éloigner les facéties des Touareg est possible. Pour se fixer en toute sécurité, l'auteur désacralise l'élément de la montagne aux yeux des Touareg et le donne comme prêt et habitable aux Européens. C'est dans cette crainte, sans doute, qu'Antinéa trouve sa sécurité et l'incarnation d'une éventuelle identité collective.

Du désert vers l'île de l'Atlantide apparaît, sémiotiquement, une disjonction spatiale limpide et apparente qui enclenche un autre processus de figuration mettant en valeur

¹Hamdi, Mehdi, *op.cit.*, p. 61.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 89

une culture ilienne et insulaire jusque-là cachée. Le décor est ce qu'il y a de plus splendide, jamais vu auparavant par nos personnages. Morhange, dans son étonnement déclarait : « *un véritable paradis terrestre venait de m'apparaître* »¹. L'auteur nous offre un cadre féerique incarné par l'emploi d'un ensemble de figures qui invitent à l'étonnement et à l'admiration. Deux catégories figuratives se dégagent de cet entrelacs. Elles sont organisées selon des figures ayant trait aux couleurs par *bleu, argenté, blanc, vert, azur, rose, bariolé* qui se compriment derrière la thématique de ravissement perceptif, et selon des figures ayant trait aux adjectifs de valeur par *divin, joyeux, bizarre, inviolable, grandes, large, charmant, merveilleuse et miraculeuse*. 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.), est amorcée la dynamique d'un nouvel imaginaire qui invite à une comparaison entre deux espaces diamétralement opposés. Si le désert est momentanément laissé derrière et vite oublié, le sens de celui-ci devient un élément de référence pour admirer les facettes du lieu paradisiaque dans lequel, à présent, les personnages se trouvent.

Pour mettre en avant la dimension collective qui fonde l'identité de l'espace ilien, Pierre Benoît s'attache à enrichir celui-ci par des éléments qui caractérisent son unicité. En plus des lois qui lui sont propres et qui sont l'œuvre de la reine, nous remarquons une appartenance à un lieu fondé sur le multiculturalisme ethnique, linguistique et sexuel. Nous retrouvons dans cette richesse des Européens, des Arabes et des Touareg, tous dévoués à la reine et voués à la mort. Les uns meurent de jalousie, les autres d'amour. Dans un autre registre, ce qui cimente cet aspect collectif est le brassage entre plusieurs langues ayant dans le fond une existence commune, et s'exprimant dans un espace fictif qui est l'île de l'Atlantide. Par « *une jonction entre l'espace du monde et l'espace de l'imaginaire* »², l'aspect collectif de ses habitants est possible.

Avant d'aller à la rencontre de n'importe quel espace, l'homme commence déjà à l'imaginer et se le représenter. Cet exercice mobilise des connaissances, des rêveries, des clichés et des stéréotypes qui permettent une première impression de l'espace ciblé. Il passe à cet effet, avant de le découvrir, de l'ordre fictif et chimérique à celui du

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p.100.

²Achour, Christian, Bekkat, Amina, *op.cit.*, p. 70.

contact effectif et réel. Comment, dans cet ordre des faits, se construit l'image d'un tel espace ?

Deuxième chapitre

Le désert : De l'ailleurs imaginaire au contact

effectif du désert

La réflexion qui va suivre entend inscrire l'espace du désert dans une expérience totalisante qui laisse imprimer l'évolution d'une perception spatiale bien distincte. La découverte de l'ailleurs, et l'appel du dehors enclenchent la dynamique représentative d'un désert maniable. En effet, Soi et l'Autre, considéré comme habitants et Etrangers, s'engagent mutuellement dans des interactions multiples, jugées d'amitié et d'inimitié qui laissent éclore une production langagière à caractère polémique. S'ensuit l'apparition non pas d'un espace univoque mais d'un espace habilité à épouser le beau et le laid, le positif et le négatif, l'appréciatif et le dépréciatif, en somme, l'euphorique et le dysphorique.

La science exige de définir les éléments sur lesquels toute recherche universitaire s'appuie pour élucider et répondre aux problématiques posées. Ce chapitre, nous le voulons, à la fois analyse et cadrage théorique. Au cours de cet exposé, nous chercherons non seulement à définir les concepts clé et à voir leurs orientations, mais aussi la construction d'un des éléments essentiels à ce chapitre. Ce sera, à cet effet, à la fois un travail d'analyse et de théorisation.

Le mot altérité semble dans les deux textes recouvrir la totalité d'une expression définie et construite, dans la mesure où ils rendent compte de l'évolution définitoire du concept lui-même, et expriment aussi les différents composants et parties nécessaires à l'aboutissement de l'expérience de Soi, de l'Autre, de Soi et de l'Autre. Il convient de rappeler, subsidiairement à la problématique générale que comme questionnement immédiat, nous nous attelons à démontrer le glissement sémantique de l'espace du désert qui tanguent entre l'euphorique et le dysphorique. Des valeurs qui sont, en somme, tributaires de la présence ou de l'absence de l'Autre. Le concept de l'altérité qui suppose l'Autre comme entité théorique ne peut être isolé dans sa définition, car il obéit à une structure propre. Nous estimons, à cet effet, nécessaire de mettre en exergue le processus qui permet de divulguer les orientations que peut prendre une telle manifestation interprétative.

L'organisation spatiale, parallèlement à l'évolution de l'expérience de Soi et de l'Autre, dans leur séparation ou dans leur découverte, définissent et orientent la valeur de l'espace du désert. L'évocation de l'ailleurs inconnu, l'interaction avec l'autre et son espace, déconstruction ou affirmation sémantique de l'espace pratiqué en sont les

éléments qui tissent le processus en question. Dans l'optique de faire découvrir aux gens de son temps l'une des civilisations les plus étrangères à leurs mœurs et à leurs traditions, Pierre Benoît dans son *Atlantide* montre à travers Saint-Avit et Morhange une fascination accrue pour le monde des Touareg. Il met en avant une œuvre d'art exotique ayant comme décor le grand désert de l'Algérie sous occupation française. On ne tarde pas à lire dans *l'Atlantide* un système de représentation basé sur la différenciation. Une différenciation qui conjugue des oppositions en termes de culture VS nature, civilisation VS sauvagerie, modernité VS primitivité, fertilité VS infertilité, etc.

Contrairement à *L'Atlantide*, tous les personnages chez Djamel Mati appartiennent au même espace qui est l'Algérie. Soi et l'Autre sont uniquement différents dans leur façon de vivre leur propre espace. Ce n'est donc nullement l'occasion de perpétuer un regard sur les habitants du désert, mais au contraire comme le montre le personnage de Neil, une opportunité de se voir à travers l'Etranger. Pour Neil, ce sera peut-être l'occasion de retrouver la plénitude de sa personne. Comme il est indiqué précédemment, la rencontre de l'Autre ou de l'Etranger ne constitue pas l'essentiel de ce chapitre, mais de montrer que ces différents éléments qui préexistent à cette rencontre favorisent le dialogue sur l'espace. A cet effet, dans les jeux de désignation et de représentation, jaillissent des significations et des dimensions colorées d'un espace acquis ou à acquérir.

1-L'appel du dehors et de l'ailleurs inconnu.

Une question à un simple quidam, concernant l'imaginaire du désert l'engage dans des réponses simples et claires. Pour Charlotte de Montigny :

La réponse est assurément presque toujours la même, invariable : de sables, d'étendue pierreuse, de palmiers et d'oasis, de puits, de nomades, de chameaux et de caravanes, éléments physiques qui s'assortissent bien souvent de quelques éléments plus abstraits, le vent, le silence, la lumière.¹

Il faut, à cet effet, comprendre que l'imaginaire du désert s'imprime selon un ensemble d'éléments plus abstraits englobant images, stéréotypes, et désignations qui préexistent au contact effectif de l'espace lui-même. A travers donc les mécanismes d'imagination s'élaborent en mots l'image et les valeurs premières de ce désert, « *ces mots sont les fonds communs à partir duquel l'élaboration première de l'image du désert s'est faite,*

¹Charlotte de Montigny, « les invariants dans l'image du désert », in Grave Jaël, *L'imaginaire du désert au xx siècle*, études réunies par, L'Harmattan, 2009, p. 11.

élaboration qui concerne tout d'abord l'image paysagère du désert »¹. Il faut aussi admettre que cette image paysagère est complexe d'où l'impossibilité de relever les éléments qui constituent son réseau sémantique.

Chez certains personnages de Pierre Benoît par exemple, le désert est découvert à travers le regard de l'Autre, fécondé par la narration. L'exemple de Ferrières est plus qu'édifiant, car la représentation de l'Ailleurs grandit en lui au fur et à mesure que son compagnon de route, Saint-Avit, raconte ses différentes expériences et sa propre découverte. Chez Djamel Mati, par contre, l'appel de l'Ailleurs est pesant car il est représenté comme une obligation. L'aventure est au centre de cet intérêt parce qu'à une invitation il y a une réponse. De ce jeu d'opposition et de découverte, il est initialement admis de retenir que « *la première interaction entre l'homme et l'aride est la réponse du voyageur à l'appel de l'inconnu* »². Dans ce cas, le désert est à concevoir comme le paravent attractif d'un Ailleurs sublimé, qui, à travers des images et représentations incarne l'espace appréciatif de nouvelles découvertes. Cité par Catherine Dalmas, Gide dans son journal écrit : « *ce qui fait le charme et l'attrait de l'Ailleurs, de ce que nous appelons exotisme, ce n'est point tant que la nature y soit belle, mais que tout y parait neuf, nous surprend et se présente à notre œil dans une sorte de virginité* »³.

Le désert, à cet effet, surprend par ce qu'il peut offrir comme espace vierges et inexplorés que chacun peut colorer dès son contact. L'imaginaire d'un tel espace, étant comme nous l'avons déjà signalé, un ensemble de constituants matériels, peut dans le cas du désert, proposer une autre particularité, beaucoup plus significative et profonde, quand elle est liée à l'expérience consciente et cognitive humaines. Pour « *les géographes T. Brossard et J.C. Wieber, le paysage n'est pas seulement ce qu'on voit, mais ce que l'on crée par le regard et par la pensée. Il est en quelque sorte l'interface entre un espace, un milieu et une société qui le regarde* »⁴. Le penser et l'évoquer, l'engage dans des thématiques qui frisent, quelque fois le stéréotype et l'achèvement sémantique. Cette fixité révélatrice du paysage désertique, dans notre cas, semble

¹ De Montigny, Charlotte, « Les invariants dans l'image du désert », art.cit, p. 12.

² Delmas, Catherine, *op.cit.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ De Montigny, Charlotte, « Les invariants dans l'image du désert », art.cit, p. 13.

engranger sur les axes du thème et de la valeur des possibilités que nous voyons à première lecture, ambivalentes.

En effet, le paysage figé par et dans le stéréotype s'anime par les résonances qu'il évoque. Invariants simples donc mais liés à une complexité symbolique. Par exemple, dans le cadre du désert, si nous disons soleil, nous pensons chaleur et brûlure avant de penser à l'astre, si nous disons eau, nous pensons soif et mort possible (...)¹

Ce faisant, nous allons voir comment le désert, dans nos deux corpus, est représenté et quelles sont, parallèlement à cette question, les différentes thématiques qui découlent dans son évocation et l'imaginaire. Nous verrons aussi les valeurs que le désert imprime dans les cas d'un personnage étranger, qui, jusque-là, ne l'a pas encore pratiqué et découvert. Seront concernés dans la même vision, d'autres lieux et endroits environnants et lointains que les différents personnages imaginent comme un Ailleurs. Nous admettons, à cet effet, que les deux paysages littéraires s'opposent dans la mesure où ils appartiennent à deux époques distinctes. Pour J.M Mourra, « *tout paysage littéraire est d'abord un paysage onirique. La géographie d'un auteur n'étant rien d'autres que sa méthode de rêver la terre* »². Cette réflexion visible au niveau textuel est développée au niveau des éléments du discours que sont les personnages. C'est pourquoi, chez Pierre Benoît, cette représentation de l'Ailleurs et du lointain, apparaît comme balisé de stations et de positionnements.

De prime abord, l'auteur donne à lire le désert comme un espace de confrontation. Il ressort de cette conception une forme de bravoure d'un personnage qui a décidé de sa pratique. Concernant Saint-Avit, Ferrières raconte qu' « *il est parti seul pour Bilma, pour l'Aïr, tout seul dans des endroits où personne n'a jamais été, c'est un brave* »³. Dans ce condensé figuratif, l'espace du désert épouse les caractéristiques d'un endroit jamais découvert. Sachant que l'espace est jusque-là isolé et non fréquenté, la problématique qui suit trouve sa raison d'être dans les motivations actuelles. A priori, il est pertinent de relever que sous l'angle thématique, le désert est la contrée qui permet aux hommes de s'isoler des autres espaces. Etant dans une aventure solitaire, nonobstant les dangers encourus, Saint-Avit pourrait voir que le désert comme « *un*

¹De Montigny, Charlotte, « Les invariants dans l'image du désert », art.cit, p. 13.

² Moura, Jean Marc, *La littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au xx siècle*, Paris, 1998, p., 26.

³Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 25.

monde sans autre où étancher sa soif de solitude »¹ est encore possible. Cette thématique de la solitude figurativement soutenue par les figures, *seul, n'a jamais été, brave*, communique le côté positif d'un désert que le personnage veut comme euphorique et réparateur. Cette conception de l'Ailleurs révèle deux, voire plusieurs valeurs différentes qui dépendent du foyer perceptif qu'on emprunte. Considéré par Saint-Avit comme compensateur d'un manque, ce désert est hâtivement conçu dans un élan narratif, par Ferrières, comme un Ailleurs dangereux aux contours axiologiques dysphoriques, qui véhicule des emprunts thématiques abstraits tels la mort, la menace, la solitude et enfin le vide et la vacance.

Conjointement donc à l'imaginaire du désert, l'Ailleurs, est pour l'un et l'autre, à la fois guérisseur et périlleux et s'apparente à « *la contemplation muette de la nature, loin des hommes* »². L'attrait de cet Ailleurs, paradoxalement, nourrit à travers une symbolique dépréciative de ses éléments, une envie plus que pressante. Cette aventure fantastique dans un dehors inconnu développe des oppositions visibles au niveau, non seulement figuratif, mais aussi au second degré qui véhicule à la fois l'attrait de l'Ailleurs et l'angoisse naissant de son contact imaginaire : « *aussi maintenant, quand je fixe l'immensité ténébreuse d'où tout à l'heure surgira brusquement l'énorme soleil rouge, je sais que ce n'est point de peur que je tressaille. Je sens lutter en moi l'horreur sacrée du mystère et son attrait* »³. Dans cet agencement se donnent à lire des oppositions figuratives qui développent des thèmes de dysphorie, mais des valeurs positives.

Nous remarquons une pléiade d'adjectifs qui rendent compte d'un gigantisme naturel et spatial du désert, rendu possible par les invariants qui le constituent. Nous retenons les figures *immensité, énorme, sacré*, qui sont déployées afin de véhiculer la dysphorie de ce désert quand elles se rattachent aux autres figures comme *soleil, mystère, attrait* et *horreurs*. Ces quelques oppositions impliquent et traduisent les dichotomies *attraction VS peur, enchantement VS angoisse, le mystère VS le connu*. Dans le présent cas, l'Ailleurs est, à cet effet, théoriquement une « *notion complexe qui tend à séparer le « dedans » et le « dehors »* »⁴.

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 249.

²*Ibid.*, p. 159.

³*Ibid.*, p. 16.

⁴Collette Gros, « un nouvel ailleurs. L'image du monde de Giovanni Villani », Cahier d'étude romane[en ligne], 22/2011, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 19 septembre 2014. URL : <http://www.etuderomane.revue.Org>.

La notion de l'Autre fait son intrusion pour pimenter la symbolique d'un Ailleurs sauvage. Saint-Avit raconte qu'il était au seuil d'une aventure solitaire vers des endroits que n'atteint pas la civilisation. Il déclare : « *j'en étais seul à cet instant délicieux où l'on ne tient plus que par un fil au monde civilisé* »¹. L'Ailleurs dans cette optique est conçu comme un espace habité par l'Autre. Cette différence engage l'espace du désert à la croisée de l'Autre dans la dysphorie d'un peuple *sauvage et primitif*. Il est, dès lors, permis de lire une image d'un désert vu comme un ailleurs habité par des gens profanes, sauvages et dangereux, mais par enchantement cet « *ailleurs est objet de désir* »². La thématique alliant espace d'attraction et de mystère semble trouver dans son prolongement quelques caractéristiques qui orientent l'espace de l'Ailleurs, à la fois dans l'acceptation du caractère mystérieux de l'espace lui-même et le refus de l'Autre qui est sauvage. Cette dynamique représentative dysphorique et euphorique accélère et engage Soi dans le chemin de la découverte. Une découverte que l'auteur de *l'Atlantide* nous fait vivre comme un Ailleurs qu'il « *ne conçoit pas comme un ailleurs géographique, mais comme un ailleurs psychologique et métaphysique* »³. Nous sommes devant des glissements qui dérivent vers une quête de l'ailleurs.

L'image du désert, dans ce sens, « *se veut la figuration des frontières et de l'au-delà de l'espace civilisé. Fondamentalement elle est quête d'ailleurs de non-civilisé ou de moins civilisés* »⁴. Le désert ayant les attraits d'un Ailleurs complexe offre mais offense par ses éléments, celui ou celle, qui, abstraitement s'attarde dans sa découverte imaginaire. C'est à travers son caractère sauvage et dangereux que cet ailleurs est saisi comme un instant de défi. L'épreuve est tellement alléchante que Saint-Avit, à l'instar de ses contemporains, entend voyager vers ces espaces escarpés. Dans leurs discussions, ce personnage raconte à son compagnon que « *des gens sont partis pour ces sortes de*

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 52.

²Michel, Jonin, « l'ailleurs et l'autre, conflictualité de frontière dans la chronique de Lucas de Irango(1460-1471) », Cahier d'étude romane[en ligne], 23/2011, mis en ligne le 22 janvier 2013, consulté le 27 novembre 2013. URL : <http://etuderomane.revue.Org/771>.

³ Isabelle Steffen Prat, « l'Ailleurs et l'impossible d'Isabelle Coixet », Cahier d'étude romane[en ligne], 23/2011, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 27 novembre 2013. URL : <http://etuderomane.revue.Org/668>.

⁴Jean-Robert Henry, Jean-Louis Marçot et Jean Yves Moisseron, « développer le désert : ancienne et nouvelle utopie », l'année du Maghreb[en ligne], [en ligne], 23/2011, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 27 novembre 2013. URL : <http://etuderomane.revue.Org/668.VII/2011>, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 19 septembre 2014. URL : <http://annémaghreb.revue.Org/1167>.

voyages, avec cent réguliers, et même du canon. Moi j'en suis pour la tradition des Douls et des René Callie : j'y vais seul »¹. La figure, seul, développe clairement l'énorme risque qu'embrasse Saint-Avit par ses projets. En ce sens, cet espace du désert, préalablement représenté comme défi à entreprendre, sonne sur l'axe thématique comme plein de risques et d'aventures. En comparant les deux voyages, l'on comprend aisément que pour le premier, il ya avait nécessité et présence de *Réguliers* et du *canon*. Partir sans ces éléments supposerait dévoilement et découverte à l'Autre. Au-delà du caractère axiologiquement dysphorique de l'Ailleurs cible, Saint-Avit est affirmatif et ferme ; il y va seul. Il apparaît à cet effet, que « le désert est le témoin vital d'une personne face au défi qu'elle s'est lancé et il est aussi le défi. Ceux qui entrent dans cet espace, ou autrement dit dans ce challenge, meurent au monde d'où ils viennent et renaissent ensuite »². En définitive, Saint-Avit conçoit l'expérience de l'Ailleurs inconnu comme une épreuve humaine solitaire, habilité à lui permettre une mise à l'épreuve de ses capacités, et assouvissement d'une expérience imaginaire dans son abord positif. C'est pourquoi, « Le voyage(...) s'apparente à une sorte d'errance ou passage à l'acte »³.

Pour les voyageurs, cet Ailleurs est avant tout une forme mentale qui se dessine à travers un ensemble d'éléments ayant une relation avec le vécu et l'imaginaire. N'ayant pas encore un contact effectif avec le désert, les personnages en présence préfigurent l'un des espaces les plus paradoxaux ; « Le désert est effectivement pour le voyageur une représentation, une construction mentale, avant d'être une réalité »⁴. Nous comprenons que Saint-Avit et Morhange sont confrontés à l'espace du désert comme européens et étrangers. Il découle de cette réflexion le rapport culturel déterminant dans la découverte de l'espace cible. La possibilité de telles représentations est l'avant-gout d'une découverte réelle. Une découverte qui anticipe le contact lui-même, une découverte aux abords de tout ce qui est culturel, textuel, image, cinéma, religieux, etc. Dans cette optique « le désert est déjà connu avant d'être découvert »⁵. C'est ce à quoi

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 16.

² De Montigny, Charlotte, « les invariants dans l'image du désert », art.cit, p.17.

³ Véronique Elfakir, *Désirs nomades, littérature nomade : regards psychanalytiques*, L'Harmattan, 2005, p. 59.

⁴ Delmas, Catherine, *Ecriture du désert, voyageurs et romanciers anglophones du XIXe- XXe siècles*, Publication De L'Université De Provence, 2005, p. 27.

⁵ *Ibid.*, 28.

nous avons assisté chez les personnages des deux écrivains qui font du désert un ailleurs déjà imaginé avant sa découverte.

La spatialisation du récit passe inéluctablement sur un ensemble de points qui schématisent l'itinéraire tel qu'il apparaît. Il est composé d'une pléiade de noms de lieux et des points cardinaux nécessaires à l'orientation et la structuration de l'Ailleurs. Dans le cas des voyageurs, le Sahara, le Sud, est une destination qui exerce son attrait par son magnétisme. *Shikh-Salah*, *Hoggar*, *Tanezrouft* et le *Sud* sont autant de mots qui signifient ce redoutable espace. Dans leur randonnée vers cet Ailleurs inconnu, peut-être déjà connu d'autres, Saint-Avit, « *le cœur plein d'une indéfinissable tristesse* »¹, évoque *Shikh-Salah* comme Ailleurs négatif. Cette dépréciation, intimement liée aux noms des lieux se trouvant au Sahara, transgresse le rapport référenciel d'un espace et d'un dehors pourtant balisés. En possédant une forme à l'aide d'indices, le texte explicite l'habillage dépréciatif et dysphorique du désert par la simple évocation de ces lieux. Dans cette rubrique, la logique de l'Ailleurs est désormais objet de crainte et d'angoisse. Cette envolée dysphorique du désert est entachée d'un lexique lugubre et d'une esthétique plus que morne et triste. A partir de là, nous voyons un Hoggar qui se mêle à l'horreur, à la soif, à l'assassinat et à la mort. Le personnage de Saint-Avit, affirmatif dans son discours déclare :

J'avais l'intuition nette de la folie que nous étions en train de commettre en nous risquant avec cette désinvolture dans la région la moins connue, la plus dangereuse du Sahara, tous les coups, qui depuis vingt ans, travailler à saper l'avancée française sont sortis de ce Hoggar redoutable²

En face de la thématique de l'angoisse, celles de la soif et de la mort se positionnent. Les figures *folie*, *risquant*, *désinvolture*, *moins connue*, *dangereuse*, *saper*, *coup*, *redoutable* maintiennent la poétique illustrative d'un désert à risques. Face à ces risques, le Hoggar prend le dessus pour illustrer la réflexion à travers laquelle « *l'homme se découvre quand il se mesure avec l'espace* »³.

Par ailleurs, peut-être est-il utile de s'attarder sur la thématique de la peur, superposée émotionnellement comme un sentiment naturel qui habille l'espace du Hoggar

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*,p. 87.

²*Ibid.*, p. 88.

³ Saint-Exupéry, *Terre des Hommes*, Gallimard, in « Bibliothèque de la pléiade », 1959, p. 148.

dysphoriquement, « *Blad-EL-Khouf(...)* c'est ainsi que les arabes appellent le Hoggar »¹. « Blad-El-Khaouf » en français signifie le « pays de la peur ».

De ces décors jugés affreux, le Tanezrouft occupe le sommet de ce qu'il y a de plus dangereux et mystérieux. Géographiquement, Henri Lhote le définit comme « *un Tanezrouft désolé, accidenté par des pitons isolés de granite et de rhyolithes* »². L'imaginaire de Tanezrouft semble véhiculer, préalablement à sa découverte, les thèmes de la faim et de la soif. Cet imaginaire laisse lire l'anticipation sur le thème de la mort, due principalement à l'absence de l'eau. Si, pour Pierre Benoît le Tanezrouft est « la contrée de la soif et de la faim »³, pour Henri Lhote, « *il est le Bled-El-Atteuche, comme disent les Arabes, c'est le pays de la soif ou, pour mieux dire, l'enfer* »⁴. Il est donc un jeu de tradition, qui, à la simple réflexion, donne au Tanezrouft l'aspect d'un espace substantiellement affreux. Le comparer à l'enfer est dû sûrement à la chaleur suffocante et à l'aridité de ses éléments. Il est presque décrit « *en termes techniques ce qui a très rarement eu le privilège de faire rêver* »⁵. L'évocation de cet Ailleurs est nourri aussi dans les discours sur la géographie humaine (anthropogéographie, terme utilisé par Friedrich Ratzel, 1882 à 1891). Ce discours témoigne de « *la prééminence du Nord sur le Sud* »⁶ où l'on présente des contrées habitées par des sauvages. Chez Pierre Benoît, le point cardinal Sud est fréquemment évoqué.

Mieux que les espaces insulaires et marins, Djamel Mati fait de son Neil le personnage par excellence par qui l'errance vers les espaces inconnus est possible. Quitter la mer pour le désert est une nécessité absolue. Ce personnage déchiré est forcément victime d'un Ailleurs attractif. Le désert semble faire son effet, car Neil le choisit malgré lui. « *Dans sa tête, il demeure entre deux océans, celui qu'il pensait maîtriser et qu'il a rejeté et celui qu'il accueille et qu'il ne connaît. Mais ça serait le second, bon gré mal*

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 93.

² Lhote, Henri, *Le Hoggar: Espace et temps*, Armand Colin, 1984, p. 29.

³ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 260.

⁴ Lhote, Henri, « le Sahara, désert mystérieux », Paris, Ed.imp.Busson, cité par Jaël Grave, in *L'imaginaire du désert au XX siècles*, L'Harmattan, 2009, p.19.

⁵ De Montigny, Charlotte, « Les invariants dans l'image du désert », art.cit, p.21.

⁶ Bola, Lucian, « La dévalorisation du Sud et de l'orient dans la culture occidentale moderne », in Michel, Viegnès, *imaginaire des points cardinaux aux quatre angles du monde*, Imago, 2005, p. 404.

gré, qu'il va suivre »¹. Tergiversant sur l'espace à choisir, le personnage de Neil, confus, jette son dévolu sur l'espace du désert.

Dans un jeu de comparaison, des liens analogiques se construisent entre les deux immensités. Pourquoi le personnage de Neil choisit-il le désert malgré les ressemblances de ce dernier avec les immensités océaniques ? Cet Ailleurs est-il une attraction naturelle ou autre ? Ne pas connaître et ne pas savoir l'objet d'une telle virée est de l'ordre ésotérique. Neil est de ceux qui sont incapables « *d'intellectualiser leur rapport au monde* »². Il est dans un rapport mystique avec cet Ailleurs qu'est le désert. Aller en acceptant cette immensité jusque-là méconnue est révélateur d'un imaginaire d'idéalisation. De ce rapport, l'euphorie d'un tel espace engage Neil dans le rejet de l'immensité océanique. C'est pourquoi, les figures *bon gré mal gré* qui révèlent la dimension mentale du personnage renseignent sur un choix aléatoire, que se permet Neil, dans ses moments de doute, du dégoût et sans doute du rejet mutuel et réciproque de son espace immédiat. Est-il dans « *la dynamique créée par le sentiment de découvrir un territoire nouveau* »³ ? Aller dans un autre espace apparaît chez Neil comme une solution définitive, somme toute euphorique et positive. L'imaginaire du désert, à cet effet, acquiert chez Djamel Mati ses compléments appréciatifs au dépend des espaces marins dépréciés. Le pourquoi figuratif d'une telle conclusion semble trouver ses truchements dans les éléments invariants et constitutifs de l'espace lui-même. En effet, l'espace du désert, à l'inverse de l'espace marin présente une particularité bien positive, en situation de conjonction avec Neil.

Le désert, dans ce cas, est l'endroit qui permet à l'homme de s'établir car le sable et la pierre sont des invariants solides sur lesquels poser pieds est possible. A la question de Zaïna « *comment es-tu venu dans le désert ?* » Neil répond :

Je me suis échoué au milieu de ces immensités parce que la mer m'a vomi et jeté sur la terre ferme. Depuis, j'ai compris qu'il me fallait un sol plus consistant à mettre sous mes pieds. Alors, j'ai choisi le sable du Sahara pour vaincre mon échec et repartir d'un bon pied⁴

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 31.

² Lair, Samuel, paysage du levant chez Zola, in « *le génie du lieu : Des paysages en littérature* », sous la direction d'Arlette Boulimié et d'Isabelle Trivisani-Moreau, Editions Imago, Paris, 2005, p.188.

³ Boucris, Luc, *l'espace en scène*, Librairie Théâtrale, Paris, 1993, p.221.

⁴ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 262.

Nous comprenons qu'à l'impossibilité de s'établir sur les eaux, l'élément du sable s'habilite positivement par l'expérience tactile qui permet un contact effectif avec le sol. Il est une possibilité d'une interaction avec le monde et l'environnement. L'établissement de ce contact est une forme de communion avec les éléments du désert. Dans ces délectations fantastiques, Zaïna, prisonnière de sa cabane, féconde le dehors comme un ailleurs euphorique. Sachant qu'autour d'elle le désert dicte sa loi, « *ses yeux émerveillés s'ouvrent sur des endroits imaginaires, des univers plaisants et plein de réalités* »¹. Dans cette peinture figurative, Zaïna conçoit un ailleurs des plus opposés au désert. Il est aisé de comprendre par son rejet fréquent du désert que l'Ailleurs vers lequel son imaginaire la projette est ce tableau magnifié où « *des parentales créatures fauniques l'accompagnent au milieu d'une végétation luxuriante* »².

La représentation de l'Ailleurs prend essence aussi à travers les points cardinaux, « *ces repères antinomiques et magnétiques [qui] donnent un sens à la vie(...)* »³. L'imaginaire de cet ailleurs est lui-même prisonnier d'un désert oppressant et par enchantement languissant. Nous voyons que l'Ailleurs est du côté de tous ces points cardinaux réparti dans les quatre directions. En effet, déjà « *vers l'est c'est le désert langoureux qui s'étale à perte de vue dans les bourrelets dorées* »⁴. Il est dans ce segment des déserts des plus spacieux et insaisissables. Un ailleurs aussi lointain, non saisi dans sa totalité est chose fréquente dans l'imaginaire de ces immensités larges aux différents spectacles. La petitesse de l'homme fertilise, à notre sens, l'imaginaire d'un espace où l'on se perd et l'on s'émeut. Les figures *langoureux, dorées* témoignent d'un espace euphorique qui conjugue les thèmes de la vastitude, de la petitesse de Soi en rapport l'espace.

Il est intéressant aussi de s'attarder sur la conception d'un Ailleurs existant uniquement à travers des réflexions oniriques, engrenés et enclenchés par des esprits tourmentés sous l'effet des drogues et des substances fumantes et psychotropes. Le cas de Zaïna est significatif, elle qui, à travers ses rêves et apnées préfigure et échafaude l'Ailleurs comme une ouverture. Dans cette conjonction du personnage avec ces espaces qu'il crée, se développe l'espace d'un désert révélateur. C'est à travers lui que notre

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 182.

²*Ibid.*

³*Ibid.*, p. 11.

⁴*Ibid.*, p. 224.

personnage peut se mesurer. Il aspire récupérer l'essentiel de sa personne, lui qui est sujet à une quête. Nous sommes alors en face d'un désert qui s'impose comme un Ailleurs euphorique et régénérateur, il est intellectualisant par sa capacité à enseigner à l'homme sa petitesse et ses limites.

L'image du désert ne peut en aucun cas être entière et totale en l'absence de sa pratique. Il est indispensable à l'homme de dépasser le stade imaginaire et onirique pour mieux le connaître. S'engager émotionnellement et physiquement avec lui deviennent les exigences par lesquelles le véritable désert se manifeste. En d'autres termes, il est question pour nos personnages de vivre le désert avec leur être. C'est dans ce sens qu'interviennent les possibilités de le découvrir à travers une pratique effective et réelle ; ce sera l'occasion de le voir et le sentir.

2-La pratique de l'espace entre le visible et le sensible

« *Sans passion un être n'est rien* »¹ est la pensée qui résume à elle seule le contact et le rapport de l'homme dans son monde référentiel. Dans ses capacités à voir et à sentir les choses, l'homme se rattache à son environnement par ses aptitudes sensorielles et donne à lire son espace immédiat. Il se définit à travers lui et s'engage émotionnellement dans une interaction sublime qui permet à la fois, à travers le langage de son corps à traduire en images et en mots l'espace qu'il pratique. Il essaye de comprendre ses orientations spatiales et paysagères pour fonder l'image de son univers. Cela est possible dans la mesure où nous sommes devant une expérience à l'espace fondée sur ce que l'on voit, et sur ce que l'on sent. C'est dire que « *le visible est ce qu'on saisit avec les yeux, le sensible est ce qu'on saisit par les sens* »². Dans le cas du désert, d'une manière générale, les gens qui partent à sa découverte sortent imprégnés d'un ensemble de représentations qui sont dans leur majorité ambivalentes.

La pratique et le contact avec cet espace exemplifient le volet intellectuel et rendent compte des perceptions qui en découlent. Il y a donc lieu de vérifier que « *la perception de l'espace est lieu privilégié des complications intellectualisantes* »³. Ces complications représentatives de l'espace se structurent à travers des mécanismes tantôt

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 279.

²Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. 13.

³Merleau-Ponty, Maurice, *Le primat de la perception*, Editions Verdier, p. 27.

simples, tantôt complexes et profonds. Simples dans l'acte pragmatique de percevoir, mais complexes, quand elles sont en relation avec la culture et l'émotion. Ces deux axes se superposent pour étayer l'objet perçu et l'offrir imagé et thématiqué. Maurice Merleau-Ponty indique « *qu'il y a tout un monde culturel qui constitue une seconde couche au-dessus de l'expérience perspective. Celle-ci est comme un premier sol dont on ne peut pas se passer* »¹.

Le jeu sur les valeurs du désert complète ces orientations sémiotiques et permet de définir les fluctuations sémantiques qui inscrivent les valeurs de l'espace pratiqué. Sont donc mélangées ici, les deux expériences que sont imaginations et perceptions que le langage humain fixe et traduit. Nous assistons à travers les différents personnages, verbalement, à la matérialité de l'image, construite au contact de l'espace que les deux auteurs édifient en mots, phrases et structures. Il s'agira donc dans ce chapitre de voir la manifestation sémantique qui découle du contact désert/personnages, et sur l'axe thématique et axiologique les abords appréciatifs et dépréciatifs de leurs oppositions. Il suffirait de rappeler que ce désert est à considérer comme confrontation d'invariants à l'épreuve du sensitif et du perceptif.

La constance dépréciative de ce désert acquiert chez les personnages de Pierre Benoît la même valeur tout au long de leur périple. Nous remarquons que chez Saint-Avit et Morhange le rapport à l'espace s'engage dans une dysphorie plus qu'expressive. En rapportant les faits, le personnage de Saint-Avit fait savoir à Ferrières qu' « *un éclair aveuglant déchira l'obscurité. Un coup de tonnerre, répercuta à l'infini par la muraille rocheuse* »². Le regard et l'ouïe explicitent l'appartenance à un espace dépréciatif qui communique le caractère monstrueux d'un désert qui se déchaine. C'est à partir du côté sensitif que se développe cet abord dépréciatif. En intellectualisant un phénomène aussi rare, mais dévastateur dans le désert, on se rend compte de la capacité de cet espace à remettre en cause l'aspect intellectuel et l'image d'un désert sans eaux.

Par ailleurs, il semblerait que la perte des sens est due au rythme des paysages lugubres qui défilent devant les yeux des personnages. La violence des paysages amplifie cette perte et génère l'angoisse de l'être, d'où la désolation de l'espace. Il s'agit, dirons-nous,

¹ Merleau-Ponty, Maurice, *op.cit.*, p. 85.

² *Ibid.*, p. 76.

d'une angoisse naissante au contact des espaces invraisemblables. *Lent, saccadé, au ralenti, ankylosé* sont autant de figures qui expriment l'étendue thématique de cette perte de sens issue, comme nous l'avons remarqué, des éléments imposants de l'espace du désert.

En réorganisant autour d'Iness les éléments invariants du désert, on comprend mieux l'étalage sémantique obtenu grâce au regard et à la vue :

Iness a peur, elle avance à petit pas, s'arrête pour regarder, autour d'elle à l'infini les mêmes scènes se répètent et semblent les suivre depuis le début de cette journée ; (...) comme si le sable, les dunes, le soleil et l'air n'osaient pas prendre une décision sincère sur leurs comportements.¹

L'état dans lequel Iness se trouve ne peut exprimer un avis clair sur les choses qu'elle voit. Les éléments du *sable, dune, soleil* et *air* offrent un tableau flou. Il est manifesté à travers la perte des sens d'Iness un phénomène optique déroutant. En effet, le mirage ne peut exprimer clairement les choses, car le regard et la vue sont affectés. Pour Iness, il ne s'agit pas d'un paysage imaginé, mais au contraire de l'approximation d'une vision réelle. Dans le cas présent, « *on est dans une réalité de la vision, il ne s'agit pas de géographie imaginaire. On peut donc comprendre que la vue soit un élément capital* »² ; il est aussi l'élément « *qui a la part belle dans ces descriptions. Ne serait-ce que parce que la notion de paysage implique le sens de la vue* »³. Ce mirage, par ailleurs, engendre non seulement la perte des sens, mais aussi une disjonction dysphorique avec l'espace de l'expérience. Le rapport aux éléments cités précédemment devient biaisé de telle sorte que l'image imprimée éclaire les perspectives abstraites d'un espace insaisissable, de perte et de peur, du vrai et du faux. Devant le mirage, l'espace du désert communique ce qu'il y a de plus incroyable, d'insaisissable et d'absolu. C'est pourquoi le narrateur déclare qu'« *il y règne une atmosphère d'éphémérité dans une transition ténue entre le vrai et le faux, le tangible et l'envers* »⁴. Par enchantement, « *une fois cette appréhension passée, les yeux s'habituent aux petits tours d'illusion créés par ces effets d'optique déconcertants* »⁵. Une fois dissipée la perte des sens, le narrateur réorganise les différents éléments qui constituent le paysage

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 69.

² Vigner, Fleur, « paysage de France chez Eustache Deschamps », in Boulimié, Arlette, Trivisani-Moreau Isabelle, *Le génie du lieu : Des paysages en littérature*, Editions Imago, Paris, 2005, p. 31.

³ Vigner, Fleur, *art.cit.*, p. 31.

⁴ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 69.

et développe par la figure du sable l'extension euphorique d'un endroit magnifié. On reconnaît à travers les mêmes personnages qui sont « *en plein milieu du sable, un paysage fabuleux se déploie devant leur vue* »¹.

Nous remarquons dans ce genre de paysages qui résistent à la fixité sensible du regard, l'alternance des valeurs qui tanguent entre le positif et le négatif. Partagé entre le doute et l'assurance, le dysphorique et l'euphorique, le désert, à travers le mirage devient « *un paysage instable, ne tenant pas en place dans un cadre fixe et produisant chez les voyageurs des sentiments ambivalents* »². Ce jeu d'illusion devant l'inertie et l'immobilité des personnages brouille la perception et favorise un imaginaire ayant des terminaisons abstraites. Pour Rachel Bouvet, « *témoin d'un spectacle étonnant, joué depuis l'éternité d'un spectacle qui déréalise, le voyageur ne se contente pas de noter ses imprécisions, il en profite au contraire pour créer des jeux d'illusion, pour donner libre cours à son imagination* »³. Face à une telle situation, les personnages, jusque-là, captifs d'un désert qui provoque et altère leur sens, s'engagent dans des imaginations déréglées, suite à des effets d'optiques brouilleurs. Il découle de cette opposition des représentations vagues de l'espace en question. Nous comprenons, à cet effet, que :

Le dérèglement sémantique est prolongé et amplifié par l'analogie entre la vue et l'ouïe, qui thématise elle aussi la vocation déterritorialisante du désert, car elle met en cause la spécification des organes de sens en « transportant » la déconfiguration de l'espace désertique au sein même de la conscience perspective de l'individu, en déconstruisant le rapport au monde grâce à un immense dérèglement de tous les sens⁴

La poétique du regard est un dispositif manifeste par lequel l'expérience avec l'Autre et les choses se matérialise. L'inscription dans l'immédiat est avant tout traduite par cette capacité à se distinguer et à voir l'épaisseur du monde dans lequel on évolue. Le narrateur par son omniscience maintient la constance de quelques figures en vue d'animer l'image que perçoivent les personnages. Cette personnification du désert est un tournant où les rôles sont inversés. L'impossibilité du personnage de Zaïna à dominer son espace élucide, sur l'axe des thématiques, l'étendue d'un espace qui opprime. Face à cet espace, Zaïna se sent dépassée et se montre impuissante, incapable

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p.69.

² Bouvet, Rachel, « Le désert chez Pierre Loti, écrivain voyageurs », in Boulimié, Arlette, Trivisani-Moreau Isabelle, *Le génie du lieu : Des paysages en littérature*, Editions Imago, Paris, 2005, p.246.

³ *Ibid.*, p p.246-247.

⁴ Barthelemy, Guy, *Fromentin et l'écriture du désert*, l'Harmattan, 1997, P.62.

de traduire l'image fixe d'un désert capteur. Naitront alors des sentiments d'inquiétude et de peur qui fomentent la clarté de l'image d'un désert, préalablement fixe et inerte.

Ce que veut éviter de voir Zaïna, « (...), c'est surtout l'immense désolation qui l'entoure et l'emprisonne»¹. Etant captive d'un désert malfaisant, ce personnage s'échappe à travers une imagerie dysphorique et dépréciative qui rend compte d'un désert fertilisé négativement par des figures qui enclenchent une peinture désolante, dans la relation antipathique de Zaïna avec l'espace du désert. Ce personnage se veut pratiquement le foyer perceptif qui organise et maintient la lancée dépréciative de ce désert personnifié. Cette transformation paysagère, suscitée dans le mouvement des personnages, accélère de nouvelles inventions de paysages et communique le déséquilibre perceptif venant du regard. De cette implication, nous pouvons lire que pour Zaïna aussi bien que pour qu'Iness, « les gestes sont lents, saccadés ; au ralenti, les membres ankylosés, son regard se parasite à la vue des horribles paysages qui l'enclenchent»².

Nous assistons, chez Djamel Mati, à un désert aux dimensions plurielles et imposantes et à des appréciations ambivalentes qui communiquent le dysphorique et l'euphorique. Cela est traduit par la variabilité des sentiments qui émanent des personnages. Effectivement, c'est quand « les grains de sable devenus plus gros, devenus pierres(...) »³ que l'espace du désert acquiert sensiblement ses particularités dépréciatives. En outre, « le caractère instable de l'image se trouve donc également au niveau des émotions ambivalentes ressenties par le sujet lors de l'interaction avec l'espace »⁴. Pris dans un torrent inattendu et brusque, les personnages de Pierre Benoît, trouvent refuge dans une espèce de grotte et s'exposent aux dangers d'un désert effroyable. Il fait naître en eux des sentiments de peur et d'angoisse. Aussi bien chez Pierre Benoît que chez Djamel Mati, nous remarquons la constance de ces sentiments qui frisent le négatif et le positif.

Incapables de savoir ce qui se passe réellement, ces personnages s'engagent dans l'effroi et l'anxiété. A travers ce qu'ils voient et perçoivent, ils explicitent un rapport à l'espace des plus négatifs, eux qui, par chance, échappent à une mort certaine. Saint-

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 115.

²*Ibid.*

³*Ibid.*, p. 115.

⁴ Bouvet, Rachel, « Le désert chez Pierre Loti, écrivain voyageurs », *art.cit.*, p.236.

Avit déclare : « *Morhange et moi demeurâmes, sans un mot, penchés sur cette fantastique cuve, anxieux de voir toujours quand même, nous complaisant avec une espèce d'horreur ineffable à sentir osciller, sous le coup de bélier de l'eau, le piton basalte où nous avons trouvé refuge* »¹. Nonobstant la dimension euphorique de la figure de *l'eau* que nous pourrions expliquer comme toujours bienvenue dans un désert sec et chaud, le regard est l'élément par qui la jonction entre le dysphorique et l'euphorique est possible. L'emploi de l'oxymore *horreur/ineffable* est le moment choisi pour étayer la présence d'un espace désertique communiquant des faits inaccoutumés.

