POETIQUE DU DESERT : PARCOURS NARRATIFS DANS L'ŒUVRE DE LE CLEZIO ET MALIKA MOKEDDEM

By

LAKHDAR CHOUDAR

A THESIS PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

UNIVERSITY OF FLORIDA

2006

Copyright 2006

by

Lakhdar Choudar

ACKNOWLEDGMENTS

First I would like to thank warmly my academic advisor Professor William Calin for his early encouragement and support since I began my studies at University of Florida. I must gratefully acknowledge his exceptional insights and discussion on my thesis and for reviewing this entire work. My sincerest thanks go to my co-adviser Professor Sylvie Blum for her constant help and valuable advice for her critical interest in proofreading the manuscript and putting it in its final form. A special thanks must be expressed to Brigitte Weltman-Aron for taking the time to attend my defense and for showing valuable interests in North African literature. I should mention with gratitude the always helpful encouragement of Heloïse Seailles. I owe her many thanks for her friendship and for providing me with her own books in order to make my work easy and enjoyable. Finally none of this would have been possible without the love and support of my family: my wife and my children to whom I am genuinely indebted and grateful.

TABLE OF CONTENTS

page

ACKNOWLEDGMENTS 3

ABSTRACT.....5

CHAPTER

1 INTRODUCTION 7

2 ECRIRE LE DÉSERT CHEZ LE CLEZIO.....12

Expérience du désert.....12
Structure du récit romanesque: Alternance narrative 13
Le Parcours narratif des personnages 20
Nour 21
Le cheikh Ma el Aïnine 24
Lalla 26
Es Ser, l'homme bleu.....28
Hartani et Radicz : 31

3 POÉTIQUE DU DÉSERT CHEZ MALIKA MOKEDDEM.....33

Présence du désert.....33
Personnages, parcours narratif.....36
La voix de Zohra : 37
Djelloul Ajalli révolté.....39
Leïla et la quête de soi 41
La parole du désert.....43
Conclusion 48

LIST OF REFERENCES.....51

BIOGRAPHICAL SKETCH 52

Abstract of Thesis Presented to the Graduate School
of the University of Florida in Partial Fulfillment of the
Requirements for the Degree of Master of Arts

POETIQUE DU DESERT: PARCOURS NARRATIFS DANS L'OEUVRE DE LE CLEZIO ET MALIKA MOKEDDEM

By

Lakhdar Choudar

December 2006

Chair: William Calin
Major: French

The present study contrbutes to the efforts which concern themselves in particular with the theme of the desert in fictional works in French. The two novels chosen for this work are *Les Hommes qui marchent* of Malika Mokeddem and *Désert* of J.M.G. Le Clézio. The approach consists here of a literary perspective which has for focus the study of characters or the accent put on them in each narrative context of the texts. That of Malika Mokeddem is based on a juxtaposition of two perspectives: individual and collective. A novel, thus, both autobiographical and historical which retraces the history of Algeria from the colonial to the post-colonial period, that is, 1945 to 1975. it is also a text which explores the theme of the desert as real and imagined space. As for the work of J.M.G. Le Clézio, one sees that it introduces itself in two episodes or two intrigues which alternate with each other in the novel. The first story is based on the history of the nomadic tribes and their defeat by the French colonial army at the beginning of the twentieth century, between 1909 and 1912. The episode takes place in rather contemporary times and tells the story of young Moroccan girl who sets out on a trip to France. The purpose of the study is to show how deep the roots of the characters go in their experience of

the desert. Their connection to the desert is cosmic in its dimension. Those who take an interest in a broader corpus of francophone literature can find, particularly in the Algerian corpus written in French, texts which are fundamental to a critical, interdisciplinary study.

CHAPTER 1
INTRODUCTION

Depuis quelques années les recherches s'accentuent de plus en plus sur le désert. Des colloques organisés dans différents pays comme la France et la Tunisie et qui se consacrent à des études portant sur les représentations du désert. Celui de l'équipe de recherche de Sfax en Tunisie tenu du 22 au 24 novembre 2000 présente un nombre de contributions sous des approches différentes : relations du désert à l'imaginaire et à la spiritualité, le désert dans les écrits de voyages (désert flaubertien) et dans l'expérience esthétique et poétique, et enfin le désert dans l'expérience romanesque. Quant au colloque[1] de l'université de Metz organisé entre le 13 et le 15 septembre 2001, il traite le thème du désert et dans une perspective pluridisciplinaire examinant les rapports qui s'établissent entre le texte littéraire et la spiritualité, entre éthique et écriture, et qui caractérisent le désert comme un espace paradoxal ou le désert ne signifie pas toujours un territoire habité, mais un non-térritoire ou un « espace déjeté, décédé », un sanctuaire. A côté de ses manifestations universitaires, il ne faut pas oublier la contribution de certaines revues au sujet du désert. La Revue des Sciences Humaines publiée par l'Université Charles-de-Gaulle-Lille III a consacré un numéro spécial (Nº 258 – Avril-Juin 2000 en 363 pages) à la thématique : *Le Désert l'espace et l'esprit.*

Mis à part les travaux scientifiques des archéologues, anthropologues et des ethnographes (notamment les travaux de Malika Hachid et Théodore Monod), on trouve un corpus très riche en écriture savante et littéraire. Les textes représentant la curiosité des écrivains voyageurs comme ceux de Gustave Flaubert et d'Eugène Fromentin au XIX siècle, de Pierre Lotti et d'Isabelle Eberhardt au XX siècle. Mais il existe aussi un corpus Maghrébin, algérien en particulier, de ceux qui partagent dans l'ensemble le désert comme objet d'écriture : Albert Camus dans *Noces*, Mohammed Dib dans *Le Désert sans détour*,Tahar Djaout dans *L'invention du Désert*,

Rachid Boudjedra dans *Timimoun* et *Cinq fragments du désert*, Mouloud Mammeri dans *La Traversée.* Un désert qui prend toute sa dimension dans l'imaginaire comme un espace « voué à une ouverture toujours plus large, à un écartèlement perpétuel » (Bouraoui 93). Pour reprendre l'expression de Robert Elbaz.

Dans la présente étude, on ne prétend pas élaborer d'une façon exhaustive tous les éléments qui se rapportent au sujet du désert. On se contente seulement de présenter dans les deux parties le parcours narratif des personnages. Par conséquent, ces personnages font partie intégrante du désert comme objets romanesques. Ils entretiennent avec lui un lien de parenté, car ils sont « nés du désert », comme disait Le Clézio (8). C'est à travers leur expérience que le désert se manifeste à nous. Sans leur présence le désert devient un espace creux. C'est leur mouvement qui lui donne forme et abondance. Plusieurs séquences descriptives nous montrent l'enracinement intime des personnages dans la nature désertique avec toutes les impressions et les exaltations qu'offre le désert au corps. Le corps de Lalla se réjouit de cette harmonie qui existe entre lui et les éléments de la nature : le vent, la mer et le sable, et tend par le biais d'un contact physique à confirmer une plénitude de l'être (la scène d'accouchement autour du figuier comme par exemple). Cela touche également le cas de Leïla dans *Les Hommes qui marchent,* où dans ses moments de méditations, le corps rejoint celui de la dune et prend avec lui une expansion cosmique. On comprend donc pourquoi lorsque Lalla à Marseille ou Leïla à Oran, ne pouvaient pas oublier leur expérience du désert. Même en parcourant les rues de la ville, elles continuent toujours à confirmer, au moyen des rêveries, leur ancrage dans la mémoire de leurs racines.

Nous avons commencé dans la partie consacrée au *Désert* de Le Clézio par expliquer, comment l'expérience du désert s'est découverte au romancier à partir d'une expérience

livresque ou fictive, d'abord, au moyen de plusieurs lectures assidues des textes des explorateurs du désert nord-Africain, puis ultérieurement, par un voyage effectué par l'auteur accompagné de sa femme dans le désert du sud marocain, que lui-même nous décrit dans son livre *Gens des nuages*. Le récit que nous avons choisi se présente en deux épisodes ou en deux intrigues qui s'alternent dans le roman. Un premier récit basé sur l'histoire des tribus nomades et leur défaite devant l'armé française colonialiste au début du XXe siècle, épisode qui évolue entre 1909 et 1912. Quant au deuxième épisode, il se situe dans notre époque contemporaine et raconte l'histoire d'une jeune fille marocaine qui part en voyage vers la France. Après avoir survécue une vie difficile en tant qu'immigrée, elle deviendra célèbre grâce à un photographe, mais elle choisit de revenir à son pays et renouer avec lui de nouveaux liens. On voit donc comment le désert chez Le Clézio, s'ouvre comme un temps-espace sur le légendaire et s'inscrit dans des récits fabuleux que les personnages vivent ou racontent.

Dans le deuxième volet de cette étude consacré à *Les Hommes qui marchent*, on a ajouté à la section des personnages une analyse descriptive du paysage désertique. Cette analyse montre le lien poétique établi entre le personnage et l'espace. Lien qui nous révèle le caractère commun du sujet méditant et de l'objet qui anime ses rêveries où le désert ne se situe pas uniquement à un niveau spatial et extérieur, mais au niveau psychologique du personnage. Sachant que le roman de Mokeddem décrit en grande partie l'historique dans ce qui s'apprend comme fictionnel.

L'écriture que Malika Mokeddem nous prose dans son roman se fonde sur la juxtaposition de deux perspectives de l'histoire ; individuelle et collective. Roman donc, à la fois autobiographique et historique qui retrace l'histoire de l'Algérie depuis la période coloniale jusqu'à l'époque post-coloniale, de 1945 à 1975. On y trouve l'inscription de plusieurs événements historiques : le drame de Mai 1945, le déclenchement de la guerre de libération

nationale en 1954, la visite du général de Gaulle dans le sud algérien, les attentats de l'OAS (l'Organisation Armée Secrète) et l'indépendance du pays en 1962. Une mémoire stigmatisée que Leïla nous a conservée dans son regard féminin sur l'histoire et nous fait également revivre le traumatisme de la guerre vécue : « les Algériens étaient devenus des fantômes. Des fantômes que la peur continuait à vampiriser. Elle suspendait le sommeil, tenaillait les entrailles, vidait les membres de leur consistance suffoquait les poumons » (Mokeddem 107).