Dans un autre registre, le regard est de loin le foyer par lequel nous enregistrons le caractère négatif de l'espace en question. L'adjectif *anxieux* lié au regard communique les sentiments de stress et engage le désert dans la dysphorie. Les figures *penchés sur, voir* et *sentir* communiquent ce rapport sensitif et perceptif et font de l'espace du désert un espace de danger. L'axiologie nous permet de comprendre que la communication entre les personnages et l'espace est telle que l'influence en est pesante. D'une part, c'est à travers le regard et les sensations que le désert acquiert, dans le présent exemple, ses caractères néfastes et d'autre part, c'est l'aspect géographique que celui-ci renferme, qui affecte son euphorie et l'engage dans la dysphorie.

Se présentant comme un rempart qui freine la vue, les éléments invariants qui composent ces paysages, par leur gigantisme, arrête le regard et l'étendue euphorique du sable et les dunes. La montagne, est à cet effet, un élément de rupture qui intensifie l'imaginaire et brouille les valeurs. Cet élément, à la fois néantisant et créateur d'imagination, nous est offert par Mati comme un lieu de mysticisme où se radicalisent, généralement les différentes représentations des personnages. Etant en face d'un espace ne pouvant point s'exprimer en uniformité, le désert est ce défilé aux invariants qui permettent, dès la première découverte de désorienter les voyageurs. Le changement paysager subit, suite à l'apparition de l'élément de la montagne, est un moment de disjonction visuelle avec l'euphorie de la figure du sable. On passe, dès lors, chez quelques personnages de la dimension appréciative et euphorique vers son contraire. Le narrateur explicite qu' « *aussi loin que porte la vue, le sable s'est caillé en cailloux et*

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 77.

les dunes se sont pétrifiées en hautes montagnes qui se dressent en falaises bleutées et déchiquetées, fissurées et craquelées »¹.

Par ailleurs, la figuration de la montagne comme environnement agressif et désagréable dans l'ensemble de ses constituants (roches et pierres), observe sa constance thématique tout au long du texte. Même comparé aux autres endroits déjà traversés, ce décor maintient son caractère dépréciatif. Le narrateur rajoute : « *nous avons traversé de grandes landes de sable, de vastes plaines de cailloux, d'interminables étendues de dunes, escaladé des montagnes glabres et lacérées depuis des mois* »². Nous remarquons que les adjectifs, *grandes, vastes, étendue*, accompagnent positivement les éléments de sable, dune et cailloux. Inversement, dans un rapport dépréciatif, les adjectif *glabre, lacéré* introduisent l'invariant *montagne*. D'ores et déjà, dans *On dirait le Sud, les élucubrations d'un esprit tourmenté*, le narrateur confère au paysage global une représentation peu reluisante. En effet, dans ce sens il déclare :

Au centre de cette vision apocalyptique, une montagne cendreuse se dresse comme une immense pyramide. Sur chaque côté, deux autres empilage plus modeste formés d'un amas de gros cailloux arrondis, et détachés les uns les autres. Au sommet du mont central, une haute tour noire s'érige tel un phallus qui ne cesse de pénétrer un ciel trop bas, trop lourd, trop las pour le fuir³.

Dans ce segment, apparaissent à la fois le caractère grandiose et imposant de la montagne, et le caractère désolant et malfaisant de ses constituants. On cite à cet effet, les figures *cailloux, pyramide, empilage, mont, tour, phallus*, convoquées pour rendre compte de l'imminence d'un tel paysage, qui, en contrebas génère les sémantiques les plus dépréciatives. *Cendreuse, apocalyptique, gros, noir, bas, lourd, modeste*, en sont les figures qui étendent et hiérarchisent l'angoisse et la tristesse que l'auteur fait ressortir du paysage. A ces catégories descriptives, s'ajoute une autre plus distinctive encore. A travers elle, la perception semble figée, mais complète et intégrale. Les figures de localisation, *au centre, coté, au sommet, centrale, bas* cadrent le paysage et le donnent comme fixe et figé. C'est cette fixité qui facilite la perception et le donne comme immobile et non mouvant. C'est pourquoi, l'angoisse et la tristesse se normalisent et se maintiennent.

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, pp. 139-140.

²*Ibid.*, p. 255.

³*Ibid.*, p. 115.

Chez Pierre Benoît, l'occasion de faire de ce désert un gigantisme naturel impossible à égaler, est caractérisé par l'emploi d'autres figures. Dans ce même désert, Benoît convie, dans une comparaison, le vieux monde, en face duquel le désert ne serait que petit et insignifiant. Là, le regard semble incapable de cerner et de dominer l'étendue du désert. Ce dernier, en surface, semble acquérir ses marques de noblesse par son étendue et sa vastitude. Or, il est à comprendre, implicitement, que ce que le regard ne peut dominer est, quelques fois source d'incapacité et d'impuissance. Le narrateur a raison de penser que « *quand le désert s'étend à l'entour, si profondément, quand le vieux monde pourrait crouler sans qu'une seule ride de la dune, un seul nuage au ciel blanc vint m'en avertir* »¹. Logiquement, il est à comprendre au-delà de l'euphorie figurative, qu'en profondeur, c'est l'expression dépréciative d'un espace sachant communiquer ses qualités imposantes, en face desquelles les étrangers ne peuvent qu'être désorientés et subjugués.

L'élaboration de l'imaginaire de la montagne, à bien observer, obéit non seulement à la rupture avec l'immensité du sable, mais aussi à une conjonction avec d'autres éléments. Si, en hauteur nous trouvons, chez Djamel Mati, les figures de *ciel*, *soleil*, etc., en couleurs, l'invitation est plus qu'alléchante. La figure *ciel* est l'incarnation érotique de cette représentation. Cet élément est plus qu'accueillant, car à la hauteur de la montagne s'ajoute *un ciel plus bas*. Ensemble, ils fécondent un paysage, aux éléments qui communiquent dans leur rapport étroit la dimension lunaire de l'espace. Dans un autre segment, nous remarquons la même réflexion, à travers un paysage presque similaire. Le narrateur raconte : « *malgré le froid, Neil ressent une grande quiétude dans ce monde de pierres et de roches aussi envoutant qu'énigmatique. La même sérénité que celle des océans de sable qu'il a traversé l'habite. L'agressivité de ce paysage lunaire aux arrêtes repose et calme son esprit* »². Avec enchantement, les thématiques s'inversent. Abstraitement, étant dysphoriques, les thématiques que développe cet espace vire au positif avec le personnage de Neil. Quoique figurativement la dysphorie est caractérisée, l'envolée thématique, elle, tire vers la jouissance et le bien-être. Les figures *agressivité*, *urticante*, *arrêtes* forment un tableau plus que désolant et lugubre.

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 43.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 199.

Par ailleurs, sur cet axe, le repos et le calme prolongent l'euphorie de cet espace. *Envoutant* et *énigmatique*, le paysage montagneux transfigure et l'espace et l'état psychique du voyageur. Les éléments de cette vision infernale s'assombrissent et révèlent la dialectique qui englobe sur les axes figuratif et thématique, étrangement le laid, l'affreux et l'horrible qui se superposent à la quiétude, au calme et au repos. La figure qui magnifie ce paysage, jusque-là affreux, est l'élément de la lune qui efface les traces et les méfaits horribles du soleil. Apparemment, avec la figure de la *lune*, le désert peut prétendre à la perfection et à la beauté. Si pour Djamel Mati, esthétiquement l'aspect affreux de l'espace s'efface quand la *lune* est là, pour Pierre benoît, cette figure permet, et ce par le regard des personnages, d'aspirer à la clarté et à la beauté. Cette figure permet aux personnages de s'orienter et de reconnaître les espaces déjà visités. Dans ce sens, Saint-Avit avoue : « *puis, la lune s'est levée. Et, alors, j'ai reconnu le paysage* »¹ ou encore : « *je vis, dans une flasque de lune, sur la route jaune, la masse noire égrenée du camion* »². Dans *l'Atlantide*, la dynamique du regard est toujours ce foyer par lequel l'espace du désert prend ses formes les plus obscurs. Nous lisons un dispositif qui permet de distinguer et de reconnaître les paysages les plus lointains et les plus imprécis. Dans le segment sus-cité, l'adjectif *noir* nous donne l'image imprécise du convoi.

En outre, dire : « *regardez un peu de ce côté (...) désignant vers l'Ouest, à l'horizon, un point sombre* »³, est l'instant vérificateur d'une telle dynamique, explicitant au passage, la vue d'un espace imprécis qui ne peut générer que les valeurs négatives de l'espace en question. Pour mettre en exergue cette dimension dysphorique, les verbes de perception sont généralement accompagnés par des adjectifs dépréciatifs développant les particularités obscures et imprécises de l'espace du désert. Nous retenons, à cet effet, les dichotomies *regarder* VS *sombre*, *voir* VS *noire* ou encore *fixer* VS *noir* dans les réflexions de Saint-Avit qui dit de son compagnon : « *les yeux de Morhange me fixèrent, puis se reportèrent vers l'horizon, sur le point noir maintenant doublé* »⁴. L'espace du désert, à travers d'autres paysages perçus, développe et superpose chez Djamel Mati différents degrés. Le paysage, pierreux et rocheux, est construit à travers le

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ *Ibid.*, p. 74.

regard de Neil selon deux niveaux différents. A la surface, ce décor manifeste par ses éléments concrets et naturels une dysphorie perceptive et visuelle. Il est donné comme affreux, désagréable et source de crainte.

Paradoxalement à ce niveau, on assiste profondément à cela, à un espace de repos et de bien-être. Par le regard, le désert acquiert ces deux significations possibles et l'offre au discours, fragmenté en signifiant et signifié : le concret à la surface, et l'abstrait en profondeur. On passe donc, après une conjonction perceptive avec un monde déprécié à un univers abstrait beaucoup plus apprécié. « *Le voilà confronté aux immensités de pierres et de roches, immobiles, muettes(...) cet endroit ressemble à un enfer(...) son apparence inspire la crainte, mais donne la sensation de bien-être et impose un profond recueillement* »¹. Nous sommes, au-delà, du rapport figuratif qui offre uniquement des thématiques dysphoriques telles la *souffrance* et la *peur*, par les figure *enfer*, *crainte*, dans un espace sachant développer en profondeur les thématiques abstraites les plus euphoriques. Le *bien être* naît de cet espace décourageant et déchirant. Cette immensité, pour Pierre Benoît, dans une conjonction spatiale et actorielle avec les personnages de l'île et son espace garde toujours ses attraits négatifs. D'après le personnage de Saint-Avit, il déclare : « *puis, très loin, j'aperçus l'immense désert rouge* »². A partir de loin, et du côté de l'île, le regard semble toujours garder sa constance thématique qui fait du désert cet espace négatif. Comme développé précédemment, la dichotomie *apercevoir* VS *rouge* est témoin de cette construction sémantique dysphorique.

Au sortir de l'île, dans une disjonction avec cet espace ilien, Saint-Avit, par qui le paysage est perçu, déclare : « *je regarde en arrière : l'Atakor n'était plus qu'un chaos monstrueux au milieu des buées nocturnes que traquait le petit jour* »³. Nous remarquons que cette représentation de l'espace, au loin, garde toujours ses propriétés négatives. Le verbe *regarder* est intimement lié à des adjectifs négatifs comme *monstrueux* et *nocturnes*. En fuyant l'île de l'Atlantide, Saint-Avit et Tani-Zerga se retrouvent piégés par un désert plus que monstrueux. Il vient à eux dans ses habits les plus mauvais. Par une simple comparaison, les mêmes éléments existant dans d'autres

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 200.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 163.

³ *Ibid.*, p. 262.

contrées comme étant toujours beaux et agréables acquièrent, dans l'espace du désert, des attributs contraires.

Ce n'est guère gratuit de déclarer : « *je vois les murs gris avec les ifs miteux, les ifs, ces arbres de soleil et d'ombre, si beaux dans les paysage de Midi, sur une mince couleur d'azur. Je vois les hideux croque-morts, en jaquettes graisseuses et tubes cirés. Je vois...non, tiens, c'est horrible* »¹. Cette fois-ci, l'image du désert arrive comme « *le seul acte de vision clairement exprimé comme acte perceptif du sujet* »², je vois « a pour corrélat non pas l'objet en soi, mais son paraître »³. Ce sont les *ifs*, qui, généralement accompagnés par des adjectifs appréciatifs, sont à présent le paravent d'un espace désertique méprisé. En plus d'être associés mentalement à ces *ifs* de Midi, ils acquièrent leurs sens dans le cas présent, à partir des adjectifs dévalorisant que sont *horrible, graisseuses, gris et miteux*.

Après l'immensité des dunes et des pierres, Neil découvre aussi l'élément de l'oasis, considéré comme incontournable dans le désert. Cet espace verdoyant dans sa perception, rime avec la vie et l'espoir, en endossant une sémiotique positive, par-delà ses constituants naturels. L'oasis engrange des thématiques euphoriques aussi diverses soient-elles. L'intensité sémantique d'un tel espace prend son prolongement évident après l'expérience des dunes et de l'immensité, car l'on en sort souvent transfiguré et transformé. Confrontés à cet endroit donc, les différents personnages fécondent l'aspect essentiel de l'oasis, tant l'espace sableux et pierreux qu'ils ont traversé développe l'idée et la notion de non monde. Il apparaît, à cet effet, que l'oasis est l'« *ile de vie dans le désert mort, paradis en plein milieu de l'enfer, symbole universel du bonheur terrestre(...)* »⁴. Nous comprenons que l'oasis peut correspondre à une halte indispensable pour poursuivre son chemin. Elle est un détour ou un repère ayant des fonctions diverses. Charlotte de Montigny écrit qu'« *au bout de la piste se trouve l'oasis, incontournable tant au désert que parmi les invariants. Lieu unique et extraordinaire qui réintègre le monde tout en étant hors du monde puisqu'en plein*

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 276.

² Ouellet, Pierre, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Presse universitaire de Limoge, les Editions de Septentrion, Québec, 2000, p.223.

³*Ibid.*, p. 223.

⁴Blottier, Alain, cité par Charlotte de Montigny, « Les invariants dans l'image du désert », *art.cit.*, p. 23.

désert »¹. A travers les sens de la vue et de l'odorat, Djamel Mati fait découvrir à son personnage Neil une oasis « agréable à la vue et à l'odorat »². Les sens semblent retrouver leur cours normal dans cet espace où « une brise [l'] adoucit »³.

Par opposition aux autres paysages auxquels les personnages des deux récits sont confrontés, à l'image des étendues pierreuses et sableuses, l'élément de l'oasis intervient pour incarner un espace développant les thématiques contradictoires. Ils y trouvent repos, eau, et les conditions nécessaires pour une meilleure vie. Contrastant avec ces immensités où rareté, soif et chaleur prennent quartier, « l'oasis apparaît comme un paradisique(...) le voyageur inquieté dans sa traversée du désert par la rareté de l'eau et par une obligatoire solitude, y trouve ombre, végétation et, eau. »⁴. Nous comprenons que dans la traversée du désert, d'autres éléments interviennent pour faciliter ou durcir le voyage lui-même. Le désert, soumis à la volonté des éléments naturels, comme l'eau, le vent et le soleil, devient changeant en alternant des valeurs différentes.

En somme, cet espace une fois soumis aux quatre éléments, change. Dans ce changement, les personnages aussi sont appelés à changer de comportement. Aller et vivre au désert, c'est s'exposer aux quatre éléments qui ne sont jamais invariables. Dans le chapitre qui suit, l'occasion est celle de voir évoluer les personnages dans un désert sous l'influence de ces éléments. Comment ce désert va-t-il être perçu et représenté ?

¹Blottier, Alain, cité par Charlotte de Montigny, « Les invariants dans l'image du désert », art.cit., p. 23.

²Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 43.

³*Ibid.*,

⁴Jean-Olivier, Job, Albergel, Jean, « Du milieu à l'environnement », in *Le désert, le vivant et le sacré*, L'Harmattan, 2005, p. 109.

Troisième chapitre

Le désert par le prisme des éléments naturels

Vivre ou partir au désert comme c'est le cas des personnages de notre corpus, n'est pas seulement l'occasion de s'émerveiller et de découvrir la beauté de ses différents endroits, mais c'est aussi le moment d'un affrontement définitif. Les deux textes nous montrent des personnages qui évoluent dans un désert affreux par son soleil, ses eaux subites et ses vents violents. Enjolivé et magnifié dans et par les différents discours, cet espace, apprécié pour son immensité, offre à celui qui l'habite ou qui s'y attarde l'opportunité de le découvrir dans ses éléments naturels. Les personnages des deux textes ont découvert, à leur grande surprise, un espace changeant. Il n'est pas seulement un espace de contentement, mais également celui de la souffrance et des tourments. L'ambition de notre analyse est de voir s'exprimer la dimension du désert par ses éléments à travers des personnages partis à sa rencontre. L'image du désert imprimée à travers les éléments en question ne peut laisser indifférents nos personnages, qui, variablement, épousent et émettent des représentations différentes de leur espace.

Ne s'exprimant pas dans une constance sémantique, le désert ou le Sahara, dans les cas de Djamel Mati et Pierre Benoît, construit une architecture d'un sens relevant d'un affrontement et d'une expérience effective et imaginaire des différents protagonistes avec un désert qui, « *étant de sable [...] incarne les quatre éléments* »¹. Substantiellement donc, nous sommes devant plusieurs éléments offerts à l'expérience de ces personnages. Dans leurs cavalcades et traversées, même dans leurs expériences quotidiennes, ils apprennent à connaître les valeurs de ceux-ci en les affrontant. Nous reconnaissons qu'« *affronter le désert, c'est affronter l'eau violente, le vent, la terre et le feu* »².

Dans ce chapitre, comme nous l'avons signalé précédemment, notre analyse ne se limite pas à relever les sens négatifs ou positifs de ces quatre éléments, mais au contraire, elle va englober l'appartenance de ceux-ci à l'espace du désert. Nous allons, en d'autres termes, observer comment se construit le sens de cet espace, sous l'influence, des éléments. Nous sommes devant la perspective d'un ensemble d'éléments à ne pas considérer uniquement dans leurs abords décoratifs, euphoriques ou dysphoriques sur l'axe de l'axiologie, mais comme ayant la possibilité de favoriser ou défavoriser l'avancée et la perception de nos personnages. Face à ces éléments qui se

¹ Roux, Michel, *Le désert de sable : Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*, L'Harmattan, 1996, p. 58.

² *Ibid.*

manifestent dans des apparitions variées-quotidiennes ou sporadiques-, le comportement humain se voit affecté et influencé jusqu'à être contraint à adopter d'autres habitudes nécessaires et inéluctables pour survivre et vivre en harmonie avec cet espace.

Pour nos deux écrivains, les quatre éléments se manifestent sous plusieurs aspects ; tantôt ils sont vus comme des éléments vitaux, tantôt comme dangereux et nocifs. Il serait approprié de rappeler que la perception et la représentation que l'on se fait de cet espace sont variablement tributaires desdits éléments. Il est question dans ce chapitre d'une tentative de supporter le double intérêt qui engage la réflexion au niveau de deux rapports qui résument à la fois la dimension intrinsèque de ces éléments et la dimension sémantique de l'espace en face d'eux. L'intérêt que nous donnons à ces éléments nous oblige à voir leur expression depuis Platon que nous considérons comme le premier à s'y être intéressé pour comprendre les constituants de base du monde. Dans *Timée*, il explique que le dieu avait recours à l'ensemble de ces éléments pour créer le monde tel que nous le connaissons aujourd'hui :

Le dieu a mis l'eau et l'air entre le feu et la terre et les a fait proportionnés l'un à l'autre, en sorte que ce que le feu est à l'air, l'air le fût à l'eau, et que ce que l'air est à l'eau, l'eau le fût à la terre. Chacun des quatre éléments est entré tout entier dans la composition du monde¹

Pour cet auteur, le monde est un composite de ces éléments à travers lesquels la vie prend forme. Il explique que l'un et l'autre dans leurs oppositions et conjonctions donnent ce qu'il y a de plus consistant à l'univers. L'homme y trouve ce qu'il y a de plus essentiel pour vivre, grandir et exister. Toutefois, dans notre analyse, nous n'allons pas nous pencher séparément sur chacun de ces éléments, mais cela se fera en fonction de la lisibilité aussi des deux textes.

Les deux sous-chapitres qui suivront seront l'occasion de matérialiser le rapport existant entre les différents constituants et les influences qui découlent de leurs oppositions. L'intérêt premier semble celui de l'eau, de l'air sous forme d'un vent et du feu sous forme d'un soleil. Le désert en lui-même est une terre qui supporte les influences répétées de l'eau qui se fait rare, du vent qui l'assèche et du soleil qui la brûle. C'est à

¹ Platon, *Timée*, Traduction, notices et notes par Émile Chambry, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *Philosophie*, Volume 8 : version 1.01, Editions de référence : Classiques Garnier, p. 10.

partir de ces constructions répétées que l'élément de la terre trouvera son écho dans notre analyse.

1-Le désert et l'eau

L'eau est cet élément essentiel à la vie. Les religions, la science et la philosophie se sont penchées sur ses bienfaits. Il est à la fois purificateur et régénérateur. Il est universellement connu comme un élément de pureté, de fécondité et de sagesse. Devant lui, l'homme s'attarde dans des rêveries et des imaginations multiples. Cet élément endosse de ce fait le caractère sacré qui impose respect et attention. Comme de revers, il peut être aussi source de malheur, de destruction et de fatalité. Souvent, on le considère comme toujours existant, car il est partout, dans les océans, dans les puits, dans les rivières et les sources. Il est aussi cyclique à travers la pluie et la neige. Il se présente sous plusieurs formes : orage, pluie, neige, eau du robinet, eau stagnante, etc.

Pour marquer son intérêt, Bachelard explique que « *l'eau [est] pour un univers un moment apaisé, un lait bienfaisant* »¹. Chez Djamel Mati, c'est effectivement le cas. Par l'intermédiaire de son narrateur, il déclare que « *la pluie nourricière étanchait la soif du désert* »². A contrario, l'eau est cette énergie à la fois présente et absente. Par ces formes et ses apparitions, elle acquiert cette possibilité d'être une matière délicatement stable et instable. En face d'elle, l'homme est appelé à la chercher, la sauvegarder et la maîtriser. Or, les caprices de celle-ci sont divers, c'est pourquoi elle surprend, tue et noie. Lors de son passage, elle dessine des formes, elle crée des paysages et façonne la matière et la terre. Pour observer sa valeur et par ricochet celle de l'espace, l'analyse nous oblige à voir les différentes conjonctions et disjonctions spatiales. Chez Pierre Benoît, nous avons opté pour les trois espaces par lesquels les personnages sont passés.

L'itinéraire est tel qu'il nous conduit aux espaces et endroits utilisés avant de s'introduire dans l'île de l'Atlantide, pendant leur séjour dans cet espace insulaire et dans l'espace de la fugue qui est celui de l'après l'île. Chez Djamel Mati, la segmentation, quant à elle, obéit aux différents espaces que le personnage principal arpente dans ces différentes incursions oniriques autour du point B114. Il n'est un secret pour personne que l'eau dans le désert acquiert une valeur positive, car elle est,

¹ Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imaginaire du mouvement*, 17^e réimpression, 1990, p. 149.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 23.

dans cet espace aride et sec, l'élément essentiel à la survie. Les habitants de ces contrées arides et sèches se déplacent régulièrement en fonction de sa disponibilité. Elle façonne non seulement l'espace qu'elle traverse en laissant des traces, mais aussi les comportements humains se déplaçant vers elle.

Djamel Mati, parlant du désert, admet dans cette perspective que « *dans la région, les points de vie ou d'espoir résident dans les rares oasis* »¹, réputées pour les eaux qu'elles contiennent. Rares, car l'étendue du désert souffre dans sa totalité de la présence desdits endroits.

Les eaux immobiles ou mobiles incarnent dans le désert le pouvoir d'engager ses arpenteurs dans un état de mobilité constante en face d'elles. Sous ses apparitions soudaines comme les pluies et les orages ou sous ses formes stagnantes comme sources, puits et mares, les hommes sont contraints à des comportements différents, mais toujours en mouvement. C'est un comportement dicté et imposé par des eaux qui, dans *On dirait le Sud* « *jalonent les parcours des caravaniers* »².

Pour montrer que l'eau, malgré son absence, peut toujours surprendre et apparaître soudainement, Pierre Benoît fait dire à son personnage principal : « *dans une heure, les eaux ruissèleront à cette hauteur-là (...) Allons, en route. Il n'y a plus un instant à perdre* »³. Quand l'eau fait son apparition sous forme de pluie, elle acquiert pour les personnages de *l'Atlantide* les valeurs les plus négatives. La dysphorie de l'espace du désert est due dans ce cas précis aux dangers qu'elle peut engendrer. Elle est de ce fait destructrice et fatale. Chez les personnages, nous remarquons une sorte de malaise et d'anxiété d'où le recours à la fuite. Ce malaise qui les touche est dû à la disparition du chameau, une victime emportée par cette eau violente.

- Oui un orage.
- Et vous voyez là un motif de vous inquiétez ?
Je ne lui répondis pas tout de suite. J'étais en train d'échanger quelques brèves paroles avec Bou-Djema, occupé lui-même à maîtriser les chameaux qui devenaient nerveux⁴

Connue comme une région rarement exposée aux imprévus climatiques par l'absence et la raréfaction de l'eau, le désert atlantidien se présente pour nos personnages tel un

¹ Djamel, Mati, *op.cit.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 24.

³ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 75.

⁴ *Ibid.*, p. 74.

espace rempli de phénomènes dits inattendus, c'est pourquoi, ces personnages explicitent leur appartenance à des espaces arides qui n'en finissent pas de se révéler dans leurs formes les moins soyeuses. Etant dans l'impossibilité de les maîtriser, ils se voient gagnés par le stress et l'inquiétude. L'eau apparaît comme source d'angoisse qui naît dans sa forme la plus ravageuse. Nous sommes devant des personnages en proie à un élément dévastateur qui développe les images d'une matière qui semble les guetter dans leur moindre mouvement. Les paroles de l'un des personnages devant une telle catastrophe nous donne raison de penser qu'ils sont devant une attaque brusque. «- *De l'inquiétude ? Je n'en sais rien. Je n'ai jamais vu d'orage au Hoggar. Mais je me méfie* »¹. A vrai dire, à bien observer le segment en question, c'est la méconnaissance de l'espace et le fait d'y être un étranger qui sont derrière une telle pensée. L'axe thématique nous renseigne sur la possibilité d'une inquiétude due fortement à la méconnaissance de l'espace de l'expérience.

Si le désert rime avec la mort par la soif et la chaleur, cette eau qui apparaît dans l'habit d'une rivière soudaine, explicite l'espace d'un désert mortifère. Le héros Saint-Avit avoue : « *au bout de quelques instants d'efforts surhumains, nous nous trouvâmes enfin sans danger (...) le couloir de l'oued où nous avons failli y rester* »². C'est grâce à leurs efforts qu'ils sont parvenus enfin à se mettre en sécurité, contrairement au chameau qui a péri dans ces mêmes eaux. L'affirmation de découvrir une eau destructrice et ravageuse est mise en relief aussi par la capacité de cette dernière à engendrer des dégâts matériels. Saint-Avit surpris, raconte, à cet effet, « *et, c'était sans interruption, le fracas de tonnerre, et celui, plus fort encore, de pans entiers de murailles rocheuses, sapés par l'inondation, qui s'écroulaient d'un seul coup et se dissolvaient en quelques secondes au milieu du flot déferlant* »³.

Dans le présent cas, l'eau nous laisse le droit d'imaginer qu'en plus des dégâts qu'elle occasionne, elle possède la capacité de réorganiser par sa puissance l'espace sur lequel elle tombe. C'est dire qu'elle façonne même sur son passage la nature. Par ses différents mouvements et sa force, cet élément contribue à pervertir et orner l'espace. Quand des *pans entiers* sont détachés, l'espace en question change de forme et de sculpture d'où de nouveaux dessins et de nouveaux paysages. Face à cela, les personnages

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 74.

²*Ibid.*, p. 76.

³*Ibid.*, p. 77.

sortent subjugués et troublés par la mobilité des eaux tombées du ciel, car elles sont sous forme de pluie. En cela, ils réagissent « *de manière émotionnelle vis-à-vis du mouvement de l'eau* »¹. L'émotion est telle qu'elle les affecte en les accablant. Par ailleurs, chez Djamel Mati, nous n'assistons à aucun moment au mouvement d'une eau soudaine. Le caractère sentimental de ses personnages face à cette eau destructrice n'est jamais montré. Seule, est exhibée la force qu'exerce l'eau sur le sol. Une force qui finit par avoir raison de la solidité de la terre qui l'accueille. Une fois le spectacle terminé, le paysage semble décliner pour offrir un nouvel environnement.

Le narrateur, pour entériner l'aspect façonneur de ces eaux qui s'abattent subitement sur le désert déclare que « (...) *les remparts fragiles résistent, craquent, puis cèdent* »². L'image de l'eau apparaît, ici, chez Pierre Benoît comme un élément déstabilisateur et angoissant. Celle-ci « *n'a que des connotations (...) négatives* »³. Un peu loin, l'auteur explique à travers son héros que « *tout le temps que dura ce déluge (...) anxieux de voir, (...) nous complaisant avec une espèce d'horreur ineffable à sentir osciller, sous le coup de bélier de l'eau, le piton de basalte où nous avons trouvé refuge* »⁴.

Aussi diverses soient-elles, les eaux, dans le cas de Pierre Benoît, nous invitent à réfléchir à leur formes et à leurs fonctions. En premier lieu, il nous faut constater le rapport inattendu de ces eaux face à des personnages pris au dépourvu. Le caractère soudain, brusque et envoutant explicite la présence en ces lieux indomptables d'un élément à première vue fortuit et accidentel. Or, pour les habitués de ces contrées, cela ne peut être le cas, sachant la proximité et l'intimité qui les unissent. Un rapport né dans l'expérience et l'habitude acquises dans le temps. Quand le narrateur disait que « *Les eaux inattendues roulaient sur le sable* »⁵, ce n'était point de la découverte, mais c'était essentiellement pour rapporter l'expérience de quelques personnages surpris violemment dans leur randonnée.

¹Westerlund, Fredrik, *Les fleuves dans l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clezio*, thèse de Doctorat, soutenue à Helsinki le 1 octobre 2011, p. 108. ISBN : 978-952-10-7198-0 (PDF)

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 286.

³ Mattias, Aronsson, *la thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Grafikerna Livréna Kungälv, Kungälv, 2008, p. 127. ISBN : 978-91-7346-602-8, ISSN : 0080-3863

⁴Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 77.

⁵*Ibid.*, p. 62.

Se sentant de plus en plus acculés, les personnages de Pierre Benoît, dépourvus des connaissances de l'espace du désert, s'éloignent suite à leur expérience fâcheuse avec ces eaux destructrices. Le moment est justement donné pour découvrir la dimension sacrée de ces eaux qui savent par leur absence avertir et prévenir. La communication semble établie entre elles et les gens qui s'attardent dangereusement dans les espaces qui leur sont déjà acquis. Ce n'est pas parce que l'eau est momentanément absente ou qu'elle se fait rare que les hommes cessent de la respecter, elle, qui est présente à travers un ensemble de traces qu'elle a su dessiner sur le sol lors de ses derniers passages et apparitions. C'est au cours de ses précédentes manifestations que l'eau du désert manifeste son déjà là. Saint-Avit, dans ce sens, explique à ses camarades : « *voilà les marques de la précédente inondation* »¹.

Un peu plus loin, nous lisons également dans un rapport contraire la particularité future de cette eau qui s'empresse de marquer son territoire pour éterniser et rendre manifeste son caractère soudain. C'est dans cette perspective que Saint-Avit avoue : « *mais avant un quart d'heure l'orage aura éclaté(...) c'est un véritable torrent qui va ruer par ici* »². C'est l'occasion, ainsi que nous l'avons expliqué plus haut, pour cet élément aquatique d'acquérir la sacralité voulue en ces déserts perpétuellement surprenants.

Ici encore, ces eaux inattendues cachent une toute autre existence dans le désert. Les personnages investissent cet état de fait pour orienter leur périple vers la possibilité de retrouver à travers cette donne, l'eau sous ses formes nourricières. Après les pluies et les inondations, nous sommes devant des eaux contenues dans les puits, les mares et les sources. En effet, ce n'est qu'après le passage de ces pluies torrentielles qui sont quelques fois ravageuses que les eaux contenues persistent à exister. Le personnage de Zaïna, qui l'a bien compris à ses dépens, renseigne que « *c'était dans les mares qu'elle allait chercher le précieux liquide* »³. Ce sont ces eaux qui apportent réconfort aux différents convois pour peu qu'elles soient repérées et repérables. Dans ce jeu, il est opportunément donné à lire l'orientation des uns et des autres en fonction de ces liquides nourriciers. L'eau qui a abandonné le lit de ses oueds apparaît dans sa forme la plus minuscule qui est la source. Elle bascule, à cet effet, de son caractère destructeur et ravageur vers celui des plus soyeux et essentiel.

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p.75.

²*Ibid.*, p. 75.

³ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 24.

Si, jusque-là, l'eau rime avec la mort, cette fois-ci, elle n'est que vie et existence: « *Nous nous étions arrêtés dans la vallée d'un petit oued desséché où poussaient quelques maigres plantes. Une source, près de là, avait autour d'elle comme une couronne de verdure grise* »¹, déclare Saint-Avit. Le contraste entre oued desséché et source explicite le paradoxe d'un désert susceptible de tendre vers ces lieux pouvant abriter à la fois le caractère raréfié et abondant d'un élément à la fois essentiel à la fois et maléfique. Sa présence à travers la *source* ou encore son absence par *l'oued desséché* acquiert la symbolique d'une eau indispensable, mais crainte. Toutefois, à cause d'elle et pour elle, elle est à l'origine des comportements façonnés et adaptés des hommes. Sur bien des degrés, l'eau au désert est tellement précieuse et recherchée qu'il faudrait à tout prix la protéger. Traverser le désert sans eau, c'est aller vers la perte. Le désert est presque le seul endroit de la planète où l'homme pour les besoins de ses randonnées est obligé avant de partir de faire le plein d'eau, et encore de prendre le soin de repérer les endroits où elle se manifeste. L'un des personnages appréhende pleinement l'importance de cet élément, raconte qu'« *Eg-Anteouen[leur] conseille de refaire au grand complet[leur] provision d'eau* »².

La conscience d'appartenir à un espace qui impose et qui enseigne la gestion de cet élément nourricier est au centre de la réflexion des deux auteurs. L'un et l'autre, conscients d'avoir affaire à un espace capricieux, dans une sorte de mise en abyme explicitent cette caractéristique. N'est-ce pas le narrateur de *On dirait le Sud* qui affirme que « *la vie dans le désert s'organise ainsi, avec le souci permanent d'une gestion optimale de l'eau [?]* »³. Même repérée sur et en dehors des cartes, l'eau continue à être capricieuse.

Une fois en face d'elle, grande est la surprise des personnages qui découvrent une eau presque usée. L'analyse de cet élément nous a appris que celui-ci s'apparente à la symbolique d'un élément qui frise les thématiques de la vie et de la mort. Que devient l'être humain qui se hasarde sans eau dans le désert ? N'est-ce pas s'aventurer aux abords d'une mort certaine ?

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 66.

²*Ibid.*, p. 93.

³Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 24.

Dans le désert, les peines sont multiples, d'ailleurs « *La peine de l'eau est infinie* »¹. Si tel est le cas, l'eau devient l'âme elle-même. Les hommes et l'espace du désert se rejoignent et fusionnent pour se faire même corps, qui a besoin de l'eau pour survivre. Pour Zaïna, « *l'eau c'est l'âme* »². Comme pour les hommes, l'espace du désert apparaît aussi dans les habits d'un endroit prêt, dans sa soif, à recevoir aussi fortes que destructrices, les eaux qui étanchent et abreuvent. Le désert, pour Djamel Mati, est ce géant à la langue sèche et aride. Ces eaux ne peuvent lui être dans ce cas que bienfaisance et secours, en face d'une grande soif. Relativement donc, ces gouttes qui « *deviennent de plus en plus fortes, lourdes [et] charnues, s'abattent sur les cimes des collines consentantes (...) et assoiffées* »³ pour reprendre la symbolique d'une eau nécessaire et nourricière. Quoiqu'elle soit une eau dangereuse, l'homme du désert est toujours prêt à la recevoir. La suprématie de cette eau, assouvit la faiblesse, car « *à certaines heures, l'être humain est une plante qui désire l'eau du ciel* »⁴

L'eau nourricière, nécessaire et décorative dans ce cas contraste avec cette eau qui surprend et détruit. Malgré leur opposition dans leur forme et leur manière d'agir, ces deux eaux combinent différemment à modeler non seulement l'espace qu'elles occupent mais aussi le comportement humain en face d'elles ou concourant vers elles. Si l'itinéraire est choisi en fonction de la disponibilité de cette eau, ce même itinéraire se voit détourné à cause d'elle aussi. C'est dire que l'élément de l'eau, doux ou destructeur, impose sa présence et réorganise celle des autres.

Dans un autre rapport, l'élément liquide est aussi celui qui enchante et fait rêver. Cet enchantement n'émane pas des qualités intrinsèques de cet élément, mais au contraire de sa capacité à engager par son absence les hommes dessaisis de lui, dans des espaces virtuels. Délirant, le personnage fuyard de Tani-Zerga, après une longue marche dans le désert, déclare : « *Ah ! Je le savais bien. Voilà les arbres et les fontaines(...)* »⁵. Longtemps séparée de sa terre natale, ce personnage qui erre dans les immensités arides du désert, hérite de la sécheresse de celui-ci et s'engage dans des rêveries hallucinatoires. L'eau absente accentue l'emprise de cet espace sur un corps déjà frêle et

¹ Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imaginaire du mouvement*, op.cit., p. 9.

² Mati, Djamel, op.cit., p. 24.

³ Ibid., p. 286.

⁴ Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imaginaire du mouvement*, op.cit., p. 207.

⁵ Benoît, Pierre, op.cit., p. 270.

fragilisé. La puissance de cette matière est tellement pesante que notre personnage « *la voit partout naître et croître* »¹.

Dans le registre de ces eaux décoratives, agréables à voir, nous constatons, dans une conjonction avec l'île de l'Atlantide, l'émerveillement des personnages en face d'elles. Se retrouvant dans un espace imaginaire et merveilleux, ils constatent combien ces eaux peuvent être belles. Jusque-là, se faisant rares, boueuses, destructrices et vertes dans les étendues du désert chaud, elles acquièrent aussi les valeurs positives d'un élément qui irradie l'espace où il se trouve. Pour la première fois, l'élément aquatique est perçu pour lui-même. Il ne fait plus objet d'une quête ou d'une recherche, car il est présent et disponible. L'auteur de *l'Atlantide* a pris le soin de cacher l'essentiel de cette eau, mythique, dans les abysses d'une montagne imposante. Il explique par la bouche de son narrateur : « *il y a une émerision. Des terres nouvelles ont émergé du flot atlantique. Le désert a remplacé la mer* »². C'est dans cet endroit que l'eau, toujours disponible, vient développer les thématiques décoratives d'une matière paysagère.

Les belles couleurs et les adjectifs appréciatifs ne sont pas aussi rares que l'eau elle-même. La beauté de ce décor magnifiée par l'eau qui l'entoure subjugué les personnages. Le narrateur utilise des adjectifs de qualité pour rivaliser avec les qualités intrinsèques de l'élément aquatique. C'est pourquoi il déclare : « *Un large ruisseau bleu, alimentait par une cascade, aboutissait à un lac charmant, aux eaux duquel l'altitude prêtait sa merveilleuse transparence* »³. Les figures naturelles *ruisseau*, *lac* et *cascade*, opposées aux adjectifs positifs, *bleu*, *charmant* et *large* offrent sur le parcours figuratif la possibilité d'une thématique développant dans ses contours axiologiques l'appartenance à un espace des plus merveilleux. C'est un espace qui, d'un point de vue décoratif, contraste avec ce désert présenté comme aride presque dans sa totalité.

Le désert est souvent présenté comme un espace où les eaux sont rares, toutefois, dans *l'Atlantide* de Pierre Benoît, l'espace verdâtre de l'île où la vie prospère, contraste avec ce dernier et offre un cadre de vie agréable. Il n'en demeure pas moins que la présence de la reine gâche la possibilité d'une vie meilleure. La prospérité dans cet espace mythique est due à « *une eau originelle existant depuis*

¹Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imaginaire du mouvement*, op.cit., p. 20.

²Benoît, Pierre, op.cit., p. 130.

³*Ibid.*, p. 111.

l'éternité »¹. Pour Djamel Mati, cette eau décorative est aussi présente. Si son prédécesseur l'incarne dans un espace mythique, lui au contraire, la développe dans un espace cosmique et référenciel. Bien que l'espace en question soit construit à partir des incursions oniriques et fumantes du personnage principal, il n'empêche que cet espace est un référent cosmique.

L'oasis comme l'île de l'Atlantide, qui est présentée dans ses apparats les plus luxueux et verdoyants, nous donne à lire devant elle un Neil subjugué. Le narrateur à propos de ce personnage, déclare : « *absorbé par ses réflexions, il se promène, le bruissement de l'eau le guide à travers une végétation de plus en plus dense* »². A partir de là, il convient de distinguer que la verdure, le bien-être et les rêveries sont dus à la présence de cette eau ô combien essentielle. Le décor et le paysage ne peuvent qu'être une invitation à la contemplation, car dans ces décors, les ingrédients sont présents par l'eau et la verdure qui rayonnent. Pour Bachelard, « *on est porté à voir avec des yeux limpides un paysage quand on a des réserves de limpidité(...) il faut sans doute que le paysage y mette du sien, il faut qu'il tienne un peu de verdure et un peu d'eau(...)* »³.

L'élément de l'eau dans ce cas est générateur des perceptions les plus euphoriques, d'où l'appartenance à des espaces doux, édéniques qu'entoure un désert dysphorique, sans eaux. La différence entre ces espaces est du côté de la disponibilité de cet élément recherché. Au plus large de sa conception, cette eau décorative perd son sens positif à l'extérieur des deux espaces : l'île et l'oasis. Avant ou au sortir de l'île, nous assistons, en face de la soif des personnages à une présence permanente de l'eau, mais combien inutile. C'est l'occasion de lire le caractère pollué d'une eau qui ne peut servir à grand-chose. Nous ne voyons pas meilleure démonstration que celle d'être en face d'une matière tant convoitée, mais inutile.

Au demeurant, la disjonction avec les espaces ilien et oasis favorisent étroitement et d'une façon surabondante les conjonctions avec une eau superflue. Dans ce sens, la manifestation de celle-ci se précarise pour obtenir les valeurs les plus anodines et creuses. Elle passe alors de l'euphorie à la dysphorie. Les exemples ne manquent pas, tellement cette eau apparaît sous plusieurs formes. Nous retrouvons les eaux *vertes*,

¹Aronsson, Mattias, *La thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*, actes universitaires, Box 222, SE-405 30 Göteborg, Suède, 2008, p. 34. ISBN : 978-91-7346-602-8, ISSN : 0080-3863

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 47.

³Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imaginaire du mouvement*, *op.cit.*, p. 199.

lourdes, grises, pâles, immobiles, fixes et enfin, jaunâtres, bourbeuses et ténébreuses chez Pierre Benoît, aqueux, asséché, verdâtre, grisâtre et tourmentées chez Djamel Mati.

Dans *l'Atlantide* de Pierre Benoît le narrateur déclare : « les puits repérés par Cegheïr-Ben-Cheïkh étaient bien aux endroits indiqués mais nous n'y trouvions qu'une brûlante boue jaunâtre »¹. Dans *On dirait le Sud*, le narrateur dit : « à bout de force, elle finit par couler(...) au fond d'un liquide aqueux et verdâtre [qui] se transforme en borbier »². Dans les deux cas, nous sommes en face d'un « espace onirique [où] la couleur verte symbolise la vie comme la mort »³. Face à cette eau devenue impure, les personnages sont plus que frustrés, eux qui s'attendaient à une eau fraîche. Dans cette perspective, et à travers les segments en question, nous voyons que l'élément de l'eau associé à la terre, se transforme pour prendre ses couleurs jaunâtres.

L'intérêt des personnages pour l'eau devient accessoire, car celle-ci semble revêtir ses habits les plus maléfiques. Bachelard dans *l'eau et les rêves*, estime qu'« on pourra charger l'eau mauvaise d'une somme indéfinie de maléfices. On pourra la maléficier ; c'est-à-dire, par elle, on pourra mettre le mal sous une forme active »⁴. S'attendant à trouver en cet endroit une eau pure pouvant éteindre leur soif, les personnages atlantidiens sont plus que jamais exposés aux dangers. Rappelons qu'offensés, les personnages de *l'Atlantide* ne peuvent représenter l'eau boueuse et impure que dans une symbolique dysphorique. C'est pourquoi « on comprendra que l'eau impure puisse être accusée de tous les méfaits »⁵; des méfaits pouvant se terminer par l'insolation et la mort. Le poids de cette découverte qui se termine horriblement, révèle la symbolique d'une matière devenant déconvenues et désastres. Plus elle se fait rare, plus les personnages s'engagent dans la spirale angoissante d'un espace dysphorique qui se substitue à l'euphorie des découvertes et des enthousiasmes.

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 261.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 77.

³ Bouvet, Rachel, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau (dir.). 2000. *Désert, nomadisme, altérité*. Cahier Figura. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/desert-nomadisme-alterite>>. Consulté le 20 juin 2015. Publication originale : (2000. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Figura, vol. 1, 225 p.).

⁴ Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imaginaire de la matière*, José Corti, 1942, p. 189.

⁵ *Ibid.*

L'attente étant au préalable euphorique dans la mesure où les personnages benoitiens, sous l'effet de la soif, étaient déjà en conjonction onirique avec une eau qu'ils ne représentent que capables d'étancher leur soif, se voient contrariés à la découverte de celle-ci. L'espace du désert dans ces contemplations oniriques ne peut être esthétiquement qu'euphorique. Les personnages, dans cette perspective, prisonniers d'une inconscience euphorique qui endosse les valeurs positives au désert (dans la certitude de conjindre avec une eau fraîche), se retrouvent devant le spectacle d'un désert dysphorique (cette fois-ci, l'eau est boueuse) une fois l'expérience effective.

Bachelard, à notre avis, donnerait raison à cette réflexion, lui qui déclare : « *on rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique* »¹. L'imaginaire de l'espace se structure, dans le sillage de cette pensée, selon deux mécanismes contraires. C'est de l'onirisme vers la contemplation effective. Pour le cas des personnages de Pierre Benoît, l'attente est si pressante et l'espace du désert leur impose et leur revendique son caractère positif et appréciatif avant une conjonction complète et véridique avec lui. Le revers de cette expérience est du côté de cette conjonction réelle où les personnages découvrent que le désert peut se jouer de ceux qui prétendent le connaître. Ces personnages sont presque obligés d'octroyer au désert les valeurs les plus négatives. Chez Djamel Mati, cette eau en apparence calme et saine sait se transformer pour devenir capricieuse. Dans cette transformation, les personnages sont une fois encore exposés à la mort, puisque « *subitement l'eau si légère commence à changer de consistance* »².

Au terme de ce chapitre, nous remarquons que le désert sous sa forme la plus solide (dune, pierre), se fait objet de plusieurs transformations face à l'élément de l'eau. Qu'elles soient imaginaires ou matérielles, ces transformations touchent aussi l'homme, qui, désormais, n'est pas à voir comme un élément isolé et dissociable de l'espace du désert, mais comme un élément lui appartenant. Si face de l'eau, le désert épouse des formes, change de paysages et résiste pour mieux imposer son caractère viril, l'homme, à *contrario*, devant celle-ci, devient l'élément du désert le plus frêle, le plus vulnérable et le plus enclin à disparaître. La réponse à la problématique de l'homme frêle en face à un désert puissant et capricieux, ne trouve pas son épanouissement dans le présent chapitre, car jusque-là, nous nous sommes intéressés à cette dichotomie, seulement

¹Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imaginaire de la matière*, op.cit., p. 6.

² Mati, Djamel, op.cit., pp. 77-95

quand elle s'articule avec l'élément aquatique. Que deviennent le désert et l'homme qui l'arpente face à d'autres éléments ?

2-Le feu et le vent : désenchantement et enchantement.

La terre, dans le désert, est un élément à partir duquel peut se concrétiser l'existence des trois autres éléments essentiels mais fuyants qui ne peuvent se présenter sous des formes solides. Celles-ci sont l'unique forme qui engendre des « *expériences positives* »¹. Pour Bachelard ces trois autres éléments qui sont des « *matières sans doute réelles, mais inconsistantes et mobiles, demandaient à être imaginées en profondeur, dans une intimité de la substance et de la force* »². Ce sera l'occasion pour les deux autres éléments d'incarner un autre processus de transformations. Les éléments du feu et du vent interviennent aussi dans ce processus sachant que les deux assèchent l'eau, et solidifient les matières, même composées dans le mélange eau-terre. En plus d'être essentiels à toute vie, tous ces éléments subissent, dans des influences intermittentes, des transformations différentes. Il est juste aussi de dire que de chaque élément peut ressortir un autre.

Le feu se présente comme cette réalité qui peut endosser deux valeurs thémiques que sont le bien et le mal. Il est à la fois source de bien-être et source de mal-être. Nous sommes, dès lors, face à plusieurs formes et apparitions de cet élément. Pour Bachelard, « *parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal* »³. Dans le désert, la chaleur et le froid qu'incarnent les deux éléments favorisent l'imaginaire d'un espace tout à la fois de jubilation et de désolation. L'avancée et la pratique spatiale de nos différents personnages, face à ces éléments accouchent de symboliques qui frisent les thématiques des frontières telles la vie et la mort. Cela dit, la pratique de cet espace n'est jamais uniforme, car les éléments en question interviennent pour influencer le parcours et la perception des personnages. Dans le désert, et seulement dans le désert, le soleil est ce feu maléfique en face duquel les hommes subissent des brûlures, l'espace s'assèche et la soif s'érige en maîtresse.

¹ Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imaginaire du mouvement*, op.cit., p. 294.

² Bachelard, Gaston, *la terre et les rêveries de la volonté*, 1948[2012], [http : //bibliotheque.uqac.ca](http://bibliotheque.uqac.ca), p. 10.

³ Bachelard, Gaston, *psychanalyse du feu*, (1949) [1992], [http : //bibliotheque.uqac.ca](http://bibliotheque.uqac.ca), p.126.

La terre (le sable et la pierre) agressée par ces attaques, brûle et meurt dans la dureté et la soif. Prolongé par la force de l'air et du vent, le feu solaire s'abat sur le désert, réorganise les comportements et impulse les imaginaires les plus dysphoriques. La beauté de cet espace vire vers le cauchemar et la laideur, car «le vent joue le rôle d'amplificateur de drame»¹. A l'inverse, cette chaleur qui sait se comporter dans ses draps les plus agréables s'élève au rang d'un élément de ravissement et d'allégresse. Il est au carrefour d'un élément bienfaiteur et essentiel. Devant lui le désert devient un espace d'enchantement et de bien-être. Faisant parti de cet espace, l'homme ayant les mêmes constituants que le désert, est montré quelque fois enchanté, et quelque fois dépité. Dans le désert, et comme nous l'avons déjà vu, les hommes sont appelés à tricher avec la nature pour une bien meilleure symbiose. Tricher, car il est question de survivre et de continuer à faire partie de cette « union des choses qui accorde les astres, la nature et les éléments entre eux »². Doté d'une intelligence sensible, l'homme constitué préalablement dans et par la matière, s'oriente, sensiblement dans la douleur et dans l'allégresse.

Adeline Yves-Marie, dans cette perspective, déclare: « *ma composition corporelle fait apparaître quatre états de matière : le feu, l'air, le vent, qui constituent mon corps sensible et un état plus mobile, composant mon « âme », qui me permet par exemple d'exercer ma volonté, ma capacité de choisir* »³. Une volonté et une capacité, quelque fois freinées et mises à l'échec dans un désert, effroyablement horrifiant par un vent et un soleil destructeurs. Au milieu de ce tumulte, nos personnages interrogés, répondent différemment.

Plus nos personnages avancent dans le désert, plus ils sont confrontés à un espace multiple qui enseigne son existence de la plus belle des manières. Les personnages dans leur mobilité apprennent que malgré l'immobilité du désert qu'ils parcourent, celui-ci sait s'imposer et se mettre en mouvement grâce aux éléments du vent, de l'air et du soleil. Face à cette réalité, nos personnages sont contraints de se soumettre à son dictat, mais quand il s'agit de le représenter et lui accorder les valeurs qu'il mérite, ils

¹Laurichesse, Jean-Yves, « Le vent noir de Claude Simone », in *Imaginaire du vent*, Imago, 2003, p.119.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 284.

³ Yves-Marie, Adeline, *La pensée antique, mythe, sagesses orientale et philosophie grecque*, ellipses, Edition Marketing S.A, 2008, p. 107.

ne peuvent être plus sincères. Les valeurs qu'ils accordent ne concernent pas uniquement l'espace du désert, mais elles touchent aussi les éléments en question.

Aussi bien chez Pierre Benoît que chez Djamel Mati, nous assistons à une architecture spatiale qui développe de sous-espaces différents. Dans le périple des différents personnages, une sorte de sémiotique spatiale se met en branle. Tantôt ils apprennent à apprécier l'espace qu'ils parcourent, tantôt c'est le contraire. Les deux récits schématisent des espaces ouverts où la chaleur et le vent sont plus que dominateurs, et des espaces fermés qui semblent résister à la fureur de ces derniers.

Dans les oasis et l'île de l'Atlantide, les remparts (la montagne et les palmiers) résistent et repoussent avec fureur les vents furieux et le soleil ardent. Dans ces espaces où ces éléments se retirent, l'heure est à leurs formes les plus douces et les plus délectables. Nous sommes devant des matières profitables qui font plaisir et donnent du bonheur. Dans cet espace oasien où « *des milliers de palmiers et des centaines d'arbustes en fleurs occupent la périphérie de la palmeraie* »¹, la chaleur est douce. L'air y est signe de vie et de douceur. Le narrateur ne tarde pas à le désigner en déclarant que « *l'air est y bon, une légère brise adoucit cet endroit verdoyant* »².

A travers le caractère doux de l'air et du feu, les personnages témoignent leur bien-être et de leur satisfaction. Dans cet espace verdoyant où la possibilité de se reposer en paix est présente, l'acharnement du soleil cède et donne raison à son côté douxereux. Le désert ne peut que se doter des valeurs positives, quand bien même appréciatives devant l'espace oasien de verdure et de fraîcheur. Dans cette possible union, le soleil se retire et s'éloigne ; « *le soleil est monté assez haut* »³. Il est souvent désigné dans ces contrées d'établissement comme un soleil bienfaiteur. « *Un tel feu pouvait passer pour descendre directement du ciel et on lui attribuait toutes sortes de vertus* »⁴ pouvons-nous lire dans *La psychanalyse du feu* de Gaston Bachelard.

Le rapport de l'homme avec les différents éléments change en fonction des éléments eux-mêmes. Quand ceux-ci se présentent sous leur côté destructeur, les hommes se voient contraints de faire appel à ce qu'il y a de plus résistant en eux ; quand c'est le

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 43.

² *Ibid.*, p. 43

³ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 46.

⁴ Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*, (1949) [1992], p. 43.

contraire qui s'effectue, les hommes se calment et profitent de leur douceur et vitalité. Ils n'oublient jamais que dans le désert, le repos ne peut être total. La verdure et la présence de l'eau dans le désert permettent le recul des chaleurs et les vents souffleurs. Dans l'île, l'air devient glacial et frais, les vents froids et la neige s'y installent. Un espace paisible où la possibilité de contraster avec les chaleurs du désert qui l'assiège se manifeste dans sa dimension mythique, dimension d'une mer saharienne. Le contraste que l'espace ilien fait avec celui du désert se manifeste non seulement au niveau du décor verdâtre, mais aussi au niveau des odeurs et des chaleurs contrastantes. D'ailleurs, l'un des personnages faisant le constat, déclare que « *les émouvantes odeurs orientales embaumaient l'ombre en faisant un doux contraste avec l'air froid des pics neigeux* »¹.

La jonction entre les deux mondes est assurée non pas par le mouvement des personnages partis à la rencontre d'un nouvel environnement, mais par celui du vent. Cet élément « *acquiert une valeur spécifique et présente une dimension nouvelle : il est la liaison entre les choses, les objets. C'est grâce à lui que les éléments s'attirent, que la mer s'approche du désert, c'est-à-dire l'eau de la terre* »². Le parallèle est vite établi, car dans cet endroit silencieux qui ne se révèle pas à l'autre, que le vent des hauteurs assume sa fonction dans la discrétion totale. Dans ce sens « *le vent froid des hauteurs est un être dynamique, il ne hurle ni ne murmure : il se tait* »³ pour préserver la dynamique intime et existentielle d'une île antique.

Dans un autre registre, et c'est le cas d'un désert torride, les deux écrivains n'omettent pas de donner à lire des personnages exposés à des chaleurs suffocantes et brûlantes. Face à celles-ci, ils apprécient comme ils déprécient les espaces arpentés. C'est dire que, devenus corps brûlants et brûlés, ces personnages sont représentés comme l'espace sur lequel ils évoluent. Les deux éléments acquièrent en même temps les mêmes symboliques. Si les oasis et les îles ont bénéficié de l'euphorie qu'incarne la douceur du soleil et du vent, les espaces limitrophes et les alentours affaiblissent le registre appréciatif du désert et l'engagent dans la dysphorie. Nous apprendrons des deux récits que les expériences partagées avec la chaleur à travers le soleil, et l'élément du vent

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 118.

² Rima, Sleiman, « Ville, oasis, désert : La négation de la création », in *La poésie de l'espace dans la littérature arabe moderne*, Presse Sorbonne Nouvelle, Dumas-TITOULET imprimeurs, 2002. P. 47.

³ Bachelard, Gaston, *l'air et les songes, essai sur l'imaginaire du mouvement, op.cit.*, p. 161.

n'en sont pas pour être des plus appréciées. Les deux auteurs nous montrent la souffrance des protagonistes face aux deux éléments comme ils nous montrent leurs expériences répétées qui sont chargées de châtiment et de damnation. Presque tous les aspects négatifs sont montrés à travers leur périple.

Excepté dans les ombres des espaces verdoyants que nous avons déjà montrés, les personnages apprennent à leurs corps défendant, dans les étendues pierreuses et dunaires, la misère, la soif, le dégoût et la peur. A la réflexion benoîtienne pour qui le « *le désert est feu* »¹, le narrateur de *On dirait le Sud*, semble trouver la réponse et est affirmatif devant un astre pitoyable qui « *continue à cracher [par le vent] ses bouffées chaudes* »². Le soleil est omniprésent tout au long des deux récits. Il est souvent montré comme oppresseur et dominateur. Quelques fois, dans le récit, ce soleil est le raccourci figuratif qui développe en profondeur les thématiques de la mort. Les deux auteurs donnent à lire des personnages acquis et soumis aux morsures d'un soleil imposant et organisateur. Par ses chaleurs, le soleil oriente la dynamique des différents opposants et leur dicte une manière d'être à l'espace. Inévitablement, il se présente comme une figure ayant substantiellement des fonctions opprimantes qui neutralisent les imaginations fertiles de ravissement.

Essentiellement donc, comme nous le remarquons, le soleil et le vent chez les deux auteurs acquièrent des valeurs ambivalentes. Les deux figures, et cela tout au long des deux récits, sont accompagnées par un discours plus que dysphorique. Des adjectifs qualificatifs des deux phénomènes frisent avec le chaos d'un espace naturel difficile à parcourir. Chez Pierre Benoît, le soleil communique des valeurs extrêmement péjoratives. Nous retrouvons dans ce registre, *effroyable, mauvais, insupportable, brasier, fer rouge*, etc. chez Djamel Mati. Le même registre accompagne l'astre diurne par les figures *pyromane, soleil de plomb, lance-flamme, enragé, blafard, torride*, etc. Le vent n'est pas en reste puisque chez les deux auteurs, il est tombé sous le même discours.

La traversée du désert ne s'effectue pas dans la paix et la joie. Le froid, la chaleur y sont présents. Avec leurs caprices, ils dictent des voix, ils imposent des itinéraires et menacent l'ordre du désert et le monde intérieur des personnages : « *le vent*

¹Bachelard, Gaston, *l'air et les songes, essai sur l'imaginaire du mouvement, op.cit.*, p. 268.

²Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 36.

s'appréhende comme une immense force : lorsqu'il devient tempête, il évoque les puissances du chaos, qui menace l'ordre du monde, à la fois extérieur et intérieur »¹. Sur bien des horizons, ces menaces sont multiples, le désert et les personnages subissent les affres de ce dernier. C'est dire que le rapport des personnages à l'espace devient biaisé devant la fureur d'un vent qui rafale sans raison. Dans ce sens, nous pourrions dire « *que le vent furieux est le symbole de la colère pure, de la colère sans objet, sans prétexte* »².

Le narrateur de *On dirait le Sud* rapporte dans l'expérience de Zaïna qu'« *un vent chaud asthmatique souffle par à-coup sous un soleil torride en soulevant des poignées de petits cailloux(...) elle avance haletante, les yeux brûlés* »³. Devant une telle force, l'auteur montre la capacité du vent à agir sur l'espace et les personnages. Si le décor est momentanément perverti, le personnage aussi souffre de cet acharnement. L'avancée du personnage est non seulement freinée, mais elle est aussi compromise.

L'agencement de ces figures nous donne à lire sur le parcours thématique, la petitesse d'un personnage réduit à une poussière devant un désert où la disparition est imminente. Le soleil et le vent, donc la chaleur et l'air interviennent pour rappeler que rien n'est uniforme dans le désert. Réunis, les deux éléments savent être oppresseurs et rappeler à tous que les frontières dans le désert sont abolies et que la mort et la vie sont proches. Le vent précipite nos personnages dans les abysses maléfiques d'un désert qui se fait enfer.

Perdre son temps sous la tyrannie du vent et du soleil, c'est se perdre. Comme le vent, nos protagonistes sont appelés à se préserver dans la mobilité. Ils se font vent en héritant de lui la capacité à transgresser les espaces et se projeter au lointain : « *ce que le vent a transmis aux hommes, c'est d'abord et avant tout la liberté* »⁴, la liberté de se prendre en charge et d'aller de l'avant, une liberté de faire partie du cosmos et de se transcender. L'avancée étant terrible, nos protagonistes, « *les tripes au soleil* »⁵, représentent l'espace du désert de tous les qualificatifs dépréciatifs, engrangés de la terrible expérience avec la chaleur et le vent. Ces personnages témoignent d'une part de

¹ François Chenet et Michel Viegnès, « Introduction », in *Imaginaire du vent*, Imago ? 2003 ? P.8.

² Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imaginaire du mouvement*, op.cit., p. 258.

³ Mati, Djamel, op.cit., p. 141.

⁴ Bouvet, Rachel, « Vent de sable et vent de large entre les pages de Le Clésio », art.cit.,p. 77.

⁵ Benoît, Pierre, op.cit., p. 41.

l'affrontement avec le cosmos, et d'autre part de l'affrontement des éléments entre eux. En évoluant sous « *le vent tyrannique qui semble imparable avec des envols de poussière qui peuvent opacifier l'atmosphère jusqu'au bout* »¹, ils rendent-compte d'un désert impraticable, difficile à mesurer et à sillonner.

Ce qui apparaît de prime abord comme éléments qui freinent la mobilité des protagonistes dans le désert sont vite amplifiés par d'autres. Associés à leurs caractères destructeurs, la pierre surchauffée, le sable brûlé et les dunes retouchées, ralentissent les personnages et anéantissent une dynamique déjà fragilisée. Saint-Avit, racontait que « (...) *quand le soleil est né, les roches sont si chauds qu'on ne peut plus marcher* »². Ce faisant, sous l'effet de la chaleur qui pousse les personnages à l'arrêt et à l'inertie, le mouvement s'affaiblit et s'estompe. Toutefois, la résignation n'est pas totale, car sous un autre angle, cette réalité est ce qui incite nos personnages à plus d'efforts. Face à ces chaleurs, le mouvement s'accroît, en effet, « *sous un soleil pyromane, Zaïna court s'enfuir (...) de ce désert* »³ pitoyable. Le corps presque martyrisé, le salut lui vient de cet effort de s'extirper vers les lointaines douceurs. Que peut faire un homme à qui « *le sable brûle les pieds, le ciel allume le feu de sa tête* »⁴ ? La réponse est celle qui nous renseigne sur la capacité des personnages à anticiper préalablement sur le mouvement à entreprendre.

La dictature du soleil et les bourrasques du vent tourbillonnaire et chaud enseignent la faiblesse de l'homme, mais aussi sa grandeur. L'homme réorganise ses mouvements en choisissant les chemins de la fraîcheur et préfère voyager la « (...) *nuit, à cause de la chaleur* »⁵. En fuyant l'acharnement du désert, les personnages fuient aussi la dispute des différents éléments. Pour ces différents éléments, se lit une manière de montrer qui d'entre eux est le plus apte à asseoir son hégémonie. Un affrontement élémentaire où l'homme s'efface au risque de perdre sa vie. Frêle, l'homme, dans ces heurts, ressemble à l'arbre bachelardien en épousant la symbolique d'un être vivant faisant face aux courroux des éléments : « *Par ce spectacle, nous comprenons que la douleur est dans le*

¹ Elmahjoub, Khaled, *À la recherche de l'espace perdu, Approche comparative des récits du désert chez Jean-Marie Gustave Le Clézio, Rachid Boudjedra, Ibrahim Al Koni*, thèse de doctorat, de Lettres et Arts, sous la direction de Michel P. SCHMITT, 25 juin 2013, Université Lyon 2, p. 28.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 265.

³ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁵ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 42.

cosmos, que la lutte est dans les éléments, que les volontés des êtres sont contraires, que le repos n'est qu'un bien éphémère »¹.

Les deux auteurs nous renseignent sur un antagonisme naturel qui met aux prises, le vent, le soleil et le sable. En d'autres termes, c'est celui des quatre éléments que sont le feu, l'air, la terre et l'eau. Pouvons-nous lire dans ce sens que « *le vent dispute avec le sable* »² ou encore « *le vent s'est levé pour tournoyer(...) sous un soleil enragé* »³. Cet affrontement, n'est pas une fin en soi, car il est appelé à être recommencé pour préserver le mouvement d'une nature en dehors de l'élément humain qui vient rarement, par ses métamorphoses intelligentes, troubler un ordre récursif imperturbable.

L'incapacité de l'homme à troubler l'immensité du désert fait que les métamorphoses, osons-nous dire, les agissements de l'homme ne peuvent venir altérer l'étendue d'un cosmos imprenable. Dans ce sens, l'intervention de l'homme sur le désert est à considérer comme une offense. Pour montrer à quel point l'homme, dans le désert, est vomé, les deux textes donnent à lire des hommes à qui le désert ne peut appartenir, ils sont d'ores et déjà refoulés. Les éléments du feu (le soleil) et de l'air (le vent) s'acharnent et s'abattent sur les visiteurs. Pour faire partie de ce désert, il est presque obligatoire à ces derniers de se sacrifier. Ces éléments leur rappellent que le désert est difficile à maîtriser.

Tout d'abord, il est question de « *ce vent furieux* »⁴ qui commence à prendre possession du désert, par la suite il est cet « *horrible petit vent* »⁵ qui annonce le jour naissant. Si cet élément du vent incarne la férocité d'une nature soumise, il est aussi un élément secondé dans son règne par une chaleur plus qu'écrasante. Ensemble, ils enseignent l'appartenance à une nature horrifiée et calcinée. L'homme de passage est pris dans ce circuit et ne peut être qu'un sacrifice. Dans un désert où « *le soleil consume et torture à coup de lance-flamme* »⁶, les personnages, maltraités, ne peuvent attribuer au désert que les valeurs les plus négatives. Tout le désert, hormis les oasis, est sous l'emprise d'un soleil et d'un vent enragés.

¹ Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imaginaire du mouvement*, op.cit., p. 249.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 169.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 78.

⁵ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 266.

⁶ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 37.

Pour accentuer cette domination, les deux auteurs empruntent à la langue les mots qui personnifient et rendent les éléments en question plus humains. Le désert, à cet effet, s'humanise et porte les croix d'un espace intelligent qui sait s'ériger contre les agressions répétées de l'homme. « *Le simoun impose sa loi* »¹, « *le vent gronde sa colère* »², « *le soleil asphyxie la région* »³, « *les vents geignent* »⁴ est un ensemble figuratif qui développe la colère de l'espace du désert. Chez Pierre Benoît, nous assistons aussi à cette thématique développée par les figures « *le soleil crépitait sur la hamada* »⁵.

Quel est le comportement le plus approprié dans un espace pareil ? Cette interrogation trouve ses prolongements légitimes dans les questionnements même des personnages. Ils ne tardent pas, sous l'effet de ces assauts répétés, à se demander si mourir sous les feux d'un soleil pyromane est légitime. Zaïna, le personnage le plus touché s'interroge : « *mourir calcinée par ces dards brulants, pourrir au fin fond du désert. Pourquoi ? Pourquoi mon dieu ?* »⁶. Dans un dernier effort surhumain, l'homme au fait de sa petitesse, s'engage dans les chemins tracés. Pour éviter une mort certaine, ne pas s'éloigner des espaces acquis est l'ultime alternative. Rejoindre les douceurs des espaces où ces éléments apparaissent uniquement pour répondre aux plaintes des personnages est chose nécessaire. Le vent furieux et le soleil crépitant se féminisent pour endosser les valeurs les plus positives. C'est l'occasion dans notre analyse de découvrir d'autres fonctions et d'autres symboliques. Dans le sillage de cette pensée, la métamorphose est à lire d'une part comme un vent poétique et mélodieux et d'autre part comme source de chaleur humaine et physique.

Souvent associé au malheur et à la douleur, le vent furieux est surclassé par un vent se faisant air doux et mélodieux. Ce vent est celui qui transporte les plaintes et les désirs. C'est un facteur de doux événements aux services de l'homme du désert. Il traverse les espaces et les esprits jusqu'à se faire le canal le mieux indiqué et le mieux résistant dans l'espace du désert. Par le vent, la communication est possible. Le personnage de Zaïna qui vivait dans la misère des solitudes sahariennes « *espère que le vent transportera ses*

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 21.

²*Ibid.*

³*Ibid.*, p. 25.

⁴*Ibid.*, p. 26.

⁵Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 268.

⁶*Ibid.*, p. 37.

complaintes »¹les plus intimes pour cet inconnu qu'elle voyait dans ses rêves. A son tour, elle veut se faire vent, car au fond de son imagination, le vent est cet être qui possède des ailes. Cela sous-entend aussi qu'elle veut être un être volant ayant la capacité de franchir tous les obstacles de ce désert. Sachant que « *le vol est la liberté du monde* »², le vent est à concevoir dans ce cas précis comme la dynamique qui prolonge les envies contenues. Cela nous le lirons aussi comme le prolongement de ces airs qui sortaient de l'abdomen des femmes du désert. Le narrateur estime que « *dehors, des youyous joyeux de femmes, accompagnés par les violons, traversent le désert et la nuit* »³. Dans les deux cas de figures, c'est par le vent que s'opère le transport plaintif ou joyeux du désert. Il est l'origine et l'intermédiaire à la fois.

Chez Pierre Benoît, une autre forme de chaleur, à savoir les feux utilisés pour se chauffer et préparer à manger se dessine ;chez Djamel Mati, il est de ces chaleurs de bivouac à coté desquelles, les personnages s'épanouissent par les fusions répétées des corps masculins et féminins. Les personnages pour prolonger cette chaleur s'adonnent à des jeux érotiques et sexuels. Pour ce faire, il est à lire que la terre intervient dans sa forme dunaire et sableuse pour se frotter aux corps humains pour une fonte totale. Le désert, dès lors, est à considérer par l'élément du sable comme un espace de plaisir. L'enseignement bachelardien nous apprend qu'en face du feu interviennent deux connaissances possibles : celle qui se rattache à l'intelligence sociale, et celle qui se rattache au naturel.

Pour la première, il est question du feu que nous pouvons maîtriser ; pour la deuxième, il est ce feu naturel qui alterne le bien et le mal. Les deux textes montrent des personnages face à ce genre de feu. Chez Pierre Benoît, les rêveries ont accompagné les personnages devant « *le feu sur lequel Bou-Djema cuisait[le] diner* »⁴, et discutaient des civilisations passées. Djamel Mati montre le personnage de Neil maîtrisant le feu en l'utilisant comme source de chaleur et moyen pour faire à manger. Si Neil fait « *un feu de bois* »⁵ pour se réchauffer, le personnage de Zaïna s'engage devant ce même feu dans des rêveries complexes. Elle « *semblait aussi assez préoccupée* »⁶.C'est par ses

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 56.

² Bachelard, Gaston, *L'air et les songes, essai sur l'imaginaire du mouvement*, *op.cit.*, p.93.

³ Mati, Djamel, *op.cit.*, 57.

⁴ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 66.

⁵Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 242.

⁶Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 242.

différentes fonctions utiles, telles la cuisson, le réchauffement, etc. « *que le feu prouve son humanité* »¹. Face à ses bienfaits, l'homme se voit enrôlé dans des excitations multiples. Il est, dès lors, un être non pas de besoins, mais de désirs. Les rêveries devant le feu suffisent pour nous engager dans des rapports contraires. C'est vers notre destin que ce feu verdoyant et réchauffant nous pousse. Il est dans ce cas précis l'élément qui génère de la pensée et de l'imagination. Une pensée qui concerne non seulement l'espace immédiat du désert, mais d'autres vers lesquels les différents personnages concourent.

En somme, si, au terme de ce petit chapitre, la réflexion qui concernait l'espace du désert à travers les éléments bachelardiens, nous a conduit dans des symboliques et fonctions différentes des éléments du feu, de la terre, de l'eau et de l'air, la même réflexion nous a permis aussi de voir comment les différents personnages agissent et comment les espaces alternent les différentes thématiques face aux éléments en question. Si l'espace du désert nous montre sa capacité à interroger l'homme dans sa condition ; l'homme exhibe aussi ses aptitudes à l'interroger. Il devient, à cet effet, une jonction entre un espace primaire qui remonte aux origines de l'humanité, et une écriture neuve et nouvelle qui préexiste à son contact. Si, « *l'écriture du désert reflète une fascination (...) pour un temps historique qui remonte aux origines de l'Homme (...)* »², cette même écriture s'ouvre aussi vers d'autres écritures qui le schématisent et l'envoient dans l'intemporel. C'est ce à quoi nous allons essayer de répondre dans la partie qui suit, en voyant comment nos deux auteurs inscrivent le désert dans les temps lointains, car il faut admettre que « *le Sahara actuel, cet immense plateau recouvert de sable(...) a bien été peuplé il y a quelques milliers d'années* »³. Parallèlement à cette problématique, celle des éléments qui lui appartiennent pour réécrire d'autres mythes, seront évoqués.

¹ Bachelard, Gaston, *La psychanalyse du feu*. (1949) [1992], p. 26.

² Delmas, Catherine, *écriture du désert, voyageurs et romanciers anglophones du XIXe-XXe siècles*, Publication De L'Université De Provence, 2005, P. 184.

³ Lugan, Bernard, « Afrique, l'Histoire à l'endroit », Collection *Vérités et Légendes*, Paris, Perrin, 1989, p. 59.

Troisième partie

Mythe du désert et sa réécriture

Depuis toujours, les immensités désertiques fascinent par ce qu'elles recèlent d'éléments naturels et de secrets qu'elles engagent dans leurs écritures. L'idée de découvrir le désert et un degré moindre l'expérimenter rime dans l'imaginaire comme un mythe. Le désert par ce qu'il véhicule communique une possible liaison entre l'espace et les différentes légendes que le fantastique, le littéraire lui octroient. Cela dit, l'imaginaire s'essaye à établir des jonctions entre l'espace connu et l'ailleurs attractif. En d'autres termes, il est une occasion de voir dans le désert l'incarnation mythique d'un espace vierge d'éléments communs avec l'espace civilisé. Paradoxalement, l'espace du désert nourrit les idées de disparition et d'enfouissement. C'est pourquoi, dans la quête de cet espace, il est généralement admis de savoir qu'on est en face à la fois d'un désert de mystères et d'un désert révélateur de données culturelles et exotiques.

Dans ce cycle de disparitions, nous retenons en plus de la mer imaginaire, un ensemble de pistes qui témoignent de massacres d'explorateurs voulant révéler le désert à Soi et à l'Autre. Dans cette optique, le désert est à voir comme un endroit qui féconde le mystère et le fantastique. Autant d'images qui, à la fois réelles et fantasmatiques suffisent pour enclencher un imaginaire qui allie le rationnel et le fictionnel. Les écrivains quand ils écrivent le désert, le transforment par le biais de la fiction en un espace qui les révèle à eux même et aux autres. Charlotte Mery de Montigny écrivait de ces écrivains et artistes que :

A leurs compétences techniques, à leurs vision du progrès, ils veulent allier cette quête d'un ailleurs, transformant le désert à leur gré, à leur image, en un champ de puissance les révélant tant aux autres (par la domination de l'espace) qu'à eux-mêmes par le retour à une origine aussi bien personnelle que collective¹.

Nous voyons se dessiner à travers nos deux corpus des aller-et-retours des différents personnages, marqués dans leur majorité de quêtes condensées sur le double volet virtuel et réel. Le désert, dans ce cas de figure s'invite comme exploitation imaginaire et cognitive jusqu'à devenir un repère culturel et géographique. Nous nous attardons, dans notre travail, sur les dimensions mystique et rationnelle qui font que le désert se présente comme une tentative de récupération et un espace de révélation. Un espace vu tel une origine et une destinée.

¹ De Montigny, Charlotte Mery, *L'image culturelle et littéraire du désert*, thèse de doctorat en littérature générale et comparée, soutenue à l'université Paris III- Nouvelle Sorbonne, Février 2005, p. 494.

La littérature à elle seule ne peut expliquer et rendre compte de la dimension globale du désert. Ce désert à la croisée de plusieurs disciplines et réflexions peut communiquer un sens, toutefois, ce sens n'est jamais figé. C'est pourquoi, plusieurs paramètres interviennent dans sa construction. La sensibilité de l'auteur, ses aspirations et à un degré moindre, le sens imposé au désert de par ses éléments immédiats, sont autant de principes qui peuvent générer un nouveau sens et développer de nouvelles perspectives.

Pierre Benoît et Djamel Mati font partie de ces écrivains pour qui le désert ne sert pas uniquement comme une couverture superflue, mais il est un paravent qui supporte des thématiques et des aspirations. Ils ne font pas que le décrire, mais ils l'interrogent. Le questionner est également l'occasion d'interroger aussi leur existence et celle des hommes en général. A notre sens, ils cherchent chez l'homme moderne, ce qui reste de l'ancien et du premier ; de l'espace d'aujourd'hui, les traces de l'ancien monde. Pour Mircea Eliade, « *le milieu cosmique où l'on vit, si limité qu'il puisse être, constitue le monde ; son origine et son histoire précèdent toute autre histoire particulière* »¹.

Nous plonger dans l'Histoire est une manière de découvrir ce qu'étaient nos ancêtres. Les deux écrivains qui nous offrent cette possibilité, nous mènent dans des espaces, le moins que l'on puisse dire, exotiques et reculés. Si Pierre Benoît fait référence au mythe de l'Atlantide, Djamel Mati, lui, incarne la dimension d'un espace perdu : le point B114. Le lecteur mené en laisse, avide de résoudre l'énigme de ces espaces perdus, consomme images sur images, jusqu'à se retrouver net devant une destinée : la sienne. En somme, chez les deux écrivains, le lecteur a cette sensation d'être embarqué dans les méandres d'un désert qui oblige à la consommation d'un nombre important de symboles, d'images et de représentations. Face à ses habitants, le désert sera une confrontation avec des rites, des Us, des traditions et des comportements peu connus.

Quand c'est le vide total, en face des invariants naturels, le questionnement sur Soi est vite enclenché. Au terme de cette réflexion, l'espace du désert « *vide de toute civilisation, permet de retrouver en soi un désir origine, en-deça ou au-delà de l'humain* »². En récupérant une partie d'une mémoire collective, le lecteur métamorphosé apprend, même à distance, l'enchantement d'un désert où toutes les transformations peuvent se déclencher.

¹ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Editions Gallimard, 1963, p. 55.

² Garidis, Anguèlik, art.cit.,p. 27

L'expérience individuelle dans cet espace est loin d'être chose simple, tant les épreuves nous mettent en face de nous-mêmes et en face de nouvelles choses. Les pulsions et les sensations les plus enclines à disparaître, refont surface et nous engagent dans les changements les plus brutaux. Dans les deux univers tels qu'exposés par les deux auteurs, le désert enseigne un univers complexe où l'intérieur des choses se confond avec celui de l'extérieur :

Espace à la fois à l'origine du monde et hors du monde, les pulsions les plus primaires y sont mises en scène. Dans cet univers immobile quoique toujours changeant, où l'on donne libre cours à ses fantasmes, la mutation des objets du désir, entre réalité et hallucination, conduit souvent à la métamorphose du sujet lui-même¹

Il s'agira dans cette partie de la thèse de s'attarder premièrement sur les différents éléments faisant références aux temps reculés et premiers, en d'autres termes, le désert mythique, et deuxièmement sur les différentes métamorphoses. Faut-il le rappeler, il est question d'un espace révélant un imaginaire interrogé par deux cultures et deux époques différentes.

L'analyse ne peut se réduire seulement à ces dimensions, mais elle observera, dans les chapitres qui la composent, un intérêt particulier pour un désert érotisé à travers les figures féminines qui incarnent la dimension d'un érotisme bien particulier. Sous un autre aspect, l'analyse sera également orientée vers les abords fantastiques d'un désert pouvant s'exprimer comme un corps humain. En définitive, ayant la capacité de supporter plusieurs écritures, il faudra admettre aussi que le désert est disposé à révéler dans des formes presque retouchées, le mythe de la Belle et la Bête avec tous les sentiments qu'il véhicule.

¹Garidis, Anguèlik, art.cit., p. 34.

Chapitre premier

Le désert ou l'appel des origines

L'écriture impose un passage plus qu'obligé pour faire part de la quête possible des origines. Cette quête répond à plusieurs critères transposés tels des pistes, des traces et des itinéraires. Bien qu'elle intègre inévitablement des empreintes exotiques, celle-ci engloberait des composants nécessairement référentiels afin d'aboutir à une réécriture propre et nouvelle. Transposé dans des créations artistiques et littéraires, le mythe des origines trouve chez Pierre Benoît et Djamel Mati l'incarnation de deux visions distinctes. Si pour le premier, la référence à un mythe plus qu'invraisemblable est au centre d'une écriture exotique de voyage, le second au contraire, s'appuie sur une écriture jonchée d'espaces virtuels ayant comme but une quête initiatique de valeurs anciennes et ancestrales. La quête de l'Atlantide et le point B114 peuvent-elles être des réécritures du mythe platonicien ? Ou encore, ces réécritures incarnent-elles des dimensions philosophique, politique ou psychologique ?

Nous supposons qu'au-delà des éléments structurant ce mythe, l'incarnation didactique d'une telle entreprise est au centre de l'intérêt lui-même. En effet, « *Outre qu'elle répond d'évasion exotique et à l'attrait exercé par les époques révolues, la mythologie Atlantidéenne incite l'imaginaire à franchir les limites du connaissable, de l'explicable, du représentable* »¹. Nous croyons bien que le caractère premier d'un mythe est cette capacité à se jouer des frontières, à pénétrer les espaces et les temps les plus reculés. En cela, l'espace du désert est plus que propice, lui qui, à l'origine, féconde déjà toutes les possibilités narratives et imaginaires. En revanche, le désert saharien n'est pas uniquement « *découverte d'intérêt scientifique, celle-ci relie l'homme aux temps des origines, à un passé primordial. Le Hoggar devient berceau des civilisations, centre du monde(...)* »². Se trouvant également à la périphérie de plusieurs disciplines, le mythe est à notre sens le cryptage d'un amalgame culturel et idéologique. Nous remarquons dans *l'Atlantide* et *On dirait le Sud* une tentative d'« *élaborer une continuité avec le passé, recueillant cette matière littéraire qui se trouve véhiculée par la culture populaire* »³.

La jonction entre culture ancestrale et les besoin du mythe délimite les espaces référentiels et fusionne le virtuel et le concret. La référence à l'Histoire et aux légendes

¹Foucrier, Chantal, Guillaume, Laurent, avant propos, p. 13., « *Atlantide imaginaire : réécriture d'un mythe* », Michel Houdiard, 2004, Paris 1 ère édition.

² Grave, Jaël, *op.cit.*, p. 99.

³Chénou, Beatrice, « Pour un mythe des origines : Mis Montanas Joaquim V. González », in *Représentaion de l'Autre et réappropriation des mythes*, L'Harmattan, 2003, p. 131.

fondatrices de la région saharienne et désertique se mêlent à la fiction et à l'esthétisme littéraire pour donner vie à des créations artistiques originales. Dans cet entrecroisement, «*les mythes définissent les règles et les codes sur lesquels se fondent les sociétés humaines* »¹. Chez Pierre Benoît, en plus de ses engagements littéraires et réflexions idéologiques, le mythe de l'Atlantide est le support par lequel la stratification ethnique est possible. Les échanges et les relations entre tribus y trouvent leurs expressions. En revanche, chez Djamel Mati, l'allusion à l'Atlantide est ce point B114 que le personnage de Neil recherche dans ses errances virtuelles. Il ne manque pas, par conséquent de révéler l'originalité de l'espace comme réservoir privilégié de valeurs ancestrales.

Les deux histoires s'imbriquent car elles mettent en avant des personnages, qui dans leur solitude partent à la découverte d'un monde, d'un lieu ou d'un endroit hors du commun. Comme des héros, Saint-Avit et Morhange chez Pierre Benoît, Neil chez Djamel Mati incarnent un héroïsme de quête. Généralement, «*le héros de roman est d'abord en quête d'un sens à sa vie, son histoire, dans un monde éclaté et dépourvu de sens, qui ne peut plus lui fournir des valeurs référentielles* »². Le corolaire est presque établi du moment que nos personnages, fuyant la civilisation, partent vers des immensités désertiques où les jeux de cryptage et de décryptage trouvent leurs raisons. Une expérience de signes et de traces s'installe et divulgue un espace-réservoir rempli de sens qui frôlent les exigences d'un monde à la fois ancien, et à la fois nouveau.

1-Le désert, terre des origines : de l'Atlantide au point B114.

Considérée comme une écriture de la cité perdue, l'Atlantide qui d'après Platon est venue suite à des histoires orales qu'il tenait des scribes égyptiens, ne cesse d'être réécrite et réinterprétée. Dans une forme la plus contrastée aux autres, l'Atlantide de Pierre Benoît nous plonge dans les immensités du Sahara, enfouie dans les montagnes du Hoggar. Le vide que ce mythe de la cité perdue a laissé est à considérer comme l'opportunité d'une écriture artistique, poétique, littéraire et autre. C'est dire que les interprétations fusent de partout pour engendrer un décroisement entre les différentes disciplines, les différentes cultures et les différentes époques.

¹Monneyron, Frédéric, Joël, thomas, *Mythe et littérature*, PUF, Paris, 2002, p. 87.

²*Ibid.*, p. 42.

Au demeurant, pour les mythes, « *les écrivains les réinventent en toutes les langues, les coulent dans tous les genres, leur donnent les formes et les significations les plus diverses, et souvent divergentes* »¹. Chaque représentation du mythe est enjolivée par des interprétations individuelles et personnelles pour les exigences de l'époque. C'est pourquoi nous assistons chez Pierre Benoît et Djamel Mati à un ensemble d'éléments qui font que le mythe de l'Atlantide pérennise la structure première telle que racontée par Platon, et reconfigure la perspective d'un mythe saharien.

La comparaison des réécritures d'un même mythe permet de voir que le choix générique (ré) oriente de façon décisive les effets de sens du mythe. Selon le mode de représentation et la forme poétique qu'il choisit de donner au mythe repris, l'énonciateur s'adresse à d'autres destinataires et poursuit d'autres objectifs(...)².

Intégrer dans l'analyse les réponses qui peuvent nous renseigner sur l'époque et l'impact de ces deux réécritures, est nécessaire. Pour rappel, le Sahara, était sous occupation française. Dans un climat de voyages et par une littérature exotique, Pierre Benoît donnait à lire un récit fantastique qui relatait l'aventure de deux explorateurs français. Il y mettait également le destin d'une île retrouvée. Aussi paradoxale que cela puisse paraître, « *le désert ayant remplacé la mer, le massif du Hoggar et son oasis formeraient les derniers remparts de l'Atlantide. Et les nobles touaregs(...) du désert, seraient les derniers Atlantes* »³.

Dans *On dirait le Sud*, avec un récit allusif nous assistons à l'incarnation d'un lieu qui reste anodin et quelconque, mais par l'intrigue et les mystères qui l'entourent, il nous hante. La lecture du récit nous mène vers ces espaces virtuels, à la fois lointains et proches, absents et présents. Le point B114 est l'expression de ces espaces où nous pourrions être. Peut-être est-il en nous. Il pourrait s'agir du bien-être et du mal être, ce que nous acceptons et ce que nous refusons. Pour l'auteur il est aussi mystérieux que « (...) *l'Atlantide, le continent perdu du Mû et le mythe de Sisyphe* »⁴.

Considéré comme un écrivain de la rupture, Djamel Mati, en faisant de son écriture le terreau d'une aventure esthétique, met en avant l'histoire d'un personnage parti à la

¹Heidmann, Ute, « (Ré) écritures anciennes et modernes des mythes : la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée », in *Poétique comparées des mythes, De l'antiquité à la modernité*, Editions Payot Lausanne, 2003, p. 48.

²*Ibid.*, p. 49.

³Brasey, Edouard, *L'énigme de l'Atlantide: A la recherche de nos origines perdues dans un cataclysme planétaire*, Editions France Loisir, Paris, 1998, p. 264-265.