C'est sous un alter ego romanesque que Malika Mokeddem nous présente l'histoire d'une jeune fille nomade qui s'émancipe au moyen de ses lectures et de son éducation à l'école française. Elle développe surtout une force intellectuelle féministe contre les contraintes de l'ordre patriarcal et l'injustice coloniale. A ces inquiétudes vient s'associer la solidarité des autres femmes dans des contextes sociaux différents comme le montre le contexte de la Hadra où les youyous des femmes qui ébranlent la communication de l'espoir et de la liberté.

Il existe des éléments thématiques qui nécessitent une réflexion beaucoup plus élaborée, mais qui, à présent ne font pas l'objet de mon étude. On peut dans une perspective poétique du désert examiner l'attrait nostalgique d'un ailleurs réel ou imaginaire ainsi que le concept d'exil, l'acculturation et la quête d'identité. La parole de Mokeddem se focalise le plus souvent sur la question de l'identité culturelle, celle de la langue en particulier. Leïla dans son évolution en tant que personnage s'ouvre sur un discours mouvant et pluriel, mais tout en ayant conscience de son identité maîtresse.

> « Les aberrations de l'enseignement et des manuels scolaires imprégnaient l'esprit de Leïla d'un étrange sentiment d'irréalité. Des dissonances s'entrechoquaient dans sa tête. Outre la litanie de « nos ancêtres les gaulois » infligée a l'ensemble des élèves sans discernement, tout concourait à bannir l'identité, la culture et l'existence même de l'environnement quotidien de Leïla. Les textes des dictées et des lectures n'évoquaient jamais que la France. Même les sujets des cours de dessin n'avaient que la France pour modèle. […] Mais sa maison arabe, blanc petit coquillage échoue sur le rivage de la mer de sable ? Mais ses palmiers lances vers le ciel comme des appels au vert et qui ne verraient jamais cette

couleur s’étendre à leurs pieds ? Mais sa dune aux formes voluptueuses, brunes, blondes ou rousses selon les ardeurs despotiques du soleil ? Mais l’incendie des couchants qui consumait ses terreurs, et du ksar éteignait les rumeurs ? Tout cela, personne ne demandait à Leïla de l’illustrer. Cette autre vie n’avait droit qu’au silence. Une dualité naissait déjà en elle avec ses joies aigres-douces et ses écartèlement. » (159)

CHAPTER 2
ECRIRE LE DÉSERT CHEZ LE CLEZIO

Expérience du désert

Une première découverte du désert s'est réalisée chez Le Clézio à partir d'un parcours imaginaire dans une sorte de lecture exotique des grands pèlerins et explorateurs du désert; les récits de Charles de Foucauld, de Michel Leiris, et de Théodore Monod. D'autres récits[1] comme ceux de Camille Douls dans son voyage d'exploration à travers le Sahara Occidental et le sud marocain en 1887, les carnets de route de Michel Vieuchange publiés par son frère chez Plon en 1932 sous le titre Smara, *chez les dissidents du Sud marocain et du Rio de Oro*, puis après aux éditions Phébus en 1990, avec un léger changement au sous-titre; *Smara carnets de route d'un fou de désert*. Ces derniers récits nous sont révélés dans un deuxième récit de voyage vers la Saguia el Hamra, *Gens des nuages* ou *Ahel Mouzna*, à peu près vingt ans plus tard, après un premier parcours fabuleux qui deviendra réel:

> je n'ai réellement approché le désert que récemment, notamment pour écrire, avec Jemia, *Gens des nuages*. Avant, je m'étais contenté de quelques traversées, jamais je ne m'y étais arrêté. Il s'agissait d'une attirance verbale. J'étais attiré par ce que les autres m'avaient dit du désert. Un peu comme quelqu'un qui écrit un périple, guidé à travers le désert, par les légendes et les paroles. Ou comme Théodore Monod, ou comme certains ethnographes, ou comme Michel Leiris qui chacun à sa manière, ont pu être attirés par le désert parce qu'ils en attendaient quelque chose d'humain. Ils savaient qu'ils allaient y rencontrer des gens, et sentaient que cela allait les transformer." (211)

Cette expérience discursive nourrie par les imaginaires des autres se concrétisera, par la suite, dans des expériences de voyage au Mexique et au désert de l'Amérique centrale. Une fascination qui remonte beaucoup plus loin dans son enfance à l'âge de treize ans:

> Peut-être que c'étaient ses lectures, où H.G. Wells se mêlait au récit de René Caillié ou aux reportages du Journal des voyages qu'il feuilletait chez sa grand-mère, dans lesquels il était question de Bornu, de Kano, de Touaregs du haut Niger. Quand il avait treize ans, à la suite d'un voyage au Maroc, encore sous protectorat français, il avait écrit une sorte de roman d'aventures dans lequel un cheikh vêtu de blanc, venu du désert, se battait farouchement contre les Français et, vaincu par le nombre, retourné vers le Sud, vers un pays mystérieux où s'étaient regroupés les nomades insoumis. (46)

C'est donc une image d'un ailleurs symbolique rêvé qui a trouvé sa fécondité dans l'univers livresque de l'enfant, et que tous ses éléments référentiels et fictionnels vont s'articuler après dans une sorte de récit légendaire constituant un glissement de l'historique au fictif. Le déroulement de cette vision nomade s'est effectué non seulement dans ses écrits sur le désert, mais presque dans toute son œuvre, où une quête des imaginaires s'est établie sur un goût poétique du naturel. Eléments essentiels que nous trouvons aussi dans *L'Inconnu sur la terre, Etoile errante, l'Extase matérielle, et le Livre des fuite*s.

Gens des nuages (1997) est le voyage physique dans le désert que Le Clézio a accompli avec Jemia, sa femme qui elle-même est partie à la recherche des traces de ses origines. Un rêve ancien qui devient accessible:" se rendre dans cette partie du Sahara a été longtemps impossible, tenait du rêve inaccessible. C'était un endroit si difficile à atteindre. J'ai rêvé longtemps de trouver un lieu qui ressemblerait à celui-là. Une vallée protégée des mouvements de l'Histoire, et dans laquelle les hommes ont trouvé refuge pour élaborer une philosophie presque abstraite."

(213-14)

Cette disposition intellectuelle ouverte sur des espaces étrangers a permis à Le Clézio d'écrire sur le désert comme tout autre écrivain du Maghreb qui fait partie intégrante de la culture et de l'atmosphère désertique.

Structure du récit romanesque: Alternance narrative

Tous ceux qui lisent ' *Désert* ' vont constater que le récit romanesque est réparti en deux récits; un premier récit qui commence le roman et l'achève, se distingue par une mise en page aussi bien réduite que celle du deuxième récit. Cette marque spatiale et visuelle joue certainement un rôle important sur la disponibilité du texte aux yeux de ses lecteurs. La marge en blanc qui contourne le texte, pourrait avoir une portée symbolique à son contenu, un texte qui par sa typographie et son élan narratif s'amenuise et intensifie de plus en plus son caractère de

lisibilité, et qui par cette sorte d'espacement crée des horizons internes qui font réfléchir aux procédés langagiers de sa fiction.

Les deux récits s'alternent dans le roman en accomplissant communément chacun son tour leur parcours narratif. Malgré l'enchevêtrement qui les caractérise, on peut si on veut, lire chaque histoire indépendamment de la deuxième sans forcer l'enchaînement narratif. Les liens qui existent entre les deux récits donnent au lecteur l'impression que le deuxième récit est la conséquence du premier. Tout le roman n'est en réalité qu'une stratégie de l'auteur, qui a agencé pour des raisons contextuelles les fragments de l'ensemble des récits en sorte de séquences ou de chapitres qui tirent leur sens de son choix narratif.

Le premier récit s'articule comme suivant:

1 *Saguiet el Hamra* Hiver 1909-1910 (55 pages) Il décrit la vie des nomades, leur grande ivresse de voyage en plein désert, il nous fait aussi la description, presque de tous les éléments du paysage désertique. Comme il nous révèle le caractère charismatique de Ma el Aïnine figure historique du Sahara au début du vingtième siècle, de sa vie mystique et spirituelle en tant que grand chef des guerriers nomades luttant contre l'armée française.

2 La traversée du désert: (28 pages). Le récit nous raconte les premiers épisodes de cette traversée vers le nord; les souffrances d'une grande caravane qui marche au fond de la vallée rouge (Saguiét el Hamra) en avançant vers les villes du Nord. Les haltes entamées dans différents endroits au milieu du désert; au bord de *Draa*, à *Ain Rhatra* (source ou puits profond), à la palmeraie de Taidalt où commence le fleuve Noun suivant la piste de Goulimine, à la vallée du grand fleuve *Souss* jusqu'à leur arrivée à Taroudant.

3 L'articulation du troisième épisode (27 pages) depuis l'arrivée de la caravane devant la ville de Taroudant jusqu' au signal de Ma el Aïnine pour un nouveau départ, toujours vers le

Nord. L'arrivé à Oued Tadla, le 18 Juin 1910. On apprend davantage sur la vie légendaire de Ma el Aïnine. Le narrateur nous raconte même la rencontre du cheikh et de Camille Douls en 1887. Ma el Aïnine trahi et abandonné par ceux même qu'il voulait défendre; les troupes françaises ont franchi les villes essentielles du Sud. Un grand désespoir s'est emparé des nomades; il y a ceux qui après la fatigue et la marche inutile, se sont dispersés dans les villes les plus proches, il y a ceux comme le petit Nour qui sont restés avec le cheikh, et enfin ceux qui se sont retirés au désert.