⁴ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 13.

découverte de lui-même. Dans ses pérégrinations, sous couvert d'une quête initiatique, il apprend de ses différentes rencontres. Djamel Mati superpose des « lieux physiques et virtuels rétrécis, privés et proches »¹, qui, par le biais de son personnage Neil, entend faire des Touareg le référent culturel par excellence, susceptible d'interroger ses personnages et les hommes en général dans leur manière de concevoir l'espace, la culture et le rapport à l'Histoire.

Placer le point B114 dans le désert est un alibi qui permet de faire de cet espace un retour possible vers les temps reculés où l'homme était mis à rude épreuve par une nature plus que difficile, mais toujours sachant garder ses valeurs humaines que l'homme d'aujourd'hui convoite et recherche. Il apparaît qu'à travers l'histoire, l'homme ne sait plus comment prolonger l'idéal humain d'un être en harmonie avec soi, avec la nature et avec les autres. L'occasion se présente pour faire de l'homme targui l'incarnation de cet idéal. C'est pourquoi à travers les deux écritures, il est à comprendre l'envie de revisiter le désert, cet espace inhospitalier pour récupérer la sagesse d'un peuple qui a su garder et préserver l'être humain dans son équilibre naturel et cosmique. Inutile de rappeler que face à ces réalités,

La fonction maîtresse des mythes est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives(...) cette conception n'est pas sans importances pour la compréhension de l'homme des sociétés archaïques et traditionnelles²

L'occasion est donnée à nos deux écrivains de réinventer l'homme, et réorganiser sa manière d'être par la seule possibilité de les cloner à ces êtres sahariens, respectueux de l'ordre naturel. Ces êtres, sont, pour Djamel Mati et Pierre Benoît, les gardiens d'un comportement ancestral et premier. L'un des personnages de *On dirait le Sud*, malgré le fait que son peuple se soit sédentarisé au dépend d'un nomadisme millénaire, déclare que son peuple a su quand même préserver son comportement de toujours : « *Nous avons gardé nos traditions et notre culture* »³, dit-il. Pierre Benoît pousse la réflexion plus loin en stratifiant le peuple targui jusque même dans ses différentes tribus. Il ne s'empêche point de dire à travers l'un de ses personnages que : « *c'étaient de beaux hommes, ces Eggalis. Les plus grands Touareg que j'eusses jamais rencontrés* »⁴. Le

¹Mouhktari, Rachid, cité par Ghernaout, Mohamed, in *Les écrivains de la rupture*, Soir d'Algérie, 27 Janvier, 2007, p. 10.

²Eliade, Mircea, *aspects du mythe*, op.cit., pp. 19-20.

³Mati, Djamel, op.cit., p. 45.

⁴Benoît, Pierre, op.cit., p. 98.

caractère gigantesque des hommes du désert développe en amont celui des hommes premiers que le commun des mortels représente comme géant. La référence à ces êtres premiers est prise en charge à travers non seulement le caractère comportemental, mais aussi celui qui constitue leur physionomie.

En filigrane, nous supposons qu'au-delà de l'espace rude qui a permis la pérennité de l'ensemble des pratiques, les rites et les traditions, il semblerait que les croyances locales et les mythes fondateurs de leur société y sont pour quelque chose dans cette immuabilité. Pour Mircea Eliade « *le mythe est, pour l'homme archaïque, une question de la plus haute importance* »¹. A bien observer, il est dument important de signaler que le peuple du désert, dans ce cas, perpétue ses traditions et entretient un rapport privilégié avec le mythe, tant ce dernier lui apprend les fondements de son existence.

En faisant référence aux ancêtres, les deux écrivains expliquent la dimension d'un être très lointain qui a su établir les lois fondatrices de son peuple. Le narrateur matien assure : « *notre vénérable ancêtre Tin-Hînân nous a transmis la connaissance* »². La même conception donc se trouve chez Pierre Benoît, lui, qui de la bouche du *Mesdje* enseigne : « *ne soyez pas surpris de m'entendre appeler des barbares de noms grecs* »³. Il s'avère chez Pierre Benoît nécessaire d'établir les origines des Touareg en les engageant dans les temps les plus reculés. Dès lors, il est davantage pertinent de faire de ces ancêtres ou de cette appartenance, la possibilité de lire un mythe instructif, car du mythe, l'homme premier « *apprend les histoires primordiales qui l'ont constitué existentiellement, et tout ce qui a rapport à son existence et à son propre mode d'exister dans le cosmos* »⁴.

Avant d'écrire sa fiction, Pierre Benoît a dû réunir une documentation très riche concernant le mythe et la région saharienne. Il oppose dans son récit des mythes locaux ayant touché la région et des mythes grecs ayant survécu à l'Histoire. Sa maîtrise de l'écriture a abouti à une texture qui frise les mondes réel et fictif. La réception littérature renseigne dans ce sens de la capacité ayant sanctionné cet écrivain à inviter les gens de son temps à visiter le Sahara. Il est aussi l'occasion, comme nous le verrons dans le chapitre qui suit, de revisiter l'espace saharien au gré des données archéologiques qui

¹ Mircea, Eliade, *aspects du mythe, op.cit.*, p. 24.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 44.

³ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 122.

⁴ Mircea, Eliade, *aspects du mythe, op.cit.*, p. 24.

confirment sa dimension océanique de jadis. Dans ce sens, le texte de Djamel est riche en figures primaires, lui qui s'est attardé sur des éléments appartenant uniquement à la civilisation saharienne. Comme Pierre Benoît, il développe brièvement à travers quelques aspects le caractère ancien, celui des temps reculés, un désert qui fut immense non pas par les dunes et le sable, mais par les eaux.

Dans notre recherche, il ne s'agit point de faire dans le comparatisme, mais seulement relever quelques caractéristiques pouvant nous renseigner sur la capacité de l'Atlantide à s'exprimer comme un mythe des origines, dans un désert aride qui est le Sahara. En effet, la construction d'un nouveau sens est plus qu'indiqué dans la mesure où, initialement, l'Atlantide était une île. Nous assisterons donc, dans le présent chapitre à l'incarnation d'un ensemble de sous-mythes qui fonctionnent telles des visées fondatrices d'un idéal et peut être d'une idéologie. Il est aussi possible de lire un espace neuf qu'incarnent les envies, les idées et les sensibilités des deux auteurs.

Pierre Benoît est devant l'opportunité d'exploiter des figures pour représenter l'espace du désert et développer les diverses envolées sémantiques et fonctionnelles. Pour Didier Plassard, abordant l'origine des mythes et l'intérêt d'être revus et réécrits, il affirme qu'« *il reste, à chaque époque, soumis à la relecture et à la recontextualisation, comme à l'interaction avec les figures et les récits concurrents, tirés d'autres origines ou bien nouvellement inventés* »¹ d'engager leurs propres représentations et leur manière de superposer les différents mythes.

Cette réflexion nous permet de voir comment un écrivain peut utiliser les mythes pour des besoins littéraires. Ces mêmes besoins qui permettent, au gré d'un travail esthétique de rendre compte de l'espace du désert. A travers le voyage de plusieurs personnages, nous assistons à un semblant de quêtes.

Objet d'une enquête, dont les développements sont à peu près inépuisables dans le domaine scientifique, l'île de Platon est l'objet d'une quête pour le héros de roman. « Ce Pays de Nulle Part » (...) a pour caractéristiques le mystère et l'invisibilité en sorte que, pour l'atteindre, il faut bien se déplacer, souvent fort loin, et rompre avec le monde connu²

¹Plassard, Didier, « De l'effondrement des récits à l'explosion des figures : les présences paradoxales du mythe dans l'écriture théâtrale contemporaine », in *La dimension mythique de la littérature contemporaine*, la licorne, UFR, 2000, p. 41.

²Foucrier, Chantal, *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1839) : L'origine et la fin*, Ellug, Université Stendhal, 2004, p. 33.

Nous admettons en ceci que les personnages-voyageurs de Pierre Benoît ont déjà un repère dans l'histoire. C'est celui en rapport avec les voyages dans les terres lointaines. La capacité d'interagir qu'ont les personnages-voyageurs avec l'espace et le temps, frise avec la dimension mythique de ces mondes perdus. Si pour Saint-Avit et Morhange, l'itinéraire étant référentiel, pour Neil, Zaïna et Iness, les incursions léthargiques et virtuelles sondent les abords mythiques et archéologiques d'un désert qui communique le substrat d'un espace ayant, à travers les temps, préservé la dimension positive d'un peuple sachant se faire archétype. En abyme, se lit donc, un mode de vie basé sur la simplicité, la réciprocité et le respect de la nature.

La réécriture de ce mythe est alors l'exhumation fictive des terres anciennes et révélation d'autres terres, dites nouvelles. Le rapport étant établi, le désert, à la croisée des terres mythiques, développe le sens original d'un ailleurs pouvant communiquer l'origine et le commencement.

Le mystère a nom ici Atlantide, soit une terre que la mémoire collective représente sous l'angle de l'effacement et que la fiction romanesque fait resurgir en lui donnant notamment les contours d'un domaine encore habité. Une Atlantide plutôt perdue qu'engloutie¹.

La cité de l'Atlantide apparaît d'ores et déjà comme un espace gardé farouchement. Supposer une île dans le désert est ce qu'il y a de plus inaccessible, et à l'esprit et aux voyageurs. Dans la tradition, « *l'île est la forme primitive du monde habité* »². La placer dans le désert est une forme analogique par laquelle l'auteur véhicule l'idée d'un espace appartenant au temps passé, mais habité et habitable. La dimension insulaire de l'Atlantide qui observe et communique un espace occupé et isolé du monde annonce le rapport à la primitivité et à l'origine d'un monde vivant dans la plénitude. Le récit de Pierre Benoît

Réunit les deux thématiques du monde de l'île comme marge du monde et comme site de la plénitude et de l'accomplissement. En tant que lieu du dénuement et de la séparation, en tant que frontière entre civilisation et barbarie, l'île offre l'espace idéal des fictions des premiers commencements, des origines, du passage de la nature à la culture.³

¹Foucrier, Chantal, *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1839)*, op.cit., p. 34.

²Tachot, Louis Benat, « De l'île à l'*islario* : fonction et statut de l'île dans l'écriture de la conquête », in *Au bout du voyage, l'île : mythe et réalité*, Presse Universitaire de Reims, 2001, p. 67.

³Englélibert, Jean-Paul, « L'île et le mythe du livre. Les aventures d'Arthur Gordon Pym et l'invention de Morel », in *Le lieu dans le mythe*, « Collection Espace humaines », Presse Universitaire de Limoges, 2002, p.43.

La marge du monde est explicitée dans le cas présent par les remparts rocheux et dunaires qui enserrent l'île elle-même. En effet, à travers cette conception du désert dans ces invariants montagneux se cache le rapport mythique d'un espace susceptible de se faire origine. Cette préoccupation indique que les déserts sont déjà habités, et la référence à des civilisations perdues est à exploiter.

Faisant certainement appel au fantastique, l'auteur esquisse l'imaginaire de l'île, généralement considérée dans la littérature comme un espace mystérieux. Pierre Benoît mélange les genres, oppose les paysages pour donner à lire une forme ambivalente d'un espace, qui, avec le mythe et quelques invariants et figures locales, consolide la conception passionnelle d'un désert ambigu. Nous comprenons à travers cette conception que « *quand on parle de l'île comme étant située dans le fantastique, le merveilleux, le féérique et, éventuellement, quand on associe ces termes à des notions dont l'emploi non défini, ou défini de manière subjective et passionnelle, est source d'ambiguïté plus que de clarté* »¹.

A la dérive de plusieurs enseignements, *l'Atlantide* entend atteindre les profondeurs culturelles, archéologiques et historiques du désert. Faisant dans le didactisme archéologique et historique, Pierre Benoît fait de son *Atlantide*, l'ardoise sur laquelle l'enseignement d'une autre culture est envisageable. L'auteur commence par rendre compte de la culture de cet Autre lointain. Un exposé sur les Touareg et leurs traditions est au centre de ce regard ethnologique. Il fait de Saint-Avit le personnage qui supporte cet enseignement. Malgré une connotation dysphorique, pour Chantal Foucrier:

Saint-Avit, qui voit dans le Sahara l'un des seuls endroits où, dit-il, « n'atteigne pas l'ignoble marée de gravats de la civilisation », attire donc notre regard vers l'image positive d'un sud exotique et mythique plus pur que le nôtre. Et pourtant, ce paradis perdu est chargé de connotations négatives, puisque l'action qui s'y déroule suscite des visions de sang, de ruine et de décadence².

Etant cachée et gardée, l'île de l'Atlantide, à partir de cette réflexion, emprunte les chemins d'un espace de convoitise ; un espace pouvant enseigner à l'homme, dit moderne, les subtilités et les avancées d'un cosmos sorti de nulle part. C'est ce qui amène le personnage de Saint-Avit à divulguer à son compagnon Ferrieres, dans la douleur, l'existence de l'île. Chez Djamel Mati, le point B114 se fait de plus en plus

¹Reig, Daniel, « L'île: images et fonctions », in *Ile des merveilles. Mirage, miroir, mythe*, l'Harmattan, 1997, p. 7.

²Foucrier, Chantal, *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1839) : L'origine et la fin*, op.cit., p. 158.

sombre. N'acceptant point de se livrer de prime abord, ce point, pour le découvrir, et par là découvrir la femme qui l'habite, nécessite un passage initiatique du désert.

Cet itinéraire des plus hardis qui apprend à l'homme la possibilité de faire sien le comportement sage des hommes bleus est jonché par d'autres expériences au terme desquelles on ne pouvait pas toujours sortir indemne. Le désert, s'il ne tue pas l'homme, le rend fort et puissant. Pour se le permettre, Pierre Benoît et Djamel Mati acheminent leurs personnages à travers des contrées sauvages, les opposant aux caprices d'un désert maléfique. Les deux écrivains montrent qu'au désert, on finit souvent mort. Les personnages semblent liés à leurs créateurs respectifs par un deal. C'est celui de les acheminer vers l'île et le point B114, d'où l'opportunité qu'une vie meilleure serait possible.

Guidés par une envie folle de découvrir ce qui se cache derrière les inscriptions étranges, les personnages benoitiens ne remarquent même pas qu'ils se sont vendus au diable d'Antinéa. La suite de l'histoire nous a enseignés, comme nous l'avons vu précédemment, qu'ils se sont précipités dans les draps mortels de la reine. C'est l'unique jugement adopté par la reine en vue de garder le mystère de l'île. Tous les personnages qui s'y trouvent sont condamnés. La découverte de l'île a un prix : c'est celui qui coûte la vie aux explorateurs.

Le même procédé accompagne le personnage de Neil, hanté par les visions qui apparaissent dans le miroir. A travers les images qui viennent à lui, ce personnage établit une première connexion avec le personnage féminin de Zaïna. Cette charmante femme semble avoir le dessus sur lui, elle qui l'ensorcelle par ses différentes apparitions. A la différence d'Antinéa qui tue ses amants, Zaïna au contraire, s'engage dans le chemin inverse qui le mène vers Neil. C'est dire que les deux inconnus accourent, au risque de mourir dans le désert, vers une rencontre imminente. La découverte du désert et son exploration avaient leurs prix : c'est celui de voir des explorateurs et autres missionnaires massacrés et tués. Nous sommes devant une littérature de massacre qui oriente la sémantique du désert vers cette dysphorie spatiale où l'occupant est plus que menaçant. Cette Atlantide devient aussi un lieu de toutes les passions. S'y trouvent en effet, les intrigues amoureuses et les jeux de jalousie d'Antinéa avec ses captifs. Le même sentiment accompagne les personnages matiens, et dans la rencontre de Zaïna et Iness naît le sentiment de jalousie. Faisant de Neil une

conjonction définitive, chacune d'elle multiplie les facéties amoureuses pour écarter définitivement sa rivale. L'auteur met en exergue la nature ancestrale d'une femme jalouse qui se bat pour son homme. La chèvre n'est pas en reste puisqu'elle est aussi au centre de cette idylle.

Sur un autre niveau, le mythe de l'Atlantide est aussi l'occasion pour les personnages européens de se frotter à une civilisation qui les reconforte dans leur origine. Pour Saint-Avit et Morhange le choix est fait. La découverte de l'île est aussi la découverte de leur fin. Le cataclysme qui a engagé l'île de l'Atlantide dans les précipices semble faire son effet en engageant tout Européen ayant découvert l'île du Hoggar dans les abîmes de la mort. Alain Zamaron explique que « *Le mythe de l'Atlantide confronte l'homme moderne aux racines de sa propre civilisation : il véhicule à la fois un effet sécurisant lié à la permanence de l'écrit antique, mais également, un avertissement lié au symbole du cataclysme dont il est porteur* »¹.

Dans l'île telle que conçue par Pierre Benoît, tous les Européens sont au courant de l'achèvement du manuscrit qui détermine la référence de son existence. Cette découverte coûte malheureusement la vie à tous. Cette mort certaine est dictée par l'immortelle Antinéa afin de ne pas divulguer le secret de l'île à l'humanité entière. Cette écriture est renforcée dans *l'Atlantide* par un imaginaire du secret qui ne donne de l'île que quelques éléments interprétables : les énigmes. Les deux écrivains minent leurs récits par un ensemble d'énigmes, à travers lesquelles s'enclenche une première quête : l'Atlantide pour Morhange et Saint-Avit, le point B114 pour Neil. Cela permet de déclencher une rêverie puissante, et insuffler l'idée de découverte et d'aboutissement. Contre vent et marées, les personnages en questions bradent un désert des plus dangereux pour couronner leur recherche. Chez Djamel Mati, les rêves et les incursions sous l'effet des drogues forment le canal de ces probables conjonctions avec le point B114.

Quel que soit le risque, les deux écrivains développent une rencontre possible avec des femmes qu'ils enjolivent par un discours des plus attrayants. En effet, ils propulsent leurs personnages masculins dans les bras de deux femmes presque identiques si l'on s'intéresse à leurs portraits. Elles sont porteuses d'un ensemble de qualités primaires qui

¹Zamaron, Alain, « Récits et fictions des mondes disparus » in, *L'archéologie-fiction*, Publication de l'Université de Province, 2007, p. 72-73.

font d'elles des femmes-origines. Pour les retrouver, aucun espace aussi approprié que celui du désert, ne peut les abriter. Les inscriptions qui mentionnent le nom d'une probable Atlante est le jeu par lequel une telle aventure est mise en branle. D'ores et déjà, l'auteur magnifie l'existence d'une reine unique et secrète. D'ailleurs, il organise parfaitement son récit pour dévoiler cette femme et l'île mystérieuse qu'elle habite.

L'art de brouiller les pistes et de cultiver le secret trouve, dans l'Atlantide, une expression particulièrement réussie. Le mystère est bien le pôle vers lequel converge les principaux fils de l'intrigue : une affaire trouble (la mission Morhange- Saint-Avit), une énigme de l'archéologie (l'Atlantide), une femme aux mœurs perverses (Antinéa). Ces éléments, qui suscitent tout au long la curiosité du lecteur, sont également invoqués lorsque les deux officiers expriment leur fièvre au moment du départ vers le Sud.¹

Afin d'attirer le lecteur sur d'éventuels enseignements concernant le désert, Pierre Benoît pervertit le mythe de l'Atlantide et le sert politiquement comme une occasion pour justifier la présence française dans les environs. « *Autrement dit, les thèses de Berlioux pourraient justifier de façon historique la présence coloniale française en Afrique du Nord* »². Dans ce mythe, nous voyons citer plusieurs écrivains et scientifiques que Pierre Benoît se veut comme l'autoritarisme d'une occupation territoriale. A cela il invoque un ensemble de mots et de noms faisant allusion à l'origine chrétienne et mythique du désert.

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 II³

Par ailleurs, l'île de l'Atlantide et le point B114 incarnent des espaces clos. Dans l'île, toutes les machinations et intrigues peuvent se dérouler en toute impunité. Protégée à la fois par le désert et la montagne qui l'entoure, elle provoque l'imaginaire de l'isolement. A l'écart du monde civilisé, « *L'île y est le cadre nécessaire de l'action car elle constitue un lieu clos, retranché du monde, éloigné de tout lieu habité, où l'intrigue peut se dérouler dans toute sa pureté* »⁴. Une réalité qui profite à la reine, réduite à son état instinctif, pour expérimenter dans l'amour et la besogne sexuelle les sentiments brutaux et charnels.

¹Foucrier, Chantal, *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1839) : L'origine et la fin*, op.cit., p. 157.

²*Ibid.*, p. 76.

³Hamdi, Mehdi, op.cit., p. 93.

⁴Englélibert, Jean-Paul, « L'île et le mythe du livre. Les aventures d'Arthur Gordon Pym et l'invention de Morel » in, *Le lieu dans le mythe*, « Espace humaines », Presse Universitaire de Limoges, 2002, p. 294.

L'isolement du point B114, manifeste quant à lui l'espace des intrigues amoureuses qui conditionnent la trajectoire du personnage de Neil. C'est vers ce point que ce personnage semble destiné ; il y trouvera une Zaïna sensuelle et voluptueuse. Une femme incarnant le rapport premier qui lie l'homme et la femme ; un rapport à partir duquel la vie a commencé. Un espace de réciprocité dans l'amour voit le jour. De leur union, les sentiments les plus nobles et les plus sensuels, jadis perdus, renaîtront.

Si le point B114 rime avec l'amour et le bonheur, l'Atlantide apparaît dans ce contexte comme un lieu de folie et de jalousie. A l'instar d'autres explorateurs qui y ont trouvé la mort, l'Européen en général apparaît comme une figure ancienne venu au désert pour retrouver ses origines. Au dépend de sa vie, il apprend le moment d'une liaison illusoire et passagère, ce que fut et ce que doit être l'homme. Nous comprenons clairement qu'aussi conflictuelles que soient les relations entre hommes et femmes, les hommes en général, sont fascinés par des relations qui dépassent les interdits. N'est-ce pas ce qui a poussé Neil à traverser le désert en abandonnant tout ce qu'il fut, n'est-ce pas aussi, ce qui a poussé Saint-Avit à retourner au désert pour retrouver son Antinéa sachant la mort qui l'attend ?

En définitive, nous assistons dans les deux écritures non seulement à un enfouissement, mais au contraire à un ensemble de révélations susceptibles de permettre la lecture d'un désert se faisant terre ancestrale qui communique des valeurs absolues. Copiées sur les caractéristiques de la reine Touareg Tin-Hinan, les figures féminines Antinéa, Iness et Zaïna dévoilent la grandeur de cette femme qui a su préserver dans l'espace et dans le temps les valeurs des Hommes bleus. Les inscriptions qui font références à l'Histoire amplifient la thèse d'une terre d'origine et établit le lien avec les civilisations européennes. Toutes ces analogies, la présence des signes appartenant au monde européen justifie la présence d'un espace mythique qui dévoile la grandeur d'un monde prisonnier des sables. Pierre Benoît en faisant l'analogie entre le désert et les terres lointaines essaye d'établir des relations entre le désert actuel et ses origines chrétienne et européenne « *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* »¹.

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 68.

Ce qui émerge chez Pierre Benoît c'est la conception d'une île fermée en elle-même. Ne pouvant point établir des communication et liens avec le monde extérieur que par l'intermédiaire de Cegheïr-Ben-Cheïkh, l'île préserve sa notoriété et se protège du monde qui l'entoure. Nous assistons, à cet effet, à la configuration d'une île étrange, captivante et mystérieuse. L'auteur prend le soin de la décrire comme une île utopique, à l'intérieur de laquelle le monde extérieur semble se représenter en miniature, mais dominé. Elle est donc intérieure et extérieure à la fois.

La lecture la plus évidente renvoie à ce qui est effectivement une constante thématique de l'insularisme utopique : le désir de protéger l'enclave heureuse du monde parfait, dont la clôture matricielle est le symbole, contre l'imperfection et la violence historique du monde du dehors¹.

C'est dire que la conquête de l'île n'est possible que par l'arrivée de premiers explorateurs européens.

Dans la rubrique faisant analogie à terre des origines, Pierre Benoît fait du désert un espace au sein duquel on ne peut s'établir au risque de perdre sa vie. En effet, hormis les explorateurs ayant échappé à la mort, les autres ne peuvent dévoiler, dans leur noyade dunaire et pierreuse le moindre indice du désert. A contrario, la découverte de l'île de l'Atlantide s'est fait par l'intermédiaire du personnage de Saint-Avit qui a choisi dans son chagrin d'y retourner. C'est à travers lui que d'autres Européens ont choisi de la découvrir, c'est à travers lui que d'autres ont choisi d'aimer, puis de mourir.

Pour Neil, revisiter le désert, c'est se redécouvrir. Durant son périple, il apprend des gens qu'il rencontre. Le point B114 devient presque anodin, car une fois en conjonction avec lui, il a déjà appris son secret. A la fois mythique et commun, le point B114 est partout. Il suffit de le chercher en nous, mais pour le connaître, traverser le désert et apprendre son histoire est plus que nécessaires. En se frottant aux gens du désert, Neil sort abasourdi par la simplicité d'un peuple sachant répéter indéfiniment un mode de vie ancestral. Par des rituels et des gestes simples, ils ont su préserver tout à la fois leur nature et leur comportement. Il est, à présent clair que « *pour les hommes des sociétés archaïques (...) ce qui s'est passé ab origine est susceptible de se répéter par la force des rites* »². Le personnage de Neil avait à le vérifier quand les hommes du désert « le

¹Racault, Jean-Michel, *Robinson et compagnie. Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Editions PETRA, 2010, p. 32.

²Mircea, Eliade, *aspects du mythe, op.cit.*, p. 26.

soir, (...) se réunissent autour du rituel du thé et organisent des ahal, concours de poésie, ou écoutent de la musique jouée par les femmes »¹.

Répéter dans le temps des gestes et des comportements sous forme de rites, permet de les préserver et se préserver dans le temps. Quiconque, quand il s'agit d'un comportement archaïque, ne peut déterminer dans le temps l'exactitude de celui-ci, quand on sait que d'autres conditions peuvent l'amplifier ou l'enrichir. Toutefois, cela suffit pour parler d'un geste se passant dans les temps primordiaux. En face, « *Neil est admiratif devant ce mode de vie millénaire si simple à vivre, tellement en harmonie avec le désert* »². Écrire le désert, c'est aussi cette occasion de rechercher les traces d'un monde enfoui dans les sables. Le caractère mythique du désert est aussi invoqué à travers la pierre, la dune, la montagne et les grottes. Par les différentes inscriptions qui mènent vers les temps primordiaux, le désert communique une civilisation disparue. Une civilisation que rendent mythique les éléments naturels et les traces culturelles qu'a laissées le premier homme ayant découvert cet espace :

C'est ainsi que le voyageur est invité indistinctement à revivre l'aube des temps géologiques, à retrouver l'éden, mais aussi des civilisations disparues dont l'historicité est prouvée, comme d'autres complètement imaginaires (...) Dans le Hoggar il recherche l'Atlantide ou Antinéa, au cœur de la Téfedest, il rentre au royaume des génies (laGaret El Djenoun) ; dans le Tassili, il a rendez-vous avec Essendilène ou les hommes de la préhistoire (...) ³

A la lecture de ce passage, il est évident de comprendre que le désert et son envolée mythique ne sont pas uniquement, comme nous l'avons vu, le ressort des êtres qui l'habitent, mais aussi celui des traces laissées par une civilisation perdue. C'est dans le chapitre qui suit que nous allons observer le caractère géographique et géologique susceptibles de nous renseigner sur la dimension d'une terre des origines, qui, malgré un temps bien lointain, a su garder et témoigner son caractère originel.

2-L'antique désert : préhistoire et primitivité géographique.

A la lecture des deux récits, émergent des éléments textuels qui développent un désert jadis rempli d'eaux. A travers ces éléments, nous pouvons nous inscrire dans la dimension préhistorique d'un espace ayant été au moins le témoin d'une civilisation plus que lointaine dans le temps. Pour la géologie, le désert invite par des preuves plus

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 47.

² *Ibid.*, p. 47.

³ Roux, Michel, *Le désert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994)*, p. 122.

qu'irréfutables à lire l'existence d'une « mer saharienne »¹, devenue par la force des choses légende et mythe. Les écrivains dans leur majorité déterrent, pour défendre la thèse de l'existence d'un mythe, un ensemble d'aspects appartenant à un temps lointain. Pour ce faire, ils couvrent leurs récits par des éléments qui évoquent les temps primordiaux, habilités à lire le passé. Connaître les différentes légendes et mythes en rapport avec l'espace en question est plus que fondamental. Dans ce sens, Djamel Mati et Pierre Benoît exploitent différemment la piste d'une mer saharienne qui a su à travers l'histoire préserver quelques éléments qui développent à la fois le caractère ancien et actuel d'un cosmos unique.

Pour Mircea Eliade : « on apprend non seulement comment les choses sont venues à l'existence, mais aussi où les trouver et comment les faire réapparaître lorsqu'elles disparaissent »². Cette réflexion semble profiter à nos deux écrivains qui s'essayent à l'écriture d'un mythe cosmique et d'une civilisation très primitive qui a presque disparu au fil du temps. Il s'avère à cet effet, nécessaire de convoquer des référents historiques et mythiques pour mieux préfigurer l'historicité d'un désert ayant été le berceau d'une civilisation plus qu'intéressante. Le paysage tel que présenté dans les deux écrits communique, à travers un travail esthétique, le croisement de deux cultures d'origine commune. Epousant les hypothèses selon lesquelles le désert était déjà une mer, les deux auteurs, dans leurs écrits, s'inscrivent dans un rapport analogique qui fait de ces deux immensités, un espace de similitude et de convergence. Nourris de métaphores, romancés et magnifiés, le désert et la mer incarnent en plus du rapport géographique une possible existence lointaine.

A travers une écriture paysagère, les deux auteurs projettent, dans la figure du désert, notamment du Sahara, l'idée d'un berceau et d'une origine. Ils développent sous le signe préhistorique, des substances qui relient le désert à son origine ancestrale. Il est clair qu'à la problématique première se rattache celle qui a pour but de comprendre comment nos deux écrivains incarnent et répètent les temps primordiaux.

L'Histoire et les recherches géologiques enseignent à l'homme moderne un espace autrefois recouvert d'eau, la littérature quant à elle, enseigne à travers une esthétique de la nature l'essentiel d'une terre lointaine incarnée par des symboles susceptibles de

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 130.

² Mircea, Eliade, *aspects du mythe, op.cit.*, p. 26

développer un archaïsme des temps mythiques. C'est parce que des inscriptions, des dessins rupestres, des cavernes, des grottes et autres éléments qui nous viennent du passé seraient là que nous pouvons avancer que le désert fut déjà un espace différent. Pour Edouard Brasey :

L'Atlantide ! Ce seul nom évoque la magie et le mystère de l'un des mythes les plus anciens de l'humanité. L'Atlantide, ce continent fabuleux dont de nombreuses légendes conservent la trace, aurait abrité l'une des civilisations les plus prestigieuses qu'ait jamais connues l'humanité¹.

Pour le récit tel que présenté par Pierre Benoît, il est facile de comprendre de prime abord le rapport mythique du désert à la seule lecture du titre. S'appuyant sur des thèses d'un ensemble d'explorateurs et géologues, Pierre Benoît construit son Atlantide au fond d'une montagne calcinée par un soleil ardent. Le narrateur dans ce sens déclare : « *le sable mieux que l'eau engloutit une civilisation. Aujourd'hui, de la belle île que la mer et les vents faisaient orgueilleuse et verdoyante, il ne reste que ce massif calciné* »². Cela suffit amplement pour saisir la portée d'un espace se faisant origine, lui qui dans le temps, a abrité une civilisation avancée et lettrée. Toutefois, d'autres vérités viennent pour consolider cette idée. Pour l'un et pour l'autre, il est de ces preuves incontestables que la littérature a saisies pour mieux rendre compte de ces temps et de ces espaces reculés, lesquels, par des messages poignants, fertilisent la sacralité qui les caractérisait. C'est par le concours de cette littérisation que nos deux écrivains témoignent de cette présence. Quelques figures, à cet effet, suffisent pour rendre compte que le Sahara était une mer. Néanmoins, nous allons voir que l'hypothèse de cette mer saharienne est quelques fois développée différemment dans les deux récits.

Le discours chez Djamel Mati est substantiellement émaillé d'une sémantique et d'un lexique qui font référence au monde marin. Neil, se disant vomi par un espace océanique, échoue dans un autre désert qu'il conçoit identique. L'auteur, par ce discours compte, non seulement noyer son personnage principal dans l'étendue dunaire et pierreuse du désert, mais engager, par ricochet, son lecteur dans les méandres d'un espace renvoyant inéluctablement au temps du commencement. Le narrateur enseigne à tous que « *Neil constate une étrange similitude entre ces deux vastes étendues d'eau*

¹Brasey, Edouard, *L'énigme de l'Atlantide. A la recherche de nos origines perdues dans un cataclysme planétaire*, Editions France Loisirs, avec l'autorisation des Editions pygmalion/ Gérard Watelet à Paris, 1998, p. 19.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 130.

salée et de lieux ensablés »¹. C'est le même ou presque constat que va vérifier la lecture entière du texte. Au fur et à mesure, le texte nous met devant une telle ressemblance, que les interrogations fusent des profondeurs même de l'espace lui-même. Sinon pourquoi marteler et répéter que le lieu est *ensablé* ? N'est-ce pas opportun de dire seulement désert ?

De Platon, Pierre Benoît retient que l'île a seulement disparu ; son génie est poussé loin en imaginant cette île émergée des sables. Ces sables, par leur force, ont asséché une terre remplie d'eaux, autrement dit un océan ou une mer. Cela dit, « *le sable, mieux que l'eau, engloutit une civilisation. Aujourd'hui, de la belle île que la mer et les vents faisaient orgueilleuse et verdoyante, il ne reste que ce massif calciné* »². Engagé dans l'ère des chaleurs et métamorphoses, le Sud, tel qu'il existait auparavant, n garde que cette île imaginaire. A côté d'elle, l'auteur greffe d'autres vérités qui nous viennent des temps anciens. Un ensemble d'indices jonchent les deux récits et exploitent thématiquement les dimensions maritime et aquatique comme pour rappeler en arrière-plan ce que fut l'espace du désert. Nous retrouvons éparpillés dans cette disposition, les figures de *coquillage, écume, torrent, liquide, fossiles, flots, naufrage*, etc.

Chez Pierre Benoît, les inscriptions, la curiosité qui les entourent et le gout de la découverte ont mené les personnages directement vers l'île. Avant d'y accéder, ils découvrent une grotte pleine d'enseignements. C'est dans cet espace que le renvoi vers l'île est possible. Chez Djamel Mati, quant à lui, l'errance et le hasard conduisent directement les personnages vers ces grottes ô combien significatives.

La grotte par définition est cette cavité, qui, généralement possède une seule ouverture. Une ouverture qui sert deux fonctions et supporte deux mouvements, voire trois : pénétrer les profondeurs de la montagne, y séjourner et ressortir de ses entrailles. Il semble qu'à partir de ces différents mouvements, à notre avis, les deux auteurs justifient, face à la grotte, trois comportements distincts. A première vue, il s'agirait, quand il est question du désert, de se mettre à l'abri. Se trouvant sous les attaques répétées d'un soleil ardent et chaud, les personnages à la merci de ces étendues de dunes, de sable et de pierres, utilisent la grotte comme un recours possible qui leur permet de fuir l'aridité, la soif et les brûlures. Par opposition donc, à cet espace

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 29.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 130.

malveillant qui est l'espace ouvert du désert, la grotte malgré son étroitesse, développe un caractère sécurisant. L'humidité et la fraîcheur qu'elle procure se dressent contre la tyrannie de l'espace désertique. C'est ce qui fait dire à l'un des personnages de Djamel Mati que « *cet endroit vaut toutes les vadrouilles dans le désert* »¹

La fonction première est vite vérifiée dans *l'Atlantide* de Pierre Benoît, quand nous savons que les personnages, pour fuir un oued en furie, se retrouvent en sécurité dans les entrailles même d'une montagne. Le narrateur assure dans ce sens « *qu'au bout de quelques efforts (...) nous nous trouvâmes enfin hors du danger (...) le hasard avait bien fait les choses : une petite grotte s'ouvrit derrière nous* »². Malgré le cachet du hasard, la grotte, inexplicablement, était là pour les couvrir et les protéger du danger. Comme une maman attentionnée, elle accourt vers eux pour les mettre à l'abri. L'imaginaire semble détenir les clefs de cette explication, d'ailleurs, Gilbert Durand l'explique par ce traumatisme de la naissance qui « *pousserait spontanément le primitif à fuir le monde du risque redoutable et hostile pour se réfugier dans le substitut caverneux du ventre* »³

La même portée sémantique est incarnée chez Djamel Mati. Les personnages trouvent dans la grotte, dans le geste premier de fuir le soleil funeste, refuge et sécurité. En effet, « *le couple entre dans une caverne pour s'abriter du soleil et se détendre un peu de son épuisante errance dans l'océan desséché* »⁴. Les deux auteurs, à travers ces segments narratifs, développent deux espaces supportant deux thématiques et deux valeurs différentes, dépréciatif par ce soleil et ce déluge qui affectent l'itinéraire des voyageurs et du couple, et appréciatif par la seule possibilité de se réfugier dans la grotte et la caverne. Néanmoins, l'intérêt se trouve aussi du côté de ce renvoi vers ces temps primordiaux, d'un côté par les figures *océan* et *desséché* chez Djamel Mati, comme pour attester d'un espace jadis verdâtre, et aujourd'hui rempli de sable, et d'un autre côté chez Pierre Benoît, qui, à travers la découverte des « *caractères assez profondément entaillés dans la roche* »⁵, traduit sans peine l'ancien monde. Le narrateur

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 165.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 76.

³ Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, p. 275.

⁴ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 90.

⁵ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 78.

affirme d'ailleurs : « *je n'eus pas de peine à reconnaître celle-là comme très ancienne* »¹.

La fiction ne semble pas à elle seule détenir les clefs de l'existence d'un espace autrefois aqueux ; le doute qui caractérise ces textes fictifs installent ce scepticisme, toutefois, à bien observer au niveau des textes d'exploration, chez quelques-uns, le doute se dissipe vite et laisse place aux référents et à la vérité. C'est dans ce sens que le renvoi vers Frison-Roche est possible. Les fresques découvertes et les dessins d'animaux qui s'y trouvent gravés instruisent et révèlent l'ancien monde. Il déclare : « *ces dessins d'animaux sauvages, et cependant familier à l'artiste, évoque une période humide du Sahara. Celle où les déserts actuels étaient couverts d'énormes forêts et de marécages à travers lesquels pâturaient tous les animaux (...)* »²

Aussi exigüe qu'elle soit, la grotte, à travers son caractère clos et fermé, n'est pas sans effrayer les personnages. Choisir d'être aspiré par elle, est de beaucoup la solution finale, dès lors, qu'à l'extérieur, le risque semble imminent. Se soustraire à l'ensablement et à la noyade obéit à la peur de se perdre et de disparaître. C'est dans cette mesure que les personnages répètent continûment le mouvement qui mène de l'extérieur vers l'intérieur. Du désert vers la grotte. Un mouvement essentiel pour rester en vie. Un mouvement déjà répété dans le temps par les premiers habitants. Quelque part, c'est ce qui fait dire à Denise Brahimî que « *dans la mesure où elles[les grottes] ont été un refuge contre les dangers extérieurs, elles sont forcément liées à la peur voire à l'horreur* »³.

En profondeur, dans l'acte de pénétrer la grotte, les personnages répètent indéfiniment le geste premier du troglodyte. L'instinct de préservation accompagne l'humain et lui dicte, en face du danger, ce comportement instinctif. Si dans des cas, la grotte est l'œuvre de l'homme, dans les cas de Djamel Mati et de Pierre Benoît, les grottes semblent avoir été toujours là. Étaient-elles là seulement pour servir de refuge aux hommes de passage ? Ces grottes auraient-elles été construites par des hommes d'un autre temps ? Étaient-elles habitées par ces derniers ? Que renseignent-elles ? Que

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 79.

² Frison-Roche, Roger, *Carnets sahariens, l'appel du Hoggar et autres méharées*, Arthaud, 1996, France, p. 231.

³Brahimi, Denise, *Des refuges et des pièges. Grotte symbolique dans l'Algérie coloniale*, Casbah Editions, Alger, 2014, p. 11.

cachent-elles ? Quelles fonctions développent-elles ? Autant de questions qui semblent nécessaires pour permettre à l'homme moderne et aux lecteurs en général de répondre à ces énigmes.

Pour notre part, nous supposons que c'est essentiellement dans la grotte que se jouent les rapports qu'entretiennent l'ancien et l'actuel espace. Il semblerait même que la grotte, avant qu'elle ne devienne protectrice des personnages de passage, était déjà la matrice et l'enveloppe qui protégeait au mieux une civilisation qui s'effritait à l'extérieur. Contrairement aux gravures, aux dessins et aux inscriptions qui sont bien protégées dans la grotte, d'autres éléments qui auraient pu éventuellement témoigner de nombreuses vérités, une fois exposées à l'érosion, au soleil, à l'eau et aux tornades, se sont effacées. Frison-Roche, affirmatif, estime qu'« *il est certain que beaucoup de dessins ont dû disparaître avec le temps, que de beaucoup de fresques se sont effritées* »¹. Certainement, il aurait pensé aussi qu'à l'intérieur de la grotte, le risque est moins important, d'où la capacité de celle-ci à mieux prendre sous sa responsabilité les gravures qui se trouvent incrustées. En d'autres termes, elle est pareillement à considérer comme une rotule qui permet de passer d'un temps à un autre : du présent vers le passé lointain. N'est-ce pas un paravent, qui, une fois baissé, laisse apparaître ce qu'il y a de meilleur d'une civilisation lointaine et ancienne ?

Si le mouvement autour de la grotte est un comportement supportant une certaine sémantique et fonction, révélateur de données, il n'en demeure pas moins que la notion du temps en est excellemment le pivot archéologique qui véhicule les renseignements faisant de la grotte l'espace de séjours, de transit et de passage. A l'intérieur de cette matrice, l'homme passager témoigne de son antériorité. Pour se le permettre, il laisse des traces. Notre intérêt dans cette optique est de voir la grotte comme une réalité géographique et archéologique qui emmagasine l'aspect spatial d'un désert antique.

Dans la conjonction des deux parties, l'homme et la grotte donc, se tisse des liens ; l'une transforme l'autre. Elles sont les premières à être marquées dans leur union. Dans la réciprocité de ces influences, naissent des inscriptions, des gravures rupestres et autres dessins qui renvoient à leur temps, ce temps qui marque l'étendue d'un espace autrefois différent. Pour Denise Brahimi, « *les grottes, de manière temporaire ou*

¹ Frison-Roche, *op.cit.*, p. 224.

durable, ont été habitées et en fournissent des traces archéologiques indubitables »¹. Cela suffit pour justifier dans les deux écrits un aspect très important qui lie ces grottes à l'ancien monde. Pierre Benoît et Djamel Mati nous entraînent, dans le mouvement ascensionnel de leurs personnages vers le monde mystérieux des grottes qui enseignent l'existence d'une vie, autrefois faite d'un langage très particulier, celui des dessins, des inscriptions et de la peinture. Dans *On dirait le Sud*, nous pouvons lire :

La grotte est immense. Au fond, plusieurs galeries s'étendent, béantes et obscures ; des tunnels savamment construits par des gens étranges pour une utilisation tout aussi inexplicable (...) des bêtes peuvent s'y abriter (...) pas de traces ni odeur d'animaux. Sur les parois, des peintures attirent [l'] attention (...) les dessins retracent l'existence d'un monde ancien².

Si pour Djamel Mati, ces grottes sont à la fois l'espace de séjours ayant la possibilité de développer dans le fond le thème de la sécurité, comme c'est le cas pour ses personnages vomis par le désert, il n'est pas sans rappeler aussi que ces mêmes personnages sont appelés à réactualiser le mouvement des gens étranges autrefois habitant ces grottes. A travers ce témoignage, Djamel Mati enseigne que le désert fut verdoyant, il fut, aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'espace premier qui abritait l'origine et l'actuel. Il n'omet point d'enseigner également, et d'une façon très explicite par l'entremise de son personnage principal Neil que le désert était un espace propice à la vie. Il écrit :

Neil se rappelle avoir lu un article sur les civilisations sahariennes : "...des hommes d'un autre temps étaient passés par là et avaient séjourné dans un milieu encore favorable à la vie. L'eau abondait dans les anciennes rivières qui ont tracé de profonds sillons dans les canyons secs d'aujourd'hui. Le fantastique paysage était garni d'oliviers, de cyprès et d'autres végétations abondantes et luxuriantes comme l'attestent les dessins burinés ou peints par les ancêtres des hommes bleus.³

Nous remarquons que ce type de grotte pleine d'inscriptions explore la dimension préhistorique du désert, car à travers lui, une communication est possible. L'occasion, dans un autre registre est donnée à Pierre Benoît par l'intermédiaire de Saint-Avit et Morhange de courir derrière « *la grotte aux inscriptions* »⁴ pour élucider l'énigme du vocable précédemment découvert : *a, n, t, i, n, h, a*. Les appétences qui caractérisent les inscriptions nous viennent dans leurs impossibilités à révéler dans l'immédiat toutes

¹Brahimi, Denise, *op.cit.*, p. 10.

²Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 90.

³*Ibid.*, p. 90.

⁴Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 103.

leurs portées sémantiques. Elles sont et seront toujours porteuses de mystères ; elles conduisent quelques fois vers des explications étranges. Quand elles envahissent le récit, la curiosité prend le dessus ; face à elles, on est vite subjugué. Bien après l'histoire de l'Atlantide saharienne, ces inscriptions gardent toujours leur pouvoir. Frison-Roche dans ses *carnets sahariens* , explique que dans le Hoggar, « *on avance en pleine Atlantide et, comme pour accentuer cette impression de mystère, voici que des inscriptions apparaissent* »¹.

Passer d'une grotte à l'autre pour les personnages benoitiens, c'est passer de vie à trépas. Car, il faut l'admettre, et le récit nous l'enseigne bien, c'est aller vers leur perte. Apparemment, derrière leur curiosité, le complot de la reine s'intensifie. Une fois devant elle, ils ne peuvent faire chemin inverse. Finalement, le vocable *a, n, t, i, n, h, a* mène directement vers ce monde antique caché dans le désert ; c'est rejoindre aussi ce monde fait de jalousie, d'amour et de mort. Avant la découverte de la reine, les sciences rupestres étalent le monde grec, berbère et soutiennent, inversement, l'origine d'un espace jadis différent.

Les fonctions des grottes sont tellement variées qu'elles témoignent et d'une manière abondante de ce que furent les hommes qui l'habitaient. Cet espace protecteur conserve à travers l'intervention faite par les hommes sur ses parois, les preuves de leur existence. La grotte, dès cet instant, oriente la réflexion vers cette possibilité de se faire témoin de l'ordre ancestral, où « *finalement rien ne se perd, même quand tout y semble détruit* »². Les inscriptions rupestres et les différentes écritures gravées sur les cloisons de la grotte, avant qu'elles soient un témoignage artistique des hommes de l'époque, sont en profondeur le témoignage d'une culture savante qui prenait soin de communiquer par les symboles. La dysphorie de l'espace désertique à travers son aridité et son caractère hostile, à contrecourant, vire, pour le plus grand bien de ces inscriptions, vers l'euphorie. L'avantage d'une telle agressivité est de protéger ces inscriptions d'éventuels vandalisme et détériorations. Fatima Boukhelou a eu raison de penser du désert qu'il « *est également le lieu de la sauvegarde de la langue et des valeurs du naufrage* »³.

¹ Frison-Roche, Roger, *op.cit.*, p. 246.

² Brahimi, Denise, *op.cit.*, pp. 77-78.

³ Boukhelou, Fatima, définition et évolution de la figure de l'intellectuel dans l'œuvre romanesque de Mouloud Mammeri et apport des nouvelles dans l'évolution de cette figure, *l'amusnaw*, chantre de la culture berbère, tome I, thèse de doctorat, littérature francophone, soutenue le 14 septembre, 2006, Université BLAISE PASCAL- Clermont- Ferrand II, U.F.R LLSH, France, p.19.

L'effacement de l'ancienne civilisation n'est donc pas définitif ; la grotte est là justement pour préserver un monde disparu suite aux dégradations endurées dans sa fusion avec les gens de l'époque. Dans ses blessures, ce monde a acquis le pouvoir de se faire et de devenir un lieu de réflexion aux hommes contemporains. Il est même un objet d'écriture pour les écrivains qui, s'intéressant au passé, mettent en branle l'identité à travers cette activité. Interroger en effet l'histoire via la grotte, s'est interroger la manière d'être au présent. L'enjeu n'est à pas seulement de sauver la grotte et ce qu'elle recèle de dessins, mais de contribuer à sauver l'homme contemporain de l'oubli. Le passé nous vient de loin avec ce qu'il a de plus beau, de plus originel et de plus humain, c'est pourquoi, lui extraire les valeurs imagées, nécessairement simples à adopter servirait à rendre la vie présente, simple et sans fioriture.

L'écriture apparaît donc comme le moyen le plus efficace qui témoigne du passé. A travers elle, la mémoire est conservée, elle est même incarnée. Combien de civilisations et d'écritures ont disparu ? Contrairement à ces mondes perdus, le désert a su, à travers le temps, entretenir la mémoire d'antan. La grotte a eu le mérite de préserver cela et a su incarner l'atavisme de cet espace rude. Ne sommes-nous pas devant ce « *désert atavique* [qui] *restitue la mémoire* »¹ à travers les formes premières de l'écriture ? Une écriture que supporte non pas une seule grotte, mais plusieurs.

Se trouvant dans toutes les grottes du chemin parcouru par les personnages benoitiens, ces écritures enseignent l'appartenance à un espace targui que l'Histoire tient comme l'une des plus anciennes civilisations. Aussi intéressantes les unes que les autres, ces inscriptions berbères sont fécondées par d'autres, cette fois-ci grecques, pour amalgamer l'actuel désert aux espaces la Grèce et de l'Europe antique. S'interrogeant sur cette « *épigraphie berbère* »², le raccourci est vite établi avec l'antiquité, ce monde platonicien habité par Antinéa. Les inscriptions, le *tifinar* donc, permet de raconter l'espace antique. Les deux auteurs enclenchent une sorte d'écriture de l'écriture. Indubitablement, vu de cet angle, « *l'écriture pouvait apparaître comme un moyen de remonter le temps* »³, celui du commencement.

¹ Boukhelou, Fatima, *op.cit.*, p. 18.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 79.

³ Helene Maurud Muller. *Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*. Littérature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. French. <NNT : 2009PA030030>. <tel-00713803>, p. 266.

Frison-Roche, habitué du Sahara, devant les inscriptions trouvées sur les roches, affirme : « nous sommes devant un très antique alphabet dont la clef s'est perdu et qui depuis a été réemployé au hasard »¹. Aussi différentes soient-elles, les écritures ayant au centre l'espace du désert abordé d'un point de vue mythique, finissent, au terme d'un travail imposé à la fois par les exigences de l'époque, les susceptibilités de l'auteur et les attentes d'un public, par aboutir à une réécriture propre. Par ailleurs, « quels que soient les auteurs et poètes(...) l'histoire se répète et se transforme au fil du travail de réécriture »². Pouvant être le réceptacle de plusieurs thématiques, le désert, quand il n'est pas habité par des vamps et des femmes fatales, est vu comme un corps humain. L'intérêt de cette conception verra son expression à travers quelques personnages féminins et quelques éléments géographiques du désert où le féminin, le sensuel et l'érotisme dominant.

¹ Frison-Roche, Roger, *op.cit.*, p. 224.

² Emilie Chamonard-Etienne. Mythes et métaphores du regard chez Rubens. Aveuglement et toute-puissance de l'œil désirant. Art and art history. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2010. French. <NNT : 2010STET2130>. <tel-00665930>, p. 53.

Deuxième chapitre

Le désert et l'écriture au féminin

L'écriture qui se passionne pour les décors les plus attractifs, s'appuie généralement sur la spécificité de l'espace lui-même, la culture et les légendes qui l'ont fondé. Étant l'objet de moult explorations, le désert algérien s'est révélé aussi à l'autre par le biais de la fiction et l'écriture. Ce sont là les mêmes procédés qui l'affirment, et qui, quelques fois, le pervertissent et le remodèlent. Pris entre des discours à la fois appréciatif et dépréciatif, ce désert s'impose par l'ensemble des images qu'on lui octroie et celles qu'il dégage. Connue pour son aridité et souvent présentée par la littérature dans ses habits les plus cruels et les plus virils, le désert a souvent trompé le lecteur qui ne s'est que rarement douté de lui. Cet espace s'avère capable de véhiculer d'autres fonctions et d'agir par ses formes féminines. C'est à travers les femmes mythiques et légendaires qui le peuplent que cet espace communique sa féminité. Parallèlement à ces femmes, « *le désert nu, de sable ou de roche, est parfois évoqué comme un corps* »¹ ; celui, d'un corps désiré, aimé et érotisé.

Si ce corps érotisé et humanisé se trouve être celui du Sahara, nous verrons dans le chapitre qui suit comment et à travers quels éléments se manifeste une telle vision. En faisant du désert un lieu de délices et d'amour, les deux textes communiquent des valeurs et des significations particulières.

1-Vamps ou femmes fatales : Iness, Zaïna et l'ancêtre Antinéa.

Ayant pour dessein de précipiter ceux qui les rencontrent dans les précipices de la mort, étant dotées du pouvoir de changer le destin de quelques voyageurs, les femmes fatales et instigatrices acquièrent dans nos deux corpus des rôles et des fonctions allant de l'amour à l'érotisme, de la sublimation au désenchantement, de la jalousie à la mort. Quels sont, à cet effet, les différents rôles de ces femmes ? Quelles sont les fonctions qu'elles véhiculent ? Sont-elles des vamps, des monstres ou de simples corps ?

Dans les deux récits se développent des symboles qui renvoient à l'ancien monde. Les deux auteurs laissent des indices qui réactualisent et dynamisent la symbolique structurale du mythe de la femme fatale qui habite des lieux et des espaces originaux. Nous estimons que le mythe de la femme fatale est incarné par l'ensemble des images construites autour d'un type particulier de femmes. Pour le rappeler, ces images,

¹Garidis, Anguèliki, *op.cit.*, p. 30.

généralement d'ordre affectifs, mobilisées par l'imaginaire, constituent le crédo ou le noyau qui permet à l'archétype de la femme fatale d'exister toujours.

Pour comprendre comment le mythe de la femme fatale, il « *convient d'abord de parler des archétypes qui l'engendrent* »¹. Antinéa, Tani-Zerga, Zaïna et Iness, apparaissent à priori comme des femmes simples. En profondeur, les deux textes nous donnent à lire que derrière ces femmes une autre réalité apparaît. Déjà, elles sont l'objet de désir qui engage les différents personnages dans les risques d'une quête mortelle.

Dans cet ordre, nous rappelons que Zaïna et Iness se disputent jalousement le personnage de Neil. Ce dernier est effectivement victime d'Iness, car c'est à cause d'elle qu'il se retrouve à errer dans le désert une fois renvoyé par la tribu du chef Mussa. Le personnage de Neil est également victime d'une autre femme, la belle Zaina, en quête de laquelle il chemine en plein désert. En déstabilisant les hommes, ces femmes deviennent fatales, fatales par leur aptitudes à engager les hommes qui les convoitent dans le danger et la déchéance. Sans conteste, nous sommes en présence de femmes fatales pour l'homme, car elles « *représentent la figure du danger, de la déchéance et du malheur du sexe opposé* »². Par ce qu'elles représentent, ces figures féminines, sous une apparence simple et de surcroît dévouées par leurs corps, ne tardent pas à faire usage de leur pouvoir fatal. N'appartenant à aucun espace, les femmes fatales en général sont insaisissables. Or, dans nos deux récits, nous assistons à des apparitions différentes.

Pour Antinéa, l'espace de l'île lui est acquis, pour Iness, c'est celui de l'oasis, quant à Zaïna elle est la figure féminine qui semble n'appartenir à aucun espace. Prisonnière de Cro-Magnon, elle sait se faire libre en investissant les espaces virtuels que son esprit féconde. Avant qu'elles soient déjà femmes agissantes, les différents personnages féminins sont traversés dans les deux écrits par une écriture du corps. Nous assistons, effectivement à une sorte d'écriture ayant au centre les différentes manifestations de ces mêmes corps, qui, dans de différentes situations agissent et s'expriment. Sur bien des niveaux, il est question de traduction, de poétique et de mise en discours. Il devient donc objet de désir, comme il peut être objet chanté, désiré et meurtri.

¹Assuncao, Luisa, art.cit., p.2.

²*Ibid.*

Bien que réduites à de simples corps, les femmes fatales sont généralement celles qui exercent une fascination physique intense. Neil, se trouvant devant Iness, ne peut réprimer le feu que cette dernière fait naître en lui. Il « *est juste derrière elle ; une décharge électrique le fait tressaillir* »¹. Comme pour placer cette fascination devant le corps au niveau de chaque lecteur, à travers son narrateur, l'auteur se permet de décrire Iness comme suit :

La naïade, jeune, splendide, est une targuie aux traits racés et raffinés, grande de taille, le corps élancé et musclé(...) de longues jambes ciselées dans la plus noble ébène, ses fines chevilles sont ceintes de bracelets multicolores, sa peau soyeuse scintille sous l'ondoiement de l'eau claire du bassin(...) un joli visage juvénile²

Dans ce registre, nous voyons aussi la capacité de celui-ci à s'élever au sommet d'un corps dominateur, source de dérive et de peine. Cela nous amène à nous inscrire dans la perspective d'un corps parlant et interprétant. Nous ne pouvons, dès lors, nous soustraire à cette capacité langagière émanant du corps, susceptible de se faire traduire en gestes et en paroles. C'est ce à quoi nous assistons chez nos deux écrivains qui consacrent le corps comme première manifestation littéraire.

Considéré comme « *conducteur de sens* »³, ce corps comme l'affirmait Nietzsche « *se constitue par traduction et interprétation d'affects ; de sorte que l'écriture littéraire est un aboutissement de cette activité originaire du corps, qui parvient ainsi à rendre sensible et concret au sein d'une pratique purement langagière.* »⁴ Les deux écritures que nous voulons baptiser à un certain niveau comme écritures au féminin, sont ointes d'un discours lascif et érotique mettant au centre des femmes ordinaires pour certaines et mythiques pour les autres. Le concept érotisme recouvre aussi celui de l'amour qui, à terme, laissent éclater des fonctions et des orientations différentes. Si pour quelques-unes, l'érotisme et les ébats amoureux sont une finalité et un dessein, pour les autres, au contraire, l'érotisme et l'amour sont des procédés : un moyen. Dans les deux cas, le corps féminin se voit emprunter des positions différentes. En effet, quand le corps est celui d'une femme soumise ou fatale, l'érotisme et l'amour qui s'en extraient virent vers la figure du diable et celle de l'ange.

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 49.

²*Ibid.*, p. 48.

³Dumoulié, Camille, Riaudel, Michel, *Les corps et ses traductions*, Editions Desjonquères, 2008, p. 17.

⁴*Ibid.*

Pierre Brunel considère la femme fatale, comme « *celle d'une femme dont le destin est de provoquer le malheur, la ruine, voire la perte des hommes qui croisent son chemin* »¹. Dans nos deux textes, les femmes en question participent pleinement à la réorientation du chemin initial tel que prévu par les antagonistes. Nous trouvons, dès lors, Antinéa dans son antre et Iness dans l'Oasis. Les deux femmes ont concouru activement et d'une façon déterminante dans l'itinéraire des différents personnages, appelés préalablement pour d'autres entreprises.

Antinéa fait enlever les officiers occidentaux qui traversent le Sahara, et comme elle est aussi belle qu'intelligente, aucun d'entre eux ne résiste à son charme. Elle garde l'écu aussi longtemps que dure son plaisir, jusqu'au jour où, lassée, elle frappe un timbre avec un marteau d'argent pour signifier son congé à l'amant. Commencent alors pour lui les tourments de la langueur amoureuse, un martyr qui ne trouve un terme que dans la mort²

Antinéa épouse toutes les formes de la subversion et dispose comme elle veut de ses captifs. Il s'ensuit dans son palais un ensemble de machinations qu'elle conçoit dans ses ébats érotiques et amoureux. Elle oriente ses sentiments de telle sorte qu'elle engage ses protagonistes dans les sentiments d'amour, de jalousie et de perte. Ces victimes, conscients de leur perte, se donnent à leur reine jusqu'à lui être dévoués et consacrés dans leur chair. Ils sont inévitablement captifs de l'amour. Chez Pierre Benoît, c'est Antinéa qui attire les personnages dans ses filets, par contre chez Djamel Mati, c'est le personnage de Neil qui conduit Iness à la perte, suite à son bannissement de l'Oasis. Quant à Zaïna, il semble qu'elle est l'archétype de femmes évanescences. Elle disparaît aussi rapidement qu'elle apparaît. Quelques fois, on ne peut lui attribuer un espace d'appartenance. Quand elle apparaît, c'est pour arracher Neil à son espace d'appartenance pour l'entraîner dans les abysses d'un espace fait de perte et de désorientation.

Pour comprendre les espaces dans lesquels les femmes fatales s'investissent, il faut revenir au personnage de Mouloud, l'ex- fiancé d'Iness. Cet homme, beau et sage, est contrarié par le comportement de sa promise qui a choisi de partir avec l'étranger. Se refusant à Mouloud et à l'espace qui lui est réservé, l'oasis, Iness choisit l'errance et l'immensité du désert. En déshonorant son fiancé, elle porte un coup fatal à sa tribu et à l'ordre ancestral qui les caractérisent. Sous l'effet de l'excitation, elle donne libre cours à ses impulsions sexuelles qu'elle ne peut maîtriser.

¹ Brunel, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Editions Du Rocher, 2002, p. 749.

² Foucrier, Chantal, *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1839) : L'origine et la fin*, op.cit., p. 141.

Pour Louisa Assuncao, « *la femme fatale ne s'enfermant dans aucunes des cases que l'homme veut lui désigner, prend forme d'être insaisissable, énigmatique* »¹. Iness, qui a choisi finalement de partir, semble rattrapée par un comportement atavique, lequel, naguère, était différent. Elle préfère nomadiser dans les espaces infinis du désert comme le faisaient ses ancêtres plutôt que de rester à l'oasis, réduite à la posture sédentarisée qui a eu raison de ses contemporains. Refusant l'enfermement dans l'oasis, Iness traduit par cette entorse, le vœu d'appartenir à cet espace désertique ouvert. Dans ce sens, le désert par son immensité et le nomadisme qu'il imprime sur ses habitants devient : « *l'espace de l'ouverture, du recommencement, du mythe et de la mémoire, espace infiniment ouvert parce que menant au retour vers le ventre maternel, vers l'origine* »². Comme de revers, il peut apparaître aussi comme cet espace qui rapproche, à travers les pulsions sexuelles et les sens les plus refoulés qu'il éveille, la vie de la mort, et inversement.

Dans un monde fait de règles, de mœurs et de pratiques ancestrales, il y a peu de place à d'autres, s'y conformer relève de l'habitude qui génère, dans le temps, un comportement commun, jusqu'à s'élever au rang de *l'habitus*. C'est dans cette perspective que Neil et Iness choisissent de souiller un ordre premier que le désert a su préserver. S'ensuit dans l'union impossible entre deux corps différents appartenant à deux cultures différentes, la fatalité d'une conjonction qui mène inéluctablement à la perte. Les deux personnages, « *en attendant le verdict* »³, sont muets. Si Neil, « *l'invité félon en est encore tout chaviré(...) reste inquiet et prévoit le pire des châtiments* »⁴, Iness, qui semble comploter dans les moindres détails la fin de l'idylle, est montrée « *plus sereine* »⁵. Le chef Mussa ne tarde pas à rendre justice. S'appuyant surement sur les principes qui fondent leur manière d'être, il finit par déclarer : « *vous serez bannis de toutes les oasis, de tous les points d'eau, sur tout le territoire des hommes bleus. Aucun des nôtres ne vous adressera la parole ni ne vous portera secours dans le désert ! Que Dieu ait pitié de vous* »⁶.

¹ Assuncao, Luisa, art.cit, p. 3.

² Boukhelou, Fatima, *op.cit.*, p. 478.

³ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p., p. 61.

Il semble que les pulsions érotiques et sensuelles, mêmes les plus primaires, dans le désert prennent leur degré le plus élevé. Les sens affleurent à la surface et impulsent aux hommes et aux femmes des comportements qu'ils ne peuvent maîtriser. C'est dans ce sens que le désert affecte les comportements qu'il oblige à des manifestations extrêmes. Il endosse, à cet effet, le rôle d'un« *espace où les désirs s'exacerbent, où l'on se retrouve seul face à ses pulsions, où tout paraît possible, un lieu où désir et mort s'entrelacent* »¹. Jouir de leurs corps respectifs décuple leur liberté. Or, de telles femmes ne sont consentantes que l'espace d'un temps, celui du plaisir sexuel. Les posséder relèverait de l'impossible. Ces femmes n'appartiennent à personne ; vouloir les confiner et les réduire à un espace s'avèrerait très difficile, voire très dangereux. Telles ces figures tutélaires, qui se sont laissé « tenter par le diable », nos personnages féminins reproduisent un comportement très ancien qui favorise, dans un autre espace-temps la réactualisation de l'image de leurs aïeules.

Il n'est pas indéniable que la femme séductrice maléfique soit aussi ancienne que l'humanité, on peut citer Lilith, la première femme d'Adam(...) ou encore Eve, la femme tentatrice et corruptrice. On trouve également dans cette catégorie Circée, Dalida, Cléopâtre, Salomé, Hélène de Troie(...)².

Cette ressemblance à de telles figures féminines, connues de l'Histoire pour leur pouvoir de séduction, relie à travers leurs comportements leur espace immédiat à celui des temps primordiaux. Le caractère atavique et ancien de ces femmes est réactualisé ; il apparaît sous de différentes formes dans les deux récits. D'une part, l'appartenance mythique de la reine Antinéa qui est fortement revendiqué, et d'autre part celui d'Iness au niveau de son appartenance ethnique au monde saharien ancien et contemporain.

Par l'intermédiaire de ses esclaves, la reine fait introduire les explorateurs et autres militaires, exclusivement européens, dans son île. Une fois à l'intérieur, la trame de plusieurs sentiments se dessinent, se développent et s'éteignent. Au commencement, c'était donc l'inscription trouvée, indiquant la présence d'une reine qui pourrait être, d'après Morhange et Saint-Avit, unique et mystérieuse. Subjugués par leur découverte, les deux personnages se lancent dans une quête effrénée, ne doutant point d'un subterfuge tramé par Antinéa. A leur image, s'inscrivant dans un départ vers la quête d'une femme, Neil est au devant d'une descente vers Zaina, femme qu'il considère unique et susceptible de le satisfaire. Il voit en elle le futur et l'amour qu'il était venu

¹Garidis, Anguèliki, art.cit.,p. 25.

²Assuncao, Luisa, art.cit, p. 3.

chercher. Si pour Antinéa, l'inscription est l'élément par lequel le contact est établi, pour Zaïna, le miroir et le rêve en sont des éléments de connexion.

Avant d'être découverte par les personnages de Saint-Avit et Morhange, la reine Antinéa était seulement corps. Un corps qui se dessine au gré d'un ensemble de descriptions, la faisant belle et mystérieuse. Les premières manifestations amoureuses sont donc générées par un discours que le corps lui-même a extériorisé. Elle symbolise le personnage charnel qui s'empresse de tirer satisfaction des hommes qu'il commande et qu'il voit périr. Loin de ses jeux sensuels et érotiques, la reine caresse l'envie de se venger des hommes. Antinéa est là :

Pour rétablir au profit de son sexe la grande hégélienne des oscillations (...) 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 ce 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 volupté¹

Nous voyons que la reine est présentée comme une femme qui ne peut aimer, car c'est ainsi qu'elle l'a décidé. Seuls les jeux de jouissance du corps peuvent la définir. Dépourvu de sentiments, Antinéa est uniquement corps. Elle profite en faisant profiter ses partenaires de sa coquille charnelle. Tani-Zerga, l'autre personnage féminin, explique à Saint-Avit que l'instigatrice est ferme dans sa décision : « *elle n'a jamais voulu épouser quiconque. Sa volonté a été respectée, car la volonté des femmes est souveraine dans ce Hoggar* »². Pour mieux se maîtriser et maîtriser les autres, Antinéa se fait corps présent et absent. Dans son absence, ses amants souffrent et la réclament ; dans sa présence, ils **se lamentent** et se découvrent dans leur jalousie.

A cet effet, « *le corps ne cesse d'être ce qui se voit tout en étant l'imaginaire des mots* »³. Pour représenter la reine, Saint-Avit déclare, « *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* »⁴.

¹ Benoit, Pierre, *op.cit.*, p. 198.

² *Ibid.*, p. 198.

³ Naugrette, Jean Pierre, « Discours de corps, ordre du discours : De Stevenson à Kafka », in *Les figures du corps*, Publications de la Sorbonne, 1991, p. 139.

⁴ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 158.

Le couple Antinéa/ Saint-Avit nous permet de comprendre que le corps fonctionne doublement. Si chez Antinéa le corps inspire et suscite le langage, chez Saint-Avit, il devient générateur et diffuseur de ce même langage. En l'absence de la reine, Saint-Avit songe « *aux cinquante jeunes gens qui avaient[...] tenu entre leur bras [son] mince corps* »¹. On est en face d'un corps comme objet de discours (Antinéa) et langage comme forme de discours (Saint-Avit). Julia Kristeva dans ce sens écrit :

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 littérature².

Pour Kristeva, il est des espaces les plus fertiles en langage amoureux que ceux qui abritent deux corps lascifs s'adonnant à des échanges. Mais il est certain que dans ce genre de jeux, les corps sortent exaltés et marqués. C'est dire que certains se découvrent dans leur intériorité et s'offrent à l'autre. La solitude qui a marqué la reine dans l'île la pousse à aller vers l'autre. Nous l'avons remarqué, le corps se fait passerelle dressée en faveur d'un échange sexuel et culturel. Dès lors, il nous faut parler d'une rencontre avec l'autre dans la fusion corporelle sous l'égide de l'éros et du langage. Cela « *est dû d'une part au corps et d'autre part à son propre langage* »³.

Cette réflexion sur le corps nous conduit directement sur le possible échange entre deux corps que l'auteur féconde par l'intermédiaire des personnages de Saint-Avit et Antinéa qui, tantôt sont générateurs, tantôt producteurs. Ce qui force à comprendre que lorsqu'on parle de lui, « *le corps peut générer un discours dans le texte, il s'avère également en être le producteur ; puisqu'il se dit* »⁴.

En endossant la dimension autoritaire, Antinéa s'aperçoit que son jeu tourne au profit de son corps aimé. Par lui, elle engage ses partenaires dans la servitude et la reddition. Le corps est ce qui lui donne l'occasion de contrôler ses vis-à-vis. Etant en possession de ce pouvoir, la reine, fondamentalement généreuse dans son commerce amoureux, accomplit sans gêne et scrupules ses vengeances. La voie est celle qui mène vers le pouvoir et la supériorité. A travers ces agissements, le texte perpétue le rapport traditionnel et mythique d'une relation amoureuse qui n'est pas exclusivement basée sur

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 158.

² Kristeva, Julia, *Histoires d'amours*, Denoël, 1983, p. 9.

³ Erstell, Von, *op.cit.*, p.31.

⁴ <http://www.revue-analyse.Org/document.Php?id=969>.

la réciprocité en amour et en sentiment. Elle est purement fusion de deux ou plusieurs corps ; « *le sexe est un instrument de prise de pouvoir et d'affirmation* »¹. En effet, l'on assiste à une manifestation de deux antipodes, conçus dans le rapport dominant VS dominé.

La femme, considérée par certains écrivains « *en situation de subordination, éternelle mineure, irresponsable, vouée à la reproduction* »², emprunte chez Pierre Benoît et Djamel Mati, des chemins inverses. Elles sont montrées telles des femmes ayant la capacité de s'imposer et s'élever au rang de femmes dominatrices.

Dans les différents rapports sexuels, présents dans les deux écrits, le sexe est l'outil grâce auquel émerge le pouvoir. « *En effet, la domination s'y exerce « naturellement » dans les rapports sexuels des personnages et s'y déploie hors de toute intention ludique* »³. L'auteur de *l'Atlantide*, fasciné par ce genre de femmes autour desquelles se construisent facéties et remords, s'engage dans la piste de ses contemporains qui « *se sont montrés fort séduits par cet archétype féminin, dans lequel ils ont vu l'émergence d'une image ancestrale de la femme, dénuée de tout aspect maternel, et purement érotique* »⁴. Il en est de même chez Djamel Mati qui fait de son personnage féminin Zaina, le réservoir d'un érotisme plus que charnel lui permettant de transcender sa nature sexuelle et instinctive et de s'ouvrir vers l'amour d'une femme aimée dans ses jubilations oniriques. A travers ses retrouvailles imaginaires avec le personnage de Neil, elle se donne les moyens de se faire femme jouisseuse, mais cette fois-ci, contrairement à ce qu'elle était avec Cro-Magnon, elle serait une femme aimée.

Jusque-là maîtresse des lieux et de son corps, Antinéa ne tarde pas à exprimer la pureté de sa passion intériorisée. A travers son amour pour Morhange, le seul personnage qui a su résister à ses avances érotiques, Antinéa ressent de l'amour. Ne pouvant plus se faire corps et seulement chair, elle avoue son amour pour ce personnage et s'engage à son tour dans les tourments de la passion.

¹ Rochon, D, *op.cit.*

² Madelain, Jacques. *op.cit.*, p. 90.

³ Maréchal, Mariève, « Domination, érotisme et sexualité : les plaisirs hétéronormatifs dans Best lesbianerotica », in *Entre le plaisir et le pouvoir, lectures contemporaines de l'érotisme*, Editions Nota Bene, 2012, P. 118.

⁴ Foucrier, Chantal, *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1839) : L'origine et la fin, op.cit.*, p.157.

La première est qu'Antinéa tombe amoureuse de l'officier, ce qui vient pour le moins contredire la réputation du pouvoir, jusqu'alors sans failles, de dominer les hommes sans jamais être esclave de la passion. L'inconvénient est que cette amoureuse peu perspicace a élu Morhange, c'est-à-dire un être essentiellement tourné vers la religion et la méditation¹.

Des trois personnages qui tissent la trame amoureuse dans l'île se développe la conception d'une relation amoureuse en rupture. En effet, tandis que Morhange ne s'engage dans aucune passion, Saint-Avit se voit rejeter par la reine. Celle-ci, à son tour, se dévoilant dans son intériorité, se voit rejeter par Morhange. Dans les cas présent, « *il ne s'agit pas d'une séparation temporaire ; d'une rupture guérissable ; il s'agit d'une coupure irréversible ; d'un seuil définitif. D'un hors jeu de l'amoureux, saisi, (...) et vécu comme anéantissement* »². Dans l'antre de la reine, refuser de se conformer aux exigences et à la volonté d'Antinéa est l'avant première dutrèpas du personnage Morhange.

L'amour cède le pas à la vengeance. Saint-Avit le savait ; comme les autres ce sera « *son tour de pénétrer dans l'éternité par la porte sanglante de l'amour* »³. C'est le moment que la reine a choisi pour porter le coup et précipiter Morhange dans la mort.

Au culte de l'amour, Antinéa ajoute le culte de la mort, ou, du moins, elle honore à sa façon ses amants morts. Le but ultime de leur tragique expédition saharienne est une salle de marbre rouge, un mausolée somptueux dont les parois sont compartimentées de riches destinées à accueillir les cadavres embaumés, enchâssés dans le précieux orichalque, ce métal inconnu qui a fait la célébrité du Critias⁴

Faire du personnage de Morhange l'objet désiré de la reine devient le chemin par lequel la passion de la jalousie s'esquisse. Antinéa, qui, jusque-là, avait exercé sans limite ses pouvoirs fascinants sur ses amants, succombe enfin aux supplices de la jalousie, par la naissance d'un désir absolu envers Morhange dont elle ne peut s'approprier l'amour. On comprend, dès lors, qu'

A l'objet du désir posé comme inaccessible s'oppose donc un désir qui entend soumettre tout à lui. A l'absolu représenté par l'objet du désir s'oppose un désir lui-même absolu. Et, ces deux absolus, en se heurtant, livrent déjà les structures de l'amour jaloux⁵

¹Foucrier, Chantal, *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1839) : L'origine et la fin*, op.cit., p.144.

²Pigeau, Jackie, « La séparation amoureuse chez Sappho », in *La rupture amoureuse et son traitement littéraire*, Honore Champion Editeur, 1997, p.23.

³Benoît, Pierre, op.cit., p.204.

⁴Foucrier, Chantal, *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1839) : L'origine et la fin*, op.cit., p.143.

⁵Monneyron, Frédéric, *L'écriture de la jalousie*, Ellug, université Stendhal, 1997, p. 16.

Effectivement, c'est à travers le couple Antinéa/Saint-Avit que l'auteur explicite le sentiment de la jalousie qui est à l'origine, non seulement de la mort de Morhange, mais aussi, de la fugue de Saint-Avit, et celle de Tani-Zerga qui se solde par la mort de cette dernière dans le grand désert. Il faut rappeler que Morhange excepté, les autres personnages qui ont assisté aux trames de l'amour sont traversés par ce sentiment. La mort de Morhange est due à la jalousie de son camarade ; la fugue et la mort de Tani-Zerga sont également les conséquences de cette jalousie. A ces histoires de jalousie, l'auteur juxtapose les histoires de mort, considérées dans l'île comme culte et obsession primitives autour desquelles le mythe du sexe prend son ampleur. Chez Pierre Benoît, « *le mythe prend en compte un incurable désir humain de coïncidence avec la primitivité du sexe, dans sa beauté originale et sans fard* »¹.

Dans toutes ces expériences, se dévoile l'effet mythique du désert, à travers la figure de Saint-Avit qui est l'élément qui développe le mouvement de cyclicité. Etant le seul personnage qui parvient à fuir l'île de la reine, Saint-Avit, qui s'engouffre dorénavant dans le désert pour rencontrer celle qu'il a tant aimée, développe la symbolique de l'éternel retour. Englouti dans une expérience d'enchantement, il veut donner sens à son existence en accourant vers la ruine et la mort. A cet effet, « *l'expérience n'a de sens que dans son caractère cyclique, c'est en ce sens que le désert fonctionne comme un mythe. On retrouve aussi dans cette expérience le thème(...) de l'Eternel retour* »². C'est, comme nous l'avons remarqué, le personnage de Saint-Avit, qui, échappant à une mort certaine, choisit de revenir dans le désert pour matérialiser l'idée d'un retour, toujours périlleux.

Pour mieux comprendre l'univers du désert, les deux écrivains, qui s'appuient sur des légendes locales et sur le mythe de la femme fatale, réussissent à faire du désert l'espace du commencement. L'un réactualise le mythe de la femme fatale dominant dans la littérature du XIX siècle, l'autre s'inspire du rang occupé par la femme au sein du peuple targui. Chacune de ces femmes possède des caractéristiques copiées à partir d'un comportement ancestral, elles se hissent au rang de femmes dominatrices exerçant un pouvoir magnétique sur l'homme. Ne pouvant s'astreindre à leur itinéraire préalable, face à ces femmes, les personnages finissent par se perdre et se noyer. Il est vrai que

¹ Louis-Combet, Claude, *Le recours aux mythes*, Librairie José Corti, 1998, p. 220.

² Roux, Michel, *op.cit.*, p. 37.

chez Pierre Benoît la mort était le terme, tandis que chez Djamel Mati, l'errance et le danger allaient devenir leur lot.

En créant ces personnages, nos écrivains, comme dans une sorte de mise en abyme, expriment « *d'une manière originale [leur] fascination pour le féminin* »¹. Si Pierre Benoît n'est qu'un écrivain parmi tant d'autres attirés par un espace qu'ils considèrent comme exotique, Djamel Mati écrit sur un espace auquel il appartient. Pour plusieurs considérations, cette littérature et à priori « *les roman français situent généralement la femme fatale dans des pays exotiques* »².

Est-il en définitive permis de dire que comme la femme est fatale à l'homme, le désert l'est aussi pour les Européens ? De toutes les manières, ces femmes, les hommes deviennent des espaces de transit qui mènent vers la perte. L'homme européen, victime de ses goûts pour l'exploration des espaces vierges, se perd dans ceux ô combien capricieux et érotiques d'un type de femmes fatales.

Fort de deux écritures sur l'espace ayant dans ses abords axiologiques la capacité à annexer sublimation, danger, sensualité, fatalité, érotisme et mort, le désert apparaît dans sa pratique effective ou virtuelle comme une destination vers les premiers temps. Il en est de même pour les écrivains à travers le discours réalisé dans leurs écritures. Pour Michel Roux :

L'idée du désert préexiste dans l'imaginaire du futur voyageur et tout discours qui enractive la thématique ne peut que le conforter dans son choix. Aussi l'histoire la plus séduisante est dans ces conditions, celle qui rappelle implicitement que voyager dans le désert, c'est échapper au temps profane et rejoindre les temps primordiaux³

Seuls les espaces paradoxaux sont capables de générer une telle possibilité. Le désert est indéniablement, alors, un espace qui fait référence à l'ancien monde. Il ne peut être, dès lors, un espace archaïque, mais seulement un espace authentique.

Les deux écritures qui s'inspirent à la fois de l'Histoire et de cet archétype féminin que seul l'insaisissable espace du désert peut offrir, virent vers des écritures qui réunissent les poétiques de l'espace, du corps qui permettent de revisiter le désert et de le rattacher dans sa contemporanéité à son origine mythique. Il est question d'établir par l'écriture,

¹ Assuncao, Luisa, *art.cit.*, p. 8.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Michel, Roux, *op.cit.*, p. 122.

un possible retour aux anciens temps. Pour Mircea Eliade : « il s'agit d'un « retour en arrière », afin de réintégrer la situation primordiale, situation « pure » et incorruptible (...) atteindre le point le plus « vieux » du monde¹. L'espace du désert est apparemment enclin à épouser toutes les formes et tous les genres. Il permet, à travers les images le véhiculant, à exprimer l'immédiat et l'atemporel. Il ressort en plus de ce qu'il impose comme manifestations symboliques, la possibilité de se faire intégrer dans les réflexions les plus enclines à interroger le passé, le présent et le futur.

Par sa végétation exubérante, les mythes qui l'habitent, ses femmes que la littérature conçoit comme insaisissables, le désert se confond avec l'ensemble de ces réalités. Il se fait à la fois provenance et présence, primordial et contemporain ; il peut être aussi corps sensible et corps générateur de sens. C'est cette confusion qui nous amène dans le chapitre qui suit à nous attarder sur le caractère archaïque de ce même désert. Le sens ayant été imposé par l'espace lui-même, il est aussi incarné par une écriture propre à deux écrivains différents et à deux époques différentes. Kateri Lemmens nous assure que :

C'est l'écriture, qui, finalement mène à cette confusion, à cette réunification, à cette identification métaphorique entre la femme et le désert, entre le corps de la femme et la toponymie du désert. Tous deux sont insaisissables, se refusant à toute appropriation, à toute prise de possession(...)².

Nous allons, à présent, interroger cet espace du désert au niveau des éléments qui le confondent avec l'homme, la femme et à ce qui métaphoriquement le rapproche de ces derniers et l'évoque comme un corps.

2-Désert : espace érotisé

Pour Denise Brahimî, dès que le désert est objet d'écriture, l'évocation de tout ce qui est archaïque et ancestral, est au centre d'un intérêt littéraire et mythique. A travers des écritures multiples du désert, un ensemble d'images et stéréotypes se met en branle. Les différents écrivains, à l'instar de Pierre Benoît et Djamel Mati chargent leurs propres personnages de sentiments et croyances diverses. Faisant partie de deux littératures différentes, l'une et l'autre convergent vers l'écriture d'un désert mythique et ancestral.

¹ Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, coll. « idées », Paris, 1957, p. 144.

² Lemmens, Kateri, « Le désert « perforé » de Michael Ondaatje » in, *Désert(s) : entre désir et délire*, Université Paris X-Nanterre, 2003, p. 69.

On

Parle du Sahara (...) dont il faut bien reconnaître la propension au cliché, c'est un autre effet qui se met en place et qu'on pourrait appeler cette fois « l'effet Atlantide ». Mystère des origines impossibles à dater faute de traditions écrites, mystère de sociétés englouties sous plusieurs couches successives, qu'elles soient faites d'envahisseurs ou simplement de sable¹

L'Archaïsme dans lequel le Sahara est embourbé se définit aussi à travers des images et des agissements jugés comme le propre de ces sociétés qui habitent le désert dans des formes les plus reculées, un rapport à l'espace plus qu'ancestral et primordial. Le fait que les personnages de nos deux écrivains s'inscrivent dans leur relation sexuelle et érotique à un ordre déjà là et premier, le désert incarne l'espace des pulsions anciennes et primordiales. L'allusion à la précarité du rapport sexuel est dominée dans nos deux écrits par la bestialité, la femme fatale érotisée et le commerce sexuel. S'ensuivent dans cet ordre, l'image et le stéréotype d'un sentiment érotique saharien allusif et mythique. C'est dire « *qu'il s'ajoute à cet archaïsme, par le biais des (instincts primordiaux), une dimension bien intéressante, qui est celle de l'érotisme* »². Il faut reconnaître que le désert nous est présenté comme l'espace où le concours de réappropriation d'anciennes découvertes et de nouvelles pulsions sont possibles.

Apparemment, le désert, cet espace qui subjugué à travers les images et les représentations que lui-même, finalement, impose, se veut par excellence comme celui qui permet à tout aventurier ou voyageur de recouvrer une partie de ses instincts perdus. Quand ce n'est pas le désert qui impose ces représentations, ce sont ceux qui l'ont rêvé, louangé ou écrit qui le décident. Les deux parties vraisemblablement semblent véhiculer le même imaginaire. Il ne pourrait être autrement que celui de voir le désert comme le réservoir de désirs charnels, vers lequel accourent les hommes. S'y abreuver et se délecter de ses plaisirs est primordial. Comme la femme fatale, désirable à souhait, le désert l'est aussi. Il devient l'espace d'une ou de plusieurs expériences : un corps sensuel. Métaphoriquement donc, il peut agir comme un corps sensible habilité à faire profiter celui qui fusionne avec lui de nombreux de plaisirs. C'est ce qui amène Anguèliki Garidisà penser que le désert « *apparaît comme un « laboratoire » singulier*

¹Brahimi, Denise, Vamps saharienne 1933, in « Le Maghreb dans l'imaginaire français, la colonie, le désert, l'exil, Edisud, 1985, p. 102.

²*Ibid.*, p. 102.

pour étudier le fonctionnement du désir »¹. Si tel est le cas, l'espace du désert, à travers quelques éléments qui le constituent agissent comme les parties du corps, ou carrément comme le corps lui-même. Quels sont, dès lors, les éléments du désert qui peuvent entériner une telle expérience ? Dans les deux écritures se donnent à lire non pas un érotisme, mais plusieurs. Il est donc permis de supposer que l'oasis, la montagne, la grotte, le sable, la dune et d'autres éléments encore, peuvent supporter cette perspective.

Chez Djamel Mati, la relation amoureuse et les rapports charnels entre *Neil* et *Iness*, qui se sont déroulés dans la Khaïma ont fini par être divulgués et donnés comme actes par lesquels la répudiation de la femme survient. Se donner à Neil, cet autre étranger, à la veille de son mariage est une manière de sortir de son intériorité ancestrale et première. La honte est perceptible dans toute l'oasis de sorte que l'image d'un espace souillé développe l'image de la chair violée. Toutefois, ce viol se rapportant à la culture des oasiens qui se dévoilent à l'Autre se veut comme espéré et inévitable. Contrairement à Antinéa qui est la suprématie elle-même, Iness, se voit condamnée à l'errance. De cette condamnation, les oasiens conservent leur honneur et engage l'espace de l'oasis dans la permanence d'un ensemble de pratiques pérennes.

Faisant du désert un espace vierge et inviolable, Pierre Benoit et Djamel Mati le découvrent à l'Autre dans sa dimension érotique, qui frise avec l'idée de la mort. C'est ce qui apparaît, en effet, quand les Européens accèdent au donjon de la farouche Antinéa, par le consentement de cette dernière. Le viol de l'espace ilien- par-là de l'espace désertique- a son prix. Nous comprenons alors que les deux écritures mettent en exergue un désert, qui, violé dans ses frontières géographiques, culturel et ancestral, est assimilé à un acte sexuel non consenti.

Si chez Djamel Mati, les partisans du rapport charnel sont condamnés à l'errance, chez Pierre Benoît, au contraire, la mort est l'unique sentence réservée aux captifs de la reine consentante. L'on est en face d'un désert violé qui exprime dans sa forme la plus élémentaire, le refus d'appartenir aux Etrangers. Il n'est pas question pour ce désert de se soumettre à ces hommes inconnus, qui souillent et salissent l'image d'un espace que le sable a su protéger. Si l'acte est consommé dans cette imperfection, s'ensuivra la perdition et la mort. C'est à ses risques et périls que l'Etranger pourra s'introduire dans la chair sacrée d'un désert millénaire.

¹Garidis, Anguèliki, *op.cit.*, p. 26.

Nécessairement, le rapport sexuel associe deux corps possibles, un, dit masculin et l'autre féminin. Pour ne pas réduire l'érotisme dans cette dichotomie du féminin et du masculin, quelques fois, il est admis de retenir seulement l'association de deux ou plusieurs éléments aptes à s'engager dans un rapport charnel et sensuel. C'est dire que d'autres alliances peuvent prendre part pour atteindre, en définitive, le plaisir recherché. Dans cette organisation, et dans un champ plus vaste encore, il n'est pas facile de faire fi de la conception du plaisir qui concourt vers les procédés utilisés ou à employer par le sujet pour une totale satisfaction. L'éclat de cette disposition trouve son apogée dans le rapport individuel et personnel de chaque sujet, apte à s'engager dans le plaisir, avec son objet érotisé. Juranville Anne qui estime que « *l'érotisme au sens large porte sur les moyens qu'élabore un sujet pour obtenir le mode de jouissance qui réponde à la singularité de son organisation pulsionnelle et fantasmatique* »¹, répond en partie à la thèse de Djamel Mati qui fait de la dune un partenaire sexuel parfait.