4 Tiznit, 23 Octobre 1910 (10 pages). Mort de Ma el Aïnine seul dans une maison en ruine entouré par quelques hommes de ses derniers guerriers bleus.

5 Agadir, 30 mars 1912 (15 pages). Cet épisode qui s'achève sur le combat des derniers guerriers sous le commandement de Moulay Sebaa contre les quatre bataillons du colonel Mangin. Quant à Nour, il a incarné en lui, entant qu'initié, l'esprit du grand Ma el Aïnine.

Les épisodes de ce récit racontent avec une précision spatio-temporelle le mouvement des nomades rattaché à leur réalité historique. Image authentique de l'Histoire qui s'étend de 1909 jusqu'en 1912 sous le régime du protectorat français au Maroc. Ces faits historiques rapportés servent d’assise référentielle au roman, mais on apprend autant sur l'espace et les personnages de ce premier volet narratif. C'est sous le regard de l'enfant Nour et ses réflexions qu'on fait la connaissance de l'univers désertique et de la vie nomade. Le désert fait l'objet d'une peinture essentielle sous le langage poétique du narrateur.

L'espacement des deux textes en plusieurs séquences et intervalles a créé des allusions internes qui nous permettent de les relater à une même perspective. Le second récit porte surtout sur l'expérience de la jeune fille Lalla descendante du cheikh Ma el Aïnine. Certains éléments du premier récit réapparaissent dans le deuxième comme les récits légendaires des hommes bleus ou

même la chanson qui accompagne Nour au désert. Nour dans son grand voyage est témoin de deux espaces: ville et désert, mais toujours dans le même environnement désertique. Quant au récit de Lalla, il nous offre une nouvelle expérience de l'espace, il trace les étapes de sa vie en ville de Marseille jusqu'à son retour au bord du désert au Maroc.

Ce deuxième récit s'articule aussi en plusieurs étapes:

1 L'épisode intitulé ' *le bonheur* ' (146 pages) Lalla vit dans une cité "bidonville" de planches et de papiers goudronné, un lieu séparé de la vraie ville, mais ouvert sur le désert et la mer, en vivant une vie qui semble être un prolongement de l'exode raconté dans le premier récit. On peut dire que c'est un espace rêvé comme celui de Nour, caractérisé par un immense temps immobile de l'enfance. Sa tante Aamma lui raconte des histoires sur sa naissance et sur le grand guerrier nomade appellé Al Azraq, l'homme bleu. Ce dernier lui revient souvent dans ses visions et ses rêveries. Naman le vieux pêcheur, lui aussi raconte des histoires comme celles de l'oiseau Balaabilou et de la bague maudite. Il lui parle des villes méditerranéenes, des oiseaux de la mer; des dauphins et des pêcheurs. Lalla partage souvent son temps avec Hartani, un jeune enfant berger avec 'des traits magiques' et qui de son côté lui raconte des histoire avec ses mains.Quand Lalla voulait partir en fugue vers le nord méditerranéen, c'est Hartani, qui lui a servi de guide. Elle a même pris la décision de se marier avec lui et c'est sur une scène d'amour entre eux que cette première partie du deuxième récit va s’achever.

2 Episode intitulé ' la vie chez les esclaves'; Embarquement de Lalla à Marseille.

Le narrateur nous décrit le paysage urbain; la gare, les gens pauvres, les rues, la vie réelle des immigrants en France, puis sous le regard et l'expérience de Lalla, il nous fait connaître le milieu social des pauvres quartiers où la ville semble être sans visage. Beaucoup de gens comme Lalla souffrent de l'incompréhension et de la misère, ce qui l'amène à développer sa propre vision sur

la cruauté sociale. Elle connaîtra des gens comme le jeune Africain noir, le vieil homme sans nez ou au visage mangé, mais surtout le jeune enfant Radicz. Elle est toujours hantée par le regard mystérieux d'EsSer, l'homme secret. Cette hantise évoque chez elle le sentiment de retour au pays. Elle se donnera le nom de sa mère Hawa (Eve), car elle n'a jamais eu de nom, elle s'appelait BlaEsm (sans nom).

3 Cette troisième partie (9 pages) se résume par la mort accidentelle du jeune Radicz. Lors d'un attentat de vol, il essaie de fuir la voiture noire de la police: "à l'instant même où le corps du jeune homme bondit sur la chaussée de la route de corniche…à cet instant-là arrive un grand autobus bleu, aux phares encore allumés, et le soleil levant percute comme un éclair son pare-brise recourbé, quand le corps de Radicz se brise sur le capot et sur les phares, dans un grand bruit de tôle et de freins qui crient" (Le Clézio 395-96).

4 Retour de Lalla. (15 pages) Elle prend le bateau à Tanger puis un autocar jusqu'à son arrivée en plein nuit au bord de la rivière. Elle va vers la mer où elle accouchera de son enfant à l'aube dans un décor exceptionnel de la nature, illustré par la présence d'un figuier au près de la mer et pas loin du désert.

Autres que les différences qui existent entre les deux textes, il faut ajouter les aspects qui relèvent d'une vision générale et qui occupent l'ensemble des instances narratives qui se répercutent les unes sur les autres dans presque toutes les articulations des épisodes. Il existe certainement un lien de parenté entre les deux enfants Nour et Lalla comme personnages du roman; la mère de celle-ci trouve son origine filiale dans celle de Ma el Aïnine, mais ce qu’ils ont surtout de commun c’est leur même vision du monde et leur sens du nomadisme. Nour semble être initié à l'expérience et à la pensée mystique du cheikh, quand à Lalla, sa rêverie fait souvent recours à l'esprit d'EsSer. A Marseille elle regardait les choses en les considérant

toujours dans une perspective nomade. Malgré les contrepoints existant entre les deux espaces, elle ne pouvait parcourir la ville que comme une étendue désertique. Son regard errant transperce les horizons cloisonnés de la ville :

« Elle occupe ses journées à marcher à travers la ville, du sud au nord, et de l'est à l'ouest. Elle ne connaît pas les noms des rues, elle ne sait pas où elle va » (Le Clézio 266). La proximité urbaine ne suffisait pas à son œil intérieur qui incarne un espace intemporel et sans limites.

C'est surtout le sens visionnaire de l'espace et du temps comme on l'en envisage chez les protagonistes du roman, qui est émanant dans les deux récits. Les écarts se situent sur un plan typographique et événementiel du processus narratif, alors qu'un dialogue s'instaure entre deux époques vécues et liées intimement, et qui permet une conciliation entre les deux structures : entre récit épique qui raconte l'exode légendaire des hommes bleus et le récit qui nous parle du destin individuel de Lalla. Derrière ces deux structures s'élève le dispositif du langage poétique qui par certaines instances lexicales, se caractérise d'un style simple et incantatoire, dans le premier récit en particulier, et qui dans le deuxième récit, offre un ton rythmique qui comprend des vocables exotiques relevant du même registre thématique du premier récit : la chanson qui figure dans les deux textes comparée aux incantations de la prière et qui occupe un nombre considérable de pages.

Ce qui importe le plus au narrateur, c'est de nous rendre une image du désert tout en nous faisant la description des personnages. Car ce qu'ils disent et ce qu'ils voient provient d'une intention permanente sur l'aspect mythique du désert qui provoque chez le lecteur une certaine sensation du paysage. Le désert est l'objet essentiel du roman, il est son point de départ et son aboutissement. Les autres récits secondaires enchâssés dans le texte trouvent leur importance dans le métissage discursif qui dynamise les procédés narratifs et leur donne une dimension de

l'imaginaire. En fonction de leur nature, ce sont les personnages eux-mêmes qui racontent ses récits et qui par là contribuent à donner une structure cohérente au texte global. Cette dérive vers l'imaginaire ne provient pas seulement de ce type de récit, mais le caractère général des personnages reflète l'aspect principal de leur contexte merveilleux. Les traits du personnage de Ma el Aïnine, ses miracles et sa portée mystique, Hartani, l'enfant berger, qui par son silence mystérieux et ses paroles magiques parait complètement différent des autres, ou même la présence spectral du mythe d'Al Azraq, assurent la pérennité de la légende du désert. Ces mêmes récits peuvent être racontés à plusieurs reprises par un même narrateur, comme l'histoire de la naissance de Lalla racontée par Aamma. Ou parfois c'est plusieurs conteurs qui font la narration toujours récurrente d'un seul récit, comme celui de Ma el Aïnine, ce qui donne au lecteur l'impression d'une histoire qui n'a pas de fin : « Chaque fois qu'Aamma raconte l'histoire d'Al Azraq, elle ajoute un détail nouveau, une phrase nouvelle, ou bien elle change quelque chose, comme si elle ne voulait pas que l'histoire fût jamais achevée. » (Le Clézio 120). En cohésion de cette parole inachevée, se présentent quelques éléments du désert, le feu accompagne la voix d'Aamma, quand elle raconte ses histoires, « à travers le bruit de la flamme qui crépite » (Le Clézio 175). Elément qui retient l'aspect métaphorique de cette parole même et de son objet (le désert) qui est une image incommensurable, et difficile à retenir.

On peut dire que la mise en scène de ses contes revient souvent aux personnages de Naman et d'Aamma. Naman raconte des récits comme ceux des grandes villes méditerranéennes, le conte de l'oiseau Balaabilou, les histoires des dauphins, le conte de la bague maudite. Quant à Aamma, elle raconte, et c'est toujours à la même auditrice Lalla, l'histoire de sa naissance, l'histoire de sa mère Hawa, et en fin, elle lui raconte à plusieurs reprises, l'histoire d'Al Azraq, l'homme bleu. Les deux voix contribuent à donner au texte son caractère mythique et oral et lui

servent comme un décor qui rapproche et resserre tous les liens narratifs dans un même espace textuel. La performance restreinte du dialogue provoque l'abondance du genre narratif. Il s'agit d'un écoulement discursif qui ne s'arrête pas aux simples instruments de la communication entre les personnages comme si le dialogue entre eux ne suffit pas aux perspectives du narrateur : « la structure ouverte suggère l'éternel devenir de la parole qui ne cesse de renaître […] son caractère est malgré tout significatif parce qu'il nous ramène à une intertextualité fragmentaire et spéculaire : chaque texte dans son autonomie a un sens en fonction de la place qu'il occupe au sein de l'autre texte. » (Abdelkéfi 236).