A retenir également que, peut-être, dans ces conjonctions, il s'avérerait que l'union ne se base pas généralement sur le consentement, mais sur la transgression : le cas du viol par exemple. Aussi, il est utile de savoir que le plaisir recherché ne peut soustraire celui qui le cherche chez quelques partenaires anthropomorphes, mais chez d'autres qui sont d'ordre zoomorphes ou autres, comme les objets, les plantes et les éléments naturels tels le sable, l'eau, etc. Avant de s'engager dans la fusion, l'acte sexuel est quelque part devancé par sa représentation. L'une ou plusieurs parties s'engagent virtuellement dans un état fantasmé et lascif. C'est ce qui donne au rapport envisagé d'être voulu et désiré.

Ce même fantasme entérine l'opportunité avant l'heure de vivre un moment d'exaltation et de frénésie. C'est à partir de ce stade que l'imagination fertilise ce qui adviendra de la relation charnelle envisagée, et pourquoi pas, le moment de dépassement qui permet de jouir comme il sied de son corps et faire de son partenaire ou de son objet de désir, le remède à son être souffrant. Sans équivoque, cette imagination « *apparaîtra comme un besoin d'images, comme un instinct d'images qui accompagne, en toute normalité, des instincts plus frustes, plus lourds, par exemple, des instincts aussi lents que les instincts sexuels* »². Cette imagination, bien qu'elle soit le propre de chaque personnage, semble

¹Juranville Anne, « L'érotisme en question. » Regard sur quelques aspects de la littérature féminine contemporaine, *Connexions*, 2007/1 n° 87, p. 19-42. DOI : 10.3917/cnx.087.0019, article consulté le 26/01/2014 sur <http://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-19.htm>

² Gaston, Bachelard, *la terre et les rêveries de la volonté*, 1948[2012], [http : //bibliotheque.uqac.ca](http://bibliotheque.uqac.ca), p. 37.

être aussi imposée par l'espace en question. Il est probable également de voir cette imagination comme le ressort individuel de chaque écrivain, un être à l'écoute de ses instincts, mais des instincts, quelques fois, remodelés pour dire l'espace, et pour, en somme, dans les cas de Mati et Benoît, dire le désert.

Si le désert, comme nous l'avons signalé précédemment, agit comme un laboratoire qui permet de comprendre le fonctionnement du plaisir, il peut également en être jouissif à travers ses éléments de base. Jusque-là, cette forme est développée dans la clôture oasienne et ilienne. Il n'en demeure pas moins que cet espace offre aussi, une autre forme différente de plaisirs et d'érotisme. C'est pourquoi, nous retrouvons chez Djamel Mati, l'élément du sable qui communique une autre dimension sensuelle du désert. Pour Michel Roux, « *le sable est une métonymie du Sahara. Il s'impose avec force dans le discours par sa polymorphie : il est la dune, la mer de sable, le vent de sable. Il est l'écrin de toutes les situations chargées d'émotions intenses, esthétiques, sensuelles ou dramatiques* »¹. En effet, le sable par les formes différentes qu'il peut proposer, enrichit et alimente l'imaginaire jusqu'à en faire l'élément par lequel les échanges sensuels et érotiques peuvent avoir lieu.

C'est ce qui apparaît chez Djamel Mati, qui conçoit une dune lascive et sensuelle. Le désert sort et s'ouvre par sa nudité pour s'offrir comme un corps agissant. Etant la coquille qui enveloppe l'oasis, le sable entourant offre par la chaleur de ses dunes un moment de joie et de jouissance à Zaïna. Il est illustrateur de la métaphore d'un corps jouisseur, source de plaisir et de transcendance. C'est la dune qui a permis à Zaïna de retrouver ses pulsions sexuelles et érotiques, elle, qui se croit dépossédée et finie. Le désert, à cet effet, à travers l'élément de la dune, conserve la forme mythique d'un espace pouvant communiquer son essence.

Zaïna, prise dans les délires sensuels et érotiques, se fend dans le sable et s'engage dans la communion absolue avec le désert. C'est dire qu'au moment où « *le désert est évoqué comme un grand corps, les corps humains qui le parcourent semblent prendre un peu de sa substance, de son essence* »². C'est cette essence qui permet au personnage de Zaïna de sortir de son état de tristesse et de s'engager dans la béatitude.

¹ Roux, Michel, *op.cit.*, P.11.

² Garidis, Anguèliki, « Le désert ou les métamorphoses du désir », in « désert(s), art.cit., p.32.

Jusque-là cloîtré et embrigadé dans la mesure du *sibirkafi*, le personnage de Zaïna, qui croit avoir perdu toute possibilité de jouir de son corps et de recevoir toute l'attention qui lui est due, celle de voir atteindre les différents plaisirs du corps, échappe à l'emprise de son geôlier avec qui les rapports sexuels ne sont jamais réciproques, et cherche dans l'absence de ce dernier un autre partenaire, cette fois-ci, en allant voir du côté de quelques éléments du désert. Qui mieux que la dune, peut répondre aux plaintes répétées de cette malheureuse ? Tout à fait consciente, c'est le moment d'agir car « *l'insatisfaite du sibirkafi ressent l'envie de faire l'amour* »¹.

En partant du principe que « *la sensualité de la dune est celle d'un corps tiède* »², le personnage de Zaïna, s'engage dans des échanges, à première vue univoques, mais à bien y observer, l'on comprend que cette dune ne tarde pas, métaphoriquement, à se substituer à un vrai être sentant. C'est l'occasion de la voir à travers les possibilités sexuelles qu'elle offre, comme un beau partenaire. La confusion entre cette femme et cette dune est apparemment totale, l'une se fusionne avec l'autre. Nombreuses sont ces comparaisons qui saisissent le désert sous sa forme anthropomorphe. C'est d'ailleurs logique de voir le désert comme « *un poème où la femme et les dunes se confondent dans le geste même qui voudrait les saisir* »³.

Il est à présent intéressant d'interroger de près cette union et d'en extraire les moments forts qui la précèdent, l'habitent et la prolongent. Aux alentours de ces différentes situations, nous verrons comment l'espace du désert exprime ses avatars sémantiques. Incontestablement, tout commence dans la privation. Privée de rapports charnels, le personnage de Zaïna se permet de les avoir avec la dune. Au sommet de ses envies, cette femme ne peut que projeter ses désirs vers ce qui lui ressemble le plus. L'intensité de l'attrait exercé sur elle par la dune l'enflamme au point qu'elle devient impudique et voluptueuse. Le narrateur nous apprend qu' « *en face, une butte de sable fin, une petite dune au galbe sensuelle, impudique, fait brusquement éclore des sensations lascives et mélancoliques. Elle ressent une étrange douceur au ventre* »⁴.

L'invitation à l'amour et à l'union n'est plus à son stade premier. En le dépassant, et par là, en allant au-delà de l'émerveillement et l'éblouissement, Zaïna entend aller jusqu'au

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 51.

² Roux, Michel, *op.cit.*, p. 54.

³ Lemmens, Kateri, « Le désert « perforé » de Michael Ondaatje », art.cit., p. 68.

⁴ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 51.

bout. C'est l'heure de rejoindre celle qu'elle a tant affectionnée. Ce personnage semble donner raison à Frison-Roche qui explique que devant ces situations, quelques fois, « *il faut passer le stade de l'émerveillement devant la plastique féminine des dunes qui séduit les ermites* », telle Zaïna qui se trouve dans une autre forme d'ermitage, elle, qui est toute seule dans la mesure, au fond du désert.

Tous les ingrédients sont là pour voir le désert comme un corps sensuel. Au commencement donc, c'était l'isolement, l'absence de l'Autre et la présence de ces dunes, qui, par leurs contours physiques et la chaleur qu'elles dégagent, font du tentateur une cible prête au geste ultime. Un geste qui ne saurait tarder tant l'envie l'enveloppe et l'assiège. La jeune femme, hors de tout contrôle, commence à ressentir de parfaits changements :

Une complaisante chaleur s'empare de son enveloppe charnelle, ses paupières pudiquement se baissent, sa poitrine insolemment s'enfle et durcit, ses reins absorbant s'électrifient par de minuscules décharges, ses jambes vacillantes fléchissent par tant d'émerveillement¹

Le rapprochement entre la femme et la dune convie au rapprochement de l'Homme avec le désert, car au fond de cet espace, l'opportunité se présente à l'homme, comme ce fut le cas chez Zaïna, pour retrouver, enfin, ses instincts premiers. Si la dune est considérée comme « *le galbe d'un sein* »², le désert est « *l'endroit où l'on veut désapprendre à évaluer, où l'on veut retrouver ses instincts* »³, des instincts que le personnage croit avoir perdu à jamais. Au moment de cette alliance, la dune offre une forme de passion bienfaisante. « *Pour mieux accueillir ces magnifiques et nouvelles sensations* »⁴, la femme, soyeuse à son tour, « *s'allonge doucement, sur le flanc de la dune* »⁵ pour marquer un consentement mutuel.

Il est vrai que la femme semble être possédée par la dune, mais il est également vrai de considérer que le transfert amoureux de la jeune femme est une totale réussite. A présent, elle est maîtresse des lieux ; en s'offrant au sable du désert, elle réussit momentanément à porter son emprise sur le désert. C'est elle maintenant qui le possède, elle possède même le cœur du désert. Si l'on se fie aux paroles de Georges Bataille, et considérer la dune, métaphoriquement comme le prolongement d'un corps, celui du

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 51.

² Frison-Roche, Roger, *op.cit.*, p. 103.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 52.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

désert, « *la passion nous répète sans cesse : si tu possédais l'être aimé, ce cœur que la solitude étrangle formerait un seul cœur avec celui de l'être aimé* »¹. C'est dans l'expérience de fusion avec le désert que l'être humain récupère l'essentiel de ses constituants de base, il prend de son sein, de la dune donc, les minéraux et l'énergie à même de lui permettre un renouvellement entier de son Etre.

On ne se lasse jamais d'une expérience réussie, au contraire, chaque expérience appelle à être renouvelée, et indéfiniment recommencée avec autant d'énergie et de sacrifice. N'est-ce pas le propre de ces espaces, qui par on ne sait quelle magie, imprime cette envie de revenir toujours pour s'y ressourcer ? Dans notre cas « *le désert, c'est le retour au minéral, le Grand Un, l'éternel recommencement* »² qui mène vers soi. Le pouvoir des deux entités, la dune et la femme, dans la lancée amoureuse de leurs corps, aboutit dans le jeu de l'intermittence lascive, à une conjonction entière de Zaïna avec le désert. Finalement, la dune, c'est elle, c'est son reflet, c'est la projection de ses désirs, de ses envies, elle est entièrement le prolongement de l'espace lui-même. Déclarer que Zaïna « *venait de faire l'amour avec la dune, avec son Être* »³, c'est confondre le désert avec la femme. À partir de là, le désert permet de faire la paix avec Soi, tant il apprend à l'homme en général le fonctionnement de ses pulsions et de ses envies.

Nous remarquons dans cette expérience avec la dune que le personnage de Zaïna vit une espèce d'interaction intime jusqu'à devenir un élément de l'espace lui-même. L'intensité de cette action, apparemment, détermine le devenir et l'état du personnage qui lui appartient pour toujours. Sabah Amrouche, assure dans ce sens que : « *les personnages vivent profondément l'espace à tel point qu'ils s'attribuent ses caractéristiques ou en deviennent carrément un élément. Une certaine fusion s'établit entre le corps et l'espace, tandis qu'une osmose s'effectue entre les êtres et les matières.* »⁴

Depuis les premiers pas de la délégation, les Morhange et compagnie ne font que s'introduire dans un désert de plus en plus profondément. Cette délégation apprend à faire du désert un espace/corps où l'exercice de le pénétrer s'avère couteux et

¹ Bataille, Georges, *L'érotisme*, les Editions de Minuit, Paris, 1957, p. 27.

² Frison-Roche, Roger, *op.cit.*, p. 113.

³ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 52.

⁴ Amrouche, Sabah, *l'interaction entre le corps et l'espace dans ni fleurs ni couronnes de Souad bahéchar et cérémonie de yasmine chami-kettanl*, 2008, Quebec, Université de Montréal, p. 8.

impossible. D'ores et déjà, cet espace est présenté comme un corps à traverser. Le narrateur ne tarde pas à s'engager dans la personnification qui donne le désert, souvent, non pas comme un objet à découvrir, mais, au contraire, comme un être à conquérir, d'où, « *le recours à la personnification pour la description de cités [et des] espaces dans plusieurs œuvres littéraires* »¹.

A travers l'acte de confondre le corps d'Antinéa, « *cet amour mystérieux* »² à l'espace du désert, cette « *nature insondée et vierge* »³, l'auteur nous donne à lire l'espace du désert comme de la reine Antinéa. Comme l'espace qu'elle habite, elle est difficile à atteindre. Le récit nous enseigne que la reine Antinéa communique son être à l'espace du désert. Avant d'atteindre le corps de la reine Antinéa et être face à lui, les personnages sont soumis à rude épreuve par et avec le désert. Il faut venir à bout de cet espace difficile à dompter pour se retrouver enfin face à celle qui l'a dompté. Il ne serait pas faux de voir le désert comme la première enveloppe charnelle de cette femme née pour dompter mais elle-même indomptable. La reine est à l'image du désert, tous deux sont impossibles à connaître, à maîtriser et à posséder.

Le désert comme la reine semblent tous deux complices. Les étrangers, qui ont la prétention de maîtriser le désert et qui sont dépourvus de connaissances concernant le milieu, quand cet espace ne parvient pas à les tuer, c'est à la reine de prendre le relais : l'un et l'autre se relaient dans le jeu de substitution pour une protection totale. Sachant que la reine est protectrice du désert, « *le sable est [également] une enveloppe protectrice qui met à l'abri des agressions du monde extérieur* »⁴.

Jusqu'à sortir indemnes de leur traversée du désert, bien qu'ayant dénombré un nombre important de victimes, les personnages rescapés se présentent aux portes mêmes de cet espace clos qui est l'île. Pour y accéder, il leur faut un passage. C'est là qu'intervient la grotte, seul et unique orifice à travers lequel l'accès est possible. Béante à souhait, la montagne, à son tour s'ouvre pour recevoir ces Européens. Saint-Avit, assure « *une petite grotte s'ouvre derrière nous* »⁵. Généralement « *envisagée comme un*

¹Rocío Peñalta Catalán, « La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain », *TRANS*-[En ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 08 février 2011, consulté le 06 juillet 2016. URL : <http://trans.revues.org/454> ; DOI : 10.4000/trans.454

²Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 275.

³*Ibid.*, p. 275.

⁴Roux, Michel, *op.cit.*, p. 54.

⁵Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 275.

archétype de la matrice maternelle »¹, la grotte dans le cas de Pierre Benoît est loin d'être cet espace de séjour, elle qui est utilisée seulement comme un passage. Contrairement aux personnages européens qui périssent de l'avoir pénétrée, Cegheïr-Ben-Cheïkh, possède le pouvoir d'y entrer, de par ses expériences répétées- du geste de l'aller-retour symbolisant dans la psychanalyse celui du rapport sexuel. Faisant « *office de seuil* »², cette grotte, traversée à tort par les uns et à souhait par les autres, réactualise, à la fois, les dimensions allégoriques du plaisir et du danger.

Une fois à l'intérieur de l'île -à considérer aussi comme une caverne aménagée-, loin des regards curieux de l'autre, nous assistons à cette symbolique chère à Bachelard qui considère cet espace comme un refuge où rêver en paix est possible. Toutefois, dans le cas des captifs de la reine, ces rêveries se rattachent seulement au corps de cette dernière qui les subjugue et les tue. Les personnages l'ont bien compris ; ce désert mystérieux et insaisissable est « *comme le corps d'une femme qu'il faut conquérir et occuper* »³. Posséder la reine, c'est maîtriser le désert, or, il ne serait possible pour ces intrus d'avoir ni l'un ni l'autre. Le personnage de Saint-Avit, affirmatif, déclare à son compagnon : « *on n'est pas impunément, des mois, des années, l'hôte du désert, [d'Antinée aussi]. Tôt au tard, il prend barre sur vous* »⁴. Aussi longtemps que l'on prétend cerner et comprendre le désert, il est des jours où ce dernier finit par annihiler cette prétention.

Si l'île et l'oasis se refusent au viol et à toutes les tentatives des étrangers de la souiller, il n'en demeure pas moins que contrairement à l'île de l'Atlantide qui se terre dans les entrailles du désert, l'oasis, elle, se montre et ostentatoirement s'exhibe. Étant la partie la plus verdoyante du désert, riche en eau, espace de haltes et de répit, entourée de palmiers et autres plantes verdâtres, au milieu d'un désert dunaire et pierreux, elle apparaît comme une toison. Métaphoriquement, « *A l'inhumanité du désert, l'oasis oppose le spectacle d'une nature humanisée, et elle accomplit cette humanisation dans une érotisation qui est aussi bien celle de l'exubérance végétale que celle des*

¹Sandy Ruperti. Écriture de l'espace et espaces de l'écriture dans la trilogie des dieux par Bernard Werber. *Literatures*. 2015. <dumas-01291348>, HAL Id: dumas-01291348, <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01291348> Submitted on 21 Mar 2016, p. 28.

²Sandy Ruperti, art.cit., p. 28.

³Rocío Peñalta Catalán, art.cit.

⁴Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 89.

courtisanes des villes du désert »¹. Djamel Mati, qui dresse un tableau animé de l'oasis, à travers un ensemble de couleurs variées, la compare à un personnage : « *le vert façonne des bouquets de feuilles de palmiers, le marron, le blanc et le rouge se dressent en tente, le bleu se métamorphose en personnages hauts de tailles* »².

Cette oasis s'exprime encore plus avec ses différentes fonctions supportées par les verbes, *se dressent* et *se métamorphose*, pour comprendre son aptitude à se prendre en charge et se faire corps. Il appartient, à elle seule de s'humaniser, sachant qu'autour, la vie est presque impossible vu l'aridité du désert. C'est pourquoi, par son opulence, elle est pour un regard alentour, un regard étranger, une invitation félonne à une conjonction érotique avec ses éléments de vie. Pour Emilie Chamonard-Etienne « *finie la métaphore du jardin paisible : ici l'espace est violé, comme le corps de la jeune* [Iness] »³.

Face à la beauté de l'oasis, ce corps magique et envoutant, l'invitation devient de plus en plus irrésistible. En osant aller à sa rencontre, Neil, sensible à ses charmes, ignore complètement les débouchées d'une telle confrontation :

C'est ne plus pouvoir détourner les yeux, c'est être pris dans un phénomène pervers et fascinant. L'intime et irrésistible enchaînement des étapes associe d'emblée la fascination érotique au risque de trépas, tissant comme toujours l'alliance scabreuse de l'érotisme et de la mort.⁴

Au terme de ce chapitre, on l'aura vu, le désert ne peut incarner à lui seul un corps uni, mais c'est l'ensemble de ses éléments naturels, tantôt en fusion, tantôt isolément, qui génèrent la sémantique d'un espace pouvant véhiculer, dans un rapprochement anthropomorphe l'image d'une femme. Pour Pierre Benoît et Djamel Mati, l'espace du désert que violent les Européens et Neil, est à lire comme le corps d'une femme attirante et désirée. Pour l'atteindre, se passer des conventions sociales et morales est la meilleure des façons pour la possibilité d'une conjonction. Toutefois, une telle conjonction a son prix.

La dune, l'oasis, la montagne et l'île qui incarnent ces figures féminines enchanteresses, peuvent s'avérer fatales et horribles, néanmoins, à travers un regard opposé, elles peuvent être bienfaites et soyeuses. Contrairement à beaucoup d'autres espaces, symboliquement uniformes, le désert offre une capacité à s'exprimer dans une logique

¹Garidis, Anguèliki, *op.cit.*, p. 24.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 42.

³Chamonard-Etienne. Emilie, *op.cit.*, p. 99.

⁴*Ibid.*, p. 54.

qui développe à la fois les dimensions du Bien et du Mal. Au carrefour de cet espace mythique qui développe son caractère plein- jamais vide- il est essentiellement opportun de le penser en fonction de ses habitants, de sa culture et de son identité. En effet, « *un désert sans mythe est un néant absolu. Mais le mythe n'est pas un simple amas de symboles. Il condense l'histoire culturelle millénaire du désert* »¹.

Nous voyons donc qu'à travers quelques figures féminines et masculines, prises dans le processus mythique d'êtres, matérialisant à la fois le bien et le mal, la possibilité de lire le mythe de la Belle et la Bête. Pour ce faire, nous soutenons que cette dimension ne se trouve pas seulement au niveau d'un ensemble de personnages qui incarnent séparément le bien et/ou le mal, mais au niveau de quelques personnages qui développent les deux à la fois.

¹ Al-Kawni, Ibrahim, « Le discours » du désert. Témoignage », in *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, Presse Sorbonne Nouvelle, Dumas-Titoulet imprimeurs, 2002. p. 97.

Troisième chapitre

La Belle et la Bête

Le désert et les sentiments qu'il incarne, dans les deux récits, nous invitent à inscrire notre analyse du côté du fantastique et du mythique. Par les différents espaces et les personnages qui les habitent, nos deux textes nous donnent à lire non pas le mythe de la Belle et la Bête qui répond à la première version que Beaumont avait présentée, mais à une réécriture de ce dernier où il est question d'un jeu d'espaces et de personnages, sujets à des transformations, des changements et métamorphoses. Aucune analyse ne peut négliger ces espaces réputés pour les influences qu'ils imposent.

Pour Rappel, le conte de la Belle et la Bête est un récit écrit par Jean le Prince de Beaumont. Elle raconte le sacrifice de la cadette de trois sœurs : Belle. Ne partageant entre elles que la pauvreté d'une situation due à la ruine de leur père, et une jalousie étrange pour Belle, un jour, en voyant leur père qui s'apprêter à aller au marché elles lui demandent de leur apporter des cadeaux très chers. Belle, pour ne pas mettre son père dans l'embarras lui demande de lui rapporter une fleur. Ce que son père fait en cueillant une fleur au retour du marché. Ce geste lui coûte de marier sa fille à un monstre qui se terre dans un beau château. S'ensuit après le mariage, une histoire d'amour entre Belle et la Bête, histoire émaillée de métamorphoses sentimentales où il est question, d'un point de vue psychique, d'antagonismes de nombreux aspects de l'identité et de la conscience humaine.

L'histoire racontée pour la première fois par Jean le Prince de Beaumont est à classer, à travers ses invariants, dans le registre du merveilleux et du fantastique tant les personnages et l'espace mis sous récit y font référence. La présence de la bête et la possibilité d'un espace commun avec la belle est révélateur d'un monde fantasmé et magnifié. Dans le but de moraliser les relations sociales, et à un degré moindre, les relations éventuelles entre quelques couples, l'histoire vire quelque fois vers les dimensions intérieures et extérieures de l'être humain. L'être et le paraître règnent comme des possibilités clichées que les uns se font des autres. C'est pourquoi il est utile de le signaler, dans la présente analyse, nous nous consacrerons à voir comment les images de la belle et celle de la bête sont incarnées, et comment dans le désert ces archétypes oscillent entre le bien et le mal. Voir aussi comment, au milieu de ce fatras sentimental et identitaire, le désert tangué entre l'euphorie et la dysphorie. Après les différentes métamorphoses des personnages qui soutiennent la thématique de la Belle et de la Bête, l'espace du désert passe d'une représentation à une autre.

Chez Pierre Benoit, comme chez Djamel Mati, le mythe de la belle et la bête est bien présent à travers Antinéa, Cro-Magnon et Zaïna. Toutefois, une différence de taille surgit, c'est celle de voir Antinéa incarner à elle seule la belle et la bête, contrairement au couple Zaïna et Cro-Magnon, qui, séparément représentent Belle pour la première, et la Bête pour le deuxième. Ce chapitre qui s'articule autour de l'espace de la belle et la bête prendra en considération quelques symboles du conte original qui explicitent l'itinéraire d'une métamorphose physique et mentale. Pour ce faire, il est question de subdiviser l'analyse en deux temps et prendre appui du schéma quinaire. La situation initiale nous permettra d'observer une atmosphère dite stable où les unités des actions, des actants et des lieux sont de mise. Cela nous permettra de découvrir les personnages, les lieux qu'ils habitent, et la symbolique de l'espace désertique qui se dégage de la conjonction et/ou la disjonction de la belle et la bête. Parallèlement à cette étape, l'analyse puisera des différents événements et la situation finale pour divulguer et communiquer le parcours et l'itinéraire de la métamorphose.

1-Le cadre spatio-temporel de la Belle et la Bête.

L'expression du mythe de la belle et la bête dans nos deux récits s'articule dans sa grande partie autours des personnages que nous avons cités précédemment. De quelques traits hérités des premiers personnages ayant rempli le conte de la Belle et la Bête, Antinéa et Zaïna se rapprochent de leur aïeule, elle, qui était charmante et belle. De prime abord, Pierre Benoît nous présente son personnage Antinéa comme une femme qui subjugué par sa beauté et son charme. Djamel Mati, quant à lui, nous donne à voir un personnage très beau qui est la belle Zaïna. Cette dernière, partageait son espace avec le personnage de Cro-Magnon, présenté sous ses airs monstrueux et laids.

Dans ce sens, nous pouvons lire que le personnage de Zaïna n'a pas hérité son prénom dès la naissance, mais seulement une fois devant Cro-Magnon. C'est ce personnage qui la nomma en voyant combien elle était jolie. En effet, « *la jeune inconnue était jolie, Cro-Magnon l'appela Zaïna, tout simplement* »¹. En face d'un autre personnage féminin, la belle Zaïna, reçoit des injures combien significatives quant à sa beauté. Iness, jalouse, lui disait : « *salope ! Tu incarnes bien ton nom : belle et audacieuse* »².

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 99.

²*Ibid.*, p. 255.

En plus de ces traits physiques qui résument la beauté de ce personnage, il faudrait rappeler que le Mot *Zaina*, en arabe, est cet adjectif qui désigne une femme belle.

Pour Pierre Benoît, le jeu est simple ; le rapport à l'histoire et au mythe a bien facilité la concrétisation d'un personnage féminin, enveloppé d'énigmes et de mystères. Au fur et à mesure que l'histoire avance, le personnage d'Antinéa récupère un tas de descriptions qui l'encensent.

Antinéa, dans *l'Atlantide*, bénéficie presque d'un chapitre à elle seule où sont mis en valeur son charme et son physique. En résumé, les paroles de Saint-Avit suffisent largement pour la cerner :

Antinéa ! Chaque fois que je l'ai revue, je me suis demandé si je l'avais bien regardée alors, troublé comme je l'étais, tellement, chaque fois, je la trouvais plus belle. Plus belle ! Pauvre mot, pauvre langue. Mais vraiment est-ce la faute de la langue, ou de ceux qui galvaudent un tel mot ?¹

Sur la piste de l'aïeule Belle, qui, elle aussi, n'avait de prénom, sachant que le mot « Belle » est hérité seulement de son caractère physique, tant son charme était grand, *Zaina* hérite aussi son prénom, comme nous l'avons remarqué, de sa beauté et de ses traits physiques. En s'inscrivant dans la lignée de son prédécesseur, Djamel Mati, mise sur l'ensemble des personnages pour épaissir l'identité de cette dernière, elle qui est constamment en quête de soi, tant elle ne sait qui elle est.

En face de ces traits physiques que nous pouvons facilement apparenter à ceux de Belle, nous remarquons facilement un comportement digne de celui de deux princesses qui étalent ce qu'il y a d'humain et de philanthropie. A suivre leurs comportements, il est évident de comprendre que dans quelques-unes des situations, ces deux personnages, à l'origine très charitables, se rapprochent de la princesse Belle. Si Antinéa est la princesse de l'île, *Zaina*, aussi miséreuse qu'elle soit, est également la maîtresse du point B114. Comme ce fut le cas avec l'innocente Belle, ces dernières le sont aussi. Saint-Avit qui a appris à connaître Antinéa, réplique « *qu'en dépit de sa monstrueuse légende, [elle] trouvait le moyen de demeurer quelque chose de très pur (...) de virginal* »².

À l'opposé de la beauté avérée de ces deux belles femmes qui incarnent Belle, nous retrouvons dans les deux récits des personnages symbolisant la bête. Chez Pierre

¹Benoît, Pierre, *op.cit.*, p.157.

²*Ibid.*, p.158.

Benoît, contre toute attente, c'est la même Antinéa qui semble véhiculer les caractéristiques de cette dernière : elle « *est à la fois la cause et la solution aux maux qui affligent les personnages masculins de l'histoire* »¹. En effet, c'est elle qui attire les personnages européens auxquels elle réserve amour, jeux érotiques pour finir par les transformer en statues. Loin de l'ancêtre Bête qui était un prince éloquent, nos deux personnages excellent beaucoup plus dans le comportement contraire qui fait d'eux des monstres.

Dans les jeux de ces attirances, nous signalons une importance de taille tant cela fait référence au texte du prince de Beaumont. Contrairement à Belle qui se trouve dans l'obligation, pour le salut de son père, de rejoindre Bête, les personnages référentiels Antinéa et Zaina, semblent inverser cette situation mythique, et se donner raison par un jeu contraire. Ce sont elles, à présent, qui attirent dans leurs antres respectifs, les hommes qu'elles jugent dignes de leur appartenir. Dans *l'Atlantide* c'est Antinéa qui fait venir dans son île les plus beaux des Européens. C'est le cas aussi chez Djamel Mati. Croupir sous le joug de CroMagnon, n'est pas pour décourager la belle Zaïna dans cette entreprise qui consiste à attirer vers elle Neil qu'elle représente comme un prince, son prince.

D'une manière plus précise, chez Djamel Mati, Cro-Magnon dégage une monstruosité sans failles. D'ores et déjà, le lecteur se rend compte qu'il est en face d'un personnage mi-homme, mi-bête. Les contours physiques qui le caractérisent ne peuvent le confiner dans une forme unique ; il passe d'une apparence à une autre. Toutefois, c'est aussi par ses habitudes et son comportement qu'il tire ces variations. Qui mieux que le narrateur peut le décrire ?

Ce n'est sûrement pas sa gueule de goujat qui l'a séduite. Il ne sourit jamais. Son physique n'a rien d'attirant, encore moins rassurant. Sortant tout droit de la préhistoire, ce primate tanné par le soleil a certainement dû évoluer trop vite, seulement son cerveau n'a jamais voulu suivre ! La jeune femme se demande souvent si c'est un humain démoniaque ou un incubé qui a pris forme humaine²

Nous retenons à travers cette description que le personnage de Cro-Magnon reflète une image scellée entre un physique abominable et un comportement animal. En plus d'un corps qui fait peur, sa relation avec Zaïna est loin d'être normale et humaine.

¹Gélinas, Susanne, *La logique des possibles narratifs dans la Belle et la Bête : Modèle d'analyse pour l'enseignement du texte littéraire au secondaire*, Université de Montréal, 1999, p. 40.

²Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 22.

L'impossibilité à CroMagnon de rester dans une même et unique apparence l'enfonce davantage jusqu'à épouser les représentations les plus laides et les plus désagréables. Il passe, à cet effet, aux yeux de Zaïna, d'une apparence déplaisante à une autre. En résumé, « *dans la position horizontale, il se rapproche du lézard, debout, sa ressemblance penche vers la gent simienne : sa taille moyenne fléchit légèrement sur ses jambes arquées. Lorsque la jeune femme l'observe c'est toujours avec la même désagréable sensation* »¹.

En plus des descriptions données par le narrateur, dans l'articulation de CroMagnon avec Zaïna, s'épaissit le portrait d'un personnage, qui, en apparence, se rapproche de la bête, si ce n'est du monstre. Le caractère monstrueux de Cro-Magnon est visible sur plusieurs plans. En plus de sa laideur et de la saleté qui le caractérisent, il ne cache plus sa monstruosité morale. Comme nous l'avons signalé, nous sommes en présence d'un corps anormal, c'est celui d'une bête : « *Indubitablement donc, notre héros est un monstre : il remplit toutes les conditions requises pour l'être* »².

Aux abords donc du portrait physique, il est question de repérer seulement les traits qui caractérisent sa constitution corporelle, malgré les changements et métamorphoses qui l'extraient de l'unicité. Pour Hironobu Saigua, « *décrire la monstruosité de ces montres- aussi minutieusement qu'on le fasse- ne saurait être qu'un travail monotone, car il s'agit tout au plus de retracer le contour de ce qui est déjà présent et bien visible* »³. En effet, s'adonner à ce genre d'exercice ne peut qu'être facultatif, dès lors que l'auteur, facilite la compréhension et le repérage du personnage de CroMagnon par des traits physiques bien distinctifs.

Si le personnage de CroMagnon est décrit physiquement comme un monstre déplaisant et affreux, le personnage d'Antinéa, dans l'*Atlantide* est souvent présenté dans ses accoutrements les plus beaux. Le caractère monstrueux de ce personnage, n'est pas dans son physique, lui qui, au fur à mesure que la lecture avance, subjugué même le lecteur, mais c'est du côté moral et comportemental qu'il tient cette monstruosité. Pour mieux les cerner, il faudrait observer leurs comportements respectifs.

¹Mati, Djamel, *op.cit.*, pp. 21-22.

²HironobuSaigua, « Les monstres dans les chants de Maldoror. Monstruosité, ton nom est *femme !* » in *La littérature et ses montres*, Collection « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, Editions Cécile Defaut, 2006, p. 34.

³*Ibid.*, 36.

Si « *la Belle et la Bête étaient condamnées depuis l'origine des temps (...) à s'aimer* »¹, chez Pierre Benoît et Djamel Mati, il n'en est rien. Pour eux, il est question d'engager leurs personnages dans une relation contraire, dominée par les complots et les facéties pour Antinéa et ses amants, par la haine, les injures et le dégoût pour le couple CroMagnon/ Zaïna. C'est dans ce registre que se présente l'occasion de voir comment nos personnages monstrueux exhibent et manifestent ce caractère.

Malgré les tentatives répétées de zaïna pour amener son compagnon à un meilleur comportement, il semble que ce dernier excelle uniquement dans le registre absurde de l'immoralité. Apparemment, « *le rempart de la monstruosité reste bel et bien dressé entre la Belle et la bête, et même sa bonté maintenant reconnue, n'est pas suffisante pour faire de la bête un être digne d'amour* »². Dans cette entorse faite à la version première de la Belle et la Bête, Djamel Mati explicite l'impossibilité à l'amour à lui seul de faire de la bête, un être apte à aimer. Si l'aïeule Belle a permis au monstre, par son amour de redevenir prince, Zaïna, au contraire, n'a rien pu faire.

Le comportement immoral, répété indéfiniment par Antinéa et CroMagnon, n'est pas pour manifester quelque chose d'aimant et de positif, tant les personnages qui les entourent, en souffrent. Zaïna a trop enduré la grossièreté de son compagnon, les Européens captifs, ne sont pas épargnés, puisque la mort intervient juste après les moments d'amour auxquels ils avaient droit avec Antinéa. A ce stade, les deux personnages ne peuvent s'extraire, dans les conditions où se trouvent, à leur animalité. Il semble que leur nature est bel et bien scellée.

En plus de ce comportement peu apprécié, les personnages représentant la Bête disposent comme ils veulent de leurs captifs et captives. Antinéa considère ses prisonniers comme des jouets sexuels. Bien qu'elle s'offre pleinement à eux, il n'en demeure pas moins que c'est elle qui semble « prendre en main » le jeu à son actif. Il n'est pas un hasard de voir aussi Cro-Magnon faire valoir sa force physique et sa monstruosité pour assouvir ses appétits sexuels, sans le consentement de sa partenaire.

¹ Jean William Cally. *La bête dans la littérature fantastique*. Littérature. Université de la Réunion, 2007. French. <tel-00457638>, p. 709.

² Gardien, Ève, « La Belle et la Bête, ou comment la Belle est devenue princesse. », *Reliance*2005/3 (no 17), p. 74-79. DOI 10.3917/reli.017.0074

Si les Européens tirent plaisir du corps de leur reine favorite, eux qui jouissent pleinement d'un corps offert, ce même corps ne tarde pas à se faire monstre en les engageant dans les précipices de la mort. Menaçante envers Morhange, Antinéa a tenu ces paroles : « - *Tu souffriras des choses que tu ne peux même pas supposer* »¹. En effet, blessée dans son amour propre, Antinéa réserve à Morhange la même mort que les autres explorateurs, jusque-là statufiés.

Contrairement à ces Européens, Zaïna est toujours cette éternelle inassouvie. Jamais dans les ébats amoureux qui la lient avec CroMagnon, elle s'en est sortie satisfaite. C'est pourquoi, sa quête est celle de voir le désert lui offrir, un jour, un prince. C'est dans cette solitude, comme nous l'avons vu précédemment, qu'elle s'est offerte momentanément à la dune. Loin d'être un partenaire comblé donc, Zaïna continue de subir un CroMagnon insupportable :

Chaque soir, il l'asphyxie de fétidités composées de sueur renfermée, d'haleines pourries, d'aisselles aigres que Zaïna est obligée de respirer, car il fallait bien respirer ! Son aversion atteint son paroxysme lorsqu'il approche ses souffles puants et tièdes de sa bouche. Alors, elle s'enferme dans les circonvolutions d'un isolement mental, au fond d'une vie en apnée pour supporter l'horreur²

Zaïna est apparemment doublement victime, victime d'un espace désertique incommode à la vie, et victime d'un CroMagnon qu'elle ne peut supporter. Une situation d'isolement spatial qui fait que la prisonnière est le personnage le plus souffrant. Pour s'en défaire, dans les étreintes répétées de « *cette bête faite homme* »³, Zaïna se hâte pour gagner les espaces virtuels et intérieurs susceptibles de l'aider à supporter, enfin, la terreur de « *ce primate* »⁴, sorti « *tout droit de la préhistoire* »⁵.

Dans un autre registre, et cette fois, chez Pierre Benoît, les Européens apparaissent comme la figure plurielle de la Belle. En effet, à chaque fois qu'il est prisonnier d'Antinéa, le genre européen passe à la trappe et subit indéfiniment les supplices de la reine. Ayant pour dessein de venger les femmes, Antinéa entend rendre justice en tuant, à sa manière, les Européens. C'est par l'amour que les Européens meurent ; et c'est par l'absence de cet amour que le personnage de Zaïna, chez Djamel Mati, se meurt.

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 228.

² Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 22

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*

En plus de s'engager dans des rapports conflictuels, les différents personnages entretiennent aussi, des relations diverses avec l'espace. Il est évident à présent de s'interroger sur la présence de la bête et de la belle dans un espace qui n'est pas quelconque, sachant que le désert est cet espace indompté par ses capacités à changer et à se muer en ce qu'il ya de meilleurs et de pire. En effet, la disposition du désert à nuire ou à enchanter, traduit métaphoriquement la disposition d'un être qui est à la fois bête et humain. Il ne pourrait être autrement si ce n'est l'incarnation de la bête elle-même.

En filigrane et dans un jeu de rapprochement, nous comprenons que les qualités intrinsèques de la Bête, de CroMagnon et d'Antinéa donc, sont celles de l'espace désertique. Sous un autre angle, les différentes transformations et métamorphoses de CroMagnon, d'un point de vue physique, pourraient facilement s'apparenter à celles du désert, lequel, sous l'impulsion des quatre éléments, change et se transforme. C'est le cas de la reine, qui par ses caprices, représente l'espace d'un désert changeant, exposé, jusque-là au regard et au vouloir d'un étranger voulant à tout prix le maîtriser.

En mettant sous récit deux personnages insaisissables, Pierre Benoît et Djamel Mati, montrent qu'à l'image de la reine et de CroMagnon, le désert, loin d'être uniquement ce décor paradoxal qui sert l'intrigue, est cet espace naturel et premier vers lequel accourt l'homme moderne : Zaïna et les Européens. Venues des temps lointains- de la Grèce antique pour Antinéa et de la préhistoire pour CroMagnon-, ces bêtes sont confrontées à un affrontement direct avec l'homme. En d'autres termes, c'est un affrontement définitif entre le bien et le mal dans le désert. Pour William Cally, « *le prédateur archaïque affronte des personnages humains venus s'installer en terra incognita, au sein d'une nature non encore soumise par l'homme, espace naturel indompté dont la bête se révèle à la fois l'incarnation et le cerbère* »¹.

Dans ce sens, et c'est le cas chez nos deux auteurs, les personnages en référence à la bête semblent avoir toujours été là. C'est pourquoi l'hypothèse d'un espace ayant la spécificité d'être protégé par la bête est de mise. Comment ne pas donner raison à cette affirmation lorsque l'on découvre qu'effectivement l'idée est pertinente ? D'un côté une reine farouche, aussi astucieuse, énigmatique qu'indomptable, et de l'autre, un CroMagnonque personne ne peut posséder ni corriger. Les tentatives incessantes de

¹ Jean William Cally, *La bête dans la littérature fantastique*. Littérature. Université de la réunion, 2007. French. <tel- 00457638>, p. 40.

Zainade faire de la bête un être sociable sont des essais infructueux. Que dire de celles des Européens anéantis sans parvenir à divulguer la reine et la faire sortir de son antre ?

Cette terre est vraiment inconnue, et ni les Européens ni Zainane peuvent, en l'absence de la clarté des signes, se sentir à l'aise. Etre en opposition avec l'espace du désert, jusque-là inconnu, c'est être devant cette bête dangereuse, mais comme de revers, si ce n'est l'occasion de se muer, dans la durée évidemment, en bête, ce sera celle d'hériter de cette dernière quelques-uns de ses traits et caractéristiques.

Par son immensité, le désert s'offre et s'engage dans des considérations diverses symbolisant la clôture, l'emprisonnement, etc. S'y risquer, c'est se mettre, soit devant la possibilité d'un périssement, soit devant celle d'un renouveau. Le cas des Européens et de Zaïna, happés à leurs espaces respectifs pour se trouver dans l'espace de l'autre, celui de la bête, est le moment d'explicitier une forme de dissemblance où tous les dangers ont cours. Pour Jean William Cally « *les déserts, quoi qu'il en soit, forment un horizon de tortures physiques et de tourments pour l'homme qui s'y risque* »¹.

Dans cette perspective, il est vraiment opportun de voir l'espace du désert comme l'occasion de mettre l'homme devant l'expérience d'une initiation le menant vers l'ange ou vers le diable. C'est ce qui apparaît chez nos différents personnages, qui, confrontés à d'autres, et sous l'impulsion d'un désert ambigu, s'engagent dans les chemins du renouveau et de la métamorphose. Avant d'expliquer comment intervient cette métamorphose, parler de l'espace de cette expérience est plus que nécessaire.

Tout comme le château de la bête où se déroulait l'essentiel d'une intrigue à la fois amoureuse et haineuse, l'île de l'Atlantide et le point B114 apparaissent comme des lieux où les expériences d'isolement et d'emprisonnement s'enracinent. Ayant en commun le fait de s'enraciner dans les profondeurs du désert, ces lieux favorisent la symbolique d'espaces éloignés, difficiles à retrouver. En choisissant le désert comme le décor global qui abrite des êtres qui flirtent avec l'image de la belle et de la bête, les deux auteurs, développent des espaces et des cités particuliers auxquels ils associent le caractère comportemental et consciencieux de la femme.

Pour Valérie Tritter :

¹Jean William Cally, *op.cit.*, p. 221.

parmi ces cités mythiques « on peut évoquer le roman de Pierre Benoît, l'Atlantide, qui fait revivre le vieux mythe platonicien : la puissante thalassocratie décrite dans le Timée s'est muée en empire thanatocratie enfoui dans les monts du Hoggar, placé sous l'égide d'Antinéa, reine fatale qui statufie ses amants éconduits en les coulant dans l'orichalque, matière plus précieuse que l'or. Mais le récit mené de telle manière que le narrateur n'apporte aucune preuve de l'existence de l'Atlantide, pas plus que celle d'Antinéa. Elles peuvent très bien, dans l'ordre du récit, rester un mirage saharien. Le mythe de l'Atlantide rejoint ici le mystère de la femme¹

Comme pour son prédécesseur, Djamel Mati qui ne déroge pas à la règle, enveloppe le point B114 dans un cadre mystérieux, en le faisant habiter par la belle Zaïna, en référence à son ancêtre Antinéa, qui usa de ses charmes pour attirer sous son toit le beau Neil. L'évocation de ces lieux n'est pas sans engager le désert dans un temps lointain, voire atemporel, où le mystère règne en maître. Loin des regards indiscrets, ces espaces, ces lieux donc, qui s'inscrivent dans un isolement contaminant, ne tardent pas à transférer leurs essences pour ses occupantes.