L'imbrication des récits qui s'enlisent dans le même texte, efface les limites entre les deux grands récits et laisse entendre qu'une seule et même structure les sous-tend ensemble dans une même vision thématique, qui est celle de tous les personnages incarnant la parole métaphorique du désert.

Le Parcours narratif des personnages

A partir des deux récits intercalés dans le texte, se présentent à nous les éléments pertinents et localisables des personnages. Le premier récit nous parle des nomades en quête d'une terre promise loin des impitoyables soldats chrétiens qui s'emparent pied par pied de la plupart des villes saintes, à partir du sud jusqu'au centre du désert. Il nous offre aussi les marques explicites des principaux personnages comme Nour, Ma el Aïnine et quelques signes constitutifs du portrait d'Al Azra, l'homme bleu. Quant au deuxième récit, il nous rapporte l'histoire de Lalla et les occurrences de ses évènements, et nous apprend l'essentiel sur le reste des personnages ; Aamma, Naman, Hartani, Radicz. A l'exception de quelques uns comme Hartani, Radicz et Naman, il y a les échos de certains personnages qui se répercutent d'un récit à l'autre.

C'est ainsi que notre connaissance se forme davantage sur les deux grands chefs nomades : Al Azraq et Ma el Aïnine, en faisant tout le parcours narratif du texte, sans oublier bien entendu

l'apport thématique du roman, qui en fin de compte fait rejoindre les éléments qui caractérisent presque tous les personnages et les dissolvent dans une sorte de symbiose unique et structurale. Si l'un des deux récits se relate à l'histoire d'une mémoire collective appartenant à une communauté ethnique saharienne, l'autre récit raconte surtout l'histoire individuelle d'un personnage qui a un lien ancestral avec cette mémoire, mais qui part en voyage exotique, où il découvre la réalité douloureuse de la ville occidentale, comme si le désert pourrait s'étendre au-delà de la mer méditerranéenne sans atteindre aucune limite dans l'espace, autant qu'il reste un référent métaphorique pour l'imaginaire de Lalla.

Il va sans dire qu'il existe une particularité dans la répartition essentielle des personnages ; nous sommes devant quatre adultes et quatre enfants. Un de ces enfants (Nour) est le protagoniste qui témoigne du déroulement de toute l'histoire du premier récit, quant à l'autre enfant (Lalla), il est lui-même sujet de l'histoire du second récit.

Nour

Nour (prénom qui en Arabe, signifie lumière) enfant d'un certain âge, le texte ne nous procure aucune information là-dessus. Il vit avec ses parents comme tous les nomades de sa tribu au milieu du désert à Smara ; ville bâtie par Ma el Aïnine dans la grande vallée de ' Saguiét Hamra 'vallée rouge', là où « il n'y a rien d'autre sur la terre, rien » (8), où « le désert est si grand que personne ne peut le connaître en entier » (169), « la vallée semblait n'avoir pas de limites, étendue infinie de pierres et de sable » (210), dans un pays « hors du temps , loin de l'histoire des homme, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre » (11). « Nour, le fils de l'homme au fusil, marchait devant sa mère et ses sœurs. Son visage était sombre, noirci par le soleil, mais ses yeux brillaient, et la lumière de son regard était presque surnaturelle » (9). On constate que l'auteur, dès le commencement de son roman, prête une importance particulière à la lumière et

au regard du jeune enfant. L'apparition et la disparition dans un immense espace vide laisse une impression que seule une vision est capable de sentir une telle présence ou vacuité. Non seulement Nour avait ce sens du regard, mais tous les hommes du désert « avaient la liberté de l'espace dans leur regard » (13).

Nour regarde perpétuellement toute chose qui se prête à lui, quand il est parti voir l'assemblée des hommes dans la maison du cheikh Ma el Aïnine, il « regardait de toutes ces forces la figure frêle du vieil homme » (38). Ce même regard se répète à plusieurs reprises. « il regardait la silhouette fragile du grand cheikh » (39). « Il regardait la silhouette blanche du vieil homme » (40). Et quand pour un bref instant Ma el Aïnine jette son regard sur le visage du jeune enfant, « le cœur de Nour s'était mis à battre plus vite et plus fort » (42). On comprendra par la suite du récit que le regard mutuel entre les deux se renforcera par le lien spirituel et mystique, que l'enfant incarnera du grand cheikh. Par ce regard, Nour cherchait la bénédiction de Ma el Aïnine, il réussit à avoir un premier contact physique avec lui au moment où il s'est jeté à terre devant lui, à l'endroit où celui-ci était accroupi pour dire sa prière :

> « Que fais-tu là ? répéta le vieillard .
> « Je—je priais. Dit Nour ; il ajouta :
> « Je voulais prier. »
> le cheikh sourit.
> Et tu n'a pas pu prier ? »
> **«** Non » dit simplement Nour. Il prit les mains du vieil homme.
> « S'il te plaît, donne-moi ta bénédiction de Dieu. » (53)

Quand le cheikh apprend de lui le nom de ses parents. Il dit : « Ainsi ta mère est de la lignée de Sidi Mohammed, celui qu'on appelait Al Azraq, l'Homme bleu » (54). Al Azraq connu comme homme saint et grand guerrier et comme un des maîtres initiés de Ma el Aïnine. C'est par ce lien symbolique qui s'est établi définitivement et à jamais entre l'enfant et le cheikh que l'enfant lui-même reçoit la bénédiction d'Al Azraq. Car le lien de parenté ne lui suffit pas

pour pouvoir réjouir de l'héritage spirituel de son grand ancêtre. C'est par expérience ou par clairvoyance que le jeune enfant était destiné à une éducation sans aucun 'programme' pour recevoir la grande tradition. Ce comportement qui revient souvent au milieu soufi des confréries religieuses où les noms des grands maîtres soufis sont invoqués tout au long de la prière ou dzikr (invocation de Dieu).

Nour avait le sens raffiné d'une existence douce, il aimait écouter les chansons et la musique, il priait et dansait : « Nour sentit l'ivresse de la musique et la danse.» (51) «mais ce qui était le plus le plus extraordinaire, c'était la musique qu'il entendait, quand il s'en allait de son corps. Il n'avait jamais rien entendu de semblable. C'était une voix de jeune femme qui chantait dans la langue chleuh. Une chanson douce qui bougeait dans l'air » (239). Il était toujours là quand il s'agit des grands évènements : en assistant à la longue prière de Ma el Aïnine et à toute la tribu priant avec lui, en voyant le miracle du guerrier aveugle guéri par le cheikh, en écoutant les récits d'autrefois sur la légende de Ma el Aïnine, et enfin, après la trahison et le désespoir, il assistera à la triste défaite de sa tribu qui s'achève par la mort du grand cheikh Ma el Aïnine tout seul dans une petite maison minable. Là où il va regarder pour la dernière fois le vieil homme « de toutes ses forces comme si son regard pouvait ralentir la marche de la mort. » (404) et pour apaiser la solitude, la souffrance et l'angoisse intense de la mort, il a recours au rituel incantatoire que le cheikh lui avait enseigné pour sauver miraculeusement son maître :

> C'est dans ses mains qu'il ressentit la puissance, dans son souffle. Lentement, comme s'il cherchait à se souvenir de gestes anciens, Nour passe la paume de sa main sur le front de Ma el Aïnine sans prononcer une parole. Il mouille le bout de ses doigts avec sa salive, et il touche les paupières qui tremblent d'inquiétude. Il souffle doucement sur le visage, sur les lèvres, sur les yeux du vieil homme. Il entoure le buste de son bras et longuement le corps léger s'abandonne, se couche en arrière. (405)

Le cheikh Ma el Aïnine

Il est évident que le récit romanesque nous lègue deux aspects du présent personnage : aspect à la fois historique et fictionnel. Sous le regard du narrateur omniscient ou sous celui de Nour ou même ce que rapportent les autres personnages sur son histoire, on apprend beaucoup sur sa nature et son caractère. Il est en premier lieu un personnage charismatique, quelqu'un qui par choix symbolique reçoit le pouvoir spirituel de toute une lignée de maîtres initiés à la foi « *La Tarîqa* » soufie. Cet aspect est associé à son rôle de chef de plusieurs tribus comme un imminent guerrier ayant sous ses ordres les hommes bleus qui voulaient repousser les soldats français, envahisseurs de leur pays. C'est alors une des confrontations qui va arriver de son vivant contre le général Moinier et ses tirailleurs sénégalais à Oued Tadla le 21 juin 1910. Vers la fin du roman, sa tribu connaîtra deux ans après sa mort, une défaite mortelle devant l'armée du général Mangin, le 30 mars 1912. Aux yeux des français, Ma el Aïnine n'était qu'un 'sauvage'. « Un fanatique. Une sorte de sorcier, un faiseur de pluie » (351), mais aux yeux des siens il était un saint vénéré, un homme sage sans égal. C'est lui qui reçoit les chefs notables des autres tribus, et c'est à lui que reviennent les grandes décisions. Le narrateur nous dit que c'est « un homme âgé, vêtu d'un simple manteau de laine blanche qui recouvrait sa tête » (37), qu'il est un vieil homme, « une silhouette fragile » avec une « figure frêle » et que pendant que les autres parlaient dans l'assemblée, lui « ne bougeait pas. Il ne semblait pas entendre les paroles de ses fils, ni la rumeur continue qui venait des centaines d'hommes assis dans la cour devant lui » (38), et pourtant « tous les hommes le regardaient aussi, comme avec un seul regard, comme si c'était lui qui parlait vraiment, comme s'il allait faire un seul geste et qu'alors tout serait transformé, car c'était lui qui donnait l'ordre même du désert » (38).