En effet, sous l'emprise de l'immensité du désert, les personnages ne peuvent qu'être influencés et soumis au diktat d'un espace écrasant. L'espace dans ce cas de figure est une réalité qui modèle le caractère de l'être humain. Se trouvant, dès lors, inclus dans cet espace immense qui est le désert, l'île de l'Atlantide et le B114, traduisent dans leur forme réduite, le caractère global du désert. On ne peut aspirer à une compréhension totale de ces espaces si les personnages qui les habitent en sont exclus. Intégrer la Bête et la Belle peut aider à comprendre et saisir la dimension et les valeurs de cet espace.

Avant donc une quelconque métamorphose et changement, il est de ces obligations qui nous poussent à comprendre la dimension des deux espaces occupés par la belle et la bête, et de ce fait des deux à la fois. Dans cette lancée, établir un rapport de ces deux espaces avec celui du désert nous mène à comprendre la dimension de ce dernier en rapport avec les figures de la belle et la bête. La solitude qui caractérise l'île de l'Atlantide et le point B114, n'est pas sans nous rappeler le labyrinthe, cet espace insaisissable qui a une emprise absolue et forte sur ceux qui se sont jetés dans ses méandres. Pour Vincent Message, « *le labyrinthe est un endroit inconnaissable, où la nouveauté guette et peut surgir quand on s'y attend le moins. La solitude qu'on y*

¹Tritter, Valérie, *Le fantastique*, ellipse Editions Marketing S.A., 200, Paris, p. 58.

ressent a un caractère métaphysique : c'est l'effroi de l'homme face à l'infiniment grand »¹.

Le caractère spacieux du labyrinthe n'est pas sans conséquences quand il n'est pas occupé dans sa totalité. C'est le cas de l'île de l'Atlantide qui suscite de la panique chez les personnages, jusqu' à leur faire perdre le sens de l'orientation. Perdus donc, il n'est de recours que de s'appuyer sur l'aide des habitants de ce lieu. En développant les caractéristiques de l'espace dans lequel il est incrusté, l'île, dévoile l'immensité du désert où les signes de survie ne sont pas exposés au premier contact. Avoir recours aux habitués du lieu semble nécessaire. C'est exactement l'expérience qu'ont vécue les Saint-Avit et Morhange dans le grand palais de la reine. En s'adressant à son camarade, Saint-Avit témoigne de la difficulté de voir clair : « - *on perd tout sentiment de l'orientation, au milieu de ce labyrinthe »².*

Exceptés Antinéa et les habitués du lieu, les Etrangers capturés par la reine matérialisent le sentiment de perte et de désorientation. Devant cet état de fait, Saint-Avit, ahuri, s'étonne : « *Quel labyrinthe ! D'ores et déjà, je savais que je ne pourrais plus reconnaître le chemin de la chambre. Je n'avais qu'à suivre le guépard. »³. Bien avant, l'étrangeté de l'espace est mise en valeur devant l'immensité du palais. Le même personnage témoigne : « *en traversant de nouveau un labyrinthe, d'escaliers et de couloirs, je compris que je ne saurais jamais me retrouver sans aide »⁴.**

En imaginant que l'île de l'Atlantide a survécu au cataclysme naturel qui l'a emportée dans le temps, il est naturel d'admettre que ce genre de construction, aussi mythique qu'elle soit, n'est pas sans nous rappeler celle que Dédale a construite « *pour enfermer le Minotaure »⁵. Pour Dacharly Mapangou, la difficulté de se situer et trouver le chemin- c'est le cas dans l'île de l'Atlantide- nous laisse penser au labyrinthe qui « se caractérise par une extraordinaire multiplicité de corridors et de pièces qui se coupent*

¹ Vincent, Message, impossible de s'en sortir seul, Fictions labyrinthique et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis borges, Mark Z. Danielewski et Stanley Kubrick. Amaltearevista de Mitocritica. ISSN 1989-1709, <http://www.ucm.es/info/amaltea/revista.html> , Vol.1(2009), pp. 189-201.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 135.

³ *Ibid.*, p.221.

⁴ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 165.

⁵ Dacharly, Mapangou, la fiction romanesque de la postmodernité et ses labyrinthes : l'exemple des textes d'Alain Robbe-Grillet (France, 1922-2008), De Juan Jose Saer(Argentine, 1937-2005) et de Boubacar Boris Diop (Sénégal, 1946), thèse soutenue le 04 Décembre 2012, université Paris-Est Créteil Val de Marne, p. 29.

et se recourent indéfiniment, de telle sorte que le prisonnier ou le visiteur ne peut que très péniblement en trouver la sortie ou ne jamais en sortir »¹

A bien observer le comportement de Saint-Avit, nous comprenons que dans ce genre d'habitation, la désorientation est immédiate. Avoir recours à un intermédiaire connaissant les lieux semble obligatoire et recommandé. C'est ce qui se passe avec lui, qui, dans ses réflexions, témoigne de la nécessité d'un guide. Le cas d'un *guépard* est pour beaucoup pour retrouver le chemin. Ayant déjà vécu une telle expérience avant de s'introduire dans l'île, les personnages européens auront compris que le labyrinthe ilien a hérité les mêmes caractéristiques de l'espace du désert.

A l'opposé de l'immensité de l'Atlantide, le point B114 se présente à première vue comme étroit et exigu. Seulement, il est à considérer comme espace labyrinthique tant le personnage de Zaïna incarne la perte et la désorientation. Cette fois-ci, il n'est pas de ces pertes dans l'espace, mais pire, la perte est liée à l'état d'esprit du personnage. En effet, Zaïna n'en finit pas avec ses incursions oniriques qui l'engagent indéfiniment dans un dédale mental.

La situation dans laquelle se trouve le personnage de Zaïna, toujours en proie à des doutes et à des interrogations, elle qui est toujours sous l'emprise d'un « esprit tourmenté », du à des prises régulières de drogue, développe sa capacité à arpenter virtuellement des espaces et des temps qui lui révèlent d'une façon décousue son être égaré et perdu. Par ces expériences interminables, elle examine les profondeurs de sa conscience et de son Moi intérieur pour méditer sur ce son état. Dans ce sens, « *le labyrinthe mental est lié au savoir, mais aussi aux songes et à la mémoire. Il incarne la profondeur de la conscience, entre perte et révélation* »².

Ne pouvant quitter la cabane en craignant de se perdre dans le désert alentour, la belle Zaïna, en se droguant, quitte momentanément la mesure en conjoignant avec d'autres espaces, mais comme de coutume, elle finit toujours par atterrir dans l'unique point B 114. Ainsi, il est évident de parler de ce labyrinthe où l'on se perd, et où la solitude finit par avoir raison de soi. Le narrateur déclare dans ce sens : « *ce maigre décor rongé par*

¹Dacharly, Mapangou, *op.cit.*, p.29.

²Erre, *variations labyrinthiques*, centre Pompidou-Metz, dossier de presse, 12-09-11 au 05/03/12, document consulté le 05/01/2012 sur http://www.centrepompidou.metz.fr/sites/default/files/issuu/erre_dossierdepresse_fr.pdf

l'ennui et le désespoir atteste qu'elle n'a toujours pas quitté la cabane du Sibirkafi avec en prime l'effrayant sentiment de n'avoir en aucun temps connu d'autres lieux »¹.

En résumé, il est clair que dans le labyrinthe, la perte est présente, toutefois, il est de notre devoir de signaler que la perte dans le cas de l'ensemble des personnages est vécue différemment. Pour les Européens, prisonniers de la « bête Antinéa », la perte est doublement exprimée ; elle est à la fois dans le palais, donc spatiale, mais aussi sentimentale, car les sentiments d'amour qu'ils ont pour la reine ne sont pas sans conséquences. Ce n'est pas fortuit de le rappeler suffisamment quand on sait que la perte est liée également à la mort qui les attend.

Dans un autre registre, on pourrait dire aussi que la « belle Antinéa » vit certes dans un palais, mais loin du monde. Être à la fois prisonnier de l'île et du désert n'est pas pour l'arranger dans son comportement et sa relation avec les autres. Les sentiments de solitude, de l'éloignement et de l'emprisonnement finissent, par intermittence, par l'engager tantôt vers le Mal, donc vers la bête, tantôt vers le Bien, donc vers la Belle. Toutefois, dans l'ensemble de ces expériences avec l'espace et avec les autres, elle finit certainement par aboutir à l'unicité sentimentale et comportementale pour dévoiler enfin son véritable être.

En s'élevant au rang de souveraine et cela en s'accommodant à sa manière de sa demeure et de ses captifs, Antinéa, demeure cependant cette éternelle prisonnière de son propre palais, dès lors qu'elle ne peut quitter cet endroit de peur de le révéler aux autres. Bien entendu, à travers le personnage d'Antinéa, l'espace ilien qui s'érige en labyrinthe tant les caractéristiques sont présentes, signale l'importance de lui appartenir. Cet édifice ne peut être pour la reine que castrateur et protecteur à la fois. Pour Dacharly Mapangou, « *on ne peut parler de cette figure universelle sans faire allusion à cet édifice qui est souvent perçu autant comme un lieu de réclusion que comme un refuge ou une prison* »²

Si l'ancêtre Belle était prisonnière de la bête, elle a toutefois fini par devenir maîtresse du lieu de son emprisonnement. Pour ce faire, une série de changements et de métamorphoses ont eu lieu. À son image, Antinéa et Zaïna, finiraient, peut-être, par

¹ Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 23.

² Mapangou, Dacharly *op.cit.*, p. 29.

avoir raison de leurs mal-être respectifs pour se métamorphoser en ce qu'il ya de bien. Parallèlement, il ya lieu de signaler que dans ce jeu de métamorphoses, la bête- Antinéa et CroMagnon – est aussi concernée par cette transformation. L'emprisonnement qui oppresse au plus haut point ces personnages n'est pas, à notre connaissance définitif, car il faut admettre que « *la sortie du labyrinthe n'est jamais un retour au même, mais le prétexte à un voyage intérieur. Cette traversée assimilée au cheminement de la vie, est faite d'une succession de choix, d'hésitations et d'errances vers un accomplissement de soi* »¹

Le récit original nous enseigne que la bête s'est métamorphosée en prince par le pouvoir de l'amour. La même chose est arrivée à Belle qui a fini par aimer un être si immonde et répugnant qui est la bête. Notre intérêt, à présent, est de voir dans nos deux récits, comment et par quels moyens ces différentes métamorphoses sont réalisées. Pour cela, on ne peut minimiser l'espace du désert qui est pour certains, si ce n'est pour la majorité, de loin, l'espace qui favorise le plus le passage d'un état d'esprit à un autre. En effet, se confronter à lui, est source de révélations intérieures qui mènent vers une transformation définitive.

En considérant la situation initiale comme l'étape qui permet de définir les différents personnages dans des relations multiples, mais stables, le schéma narratif nous convie à observer les différents évènements et les différentes péripéties comme une invitation à un bouleversement irrévocable. En effet, avant la situation finale, les évènements aboutissent vers une situation d'équilibre ou de déséquilibre, car il est question de passer d'une réalité à une autre. C'est dans ce sens que nous allons observer, dans le chapitre qui suit, à travers l'enchaînement des évènements comment les personnages représentant Belle et Bête, séparément ou ensemble, se sont métamorphosés.

Tenir compte de l'espace est primordial, car, comme nous l'avons remarqué dans les chapitres qui précèdent, cette réalité ne peut être occultée, tant elle est une évidence qui influence le comportement des uns et des autres. Le désert à cet effet, intervient dans l'expérience métamorphique des êtres qui balancent d'une vérité à une autre. Par ailleurs, la métamorphose, comme ce fut le cas dans le récit original du prince de

¹ Erre, *variations labyrinthiques*, art.cit.

Beaumont, n'est jamais brusque, mais au contraire, elle est graduée et progressive. Elle intervient graduellement donc, jusqu'à se construire un itinéraire qui lui est propre.

2-L'itinéraire d'une métamorphose

Marqués par un comportement au préalable stable, les différents personnages jouissent séparément d'une identité propre. La métamorphose ne peut intervenir sans l'association de l'espace et de l'autre. C'est sous l'impulsion d'un ensemble d'influences que cette expérience peut s'avérer judicieuse. Dans des interactions multiples, et sous forme d'échanges et de concessions, les oppositions Belle et Bête se terminent souvent par la conception de cette réalité spectaculaire où « le vivre ensemble » est possible. Les frictions et les malentendus qui caractérisent les couples en présence aboutissent, à l'épreuve de plusieurs expériences communes qui les auront affectés, à un état d'entente et d'acceptation. Les uns et les autres se tiraillent mutuellement pour qu'enfin chacun puisse extraire de l'autre le beau et le laid.

L'ancêtre Bête exigeait de Belle son amour. Il voulait à tout prix que cette dernière ressente pour lui de l'amour. Le conte original nous enseigne, à effet, que Belle a fini par l'aimer, tant son compagnon avait tout fait pour être utile. Ses sacrifices n'étaient pas vains, car au bout, le résultat était là. L'on signale dans ce sens que n'était ce baiser légendaire, la métamorphose physique ne se serait réalisée. C'est pourquoi il est d'abord essentiel de parler de métamorphose sentimentale due à des modifications profondes de sa personne. En résumé, ces « *modifications peuvent affecter un être animé (...) tantôt dans sa forme physique tantôt dans sa nature profonde* »¹.

On l'aura compris, il n'est pas seulement de ces métamorphoses qui touchent le corps et le physique, comme c'est le cas chez CroMagnon, mais aussi celles qui se rattachent à l'esprit et aux sentiments. Si la métamorphose physique intervient « *de manière à ce que la transformation d'animal en humain se produise d'étape en étape* »², celle dite sentimentale, de l'amour donc, suit presque le même itinéraire. Dans une forme de mise en Abyme, nous remarquons que tour à tour, l'une provoque l'autre :

Ce qui rend ce rapprochement digne d'intérêt, c'est le fait que la métamorphose et l'amour supposent, autant l'un que l'autre, une quête initiatique qui engendre une nouvelle vision des choses, une nouvelle vie, un nouveau monde. Par le

¹Zsuzsa, Simonffy, « la métamorphose mise à l'essai : Attraper ou mimer le réel ? » Document consulté sur <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12082.pdf>, le 22/12/2016.

²*Ibid.*

changement de forme et d'identité qu'elle entraîne, toute transformation provoque une renaissance à la vie¹.

Nous voici à la croisée des chemins qui nous semblent propices à la compréhension de l'itinéraire qui mène vers la métamorphose. Pour ce faire, nous verrons les différentes étapes auxquelles obéit cet itinéraire en observant le moindre mouvement des uns et des autres. Antinéa et Zaïna, toutes les deux larguées dans deux espaces qu'elles n'avaient pas choisis, entreprennent intérieurement l'expérience d'une initiation qui les mène vers l'accomplissement de Soi. Nous entendons par initiation le fait de quitter l'espace de toujours pour se retrouver dans un autre où elles sont soumises à des expériences qui leur permettent au final de ressortir changées.

Les deux espaces labyrinthiques qui les ont accueillies sont des espaces d'enfermement physique et mental. Tirillées, elles comptent différemment, pour oublier et voir le temps passer, fuir. Antinéa, en faisant parler seulement son corps, et pour une parfaite maîtrise de l'île et de sa personne, elle dresse un rempart qui l'empêche d'aimer. De son côté, toujours rattrapée par le désert, Zaïna, tantôt par le rêve tantôt par des substances fumantes, s'engage dans les méandres de son Moi. L'espace d'expérience nécessaire à la quête n'est pas le même dans nos deux récits. Si pour Antinéa, l'île est cet espace référentiel où les péripéties s'enchainent, pour Zaïna, au contraire, elle qui n'a jamais quitté le point B114, les espaces rêvés et imaginés qui se superposent, s'offrent comme cadre à cette quête. Ainsi, les étapes d'une renaissance à la vie sont, de part et d'autre, réunis. En revanche, il faudrait comprendre que pour les deux femmes, le problème est d'abord d'ordre mental.

A partir des travaux de Sigmund Freud, Herbert Marcuse, explique que « *dans la théorie freudienne, les forces mentales opposées au principe de réalité apparaissent surtout comme reléguées dans l'inconscient et agissent à partir de là* »². Ce qui rend difficile pour nos deux héroïnes de recouvrer la totalité de leur identité et de changer enfin, c'est la lourdeur d'un traumatisme refoulé. L'une et l'autre sont victimes d'un fardeau, difficile à porter. C'est se retrouver, du jour au lendemain, forcées à vivre avec un être immonde qu'on ne connaît pas.

¹Zsuzsa, Simonffy, « la métamorphose mise à l'essai : Attraper ou mimer le réel ? », art.cit *Ibid*.

² Hubert, Marcuse, *Eros et civilisation*, Argument, les Editions De Minuit, 1963, p. 128.

Victime de ces Européens qui l'ont obligée à s'installer dans le Hoggar, désormais, Antinéa ne peut que leur vouer de la répulsion. Chez Djamel Mati, forcée de partager sa piaule avec CroMagnon est l'offense de trop qui oblige Zaïna à vivre récluse. C'est presque la même offense qui a conduit Antinéa à son emprisonnement dans l'espace de l'île. La haine et le dégoût de ces deux femmes envers leurs geôliers respectifs sont les leitmotivs d'un comportement de rejet. L'une et l'autre se recroquevillent derrière une apparence, derrière un masque. Si pour Antinéa, c'est dominer et tuer, pour Zaïna, il est question d'oublier pour mieux supporter la bête.

Par ce comportement, nous signalons que les deux reines ne peuvent pas vivre heureuses, mais c'est plutôt vers leur perte qu'elles courent. Progressivement, elles s'isolent d'un monde fait d'amour et d'acceptation. Par ailleurs, et comme de revers, ce comportement permet aussi, dans l'expérience de la douleur, de prendre conscience de ce qui les entoure. Pour Luc Beaubien, les conflits intérieurs aboutissent souvent à « *des transformations psychologiques d'un individu* »¹. Inconsciemment, les deux femmes, sont aux portes de l'expérience de l'individuation. Une telle expérience va les projeter indubitablement, suite à des transformations intérieures, dans l'unité psychologique.

Si nous en tenons aux travaux de Jung, il nous est presque obligatoire de lui emprunter quelques concepts clés, susceptibles d'orienter notre analyse selon la logique qu'il a déployée pour comprendre le chemin qui mène de l'obscurité vers la lumière. Dans la mythologie grecque, le personnage de Psyché, comme ce fut le cas, bien plus tard pour l'ancêtre Belle, est soumis à des expériences nécessaires pour un rétablissement définitif. En effet, l'observation de nos deux héroïnes nous a permis de voir que les confrontations avec cet autre qu'elles ont tant haï n'ont pas abouti, dès la première expérience, à cette illumination souhaitée, mais, c'est dans la durée et dans le temps que la métamorphose s'est réalisée.

Ainsi, « *l'individuation poussée débouche sur des expériences intérieures, universellement présentes dans le monde* »². En d'autres termes, le chemin qu'aura à parcourir la psyché est loin d'être une simple mobilité des sentiments. Ce mouvement unifiant, nécessiterait une cohérence de toutes les forces qui sommeillent en chaque

¹ Beaubien, Luc, *L'expérience mystique selon C.G. Jung : la voie de l'individuation ou la réalisation du Soi*, thèse soutenue à la faculté de philosophie, université Laval, Québec, 2009, p. 10.

² Beaubien, Luc, *op.cit.*, p. 257.

individu. Du fait de son insatiabilité, la reine Antinéa multiplie les rencontres avec les Européens. C'est à travers l'un d'eux qu'elle est finalement parvenue à sentir de l'amour. Il n'en n'est pas autrement pour Zaïna qui a appris à aimer CroMagnon, dans des rencontres interminables de partage qui sont ponctuées souvent par des frictions.

Pour comprendre le chemin de la métamorphose, il est de notre devoir d'expliquer les différentes étapes qui s'y greffent. Le processus d'individuation aux abords très initiatiques qui permet à Antinéa et Zaïna de voir la bête autrement, est construit intérieurement dans le doute et les hésitations. On ne s'étonne pas de lire deux personnages immergés dans les dolines du mal-être, possédés par des sentiments contraires. Sinon comment expliquer le fait de s'adonner érotiquement à ces êtres tant détestés ?

Jung explique que ce processus d'individuation est régi par le mouvement de plusieurs énergies contraires. Celles-ci, dans des échanges intermittents, favorisent le renversement de la personnalité. On passe ainsi par des transformations des énergies. Il faudrait pour les deux femmes, convertir, inconsciemment cela s'entend, toutes les énergies, jusque-là désunies, en énergie unies pour un rétablissement total. Dans ce cas de figure, « *l'individuation porte sur l'intégration des contenus inconscients qui, du même coup, vise à l'unification de la personnalité* »¹. Pour que l'unification de la personnalité se concrétise, l'univers psychique intérieur de chaque personnage, d'Antinéa et de Zaïna donc, doit croiser et intégrer le monde référentiel commun aux hommes. Cela ne peut se faire, explique Jung, que par l'intermédiaire et l'entremise de *l'inconscient collectif* où croupissent les différents *archétypes* que sont la nature-même de la race humaine. Pour Jung, l'univers de la psyché est tellement complexe, pour mieux le comprendre et le cerner, les parties qui le constituent, la *persona* et l'*ombre*, doivent être définies et repérées.

Nous considérons à présent que l'ensemble de ces parties répondent théoriquement et d'une façon très claire au processus d'individuation de nos deux héroïnes. Comme nous l'avons déjà expliqué précédemment, Antinéa et Zaïna ont presque quitté et brisé la coquille qui les a empêchées de se révéler dans leur véritable nature. Une donne qui leur a permis de comprendre enfin que cet autre, gênant et différent, sous un autre aspect, peut s'avérer être quelqu'un de bien. Il n'est pas véritablement le monstre qu'elles se

¹Beaubien, Luc, *op.cit.*, p. 205.

représentaient jusque-là. Que faut-il à ces femmes pour intégrer le monde des valeurs positives ?

Pour le savoir, il faut d'abord comprendre la constitution psychique de la personnalité. Jung explique que « *la psyché comporte deux domaines qui à la fois sont unis et différents* »¹. Si la partie conscience de la personnalité est la *persona*, celle dite inconsciente est *l'ombre*. Retenons aussi que « *la totalité psychique pourrait être comparée à une habitation dont le Moi se serait installé au centre, alors qu'une des façades regarde la rue et l'autre plonge sur le mystère d'un jardin secret* »². Le monde référentiel, selon cette logique, est ce monde qu'incarne un ensemble de jeux auxquels s'adonnent Antinéa et Zaïna.

C'est ce monde plein de tromperies exprimé dans l'absence d'une grande clairvoyance. En s'attachant au monde des apparences, Antinéa et Zaïna donnent raison à l'aïeule Belle qui rejette autrefois un prince ensorcelé. Comme elle, elles prolongent dans la répulsion, des relations dominées par le paraître. Ne sachant extraire l'agréable du déplaisant, ces deux « Belles » maintiennent une logique infecte de partage. Comment expliquer la haine de ces innocents Européens, aucunement responsables des mésaventures de la farouche reine ? Pourquoi continuer aussi à repousser un CroMagnon serviable à souhait ?

Se voulant la partie extérieure de la personnalité, la *persona* est considérée comme « *le système d'adaptation ou la manière à travers [laquelle] on communique avec le monde* »³. Par la *persona* donc, nos deux protagonistes excellent dans la durée par un comportement qui leur permet de se maintenir et maintenir l'ordre de leurs châteaux respectifs. Antinéa, par ces jeux charmeurs, aidée de son corps, continue à imposer le diktat qu'elle semble tenir de ses aïeules. Pour sa part, Zaïna a tout fait pour éloigner son compagnon en exigeant qu'il aille à chaque fois lui chercher du chanvre indien et de la nourriture. Une exigence qui expose CroMagnon aux affres du désert.

Héritant d'un fardeau qui aura caractérisé ses ascendantes, Antinéa, est presque obligée de laver cet affront ô combien écrasant. Pour elle, « *il est temps que les fils de Japhet*

¹Rochedieu, Edmond, *C.G. Jung et l'individu dans le monde d'aujourd'hui*, Editions Seghers, Paris, 1970, p. 66.

²*Ibid.*, pp. 72-73.

³*Ibid.*, p. 73.

payassent aux filles de Sem ce formidable arriéré d'injures »¹. Pierre Benoît écrit dans ce sens que la majorité des braves femmes qui ont choisi de fuir avec leur amant, n'ont récolté, au bout, que malheur et injustice. Se confiant à Saint-Avit, Le Mesje affirme :

Songez à la façon cavalière dont se comportèrent Ulysse vis-à-vis de Calypso, Diomède à l'égard de Callirhoé. Que dire de Thésée avec Ariane ? Jason fut avec Médée d'une légèreté inconcevable. Les Romains ont continué la tradition, avec plus de brutalité encore(...) César fut pour la divine Cléopâtre un goujat lauré. Tite, enfin, cet hypocrite de Tite, après avoir vécu une année entière en Idumée à ses crochets, n'a emmené à Rome la plaintive Bérénice que pour mieux la bafouer²

A la question de savoir comment la reine se comporte avec ses hommes pour maintenir la régularité de son caractère, il faut comprendre que la *persona* qui nous donne de la personnalité que l'aspect extérieur, n'est autre qu'un ensemble de rôles merveilleusement joués. EdmondRochedieu explique que « *la persona désignait à l'origine le masque porté par l'acteur* »³. Assurément, Antinéa est une bonne joueuse qui a su subjuguier ses victimes enchantées de mourir par la force de son caractère. S'efforçant de rétablir les femmes dans leur droit, Antinéa, consciente de son monde extérieur, s'érige en femme dominatrice de son île. Son érémitisme, gage de sa survie, ne peut lui suffire ; elle doit désormais étendre cette domination au niveau même de sa personnalité.

Une telle réalité l'oblige à dominer ses sentiments d'amour par crainte de se révéler. C'est ce qui explique l'utilisation jouissive et voluptueuse de son corps pour une fine maîtrise de sa *persona*. Encore heureuse qu'elle soit « *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* »⁴.

Après avoir su qu'elle est une simple femme, Antinéa qui a, jusque-là, appris à se faire reine, ignore qu'elle est victime de son comportement qui a tant duré. Ce comportement devenu, au fil du temps, une véritable manière d'être avec les autres s'avère dangereux pour elle et pour les autres. Pour Rochedieu, « *le danger est que l'on s'identifie à sa persona* »⁵. Celle-ci, « *peut se muer en un piège dangereux, à cause précisément de la*

¹ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 147.

² Ibid.

³ Rochedieu, Edmond, *op.cit.*, p. 73.

⁴ Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 147.

⁵ Rochedieu, Edmond, *op.cit.*, p. 73.

facilité qu'elle offre à l'homme à dissimuler sa véritable identité derrière la profession qu'il exerce ou le titre qu'il porte »¹.

Parallèlement à Antinéa, Zaïna, déçue par un comportement zoophile de son compagnon, apprend à son grand désarroi qu'une chèvre est devenue sa rivale : « *la pauvre bête qui a le malheur de cohabiter avec le couple faisait d'elle la seconde femelle du point B114* »². Cette vérité précipite cette femme dans une colère indescriptible qui l'amène à douter de l'aptitude de son compagnon à la rendre heureuse. Se partager un homme avec une chèvre l'écoeure. Désormais sa psyché est atteinte. Consciente du rang qu'elle occupe suite à la trahison de son compagnon, elle souffre. Elle « *ne se l'avoue pas, mais sa féminité en demeurera bafouée* »³. Devant ce comportement, elle a préféré avoir recours aux drogues. Dorénavant, « *elle préfère continuer à tirer sur la pipe brûlante du narguilé et flotter entre le réel aigre et son artifice doux(...) elle se console en se soumettant au gargouillement du liquide fumant* »⁴.

Les postures que ces femmes ont adoptées expliquent leurs prises de conscience. Pour mieux se protéger, elles ont préféré se replier sur elles-mêmes et changer. C'est à elles de se prendre en charge car le monde extérieur ne les arrange pas. Elles ont compris la nécessité d'adopter une conduite qui permet d'occuper une place qu'il leur convient. Jung explique : « *être conscient c'est percevoir et reconnaître le monde extérieur ainsi que soi-même dans ses relations avec ce monde extérieur* »⁵⁶.

Dans un autre ordre d'idées, être victime des délires symptomatiques n'est pas pour éclairer le jugement de Zaïna. Consommatrice invétérée du chanvre indien, elle ne peut avoir une idée claire. Du reste, elle ne peut voir CroMagnon autrement que sous ses allures les plus méchants. Par conséquent, elle se cache derrière une attitude qui n'est pas pour favoriser un éventuel rapprochement. De plus en plus, elle s'éloigne et s'isole de sorte à faire de lui cet éternel vagabond. Suite à des mésaventures avec son compagnon, elle se construit une muraille susceptible de la protéger d'autres affects inhérents aussi à l'espace. Par cet isolement, elle bascule petit à petit dans les

¹Rochedieu, Edmond, *op.cit.*, p. 74.

²Mati, Djamel, *op.cit.*, p. 25.

³*Ibid.*, p. 25.

⁴*Ibid.*, p. 35.

⁵*Ibid.*, p. 73.

⁶Jung, Carl Gustav, *L'homme à la découverte de son âme*, dixième édition, Payot, Paris, 1962, p. 93.

profondeurs du malaise. Jung explique que « *du fait des ébranlements psychiques, des pans entiers de notre nature peuvent s'effondrer dans l'inconscient et disparaître de la surface de la conscience pour des années, des dizaines d'années* »¹.

Par ailleurs, après les plongées hypnotiques, Zaïna a montré qu'elle est disposée à aimer. Elle l'a d'ailleurs prouvé après moult hésitations. Vraisemblablement, elle est quelqu'un de bien. Ce qui se passe avec elle est simple à expliquer ; elle est le souffre-douleur de ce que Jung considère comme *phénomène de dissociation*. Cela engendre « *des transformations du sentiment général des choses, des sautes irrationnelles de l'humeur, les affects imprévisibles, des aversions soudaines, des lassitudes psychiques* »².

Au fond, Antinéa et Zaïna, sont incapables de juger et de voir le monde qui les entoure, en l'absence d'une prise de conscience héritée de l'association des énergies. Le mal est profond, car « *il [leur] est difficile de juger du présent immédiat dans lequel [elles vivent]* »³. Pour guérir de ce mal, la nécessité d'intégrer cette partie inconsciente, *l'ombre*, qui se trouve en chacune d'elles est inévitable. En résumé, elles doivent tout d'abord, pour devenir des femmes complètes, embrasser le contenu de *l'ombre* et ensuite découvrir l'inconscient collectif. Contrairement à la *persona*, *l'ombre* est cette partie inconsciente ayant en son sein des qualités rarement acceptées par la *persona* du fait de leurs incompatibilités avec celles de cette dernière. Quand la *persona* constate la présence de ces intrus qui viennent de la partie inconsciente, elle agit vite afin de les refouler, car ils remettent en cause les rôles qu'elle s'attribue. En outre, se laisser envahir par de telles valeurs pourrait coûter la perte du rang acquis dans les échanges superficiels avec les autres. Jung dans ses travaux explique que *l'ombre* :

A quelque chose d'effrayant dans le fait que l'homme ait aussi ce côté ténébreux, cette ombre qui ne signifie pas seulement de petites faiblesses et des grains de beauté, mais aussi un dynamisme souvent démoniaque. Toutefois cette *ombre*, si elle est en général quelque chose d'inférieur et d'inadapté, ne se comporte pas uniquement en partenaire négatif. Elle contient aussi bon nombre de qualités authentiques, d'instincts normaux, de réactions appropriées [...] qui peuvent, en bien des cas, raviver et embellir l'existence⁴.

¹Jung, Carl Gustav, *op.cit.*, p. 62.

²*Ibid.*, p. 63.

³*Ibid.*, p. 65.

⁴Rochedieu, Edmond, *op.cit.*, p. 74.

Il est très important pour Antinéa et Zainade reconnaître les contenus de *l'ombre* pour pouvoir changer et devenir des femmes heureuses et complètes. Dans ce sens, si les deux femmes par l'intermédiaire de la persona, intègrent les contenus de l'ombre, elles peuvent aspirer à une métamorphose de leur personnalité qui ferait d'elles des êtres heureux. Cela ne peut se faire que par l'écoute de leurs environnements respectifs. Antinéa dans ce sens doit s'ouvrir à l'autre, à cet étranger qui la répugne, et accepter enfin cet amour que lui vouent les Européens. A son image, Zaina est presque obligée de revoir son comportement et se pencher sur les plaintes répétées de CroMagnon. Les deux femmes doivent se surpasser par des efforts individuels, hérités de leurs interactions avec l'espace et la réalité si complexes du monde extérieur. Il leur est presque demandé, dans ce cas « *d'apercevoir les différences individuelles et de les apprécier à leur juste valeur* »¹. Pour Jung, c'est à partir de *l'inconscient collectif* que cette possibilité peut se réaliser. La réalisation de ce changement est une invitation à concrétiser intellectuellement un regard neuf sur le monde environnant.

Pour Antinéa, le premier bouleversement sentimental qui l'a poussée à voir les Européens autrement est la personnalité de Morhange qui a refusé de donner raison à sa domination. Ce dernier, nullement perturbé par cette dernière, résiste et lui oppose un refus. Il dresse un rempart qui oblige la reine de sortir enfin de sa coquille et de son intériorité. Une attitude qui le mènera directement vers la mort. Conscient de ses gestes, Morhange avoue : « *que j'obtempère aux caprices les plus saugrenus de cette dame, cela ne m'empêchera pas d'être bientôt catalogué dans la salle de marbre rouge avec le numéro 54* »². Jusque-là maîtresse et dominatrice, Antinéa s'avoue vaincue en face d'un homme qui la rejette. Pour Morhange, « *l'homme a, sur la femme [...] une incontestable supériorité. De par sa conformation, il peut opposer la plus complète des fins de non-recevoir. La femme pas* »³. Apparemment, la beauté qui est jusque-là le masque par lequel la reine subjugue et domine les autres, ne peut pas suffire. Le narrateur qui la trouve toujours belle dit : « *Qu'elle était belle, dans sa majesté méprisée, dans sa beauté pour la première fois impuissante* »⁴

¹ Rochedieu, Edmond, *op.cit.*, p.55.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 167.

³ *Ibid.*, p. 168.

⁴ *Ibid.*, p. 229.

L'apport du monde extérieur pour l'éveil de la personnalité est vraiment important. C'est à partir des interactions multiples avec les gens qui composent ce monde que l'individu peut aspirer au changement. On ne peut retenir de ces gens que ce qui est positif. Suite à un avis quelconque, un comportement ou une manière d'être, l'individu ne voit pas venir un processus de changement intérieur qui bouleverserait sa manière de voir et de se comporter. Antinéa et Zaïna ont toutes les deux appris de leurs partenaires respectifs qu'elles ne peuvent jouir et se suffire éternellement de leurs convictions individuelle et personnelle. Cet autre- Morhange et CroMagnon- qui représente le monde extérieur suscite en elles la nécessité de s'ouvrir, et d'adapter leurs façons de saisir le monde.

Le figement qui les caractérise n'est pas pour leur garantir un meilleur rang. Elles savent que leurs « *fonctions conscientes peuvent être modifiés, affectées, contrecarrées, aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur, par des facteurs incontrôlables* »¹. Ces facteurs qu'elles ne peuvent contrôler, en réalité, est cette partie inconsciente qui affleure à la surface. Après avoir découvert l'inconscient collectif et les différents archétypes, les énergies s'associeraient pour permettre à nos deux personnages féminins d'aspirer à la redécouverte. Qu'est-ce que l'inconscient collectif et quels sont les archétypes qui ont permis à Antinéa et Zaina de changer ?

Pour comprendre ce que *l'inconscient collectif*, il est nécessaire de lui opposer le concept de *l'inconscient individuel*. Ce dernier apparaît comme l'ensemble des sentiments qui constitue le caractère émotionnel de chaque personne. Ces sentiments qui sont différents d'un individu à un autre construisent le monde complexe de chaque être humain. En revanche, *l'inconscient collectif* est le fondement même de la race humaine. En chaque individu, explique Jung, existe un héritage inné qui façonne le comportement et la dimension psychique de la race humaine. Quand les contenus de l'inconscient collectif affleurent à la surface, ce n'est guère par l'intermédiaire de la raison, mais c'est en dehors de cette logique. En d'autres termes, ces contenus s'échappent et viennent naturellement. Pour distinguer les deux inconscients, personnel et collectif, Jung explique que « *les contenus de l'inconscient personnel sont des*

¹ Jung, Carl Gustav, *Présent et avenir*, traduit de l'allemand et annoté par Roland Cahen, Editions Buchet/Chastel, Paris, 1962, p. 46.

acquisitions de la vie individuelle, tandis que ceux de l'inconscient collectif au contraire sont des archétypes qui ont une existence permanente »¹.

A la lumière de cette réflexion, on comprend mieux qu'Antinéa et Zaïna ont certes des comportements individuels dominateurs qui leur sont propres, mais force est de constater « *qu'il est toujours dangereux de s'aliéner soi-même au profit d'une personnalité artificielle, de se jouer la comédie et de se présenter aux autres sous un masque que l'on s'imagine avantageux et qui cache en fait une émotivité malade* »². C'est cette émotivité qui a valu aux Européens la perte de la vie ; c'est encore elle qui a fait de CroMagnon le sempiternel errant.

La réflexion jungienne permet de voir les archétypes comme le soubassement de l'existence humaine. Dans nos deux récits, ils sont également à l'origine de la métamorphose d'Antinéa et Zaïna. Dans ce sens « *Les archétypes sont comme des sédiments, des dépôts, fruit d'une expérience ancestrale. De là, leur nombre est proportionnel aux possibilités de l'expérience millénaire de l'humanité* »³. L'on comprend que si la métamorphose est possible, ce serait à partir d'un bagage culturel enfoui en chaque individu, transmis par l'humanité entière. Ce bagage millénaire jusque-là confiné dans l'inconscient individuel émerge pour permettre l'apparition d'un ensemble de comportements pérennes qui caractérisaient autrefois les humains. Ces archétypes façonnés à travers le temps trouvent en chaque individu le canal par lequel ils se réactualisent et se renouvellent. C'est à partir de ces archétypes que les humains se reconnaissent pour trouver enfin un terrain d'entente qui permet de vivre en communauté. Ils agissent comme un principe d'identification et d'intégration à un idéal commun qui remonte d'un passé ou d'un vécu.

D'entre les archétypes qui ont le plus favorisé la métamorphose des deux femmes se trouve l'archétype sexuel, composé de la dichotomie anima/ animus :

Le couple archétypique animus-anima ou, comme dit Jung, l'image de l'âme, cela qui nous introduit dans la deuxième étape de l'individuation. C'est la rencontre de l'anima chez l'homme, et l'animus chez la femme [...] Ce trait de

¹Jef Dehing, « L'œuvre de Jung - ombre et clarté » in, *Cahiers jungiens de psychanalyse* 2007/3 (N° 123), p. 51-77. DOI 10.3917/cjung.123.0051, consulté le 11/03/2017 sur <http://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2007-3-page-51.htm>

²Rochedieu, Edmond, *op.cit.*, p. 79.

³Guettaï, Abdelbaki, *Dieu chez C.G. Jung*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'université Laval pour l'obtention du grade de maître es art (M.A.), 1997, p. 18.

l'inconscient, qui reste souvent ignoré, est à l'origine de la recherche du sexe opposé. Cependant, lorsque cet aspect est méconnu et qu'il est projeté sur le sexe opposé sans pour autant qu'il lui corresponde, cela provoque, comme c'est souvent le cas, des ruptures dramatiques.¹

Dans leur rapport sexuels aux autres, Antinéa et Zaïna sortent toujours insatisfaites, car leurs partenaires respectifs sont choisis seulement pour meubler et donner raison à leurs instincts sexuels. L'envie insatiable d'Antinéa est à observer du côté du nombre important d'Européens qui ont péri par sa main ou par jalousie. Une fois lassée de son partenaire, elle instruit Cegeïr-Ben-Cheïkh de lui capturer un autre à qui elle réserve le même destin que le précédent. Nous comprendrons qu'à travers l'ensemble de ses captifs, la reine en sort toujours inchangée. Il faut attendre que Morhange apparaisse pour que cette dernière daigne enfin sortir de sa coquille. Toute haletante, elle dit à Morhange: « *songe que je tiens les portes de ce palais, songe que j'ai un empire suprême sur ta vie. Songe que tu ne respirez qu'autant que je t'aime* »². Pour Zaina, il est clair que dès le début, elle était dans l'attente de Neil. En l'attendant, elle se permet dans ses élucubrations des rencontres. Les deux femmes semblent fidèles à l'image de l'homme qu'elles se représentent, elles sont restées telles qu'elles jusqu'à l'apparition de Morhange pour la première et Neil pour la deuxième.

Si la reine est disposée à donner la liberté à Morhange et à Saint-Avit, ce n'est pas parce que Morhange est réceptif à son amour, mais parce que face à lui, la reine a changé. Dorénavant, n'étaient les promesses de Morhange de revenir avec des soldats et des canons pour l'honorer, la reine aurait probablement quitté définitivement son masque. Antinéa affirmative, dit : « *quoi qu'il en soit, c'est décidé : à tous les deux, je vous rends votre liberté* »³. La décision de Morhange provoque la colère la reine qui finit par le tuer. Contrairement à cette reine, Zaïna finit par changer après l'arrivée de Neil. Ce dernier pourrait être CroMagnon que Zaïna a finalement accepté. Cela est possible, car Neil est apparu dans le circuit narratif, après la disparition de CroMagnon dans le désert.

Dans une forme de réactualisation du mythe de la belle et la bête, Pierre Benoît et Djamel Mati contournent différemment ce mythe et proposent une perspective fantastique pour mettre en avant les différentes relations émotionnelles qui sont le

¹ Guettaï, Abdelbaki, *op.cit.*, p. 32.

² Benoît, Pierre, *op.cit.*, p. 229.

³ *Ibid.*, p. 228.

propres des humains, c'est pourquoi à travers les caractères monstrueux de l'homme, et celles dites humaines de la femme, ils permettent de concevoir un espace possible. Le désert, à cet effet, révèle sa capacité à engager les hommes dans des métamorphoses. Si, à première vue, l'espace du désert est celui dans lequel les personnages ont trop souffert, il n'en demeure pas moins que c'est dans le même espace que les deux femmes ont connu l'amour.

Conclusion

Nous sommes parvenu à voir que le désert, pris dans son sillage sémantique, communique parfois un sens ambivalent. L'ensemble des éléments qui appartiennent à cet espace expriment presque tous, des valeurs qui sont à la fois euphoriques, et à la fois dysphoriques. Il est question de voir comment le désert, dans *l'Atlantide* de Pierre benoît et de Djamel Mati s'exprime quand il est pris en charge par deux discours différents : l'un appréciaatif, l'autre dépréciatif. Dans le cadre de cette étude, il est question de voir si le désert, dans les deux textes, écrits séparément exprime les mêmes dimensions thématique et mythique. En d'autres termes, il s'agit de voir si le désert impose un ensemble d'éléments qui lui appartient pour s'ériger en un espace qui oriente les différentes écritures. On peut donc, ici, se demander comment Pierre Benoît et Djamel Mati, deux écrivains de deux époques différentes, écrivent le désert.

Répondre à cette question nous permet de voir si le désert s'impose comme une écriture propre, dite sémiotique du désert. Ce sera l'occasion de vérifier aussi en dehors de cette sémiotique, comment les deux écrivains thématisent l'espace du désert et quelles sont les valeurs qui découleraient de ces thématiques. L'axe axiologique qui détermine les valeurs est l'occasion de vérifier les dimensions thymiques de cet espace. Autrement dit, il s'agit de comprendre par quel imaginaire les deux écrivains prennent en charge la notion du désert et voir les éléments que chacun retient pour rendre compte de cet espace.

Notre étude nous a permis de voir combien écrire le désert est difficile. Ce qui ressort de chaque texte témoigne non seulement de la capacité du désert de générer plusieurs sens et plusieurs thématiques, mais des thématiques qui peuvent aussi être variées en fonction de plusieurs paramètres. Il est nécessaire de prime abord de comprendre le contexte dans lequel un texte est produit, nonobstant la dimension immanentiste de l'analyse choisie. Dans cette perspective, quand il s'agit d'écrire le désert, les relations historiques, culturelles, auxquelles l'on peut rajouter la sensibilité de l'auteur sont autant de motivations et de sensibilités qui peuvent intervenir dans la rédaction, pour emprunter au texte quelques aspects de la forme et de le nourrir par un imaginaire unique. Toutes ces données permettent de faire apparaître de nouvelles écritures sur un unique sujet.

D'emblée, nous remarquons une différence d'écritures dans les deux textes, car à bien observer le registre de langue et le genre **utilisés**, nous constatons la technique du *flash-*

back chez Pierre Benoît et une écriture fragmentaire chez Djamel Mati. C'est ce qui engendre la différence dans les manières de rendre compte du désert et la façon de l'inscrire. Une manière de le proposer aux lecteurs de chaque époque avec des images appropriées, lorsqu'on sait que ceux-ci sont toujours dans l'attente. Les dimensions culturelles ne peuvent rester insensibles à l'écriture, car, finalement, chaque texte et chaque écrivain **s'adressent** à ses contemporains. Pour Pierre Benoît et pour Djamel Mati, leurs textes respectifs sont créés probablement sous l'influence des exigences esthétiques et celles dites préoccupantes, du lectorat et de l'époque.