Au cours d'un premier contact avec Nour, il lui a parlé un peu de son passé, de sa première rencontre avec l'homme bleu dans les oasis du sud à l'époque où la ville de Smara qu'il avait

construite n’existait pas encore. Il est allé à lui pour lui demander son enseignement, il restait un mois sans aucun accès, l’homme bleu « l’avait fait dormir devant sa porte, sans lui adresser la parole ni même le regarder » (54). C’est comme ça que tout disciple apprend, sous l’âpre épreuve du corps, à connaître l’ordre de la vie mystique, méthode déjà appliquée et appréciée par les maîtres d’autrefois que Ma el Aïnine lui-même évoquera dans sa longue prière avant de donner à ses hommes, son signe de départ vers le nord. Des noms ont été cités avec le nom de Dieu, des noms comme Al khadir, Al Jilani, Al jounaïd, Al Hallaj, Al Chibli et bien d’autres.

Le vrai nom de Ma el Aïnine est *A*hmed ben Mohammed el Fadel, né au sud : « dans le pays qu’on appelle Hodh, et père était fils de Moulay Idriss, et sa mère était de la lignée du Prophète. Quand le grand cheikh est né, son père l’a nommé Ahmed, mais sa mère l’a nommé Ma el Aïnine, l’Eau des Yeux, parce qu’elle avait pleuré de joie au moment de sa naissance…» (366). Dès son jeune âge, on le reconnaîtra par son don de grâce et ses miracle. Il s’est installé dans la ville de Chinguetti pour donner son enseignement : « les hommes du désert sont devenus ses disciples, et on les appelait Berik Allah, ceux qui ont reçu la bénédiction de Dieu » (367).

Un homme, malgré les souffrances et les défections, n’intervient que pour le bien des autres et n’agit jamais par violence. A sa rencontre avec le voyageur Camille Douls, en 1887 : « le cheikh s’était approché jusqu'à lui, il l’avait regardé longuement […] sans haine sans mépris » (375). Après avoir été trahi, Ma el Aïnine ‘s’est retrouvé tout seul avec le peu des hommes qui sont restés près de lui, il ne pouvait pas empêcher la progression irrésistible des forces françaises. Frappé par un désespoir flagellant, il devient aveugle et malade, mourant dans une maison en ruine, seule sa femme Meymuna et Nour veillaient sur lui.

A l’exception de ce qu’il nous a rapporté sur lui-même quand il a rencontré son cheikh Al Azraq, Ma el Aïnine ne nous dit rien sur les autres personnages. C’est lui qui fait l’objet

mythique et légendaire aux yeux des autres, Nour et Aamma nous ont fait un grand témoignage à son propos. Il est le motif de la parole narrative du roman, c'est sur son récit qu'il commence et achève toute l'histoire. Il est l'image prégnante de l'incontournable désert, son souffle et sa voix : « le souffle qui circulait en lui … violent et doux à la fois qui accroissait son existence » (71).

Lalla

Le second récit, aussi prépondérant en volume que le premier, et dans presque toutes ses articulations se déroule sur l'histoire de Lalla dans toutes ses conjonctures qui renvoient au même univers dans lequel sont intégrés les autres personnages. C'est à partir de cette histoire qu'on peut identifier le système narratif qui se déploie autour d'eux, et du même coup voir leurs similitudes ou les liens qui les rapprochent. Le récit de Lalla, nous fait connaître les récits de Aamma, Naman, Hartani et Radicz, sans oublier certains corrélats du type de personnage comme Ma el Aïnine et As Ser, le secret : il existe des éléments de ces mêmes personnages qui forment une partie essentielle du récit noyau, ainsi que le va-et-vient de plusieurs récits qui émanent d'un seul récit référentiel.

Lalla, personnage principal de la deuxième partie du roman est une jeune fille marocaine descendante des hommes bleus massacrés autrefois. Elle habite dans une cité bidonville pauvre et dépourvue au fin fond du désert, incarcérée dans un milieu qui n'est pas loin de la mer. Le narrateur ne nous informe pas davantage sur l'endroit où elle vit : « Lalla ne sait pas pourquoi ça s'appelle la cité, parce qu'au début, il n'y avait qu'une dizaine de cabanes de planches et de papier goudronné, de l'autre côté de la rivière et des terrains vagues qui séparent de la vraie ville. » (Le Clézio 87) On apprend du récit qui nous a été délivré par Aamma sur l'histoire de sa naissance, qu'elle est une « fille de chérifa », fille d'une femme noble. Sa mère, Lalla Hawa a accouché d'elle auprès d'un arbre et d'une source : « elle était très heureuse que tu sois venue, et

quand on lui demandait to nom, elle disait que tu t'appelais comme elle, Lalla Hawa » (89). Ce milieu nous rappelle la dernière halte de Ma el Aïnine et ses hommes aux confins de la vallée Souss, devant les grands murs de la ville, où personne n'est venu à son secours. La marche d'autrefois trouvera par la suite en la personne de Lalla, sa chance d'expansion vers les villes méditerranéennes.

Autour de cet espace englouti et dénudé, une relation très passionnée s'est établie entre Lalla et la nature, entre elle et les insectes, le vent, le sable et l'eau de la mer, elle : « connaît tous les chemins, tous les creux des dunes. Elle pourrait aller partout les yeux fermés, et elle saurait tout de suite où elle est, rien qu'en touchant la terre avec ses pieds nus » (76). Elle apprendra davantage avec Hartani à aimer encore les mystères de la nature, et dans la plus grande de ses solitudes, elle fait appel à l'esprit de sa mère: « elle dit quelquefois : « *Oummi* », comme cela, très doucement, en murmurant. Quelquefois elle lui parle, toute seule, très bas, dans un souffle, en regardant la mer très bleue entre les dunes » (153).

Dans un temps immobile et sans aucun sentiment de durée, elle connaîtra l'amitié des personnes les plus proches de son imaginaire. Du vieux Naman elle apprendra surtout l'amour exotique de la méditerrané : « Lalla aime ce qu'il raconte. Elle l'écoute attentivement, quand il parle des grandes villes blanches au bord de la mer […] Toi, tu iras. Tu verras toutes ces villes, et puis tu reviendras ici, comme moi » (103-04). Quant à Hartani, malgré son mutisme, elle entretiendra avec lui une relation intimement étroite, et qui accentuera dans leur propos et sur leur imaginaire, le profond impact du désert. L'attachement au désert se fait, en premier lieu, par lien naturel depuis la naissance de Lalla, et ensuite par expérience active dans l'espace il finit par provoquer chez les deux enfants, au-delà de leur innocence et pureté originelles, une

exaltation mutuelle de l'amour corporel. Du vieux Naman elle a reçu un très fort soutien d'exotisme, mais de Hartani, un affranchissement total du désert.

Quand elle s'est embarquée vers Marseille, ce n'était pas pour améliorer une situation sociale comme l'ont cru certains critiques, mais plutôt pour satisfaire une exigence du moi personnelle, trop difficile à satisfaire. Au cours de son séjour, elle découvre la cruauté et la misère cachées dans les quartiers pauvres de la ville. Elle se lie d'amitié avec des marginaux qui semblent être comme elle, incompris et indignés par les autres. Parmi lesquels, Radicz, un enfant gitan qui mendie dans les rues de Marseille. Après avoir entamé quelques métiers minables, elle a fini par devenir le model d'un photographe, et à subvenir largement aux besoins de sa vie. Toujours habitée par une présence subconsciente du désert, elle décide de retourner chez elle dans son pays où elle accouchera de sa fille 'Hawa' sous un arbre près de la mer.

Es Ser, l'homme bleu

C'est un personnage invisible que nous connaissons à partir des versions de Aamma et du cheikh Ma el Aïnine, ou par une pertinente projection visionnaire de son regard sur Lalla en pénétrant sa mémoire d'une présence obsessionnelle et symbolique. On l'appelle aussi Al Azraq, l'homme ou le guerrier bleu. On le regardait comme un maître soufi et saint élu : « on l'appelait Al Azraq parce qu'avant d'être un saint, il avait été un guerrier du désert […] mais un jour, Dieu l'a appelé et il est devenu un saint » (Le Clézio 120). Quand Ma el Aïnine était encore jeune, il est allé le voir pour lui demander son enseignement et sa bénédiction. C'est auprès de lui qu'il a appris à devenir un homme de savoir et de sagesse et c'est de lui qu'il reçu l'ordre de construire la ville de Smara : « Ma el Aïnine était resté de nombreux mois auprès de lui, et un jour, l'homme bleu lui dit qu'il n'avait plus rien à lui enseigner. « Mais tu ne m'as pas encore donné ton enseignement » dit Ma el Aïnine […] il lui avait montré l'horizon, dans la direction du nord, vers la Saguiet el Hamra, et lui avait dit de construire une ville sainte pour ses fils » (55).

La mise en relief du personnage d'Es Ser, relève d'une dimension intemporelle de sa présence fictive, souvent évoquée par ses auteurs en récits anecdotiques. Cela correspond à son aspect surnaturel en tant que saint et élu. Malgré sa mort depuis des décennies, il reste toujours vivant, décernant autour de lui des croyances et des apparitions. On comprend les interprétations naïves d'Aamma quand elle raconte soigneusement des souvenirs au sujet de ses dons et ses miracles :

> Un jour un vieil homme a amené son fils qui était aveugle […] alors Al Azraq a dit au vieil homme : acceptes-tu d'être aveugle à la place de ton fils ? Le vieil homme a répondu : je suis très vieux, et à quoi mes servent mes yeux ? Fais que mon fils voie, et je serai content. Aussitôt le jeune homme a recouvré la vue et il était ébloui par la lumière du soleil. Mais quand il s'est aperçu que son père était aveugle, il a cessé d'être heureux. Rends la vue à mon père, a-t-il dit, car c'est moi que Dieu avait condamné. Alors Al Azraq leur a donné la vue à tous deux. » (121)

Le lecteur peut en conclure le potentiel symbolique de cette anecdote qui nous enseigne l'amour inconditionné du prochain. Par ailleurs, c'est Aamma qui intervient quelquefois, en but de nous désillusionner peut-être, par de courts commentaires : « Il y a des gens maintenant qui veulent plus croire cela, ils disent que ce sont des mensonges » (121). A côté de cet aspect fictif qui corrobore la pérennité du personnage d'Es Ser à partir des micro-récits insérés dans les épisodes de l'histoire, sa présence même est sous une prédominance visionnaire, qui constitue dans la perspective subconsciente de Lalla, une forme de parole silencieuse. Ce n'est pas par corporalité qu'il est omniprésent dans son univers à elle, mais par vision mentale ou affective en forme de rêverie: « il s'agit d'une voix intérieure confrontée à un silence extérieur et ils sont définissables seulement par rapport au silence qui émane d'eux » (Abdelkéfi, 238-39). On sait bien qu'un regard de la même nature persistait toujours entre Nour et Ma el Aïnine. L'homme que Lalla Appelle Es Ser vient seulement quand elle a envie de le voir. Il lui donne, souvent dans sa solitude, un sentiment de réconfort et de protection: « elle sait que l'homme bleu du désert la protège de son regard, et elle ne craint plus le silence, ni le vide du vent » (95). Ce regard vide et

impérieux n’est que le signe cosmique du désert. Même s’il ne lui parle pas, elle l’imagine visiblement net à ses yeux, elle croit entendre sa voix qui résonne à l’intérieur de son corps: « Que veux-tu ? Pourquoi viens-tu ici ? Je ne suis rien pour toi, pourquoi me parles-tu, à moi seulement ? » (Le Clésio 118).

Elle a l’habitude d’entretenir ce genre de langage avec d’autres signes silencieux : la parole gesticulée de Hartani, la mouette et L’esprit ou l’ombre d’Ommi. Ces pratiques l’aidaient à connaître la beauté d’un espace absolument ouvert et fertile au regard méditatif. Cette vision correspond au moment où Es Ser lui fait son apparition sur le plateau de pierre, quand tout devient une force intermédiaire entre deux temps, le sien, qui est un temps vécu et présent, et celui de L’homme bleu, un temps passé, mais omniprésent rapportant avec lui des images et des souvenirs lointains. Le regard de l’home bleu guidait ces pas à Marseille et quand elle était de retour à son pays: « c’est toujours le même regard qui guide, ici dans les rues de la cité ; c’est un regard très long et très doux, qui vient de tous les côtés à la fois, du fond du ciel, qui bouge avec le vent » (Le Clésio 414).

Hartani et Radicz :

J'envisage ici un résumé sur ces deux personnages, qui avec Nour et Lalla traduisent ce qui est propre à l'idée de l'enfance que l'auteur voulait nous communiquer non seulement dans le récit ' Désert ' mais dans presque toute son œuvre. On peut concevoir un relevé de quelques caractéristiques à ce propos. Ce sont d'abord des enfants qui n'ont pas de parents : « lui le Hartani, est celui qui n'a pas de père ni de mère celui qui est venu de nulle part […] il est celui qui n'a pas de nom » (Le Clésio 131). Quant à Radicz, il raconte une partie de sa biographie après avoir fait la connaissance de Lalla : « Tu sais. J'habitais avec mon père et ma mère dans une caravane, on allait de foire en foire, on avait un stand de tir, […] Et puis mon père est mort, et comme on était nombreux et qu'on n'avait pas assez d'argent, ma mère m'a vendu au patron » (340).

Des enfants isolés qui vivent en marge de la société. Personne ne connaît Hartani, ni d'où il vient réellement. Et à la mesure de cette ignorance, on le juge fou, on a peur de lui et on dit qu'il est un « Mejnoun ». C'est alors qu'il évite souvent les autres garçons de la ville et ne s'attend, dans ses cachettes, qu'aux rencontres amicales de Lalla. Et comme elle, il ne sait encore ni lire ni écrire. Radicz, lui, il vit en mendiant dans les pauvres quartiers de la ville dans une atmosphère d'indignation et de désespoir. Il a surtout le plaisir de regarder les gens ou de s'amuser avec le feu des allumettes.

En tant qu'enfants, ces personnages ont ce que Jean Onimus appelle « une prodigieuse puissance d'observation » (127), leur regard aussi rêveur et passionné, touche au plus profond des choses. Regard innocent qui est toujours en quête de la pureté, de la clarté, du vrai, de la transparence et du merveilleux. Ils voient ce que les autres ont cessé de voir. Ils n'ont ni le préjugé, ni la mauvaise conscience. Leur communication reste directe avec la nature, pas de distance avec elle : « ce que dit le Hartani avec ses main est insensé comme lui, c'est comme un

rêve, parce que chaque image qu'il fait paraître vient à l'instant où on s'y attendait le moins […] il fait apparaître des oiseaux aux plumes écartées, des rochers fermes comme les poings, des maisons, des chiens, des orages, des avions, des fleurs géantes, des montagnes, le vent qui souffle sur les visages endormis » (Le Clésio 133).

CHAPTER 3
POÉTIQUE DU DÉSERT CHEZ MALIKA MOKEDDEM

Présence du désert

Mohammed Dib, grand poète et romancier algérien, souligne dans son livre « *l'arbre à dire* » que :

> Les algériens vivent avec, à leur porte, un des plus grands déserts du monde. Même s'ils l'ignorent, même s'ils l'oublient, il est là et non pas qu'à leur porte mais en eux, dans la sombre crypte de leur psyché. Composante de leur paysage physique, il ne l'est pas moins de leur paysage mental, et le désert, souvenons-nous-en, les trois religions révélées y sont nées[…] le désert qui vit, qui bouge, qui marche, qui va, qui vient et qui repart pour revenir sur ses pas et qui a partie liée avec le vent [...] l'algérien le porte en lui, son imaginaire, sinon sa conscience éveillée, en porte l'estampille. Cela, sans mémoire dont on ne saurait perdre la mémoire. (18-19)

Cette dimension psychologique est foncièrement manifestée dans toute l'œuvre de Malika Mokeddem depuis la sortie de son premier roman *« Les Hommes qui marchent* » jusqu'au dernier de ses livres « *Mes Hommes* ».Toute son écriture témoigne d'un ancrage dans un espace désertique réel, qui malgré l'exode de quelques personnages vers d'autres contrées reste le plus proche de leur mémoire. Bien qu'elle soit elle-même, il y'a des années, en dehors du pays, elle vit immanquablement à la lisière d'un désert, toujours fantasmé dans ses textes. Elle ne le voit pas avec un oeil exotique étranger comme celui des randonneurs qui viennent en visite saisonnière. Le désert n'est pas pour elle un simple phénomène géographique frappé par l'aridité et la désolation, mais un espace privé ou domestique dans toutes ses dimensions physiques et imaginaires. Il est un espace libre et ambivalent, un « espace du même » et de l'autre, là où se ressource une vision d'écriture. « il ne restait plus, dans mon être, d'espace disponible aux mots des autres. J'avais déjà quitté une famille, des amis, un pays, je n'avais cessé de m'enfoncer dans une absence sans fond. Il y avait urgence. Alors, j'ai écrit » (Redouane 44).

Les personnages de ses romans parcourent quant à eux l'espace extérieur afin de rompre avec l'immobilité assaillante tout en le parcourant en même temps à l'intérieur de leur moi. Etant elle-même née au désert à Kénadsa, une petite ville située au sud algérien à côté de Béchar, Malika Mokeddem ne manquait pas de traduire dans un premier roman autobiographique les sensibilités d'un espace pluriel et faire véhiculer une conscience de l'histoire collective. Le registre familial était à l'origine d'une fiction autobiographique. L'écrivaine cherchait à trouver un prétexte pour raconter l'histoire de sa famille, surtout celle des femmes, en essayant de la dissimuler dans l'histoire de l'Algérie.

> Les Hommes qui marchent comporte une large part d'autobiographie […] Dans le premier jet, sorti dans l'urgence, je disais « je » et les membres de ma famille avaient leurs véritables prénoms. Ensuite, une réécriture s'imposait qui procédait à une sorte de mise à plat. Cette remise a l'ouvrage de l'écriture épuisait l'émotion. Le « je » devint Leila et tous les autres prénoms furent changés. (64)

De cette urgence se constitue le fait d'écrire et traduire par un langage poétique l'expérience du désert en lui accordant, ainsi qu'aux êtres et aux objets, une présence lucide et sensorielle. Cette présence est marquée par une double chronologie de la mémoire ou du récit. Zohra femme nomade forcée au sédentarisme transmit une mémoire généalogique à Leila sa petite fille. Elle est la voix narrative du passé quant à Leila elle est la voix narrative du présent qui renoue le reste de l'histoire avec celle de Zohra, l'histoire de Djelloul Ajalli en particulier, un de ses ancêtres qui rompt avec la tradition tribal et qui par la parole de Zohra, son histoire prend toute son ampleur et devient une légende. Leila est la continuité de sa grand-mère, mais aussi la continuité de sa mémoire, de celle de Djelloul Ajalli, l'infatigable marcheur, qui choisit une vie sédentaire et entame un long voyage au Moyen-Orient et à Bagdad jusqu'au moment où il s'installe définitivement à Oujda (Maroc). En introduisant un récit sur Djelloul Ajalli, Malika Mokeddem évoque l'idée de l'exil, car Djelloul Ajalli n'était-il pas en exil ? Depuis son enfance Djelloul : « se sentait devenir étranger aux siens. Et il avait peur. La peur … transformait le

désert en cauchemar. Sable, solitude et soleil, jusqu'à la suffocation. Le garçon voulait vivre autre chose que les marches ininterrompues. Leila, descendante de sa lignée, comme lui, va choisir de partir en France. Le nomadisme est plus qu'une voie et un parcours dans le désert, il continue à avoir des extensions ailleurs dans d'autres contrées inexplorées. La mort guette les hommes qui marchent plus que les hommes immobiles. C'est ce que Leila a appris de sa grand mère : « elle avait si peur de ne pouvoir jamais lui échapper qu'elle le haïssait, ce désert tyran » (Mokeddem 274).