Pierre Benoît **dresse** le décor de son histoire dans un pays étranger. L'auteur a utilisé une écriture simple pour inviter ses contemporains à la découverte d'un espace totalement différent de celui de leur pays. Par son écriture il envisage une rencontre fictive avec des hommes aux mœurs et aux traditions étranges. Rongés par les problèmes de leur époque, les lecteurs pouvaient trouver dans l'œuvre de ce romancier une forme d'évasion par la présence d'éléments **évoquant** des endroits exotiques. Une fois le texte lu, le lecteur sort submergé par des émotions et des sensations nouvelles. L'ensemble de ces images et stéréotypes, qui ont émaillé le désert, serviraient éventuellement à enclencher un mécanisme de réflexion où chaque personne exigerait le droit et la légitimité de la présence française dans le désert algérien.

L'auteur semble être fasciné par des décors spacieux et invraisemblables tels **que** les îles et les déserts. Dans son œuvre, il imagine la survie d'une Atlantide inhospitalière, à l'image de l'espace du désert et quelques-uns de ses habitants. Le décor insulaire ne serait qu'une tentative de placer l'origine du désert dans un temps ancien. Par une littérature dite exotique de voyage, l'auteur excite les imaginaires qui accaparent les espaces inexplorés en s'appuyant sur un travail de documentations qui distribue un tas de données historiques donnant au récit une dimension référentielle et réelle.

Le texte de Djamel Mati, **faisant** parfois entorse à celui de Pierre Benoît, permet de lire un désert à première vue référentiel, mais en réalité un désert des hommes. Cet espace n'est que l'allégorie de l'homme indécis en proie à des doutes et des élucubrations **oniriques**. L'homme tourmenté et imprévisible est à l'image, en effet, de ce désert qui surprend par son climat changeant et l'impossibilité à l'**Autre** de le cerner et le comprendre. Tout comme le récit atlantidéen, *On dirait le Sud*, est une invitation à la **méditation**. Les lecteurs contemporains pourraient découvrir l'énergie qu'il faut pour

s'inscrire dans le renouvellement. Si le désert a pu garder son authenticité, l'homme qui lui ressemble tant pourrait également garder, sinon chercher l'authenticité de l'homme heureux. Ce décor sec, **chaud** et aride caractérise la sécheresse spirituelle et **désenchantement** identitaire qui touche l'homme moderne, noyé dans des réflexions diverses, mais interminables sur **sa** nature. Le retour à l'origine est susceptible de lui apporter quiétude et repos de l'âme.

Si les deux textes montrent à quel point l'espace est capable d'apporter des réponses, il n'en demeure pas moins que cet espace est interrogé différemment. Nous remarquons des convergences sémantiques quand il s'agit de représenter l'espace géographique avec l'ensemble de ses contenus naturels. Les deux textes matérialisent des jeux de sens qui incarnent des dimensions axiologiques aux abords euphorique et dysphorique. En revanche, ils divergent dans la valeur donnée aux habitants de cet espace, sachant que *l'Atlantide* stratifie et catégorise les habitants du désert, et les montre sous le signe bipolaire d'êtres qui charrient les sémantiques positive et négative. C'est dans ce sens qu'il donne à lire des Touareg nobles et des Touareg assujettis. Dans *On dirait le Sud*, l'occasion de lire les habitants **peuplant** le désert est une occasion de les découvrir dans leurs dimensions les plus courageuses et les plus nobles. En face d'eux, l'étranger apprend à vivre en harmonie avec l'espace et avec lui-même.

La réflexion proposée, ici, s'inscrit dans le vaste champ de la littérature comparée qui s'intéresse aux œuvres d'écrivains relevant de cultures différentes. La présente étude a permis de comprendre que l'utilisation du désert, en tant que figure fictionnelle, prise dans des discours différents, même appartenant comme dans notre cas à des époques différentes, acquiert des valeurs et des fonctions diverses. Cette analyse qui a impliqué un important travail bibliographique doit beaucoup à la pluridisciplinarité. L'apport de plusieurs disciplines nous a permis de répondre à la problématique, mais aussi d'enrichir les travaux ultérieurs sur le désert, car elles permettent de voir le désert sous le prisme de plusieurs réflexions.

Les différentes manifestations du sens que peut avoir le désert exigeaient, à cet effet, de l'ensemble de ces disciplines, un regard critique pour permettre de voir s'exprimer dans la diversité un espace qui se renouvelle par les écrits qui lui sont consacrés. L'exploitation de ces approches **devrait** permettre de répondre à une série d'interrogations inhérentes au sujet. L'analyse a **(dé)montré** que le sens du désert et les

représentations que l'on fait de lui sont différemment saisies. Il n'est jamais figé, il est un espace insaisissable, car dans le cas de nos deux textes, nonobstant les éléments retenus pour son écriture, ces éléments sont chargés par des thématiques qui sont parfois identiques et parfois opposées.

Pour ce faire, nous avons essayé dès la première partie intitulée *pour une sémiotique du désert* d'observer comment **cette** sémiotique du désert s'exprime **dans la trame discursive**. Cela nous a permis d'interroger l'espace du désert au gré de deux littératures complètement opposées. Or, dans ce sujet, il s'agit de voir un espace du désert capable de s'ériger en sémiotique **impliquant** les éléments du vide, du nomadisme et de l'anachorète. Cela nous a conduit à émettre des objections sur l'hypothèse selon laquelle si l'on est amené à écrire le désert, l'on est obligé d'intégrer les éléments du vide, du nomade et de l'anachorète. En effet, au terme de l'analyse, nous avons remarqué que les deux textes n'intègrent pas l'ensemble de ces éléments. Chez Pierre **Benôit**, le caractère religieux n'est pas pour autant absent, mais il est présent sous forme de traces qui font référence à l'existence dans le temps d'une mission de *la grande marée chrétienne*, dépêchée dans le désert pour établir un pont avec le grand Sud.

Sinon, à la question de savoir si le désert est vide, l'analyse nous a donné l'occasion de vérifier qu'effectivement le thème du désert est construit à partir de ce paradoxe. Dans ce sens, nous avons pu remarquer que la notion du vide n'est jamais **absolue**. Déjà pour son expression, les deux textes lui collent la notion du plein. Paradoxalement donc, le vide disparaît au profit du plein. Dans les deux textes, en somme, l'idée du vide se matérialise par la superposition des espaces habités et inhabités. Les privations, l'oubli, l'absence et la négation explicitent la vacuité de ces espaces étendus. Chez Djamel Mati, par exemple, apparaît une autre forme du vide, cette fois-ci, mentale, quand on sait que son personnage reste prisonnier des dunes. Toutefois, pour l'un et pour l'autre, le vide du désert serait une tentative de le remplir et le comparer à des cités remplies d'hommes.

Après avoir observé que le désert n'est jamais entièrement vide, notre analyse s'est astreinte à vérifier comment le désert est vécu et quels sont les mouvements appropriés à cette vie. L'analyse nous apprend que la pratique du désert implique un mouvement qui va du nomadisme au sédentarisme. Ces différents mouvements sont adoptés par les gens du désert ou les **Etrangers** en fonction de la disponibilité de l'eau. En effet, le

désert réclame des mouvements spécifiques, car dans cet espace, l'eau n'est pas abondante. C'est pourquoi, les hommes du désert sont éternellement en mobilité, à la recherche de cette matière précieuse. Que ce soit le sédentaire ou le nomade, le désert impose généralement aux gens d'arpenter ses étendues. Les deux textes montrent que les personnages choisissent leur itinéraire en fonction des points d'eau et des pâturages. C'est dire que le désert oriente déjà les comportements et les itinéraires. Face à ces réalités, une autre forme apparaît dans le désert, mais seulement chez Djamel Mati. Il s'agit de l'anachorétisme qui passionne des gens venus de l'extérieur. Il n'est autre que l'**ermite** qui semble fuir les espaces culturels jusque-là peuplés par les hommes. Le désert et la vie austère qu'il propose **mettent** directement l'anachorète dans la difficulté, et lui **apprennent** à se suffire du peu. Une expérience de méditation qui le rapproche de Dieu pour enfin découvrir sa petitesse devant *l'immensément grand*.

Après avoir répondu à la possibilité d'une sémiotique du désert, les outils d'analyse nous ont permis de comprendre que l'homme est devant l'occasion d'interroger le désert et sa personne. **Cesera** une occasion de communiquer au désert quelques-**unes** de ses caractéristiques et ressortir riche des **spécificités** de ce même désert. L'un et l'autre rentrent dans plusieurs interactions où s'exprime le thème de l'identité. Nous avons remarqué que l'espace détermine l'identité de chacun. En d'autres termes, l'espace est déterminant dans la construction du sujet, et par ricochet, le sujet, lui aussi détermine et construit son propre espace. La pertinence de cette problématique trouve son apogée dans le rôle de l'**influence de chaque partie**.

Dans l'**optique** de cette pensée, l'analyse a permis de constater que l'accent est mis sur le caractère non seulement individuel et collectif, mais aussi intersubjectif et interactionnel qui réunit Soi, l'Autre et les **Lois** qui les déterminent dans le désert. Dans cet **ordre d'idées**, l'analyse a répondu à une série d'interrogations essentielles au sujet : comment l'homme perçoit-il le désert avant, pendant et après sa découverte ? Comment les éléments naturels (le feu, l'air, la terre et l'eau) organisent la perception des personnages ? Après avoir remarqué que le désert se présente comme un espace de communications intermittentes par l'intermédiaire de **ses** différents éléments, nous sommes arrivés à comprendre que cet espace se présente aussi comme un **lieu** de confrontation de **Soi** et de l'**Autre**.

L'espace du désert apprend à l'homme sa petitesse, car il lui offre l'opportunité de comprendre sa personne et à s'interroger sur soi. Là, il s'agit d'une construction identitaire individuelle avec l'espace, et d'une identité face à d'autres habitants qui lui sont étrangers. Le rapport à l'espace engendre des perceptions différentes. Le désert, suite aux données de l'analyse, est donné à lire comme un espace capable d'engendrer, avant sa découverte, pendant, et après, des discours qui charrient des **acceptations** différentes. Il apparaît, avant que les gens partent à sa **rencontre**, comme un ailleurs ayant déjà un sens préconçu, il ne tarde pas à se faire justice pour réclamer ses caractéristiques qui brisent le figement sémantique dans lequel il est enfermé. Sa découverte permet de lire que contrairement à d'autres espaces, le désert propose une réalité selon laquelle les hommes, après avoir souffert, et après s'être délecté de ses bienfaits, changent de vision et s'obligent à le voir autrement. Enfin, par le prisme des éléments bachelardiens que sont l'eau, l'air, le vent et le feu, des éléments qui favorisent ou défavorisent la traversée, l'analyse explique que le désert donne à comprendre qu'en l'absence ou en présence de ces quatre éléments bachelardiens, il peut surprendre, tuer ou permettre aux personnages délectations et plaisirs.

Le désert ne finit jamais de surprendre ; d'après notre analyse, ce désert ne cessera jamais de devenir un espace ayant la capacité d'engendrer un idéal qui servirait comme appui et référence aux autres civilisations. Cela est possible par sa capacité à se protéger par l'intermédiaire de ses dunes et ses chaleurs torrides. Il peut également préserver un idéal primaire que ne **pourrait** pervertir aucune de ces civilisations hétérogènes. En analysant cet espace, nous avons découvert que chez nos deux écrivains, se donne à lire un espace des origines, capable de permettre à l'homme de récupérer des valeurs ancestrales que seuls les espaces qui lui ressemblent ont su protéger. L'ensemble de ses valeurs est intercepté sous forme de rites, de mythes et de traditions.

C'est ainsi que l'on peut se demander comment nos deux auteurs inscrivent le désert dans les temps lointains. La pertinence de cette interrogation s'est vérifiée dans le contact perceptif des personnages avec cet espace. Nos deux corpus nous **interpellent** sur des personnages investis de quêtes à la limite du référentiel et du virtuel. Le désert, dans ce cas de figure entre dans l'imaginaire comme un repère culturel et géographique. Nous nous sommes proposé dans notre travail **d'appréhender** les dimensions mystique, mythique et rationnelle qui font du désert une

tentative de récupération et un espace de révélation, un espace des origines qui se révèle être la destinée de bon nombre de voyageurs.

Ces réponses sont obtenues à partir d'un ensemble d'interrogations s'articulant autour de l'expression mythique du désert. Notre analyse a vérifié successivement les éléments par lesquels le désert exprime son rapport aux premiers temps, les mythes qui le développent, et enfin les métamorphoses qu'il engendre. Dans les deux textes le désert communique son rapport aux temps primordiaux et son aspect originel par l'intermédiaire des éléments géographiques exprimant l'existence, autrefois, d'une mer saharienne, de grottes qui témoignent par les inscriptions rupestres qu'elles recèlent de la présence d'un monde lointain d'une civilisation très ancienne. L'analyse a révélé également que le désert renferme des femmes développant par leurs propres archétypes une appartenance à un idéal féminin mythique. Nous avons pu déceler aussi, que l'écriture du désert s'articule autour de plusieurs mythes, comme celui de la terre des origines, de l'éternel retour, de la femme fatale et de la belle et la bête.

Une fois l'ensemble de ces mythes **réécrits** en fonction des besoins de l'époque et de la sensibilité de deux auteurs, le désert se fortifie à travers la fiction, et se permet de se réécrire-lui-même, pour se pérenniser et s'engager dans l'intemporel. C'est dans ce sens que nous pouvons dire que cet espace s'exprime comme un corps, d'où l'hypothèse d'une écriture au féminin par l'intermédiaire de la dune, de l'oasis et de la montagne qui montrent un désert à la fois soyeux, dure, mais capable de générer de différentes métamorphoses existentielles. Enfin, la dimension mythique du désert a favorisé l'apparition du mythe de la Belle et la Bête.

Pour l'analyse, ce sera l'occasion de montrer des personnages à la limite du monstrueux qui effrayent par des comportements peu humains. C'est une manœuvre expliquant la possibilité d'un espace commun du désert où le mauvais peut se dissiper dans le beau. De ce fait, le désert révèle sa capacité à engager les hommes dans des lendemains **souhaités** pour vivre en communauté. Cette mort-renaissance caractérisant les personnages d'Antinéa, de Zaina, d'Iness, de Neil et de Tani-Zarga confirme la fertilité d'un espace en apparence sec et aride. Cet espace du désert est à considérer comme le prélude à un amour sans cesse renouvelé. Là où il y a l'amour, il y a la vie. Là où il y a la vie, il y a de l'espoir.

En définitive, il est opportun de signaler que mis à part les résultats que nous avons obtenus à partir de plusieurs disciplines, d'autres sont capables de les enrichir et profiter des différentes

voies et perspectives **qu'elles proposent**. Nous avons, certes, interrogé le désert au gré de deux époques différentes, il n'en demeure pas moins vrai que d'autres travaux trouveraient à inclure des axes qui sont restés dans notre analyse au stade de la réflexion. Tout comme le désert qui se présente comme un vide à remplir, notre étude se veut aussi une brèche, une tentative et une ébauche à investir dans d'autres travaux de recherche.

Bibliographie

1) Corpus d'étude

- Benoît, Pierre, *L'Atlantide*, Enag, 1988.
- Mati, Djamel, *On dirait le Sud*, Apic, 2007.

2) Dictionnaires

- BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes féminins*, Editions DU Rocher, 2002.

3) Les études sur le désert

a) Ouvrages

- BARTHELEMY, Guy, *Fromentin et l'écriture du désert*, l'Harmattan, 1997.
- BOUVET, Rachel, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau (dir.). 2000. *Désert, nomadisme, altérité*. Cahier Figura. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/desert-nomadisme-alterite>>. Consulté le 20 juin 2015. Publication originale : (2000. Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. Figura, vol. 1
- DE MONTIGNY, Charlotte, « les invariants dans l'image du désert », in *l'imaginaire du désert au xx siècle, études réunies par Jaël Grave*, L'Harmattan, 2009.
- DELMAS, Catherine, *écriture du désert, voyageurs et romanciers anglophones du XIXe- XXe siècles*, Publication De L'Université De Provence, 2005.
- Dominique, Casajus. *Henri Duveyrier et le désert des saint-simoniens*. *Ethnologies comparées*, Centre d'études et de recherches comparatives en ethnologie -Montpellier III, 2004, 7, 14 p. <halshs-00097947>
- EDWIGE, Lambert, *désert*, coll., Alain Laurent, Ed, Autrement, Paris, Novembre.
- ELFAKIR, Véronique, *Désirs nomades, littérature nomade : regards psychanalytiques*, L'Harmattan, 2005.
- FRISON-ROCHE, Roger, *Carnets sahariens, l'appel du Hoggar et autres méharées*, Arthaud, 1996, France.
- LHOPE, Henri, *Le Hoggar: Espace et temps*, Armand Colin, 1984.
- MAILLOT, Laurant, *Albert Camus ou l'imagination du désert*, Montréal : Presses de l'université de Montréal, 1973.
- NAUROY, Gérard, Halen, P, Spica, A, *le désert un espace paradoxal*, actes du colloque de l'université de Metz, 2001.
- LE BERRE, Marie-Bernadette, *Recherches et travaux, la littérature et le désert*, université de Grenoble, U. E. R. De lettres.1988.

- ROUX, Michel, le désert de sable : Le Sahara dans l’imaginaire des Français (1900-1994), L’Harmattan, 1996.

b) Articles

- AL-KAWNI, Ibrahim, « Le discours » du désert Témoignage, la poétique de l’espace dans la littérature arabe moderne », Presse Sorbonne Nouvelle, Dumas-Titoulet imprimeurs, 2002.
- ANGUÈLIK, Garidis, « le désert ou les métamorphoses du désir », *Désert(s) : entre désir et délire*, Université paris X-Nanterre, 2003.
- BARTHÈLEMY, Guy, « Une passion dans le désert, Balzac et l’hétérotopie désertique », in *Le désert un espace paradoxal*, Metz, 2001.
- BEM, Jeanne, « La terre et le désert dans l’imaginaire de Camus », *Le désert, un espace Paradoxal*, actes du colloque de l’université de Metz (13-15 septembre 2001).
- BERNARD, Jean-Baptiste, « Les Pères du désert d’Égypte : utopie et silence », *Recherches & Travaux* [En ligne], 81 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 30 juin 2014. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/555>
- BOUVET, Rachel, « Le désert chez Pierre Loti, écrivain voyageurs », in *Le génie du lieu : Des paysages en littérature*, sous la direction d’Arlette Boulimié et d’Isabelle Trivisani-Moreau, Editions Imago, Paris, 2005.
- BOUVET, Rachel, « Vent de sable et vent de large entre les pages de Le Clésio », in *Imaginaire du vent*, Imago, 2003.
- BRAHIMI, Denise, « Vamps saharienne », in *Le Maghreb dans l’imaginaire français, la colonie, le désert, l’exil*, Edisud, 1985.
- CASTELLANA, M, « Pour une sémiotique du désert », in *Le désert, un espace paradoxal*, actes du colloque de l’Université de Metz (13-15 septembre 2001).
- Choplin, Armelle, Drozd, Martine, « *Des déserts déserts d’hommes ? Approche géographique d’un milieu dit hostile* », consulté sur :
- GAGNOL, Laurent, « Le territoire peut-il être nomade ? Espace et pouvoir au sein des sociétés fluides et mobiles », in *L’Information géographique*, 2011/1 Vol. 75, p. 86-97. DOI : 10.3917/lig.751.0086
- GARIDIS, Anguèliki, « Le désert ou les métamorphoses du désir », in *Désert(s) : entre désir et délire*, Université paris X-Nanterre, 2003.

- JEAN-OLIVIER, Job et ALBERGEL, Jean, « Du milieu à l'environnement », in *Le désert, le vivant et le sacré*, L'Harmattan, 2005.
- JEAN-ROBERT, Henry, Jean-Louis Marçot et Jean Yves Moisseron, « développer le désert : ancienne et nouvelle utopie », *L'année du Maghreb* [en ligne], 23/2011, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 27 novembre 2013. URL : <http://etuderomane.revue.org/668.VII/2011>, mis en ligne le 01 janvier 2013, consulté le 19 septembre 2014. URL : <http://annéemaghreb.revue.org/1167>.
- LEMMENS, Kateri, « le désert « perforé » de Michael Ondaatje » in, *Désert(s) : entre désir et délire*, Université paris X-Nanterre, 2003.
- LHOPE, Henri, « Le Sahara, désert mystérieux », Paris, Ed.imp. Busson, cité par Jaël Grave, in *L'imaginaire du désert au XX siècles*, L'Harmattan, 2009.
- MARX, Jacques, « Au service de la plus grande France : mystique saharienne », in *Le désert, un espace Paradoxal*, actes du colloque de l'université de Metz (13-15 septembre 2001).
- SLEIMAN, Rima, « Ville, oasis, désert : La négation de la création », in *La poétique de l'espace dans la littérature arabe moderne*, Presse Sorbonne Nouvelle, Dumas-Titoulet imprimeurs, 2002.

c) Thèses et Mémoires

- BLANCHAUD, Corinne, désert et nomadisme, une étude comparée de romans français et algériens, Thèse soutenue le 01 décembre 2006.
- DE MONTIGNY, Charlotte Mery, *l'image culturelle et littéraire du désert*, thèse de doctorat en littérature générale et comparée, soutenue à l'université Paris III-Nouvelle Sorbonne, Février 2005.
- HAMDI, Mehdi, *figurations du désert et stéréotypie figurative dans l'Atlantide de Pierre Benoît*, soutenue le 06/juin/2010, à l'Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou.
- LEROUX, Stéphanie, « Les temporalités des touristes itinérants dans le Sud marocain ou la quête de liberté », *Espace populations sociétés* [En ligne], 2007/2-3 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 13 octobre 2012. URL : /index2164.html

4) Les études sur l'Atlantide

a) Ouvrages

- BRASEY, Edouard, *l'énigme de l'Atlantide: A la recherche de nos origines perdues dans un cataclysme planétaire*, Editions France Loisir, paris, 1998.
- Edouard, Brasey, *l'énigme de l'Atlantide. A la recherche de nos origines perdues dans un cataclysme planétaire*, Editions France Loisirs, avec l'autorisation des Editions pygmalion/ Gérard Watelet à Paris, 1998.
- FOUCRIER, Chantal, *le mythe littéraire de l'Atlantide (1800-1839). L'origine et la fin*, ELLUG, Université Stendhal, 2004.

b) Articles

- FOUCRIER, Chantal, Laurent Guillaume, « avant-propos », in *Atlantide imaginaire : réécriture d'un mythe*, Michel Houdiard, 2004, paris 1 ère édition.

5) Etudes philosophiques

a) Ouvrages

- BACHELARD, Gaston, *l'air et les songes, essai sur l'imaginaire du mouvement*, 17^e réimpression, 1990.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves, essai sur l'imaginaire de la matière*, José.
- Bachelard, GASTON, *La psychanalyse du feu*. (1949) [1992]
- BACHELARD, Gaston, *la terre et les rêveries de la volonté*, 1948[2012], [http : //bibliotheque.uqac.ca](http://bibliotheque.uqac.ca).
- BACHELARD, Gaston, *Psychanalyse du feu*, (1949) [1992], [http : //bibliotheque.uqac.ca](http://bibliotheque.uqac.ca).
- BERTRAND, Gervais, *Logiques de l'imaginaire. Tome I : Figures, Lectures*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007.
- DURAND, Gilbert, *les structures anthropologiques de l'imaginaire*, DUNOD, Paris, 1992.
- JUNG, Carl Gustav, *présent et avenir*, traduit de l'allemand et annoté par Roland Cahen, Editions Buchet/Chastel, Paris, 1962
- JUNG, C.G, *L'homme à la découverte de son âme*, dixième édition, Payot, Paris, 1962.
- LACCARRIÈRE, Jacques, *les hommes ivres de Dieu*, Paris, Fayard, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice *le primat de la perception*, Editions Verdier.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- ROCHEDIEU, Edmond, C.G. Jung et l'individu dans le monde d'aujourd'hui, Editions Seghers, Paris, 1970.

b) Articles

- DINER, S, « Histoire de vide, celui qui croyait au vide et celui qui n'y croyait pas », [http:// www. Peiresc.Org/ Diner/ lexique. PDF](http://www.Peiresc.Org/Diner/lexique.PDF), document consulté le 05 Juin 2013. doi : 10.3406/medi.1995.1320,http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/medi_0751-2708_1995_num_14_28_1320
- Dehing,Jef « L'œuvre de Jung - ombre et clarté », in *Cahiers jungiens de psychanalyse* 2007/3 (N° 123), p. 51-77. DOI 10.3917/cjung.123.0051

c) Thèses et mémoires

- ANNE-GAËLLE, Fayemi-Wiesebron, l'objet dickensien, entre profusion et vide : étude de l'objet dans david Copperfield, Bleak House et great expectation, p. 294, thèse soutenue le 19 Octobre 2012.
- BEAUBIEN, Luc, *l'expérience mystique selon c.g. jung : la voie de l'individuation ou la réalisation du Soi*, thèse soutenue à la faculté de philosophie, université Laval, Québec, 2009.
- Guettai, Abdelbaki, *Dieu chez C.G. Jung*, Mémoire présenté a la Faculté des études supérieures de l'université Laval pour l'obtention du grade de maître es art (M.A.), 1997.

6) Etudes linguistiques

a) Ouvrages

- BERTRAND, Denis, *précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 2000.
- COURTES, Joseph, *Analyse sémiotique du discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *sémiotique du récit*, De Boeck, 2004.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, Courtes, Joseph, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, T1, Paris.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, *Maupassant, la sémiotique du texte : exercices pratiques*, Editions du Seuil, Paris, 1979.

- Groupe d'Entrouvernes, *analyse sémiotique des textes, introduction, théorie-pratique*, presse universitaire de Lyon, 6^{ème} édition, 1988.

b) Articles

- <http://www.revue-analyse.Org/document.Php?id=969>
http://lacito.vjf.cnrs.fr/images/images_colloque/images_deserts/02_Choplin_Drozdz_resume.pdf, le 20/02/2017.
- PANIER, Louis, *L'analyse sémantique*, Lesla-Univ-Lyon2-fr/IMG/Pdf266-Pdf.

7) Ouvrages et articles généraux

a) Ouvrages

- AMOSSY, Ruth, PIRROT, A, *Stéréotypes et clichés*. Paris, Armand colin, 2005.
- AMROUCHE, Sabah, *l'interaction entre le corps et l'espace dans ni fleurs ni couronnes de Souad bahéchar et cérémonie de yasmine chami-kettanl*, 2008, Quebec, Université de Montréal.
- Bataille, GEORGE, *L'érotisme*, les Editions de Minuit, Paris, 1957.
- BOUCRIS, Luc, *l'espace en scène*, Libraire Théâtrale, Paris, 1993.
- BRAHIMI, Denise, *des refuges et des pièges. Grotte symbolique dans l'Algérie coloniale*, Casbah Editions, Alger, 2014.
- BRIN, Françoise, *étude sur terre des hommes de Saint-Exupéry*, paris, Ellipse, 2000.
- DIB, Mohammed, *l'arbre à dire*, Albin Michel, Paris, 1998.
- DUHEM, Pierre, *le système du monde : histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic*, tome VIII, Sorbonne, Paris V, p. 8. 1861-1916.
- DUMOULIE, Camille, Riaudel, Michel, *les corps et ses traductions*, Editions Desjonquères, 2008.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Editions Gallimard, 1963.
- ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, coll. « idées », Paris, 1957.
- HADDAD, Malek, *je t'offrirai une gazelle*, Paris, Julliard, 1959.
- KADDOURI, M, LESPESSAILLES, C, MAILLEBOUIS et M. Vasconcellos (éd.), *La question identitaire dans le travail et la formation : contributions de la recherche, état des pratiques et étude bibliographique* (pp. 195-213). Paris : L'Harmattan, Logiques Sociales. hal-00798754, version 1 - 10 Mar 2013.
- KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amours*, Denoël, 1983.

- LIPOVESKY, Gilles, *L'ère du vide : essai sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1983.
- LOUIS-COMBET, Claude, *le recours aux mythes*, Librairie José Corti, 1998.
- LUGAN, Bernard, *Afrique, l'Histoire à l'endroit*, Collection Vérités et Légendes, P ARIS, Perrin, 1989.
- MADELAIN, Jacques, *L'errance et l'itinéraire, lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris Sindbad, 1983.
- MANEA, Lucia, *Déplacements identitaires et esthétique de la dérive dans la littérature antillaise* (Conde, Glissant), Hal-00719588, version1-20 jul2012.
- MARCHAL, Hervé, *l'identité en question*, Editions Marketing S.A., 2006.
- MARCUSE, Hubert, *Eros et civilisation*, Argument, les Editions De Minuit, 1963.
- MATTIAS, Aronsson, *la thématique de l'eau dans l'œuvre de Marguerite Duras*, GrafikernaLivrénaï Kungälv AB, Kungälv, 2008, p. 127. ISBN : 978-91-7346-602-8, ISSN : 0080-3863.
- MAURUD, Muller, Helene, *Filiation et écriture de l'Histoire chez Patrick Modiano et Monika Maron*. Littérature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. French. <NNT : 2009PA030030>. <tel-00713803>.
- MONNEYRON, Frédéric Joël, *thomas, mythe et littérature*, PUF, Paris, 2002, p. 87.
- MONNEYRON, Frédéric, *l'écriture de la jalousie*, Ellug, université Stendhal, 1997.
- MOURA, Jean Marc, *la littérature des lointaines : histoire de l'exotisme européen au xx siècle*, Paris, 1998.
- MUCCHIELLI, Alex, *l'identité*, « Que Sais-Je ? », 1986, 7^{éd.} 2009.
- OUELLET, Pierre, *poétique du regard : littérature, perception, identité*, Presse universitaire de Limoge, les Editions de Septentrion, Québec, 2000.
- PAGEAU, Henri., *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris, 1994.
- PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Racault, JEAN-MICHEL, *Robinson et compagnie. Aspects de l'insularité politique de Thomas More à Michel Tournier*, Editions PETRA, 2010.

- Saint-Exupéry, *Terre des Hommes*, Gallimard, in « Bibliothèque de la pléiade », 1959.
- VALÉRIE, Tritter, *Le fantastique*, ellipse Editions Marketing S.A., 200, Paris.
- YVES-MARIE, Adeline, la pensée antique, mythe, sagesses orientale et philosophie grecque, ellipses, Edition Marketing S.A, 2008.

b) Articles

- ASSUNCAO, Luisa, « Réflexions sur le mythe de la femme fatale: Pierre Louys et la femme et le pantin, in <http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>, article consulté le 27 Mars 2013.
- BAILLEUL, Hélène, « Aborder le rapport à l'espace habité dans sa dynamique : les représentations spatiales de l'habitant à l'épreuve des projets urbains », communication aux deuxièmes journées scientifiques de l'ARPEw, Laboratoire IPA-PE, UMR CITERES, université de tours, 37200 tours, document pdf, consulté le 24- 11- 2013.
- BENAT, TACHOT, « Louis, de l'île à *l'islario* : fonction et statut de l'île dans l'écriture de la conquête », in *Au bout du voyage, l'île : mythe et réalité*, Presse Universitaire de Reims, 2001.
- BOLA, Lucian, « La dévalorisation du Sud et de l'orient dans la culture occidentale moderne », in *Imaginaire des points cardinaux aux quatre angles du monde*, études réunies par Michel Viegnes, Ed Imago, 2005.
- BONERANDI, Emmanuelle « Le recours au patrimoine, modèle culturel pour le territoire ? », *Géocarrefour*[En ligne], vol. 80/2 | 2005, mis en ligne le 01 décembre 2008, consulté le 05 février 2014. URL:<http://geocarrefour.revues.org/991>.
- CALLY, Jean William, « La Bete Dans La Litterature Fantastique », in *Littérature*. Université de la Réunion, 2007. French. <tel-00457638>
- CHAMONARD-ETIENNE, Emilie, « Mythes et métaphores du regard chez Rubens. Aveuglement et toute-puissance de l'œil désirant », in *Art and art history*, Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2010. French. <NNT : 2010STET2130>. <tel-00665930>
- CHÉNOT, Beatrice, « Pour un mythe des origines : Mis Montanas Joaquim V. González », in *Représentation de l'Autre et réappropriation des mythes*, L'Harmattan, 2003.

- ENGLÉLIBERT, Jean-Paul, « L'île et le mythe du livre. Les aventures d'Arthur Gordon Pym et l'invention de Morel », in *Le lieu dans le mythe*, « Collection Espace humaines », Presse Universitaire de Limoges, 2002.
- ERRE, « Variations labyrinthiques », centre Pompidou-Metz, dossier de presse, 12-09-11 au 05/03/12, document consulté le 05/01/2012 sur http://www.centrepompidou.metz.fr/sites/default/files/issuu/erre_dossierdepresse_fr.pdf
- FOUGÈRE, Éric, « Les îles de Pierre Loti : rêves et regrets d'ailleurs, ou les commencements derniers », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/4 Vol. 103, p. 847-860. DOI : 10.3917/rhlf.034.0847.
- FRANÇOIS, Chenet et Michel, Vieignes, « introduction », in *Imaginaire du vent*, IMAGO ? 2003 ?
- GARDIEN, Ève, « La Belle et la Bête, ou comment la Belle est devenue princesse... », in *Reliance* 2005/3 (no 17), p. 74-79. DOI 10.3917/reli.017.0074
- GÉLINAS, Susanne, « La logique des possibles narratifs dans la Belle et la Bête : Modèle d'analyse pour l'enseignement du texte littéraire au secondaire », Université de Montréal, 1999.
- GHERNAOUT, Mohamed, « les écrivains de la rupture », in *Soir d'Algérie*, 27 Janvier, 2007.
- GROS, Collette, « un nouvel ailleurs. L'image du monde de Giovanni Villani », Cahier d'étude romane[en ligne], 22/2011, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 19 septembre 2014. URL : <http://etuderomane>.
- JONIN, Michel, « l'ailleurs et l'autre, conflictualité de frontière dans la chronique de Lucas de Irango(1460-1471) », Cahier d'étude romane[en ligne], 23/2011, mis en ligne le 22 janvier 2013, consulté le 27 novembre 2013. URL : <http://etuderomane.revue.Org/771>.
- JURANVILLE, Anne, « L'érotisme en question. » Regard sur quelques aspects de la littérature féminine contemporaine, *Connexions*, 2007/1 n° 87, p. 19-42. DOI : 10.3917/cnx.087.0019, article consulté le 26/01/2014 sur <http://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-19.htm>
- LAIR, Samuel, « Paysage du levant chez Zola », in *Le génie du lieu : Des paysages en littérature*, sous la direction d'Arlette Boulimié et d'Isabelle Trivisani-Moreau, Editions Imago, Paris, 2005.

- LAURICHESSE, Jean-Yves, « Le Vent noir de Claude Simone », in *Imaginaire du vent*, Imago, 2003.
- MARÉCHAL, Mariève, « Domination, érotisme et sexualité : les plaisirs hétéronormatifs dans Best lesbianerotica », in *Entre le plaisir et le pouvoir, lectures contemporaines de l'érotisme*, Editions Nota Bene, 2012.
- NAUGRETTE, Jean Pierre, « Discours de corps, ordre du discours : De Stevenson à Kafka », in *Les figures du corps*, Publications de la Sorbonne, 1991.
- ODILE, Redon, « Parcours érémitiques ». In *Médiévales*, N°28, 1995.
- PAGEAU, Henri, « Recherches sur l'imagologie: de l'histoire culturelle à la poétique » :
<http://www.ucm/BUCM/revistas/fil/113993/articulos/THEL9595330135A.PDF>
- PIGEAU, Jackie, « La séparation amoureuse chez Sappho », in *La rupture amoureuse et son traitement littéraire*, Honore Champion Editeur, 1997.
- PLASSARD, Didier, « De l'effondrement des récits à l'explosion des figures : les présences paradoxales du mythe dans l'écriture théâtrale contemporaine », in *La dimension mythique de la littérature contemporaine*, la licorne, UFR, 2000.
- PLATON, *Timée*, Traduction, notices et notes par Émile Chambry, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection *Philosophie*, Volume 8 : version 1.01, Editions de référence : Classiques Garnier.
- PRIA YAN, Dalla, JÉRÔME, Vicente, « Processus mimétiques et identité collective : gloire et déclin du Silicon Sentier », in *Revue française de sociologie*, 2006/2 Vol. 47, p. 293-317. Consulté le 01/03/2014 10h38.
- RAITH, Markus « Schultze Gets the blues: Le voyage comme quête identitaire » les Cahiers du Mimmoc [En ligne], 6/ 2010, mis en ligne le 16 Novembre 5010, consulté le 10 Octobre 2013. URL : <http://mimmoc.Revue.Org/> 523.
- REIG, Daniel, « L'île: images et fonctions », in *Ille des merveilles. Mirage, miroir, mythe*, l'Harmattan, 1997.
- ROCÍOPEÑALTA, Catalán, « La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain », *TRANS-* [En ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 08 février 2011, consulté le 06 juillet 2016. URL : <http://trans.revues.org/454> ; DOI : 10.4000/trans.454.
- RUPERTI, Sandy, *Ecriture de l'espace et espaces de l'écriture dans la trilogie des dieux* par Bernard Werber. Literatures. 2015. <dumas-01291348>, HAL Id:

dumas-01291348, <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01291348>, Submitted on 21 Mar 2016.

- SAIGUA, Hironobu, « Les monstres dans les chants de Maldoror. Monstruosité, ton nom est femme ! » in *La littérature et ses montres*, Collection « Horizons Comparatistes », Université de Nantes, Editions Cécile DEFAUT, 2006.
- SIBLOT, Paul « les français et leur langue », in *Cahier de praxématique*, Aix-Marseille, PUP, 1991.
- SIMONFFY, Zsuzsa, « La métamorphose mise à l'essai : Attraper ou mimer le réel ? » Document consulté sur <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/12082.pdf>, le 22/12/2016.
- STEFFEN-PRAT, Isabelle « L'Ailleurs désiré et impossible d'Isabel Coixet », *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 23 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2013, consulté le 27 novembre 2013. URL : <http://etudesromanes.revues.org/668>
- Ute, Heidmann, « (Ré) écritures anciennes et modernes des mythes: la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée », *poétique comparées des mythes, De l'antiquité à la modernité*, Editions Payot Lausanne, 2003.
- VIGNERON, Fleur, paysage de France chez Eustache Deschamps, in « *le génie du lieu : Des paysages en littérature* », sous la direction d'Arlette Boulimié et d'Isabelle Trivisani-Moreau, Editions Imago, Paris, 2005.

8) Thèses et autres travaux universitaires

- BELLALEM, Arezki, *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).
- BOUKHELOU, Fatima, définition et évolution de la figure de l'intellectuel dans l'œuvre romanesque de Mouloud Mammeri et apport des nouvelles dans l'évolution de cette figure l'amusnaw, chanteur de la culture berbère, tome I, thèse de doctorat, nouveau régime, littérature francophone, soutenue le 14 septembre, 2006, Université Blaise Pascal- Clermont- Ferrand II, U.F.R LLSH, France
- DI MÉO, Guy, le rapport identité/espace, éléments conceptuels et épistémologique, halshs-00281929, version 1- 26 May 2008.

- ELMAHJOUR, Khaled, *À la recherche de l'espace perdu, Approche comparative des récits du désert chez Jean-Marie Gustave Le Clézio, Rachid Boudjedra, Ibrahim Al Koni*, thèse de doctorat, de Lettres et Arts, sous la direction de Michel P. SCHMITT, 25 juin 2013, Université Lyon.
- ERSTERLLT, VON, *A la rencontre de l'autre : l'écriture de l'altérité dans les nuits de Strasbourg d'AssiaDjebbar*. 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.
- JONVEUAX, Isabelle, *l'économie des monastères: recomposition d'une utopie dans la modernité religieuse en comparaison européenne*, thèse soutenu le 07 décembre 2009 à Paris.
- MAPANGO, Dacharly, *la fiction romanesque de la postmodernité et ses labyrinthes : l'exemple des textes d'Alain Robbe-Grillet (France, 1922-2008), De Juan Jose Saer (Argentine, 1937-2005) et de Boubacar Boris Diop (Sénégal, 1946)*, thèse soutenue le 04 Décembre 2012, université Paris-Est Créteil Val de Marne.
- MESSAGE, Vincent, *impossible de s'en sortir seul, Fictions labyrinthique et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley Kubrick*. Amaltearevista de Mitocritica. ISSN 1989-1709, [http:// www.ucm.es/info/amaltea/revista. html](http://www.ucm.es/info/amaltea/revista.html), Vol.1(2009), pp. 189-201.
- NANTOIS, Aurélien, *Henri Méchaux, déplacement et mutation de l'ailleurs poétique*, thèse soutenue le 23 Octobre 2003.
- WESTERLUND, Fredrik, *Les fleuves dans l'œuvre romanesque de Jean-Marie Gustave Le Clezio*, thèse de Doctorat, soutenue à Helsinki le 1 octobre 2011. ISBN : 978-952-10-7198-0 (PDF)
- ZAMARON, Alain, *Récits et fictions des mondes disparus « l'archéologie-fiction »*, Publication de l'Université de Province, 2007.

Table des matières

Introduction.....	1
<i>Partie première : Pour une sémiotique du désert</i>	10
<i>Premier chapitre : Le vide</i>	13
1-L'espace de vacuité, de l'immensité et de l'absence.....	16
2-Métamorphose et transfiguration.....	27
<i>Deuxième chapitre : Touareg : figurations et expériences du désert</i>	37
1-Figurations de l'itinéraire et conflits conceptuels autour de l'itinérant.....	41
2-Touareg : antagonismes et rapports à l'espace	51
<i>Troisième chapitre : L'anachorète</i>	63
1-Solitude et épreuve spirituelle	65
2-Religiosité, quête et souffle missionnaire.....	75
<i>Deuxième partie : Pour une axiologie d'un espace communicatif.....</i>	87
<i>Chapitre premier : Le divers identitaire à l'orée de l'éclatement spatial</i>	91
1-Espaces et perspectives d'une identité individuelle en spirale.....	93
2-Catégorisation spatiale et Identité(s) collective(s).	106
<i>Deuxième chapitre : Le désert : De l'ailleurs imaginaire au contact effectif du désert.....</i>	119
1-L'appel du dehors et de l'ailleurs inconnu.	121
2-La pratique de l'espace entre le visible et le sensible.....	131
<i>Troisième chapitre : Le désert par le prisme des éléments naturels</i>	144
1-Le désert et l'eau	147
2-Le feu et le vent : désenchantement et enchantement.	158
<i>Troisième partie: Mythe du désert et sa réécriture</i>	169
<i>Chapitre premier : Le désert ou l'appel des origines.....</i>	173
1-Le désert, terre des origines : de l'Atlantide au point B114.....	175
2-L'antique désert : préhistoire et primitivité géographique.	187

<i>Deuxième chapitre : Le désert et l'écriture au féminin.....</i>	198
1-Vamps ou femmes fatales : Iness, Zaïna et l'ancêtre Antinéa.....	199
2-Désert : espace érotisé	211
<i>Troisième chapitre : La Belle et la Bête</i>	224
1-Le cadre spatio-temporel de la Belle et la Bête.....	226
2-L'itinéraire d'une métamorphose	239
<i>Conclusion.....</i>	252
<i>Bibliographie</i>	261
<i>Table des matières</i>	274

Résumé de la thèse

Il est question dans ce travail de voir comment le désert, dans *l'Atlantide* de Pierre Benoît et *On dirait le Sud* de Djamel Mati s'exprime, malgré la différence de l'époque et la culture des deux écrivains. Autrement, Quels sont les éléments que chaque écrivain retient pour l'écrire ? La pertinence de cette problématique nous permet de savoir si le désert s'impose comme une écriture propre, dite sémiotique du désert. Ce sera l'occasion de vérifier aussi en dehors de cette sémiotique, comment les deux écrivains thématisent et axiologisent un espace paradoxal comme celui du Sahara algérien. Nous supposons son caractère ambivalent, d'où des thématiques qui ne peuvent qu'aspirer au gré de la valeur du discours à l'ouverture pour échapper à la fixité et le figement sémantique.

Pour répondre à la problématique, en plus de la sémiotique, d'autres approches seront conviées. L'une et l'autre nous permettront de voir en premier lieu si le désert s'impose par des éléments qui lui sont propre pour s'ériger en une écriture du désert. Dans un second temps, l'analyse s'intéressera à l'interaction homme/désert et voir l'influence de l'un sur l'autre. En dernier lieu, notre étude se consacrera à voir le désert comme mythe, mais aussi comment ce mythe est réécrit.

Mots clés : désert, nomadisme, vide, anachorète, mythe, Belle et la Bête, identité, métamorphose, femme fatale.