Ce qui importe à ces protagonistes, c'est la persistance et la marche afin d'entrevoir une nouvelle vie possible, une traversée d'un espace toujours ouvert. Cette dynamique vers un autre extérieur ne les empêche pas de concevoir en eux le désert comme un espace intérieur animé par des forces opposées. Le désert est conçu non comme un décor aux évènements, mais comme une dimension existentielle et métaphorique en même temps ; Zohra incarne en elle l'esprit du désert ou plutôt, elle « était le désert» (11).

Le sentiment d'emprisonnement chez Leila n'aboutit pas totalement à un détachement ou un renoncement: « seuls le sable et le ciel furent témoins de son immense douleur» (150).

> Elle se laissa aller dans le sable comme on entre dans la mer. Elle s'enroula en boule comme dans un giron d'une mère. Là, tout s'éteignait, les peines des hommes comme les dévastations de leur histoire. Tout était immobile, et le chagrin qui tout à l'heure paraissait insurmontable, lentement se dissipait, écarté par le souffle tiède de la dune […] elle s'endormit. Et dans ses rêves elle quitta le monde agité et mutilé des hommes immobiles. Elle partit avec ceux qui marchaient, dans la lumière et dans le vent, au large du désert.
>
> (226-27)

Si le désert semble être un lieu onirique et absolu pour une conscience qui cherche un apaisement de son trouble de l'être, il est aussi le lieu fictif de l'oralité et l'écriture. Zohra continue par le « nomadisme des mots » à refaçonner les réalités du temps passé, sa voix fait ressusciter les légendes presque oubliées des hommes bleus. Les paroles de Zohra prennent toute

leur puissance dans l'imaginaire de sa petite fille Leila qui, de son côté assiste aux métamorphoses de l'histoire racontée et veille sur les mêmes horizons de la liberté. Elle trouvera dans la lecture le moyen d'une survie et d'une résistance : « qui l'éclairait sur toutes les autres libertés […] lui apportait tout ce qui lui était défendu […] Le livre n'était pas seulement un moyen d'évasion. Il était le complice, le soutien, l'enseignant […] il était devenu le symbole de son refus du quotidien qu'on voulait lui imposer» (268-69). Le récit de Zohra sur Djelloul montre combien, lorsqu'il était encore jeune, il était subjugué par les aventures racontées par Schéhérazade que lui a transmises un taleb. Ces contes l'arrachaient au désespoir et à la monotonie des déplacements de sa tribu et le poussaient à apprendre à lire et à connaître ce que raconte le gros livre volumineux aux pages mitées. Ces trois voix, malgré leurs différences, s'enlisent dans un même univers fictif, mais qui ne s'entre-opposent pas. Mokeddem, incarne, au moyen d'une écriture narrative, le langage oral de la mémoire dans celui de l'écriture et donne aux voix qui parlent, la force de briser leur silence et appréhender le néant du désert. Le désert devient un objet de transgression et embrasse d'autres éléments dans le discours romanesque comme ceux de l'exil, la révolte et la liberté.

Personnages, parcours narratif

Il s'agit de toute une panoplie de personnages dans *les Homes qui marchent*, parmi lesquels, beaucoup viennent s'associer aux personnages principaux selon des degrés différents, il y a ceux qui améliorent le récit et se présentent comme des adjuvants ou des opposants (selon le modèle de Greimas), comme l'exemple de Tayeb le père de Leila et Yamina sa mère, la Bernard et madame Bensoussan. D'autres personnages ne jouent pas vraiment un grand rôle dans le déroulement de l'histoire ou dans son fonctionnement narratif. Ils ne sont qu'un détail injecté par une séquence descriptive. A force de raconter une longue histoire de sa famille et celle aussi de l'Algérie, Mokeddem ne manque pas à travers la narration d'évoquer des noms qui sont

presque invisibles en tant que personnages. Car ils ne participent pas à la construction progressive du récit. Leur place ou leur apparition est arbitraire, on ne peut pas appréhender sur eux, sur leur psychologie ou leur compétence, une connaissance développée, on ne sait pas grand chose sur Kadour ou Mahfoud, ou même le photographe, rien ne les caractérise que leur propre contingence. Ils n'ont pas une image dont on peut user pour prévoir une situation ou une conséquence.

On doit donc se contenter des personnages qui sont au centre du relais narratif, qui se révèlent les uns aux autres et traduisent par leurs actions un comportement pertinent que peut appréhender le jugement d'une lecture. Il se trouve dans le récit que la voix du narrateur s'interrompe par la voix d'un autre personnage, la voix de Zohra par exemple, et que s'ouvre la possibilité d'un récit dans le récit : le récit de Zohra sur Djelloul dans le récit du narrateur (ou narratrice) principal. Le premier est médiatisé ou plutôt enchâssé dans l'histoire racontée, quant au deuxième il est le récit racontant : « ce qui semble intéressant, c'est que les voix sont surtout féminines, que le texte est le lieu d'une mutation importante : le passage de l'oralité-éphémère ?- à la pérennité de l'écrit » (Redouane 43).

La voix de Zohra :

Vieille nomade, de soixante-quinze ans, forcée à la sédentarisation qui trouve la nécessité de perpétuer l'histoire des siens dans des contes qu'elle raconte à sa petite fille Leila. Le roman s'ouvre sur son portrait :

> Un petit bout de femme à la peau brune et tatouée. Des tatouages vert sombre […] des croix sur les pommettes, une branche sur le front entre ses sourcils arqués et fins comme deux croissants de lune, trois traits sur le menton. Elle en avait même aux poignets, ciselés en bracelets, et aux chevilles en kholkhales (kholkhales : anneau en argent porté aux chevilles.) […] Zohra avait la démarche alerte, toute de grâce animée. Bras ballants, magroune ansant (Magroune : sorte de cape en tissu fin et transparent) […] la position de son chèche était en excellent baromètre de son humeur. En colère, d'une chiquenaude elle repoussait au sommet de son crâne. Rouges, ses cheveux, de henné. Et rouge sa fureur. (9)

Bien que les traits du tatouages soient des signes érotiques ou esthétiques dans les sociétés du Maghreb, ils sont aussi le signe d'appartenance à un groupe ethnique ou social et témoignent d'une inscription identitaire. Ils s'associent dans cet espace du corps avec les traits naturels comme des idiogrammes qui rendent visible un désir de l'écriture, mais une écriture que se confirme dans un nomadisme verbal. Zohra est comme Schéhérazade la conteuse, elle veut transmettre le passé de sa généalogie tribale aux générations qui viennent après elle : « l'immobilité du sédentaire, c'est la mort qui m'a saisie par les pieds. Elle m'a dépossédée de ma tête. Maintenant, il ne me reste que le nomadisme des mots. Comme tout exilé » (11). Sa voix luttait contre la « déterritorialisation » pour inventer le désert et n'en veut aucunement un espace strié. C'est malgré elle que la sécheresse et les maladies ont forcé sa famille à abandonner son rythme de vie nomade et choisir une vie sédentaire de petits emplois aux villages sahariens, là où habite Zohra, son quartier, le ksar El Djedid qu'elle déteste : « ksar de la misère et de la désolation […] Zohra détestait ce lieu. Aussi, chaque matin, fuyait-elle vers le vieux ksar pour respirer un peu d'humanité » (70-71). Elle savait qu'elle descendait des nomades qui à cause des invasions successives, se sont enfoncés dans l'intérieur des terres : « nous descendons de ceux-là, des hommes qui marchent. Ils marchaient. Nous marchions » (12).

Le seul recours qui lui restait, après une vie pénible, est de communiquer une vieille tradition orale à ses descendants en commençant par raconter l'histoire de Djelloul Ajalli, qui a connu la métamorphose de l'espace :

> J'ai la tête lestée de mots. Pris dans des tourmentes d'images, les mots peuvent devenir âcres, rances, un vertige, une danse, ou un trille dans nos têtes pareil à l'envol d'une multitude de youyous séraphins. D'autres sont violents. Comme habités en permanence par un terrible vent de sable ils tourbillonnent en nous et cinglent nos mémoires […] sachez qu'un conteur est un être fantasque. Il joue de tout. Même de sa propre histoire. Il la trafique, la refaçonne entre ses rêves et les perditions de la réalité. Il n'existe que dans cet entre-deux. Un « entre » sans cesse déplacé. Toujours réinventé. (11-12)

Le roman de Malika Mokeddem semble être une conversion de cette démarche, la mémoire de Zohra croise celle de Leila et toutes deux se conjuguent dans un projet d'écriture qui se veut libre et immobile.

Djelloul Ajalli révolté

Certes, Djelloul Ajalli n'a pas le pouvoir charismatique qu'avaient Ma el Aïnine et Al Azraq, comme on l'a déjà vu dans *Désert* de Le Clezio, mais il a des traits en commun avec Zohra et Leïla : il est de la même souche tribale, il a une grande fascination pour le pouvoir poétique de la parole et de l'écrit, et enfin il est un nomade sédentarisé qui méprise l'instabilité, et qui est toujours en quête d'une nouvelle traversée. C'est Zohra qui trouve en ce jeune bédouin, presque marginal, l'originalité d'un vrai modèle pour sa petite fille : « Djelloul Ajalli était le frère de mon beau père. L'oncle de mon mari, Ahmed le sage. » (13). Ainsi annonce-t-elle ses premiers mots à son propos. Il était « un solitaire, un rêveur. », pas comme les autres qui se promettaient de devenir des cavaliers ou des guerriers jusqu'au jours où il a rencontré un taleb (maître d'école coranique) :

> Djelloul fut immédiatement subjugué par cet homme qui écrivait des talismans et qui, à chaque halte, sortait un livre volumineux aux pages mitées : les mille et une nuits. Le garçon n'avait jamais entendu parler de l'écriture. Comment ces caractères inertes pouvaient-ils contenir tant d'histoires, d'intrigues, de combats et de beautés ? » (14)

Après cette première prise de contact avec un nouvel imaginaire. Le garçon devient de plus en plus passionné par les aventures de Schéhérazade « déguisée en vieil homme » : « il était ensorcelé par l'astuce de cette femme. Par la découverte du pouvoir et de la ruse des mots » (14). Quand le taleb est parti emportant avec lui la magie du livre, Djelloul se traînait seul, silencieux derrière la caravane méditant dans un état de monotonie et de désespoir sur le destin des hommes qui marchent, il « voulait vivre autre chose que des marches ininterrompues » (15). Il voulait apprendre à lire et à écrire, chose inhabituelle aux traditions orales de sa tribu : « notre

histoire ne se couche pas entre l'encre et le papier. Elle fouille sans cesse nos mémoires et habite nos voix » (16). Il parvient à obtenir l'accord des siens de recevoir son éducation à Tlemcen, là où il n'apprend pas seulement ce que lui enseignent les meilleurs maîtres, mais il se passionne davantage pour la poésie et la vie citadine. Et quand son clan s'est rendu compte de cette transformation, il l'a repris parmi les siens pour le réadapter à leur vie de nomades. Il se tenait donc à l'écart et composait ses propres poèmes. Il s'est même interposé contre les hommes de sa tribu qui voulaient tuer un marcassin qu'il va adopter par la suite, d'où lui vient le surnom de Bouhaloufa ' l'homme au cochon'. Ses relations avec les siens manquaient de plus en plus leur enthousiasme et lui ne pouvait que fuir leur vie insupportable. Banni par sa tribu, il part en voyage au Moyen-Orient et ne revient qu'à l'âge de soixante ans avec une fortune afin de s'installer définitivement au Maroc pas loin des frontières algériennes.

Le choix de cette histoire intégrée dans le récit principal est déterminant dans ce que la narratrice Zohra voulait enseigner à Leïla. L'expérience de Djelloul sert de vocation antérieure à celle de Leïla. Ou plutôt comme son modèle. Il lui incarne le sens de la révolte contre les contraintes conventionnelles de son groupe, même si cela lui coûte le bannissement ou l'exclusion totale. Initiée par lui aux deux pratiques: oralité et écriture. Il fallait d'abord travailler sa sensibilité par le moyen d'une culture acquise dans son milieu social avant qu'une autre culture étrangère lui ne parvienne à l'esprit. C'est vers la fin du roman que la petite fille rend hommage à sa grand-mère au moment de sa mort à titre de sa reconnaissance :

> Leïla prit la mesure de ce qu'elle perdait. Celle qui, la première, avait sensibilisé son ouïe à la sonorité des mots. Qui l'avait rendue attentive à leur signification, à leur beauté et à leur subtilité comme à leurs ambiguïtés et leurs dangers. Celle qui avait initié son imagination, lui avait appris à s'inventer des mondes pour couvrir la peur des étendues du désert. Qui avait forgé sa capacité aux rêves et enchanté ceux de son enfance. (300-01)

Leïla et la quête de soi

Avec Leïla, l'héroïne du roman, c'est toute une nouvelle génération de femmes qui arrive sur scène. Jeune fille très consciencieuse de ce qui se passe autour d'elle dans son milieu patriarcal. Aînée de dix enfants, elle ressentait déjà la différence entre elle et ses autres frères que sa mère aimait davantage. Encore, fillette dans une école française, elle se rend compte que son éducation est l'instrument combatif pour rejeter tout ce que les autres, hommes et femmes veulent lui imposer. Elle avait un attrait irrésistible pour une nouvelle essence de l'être et de la liberté. Même le désert ne lui donne pas toujours le sentiment du confort nécessaire, elle le ressent parfois comme un lieu d'emprisonnement néfaste à sa nature de rébellion, qui par moment, très souvent dans ses états de frustrations, courrait pour se réfugier pas loin de sa demeure au ksar El Djedid dans le giron de ses dunes : « Le tremplin des seules fugues possibles, en dehors de celles que lui permettait la lecture » (Mokeddem 255-56). L'exemple de sa grand-mère et celui de Djelloul son ancêtre lui semble le modèle le plus puissant. Comme eux elle accourt au moyen de mots et de l'écriture vers un autre monde. Elle « reconnaît que le retour au nomadisme implique à la fois l'éclatement des horizons clos, un sens temporel qui ne correspond pas à l'horloge moderne, et un éloignement de toute structures modernes au profit d'une vie rude et ascétique » (Helm 84). Cette vérité la pousse vers d'autres horizons.

Ces horizons s'ouvrent à partir d'un engagement scolaire à travers tous ses parcours. C'est un fait des changements généraux que les parents de Leïla ne pouvaient pas rejeter. Ils acceptent alors de l'inscrire à l'école où on ne trouve que quelques filles indigènes au milieu des filles pied-noirs, qui était « sa seule planche de salut selon l'expression de son institutrice Mme Bensoussan :

> Tayeb inscrivit son aînée à l'école. Que se passa-t-il dans sa tête pour qu'il scolarisât sa fille, lui qui avait boudé sa naissance ? […] fallait-il y voir une riche influence de Portales et de khellil, qui venait d'avoir son certificat d'études ? ou bien était-ce la volonté de

> Zohra, qui se sentait toujours une dette envers cet oncle original, l'homme au cochon, banni de sa tribu en partie à cause de sa passion pour l'écriture ? Etait-ce sa façon de parachever la réhabilitation de l'homme par le crédit accordé à ce qui avait été considéré, en son temps, comme une lubie : apprendre à lire et à écrire. (84)

Après des succès de scolarité fondamentale, et grâce aux encouragements de la directrice et de son oncle Khellil, elle réussit son passage au lycée au moment où l'Algérie était sur le point d'arracher son indépendance. Leïla est une adolescente qui ne porte pas de voile, qui était un signe de l'uniformité des femmes : « derrière elle, les garçons s'excitaient, faisaient des remarques obscènes et lui promettaient tous 'les délices' du viol » (287). Les déceptions et les menaces de ce genre de mentalités ne lui disent pas grande chose. Son caractère et sa volonté deviennent de plus en plus déterminants devant les confrontations méchantes de son milieu scolaire. Elle défie le proviseur du lycée et son personnel administratif sans renoncer au sens de la fierté qu'elle attachait à sa propre personnalité, et aucune entrave ne pouvait empêcher son cheminement vers l'accomplissement de ses études à l'université. A Oran, ville où elle s'est établie pour continuer des études de médicine, elle confronte les intimidations « des brigades des mœurs » que le régime politique de cette époque a instaurées pour maintenir l'ordre des moralités conservatrices en vigueur. Le pays s'affiche à ses yeux comme une perspective douloureuse. Elle revient à son village Kénadsa pour exercer son métier de médecin et trouver enfin le repos après un long parcours. Elle ne supportait pas l'étouffement de l'espace. Comme Bouhaloufa, elle part à la recherche d'un épanouissement glorieux dans un autre ailleurs.

C'est le nomadisme qui presse à l'intérieur de soi-même et devient un parcours inverse à cause des tensions et de l'instabilité qui traversent l'être et l'individu. Le sédentarisme en ce cas n'empêche pas le voyage qu'entreprend le nomade et qui prend en lui toute son ampleur mystique où l'espace ne se prête pas toujours comme un ' chez-soi', mais plutôt comme un espace sans frontières qui se perpétue, malgré les ruptures, à l'intérieur de celui qui le porte dans

la sombre crypte de sa psyché, comme l'a déjà souligné Mohammed Dib. Les protagonistes de Malika Mokeddem ont compris que l'espace ne peut jamais être abandonné, qu' il est toujours invité à rejoindre l'inconnu, le non-familier et le contraire de soi, et à s'imbriquer dans un paysage hybride. Et s'approprier d'autres entités à l'extérieur de lui. Zohra qui se sentait en état de dépossession ou d'exilée, voulait surmonter la déchirure de son être entre deux espaces ou deux vies paradoxales. Elle a trouvé dans sa mémoire l'espace le plus dynamique où quelque part dans son imaginaire, les hommes bleus traînent toujours leur marche dans le désert. La sensibilité et la souffrance l'ont conduite à une sorte d'errance intérieure. Quant à Leila, elle la voit parvenue à la croisée d'autres altérités inconnues:

> Je voudrais que tu n'oublies jamais d'où tu viens, ni qui tu es, quel que soit ce que te réserve l'avenir…Tu marches, tu cours même, mais vers un monde inconnu, kebdi, je te sens en danger et je ne sais que faire pour te protéger. Parfois en ton absence, l'envie me traverse de mettre le feu à tes livres pour te libérer d'eux […] Toi, tu es en train de franchir de plus grandes frontières. Je ne voudrais pas qu'elles t'engloutissent. (277-78)

La parole du désert

Souvent, on présente le désert comme un territoire du vide, territoire amorphe, anomique et énigmatique, comme un archétype du nomadisme associé surtout à la vacuité et à l'expérience de l'ascétisme désertique, comme un espace qui implique une étendue sableuse que le regard fasciné ne peut pas embrasser. Cette inaccessibilité lui donne une dimension paradoxale et surhumaine: « nos yeux qui ne peuvent embrasser le Tout, ne peuvent non plus, saisir le Rien; car le Rien n'est que le vide du Tout […] » (Abdelkéfi 166). Il est aussi l'espace privilégie de la parole, une ouverture de l'écoute et de l'écriture.

Certaines critiques contemporaines, notamment un article paru dans les actes du colloque de l'Université de Metz publié dans les dernières années, nous propose le désert comme étant le concept du " non-térritoire". Tout territoire ou espace habité semble être décomposé en éléments complémentaires ou sous-ensembles: l'espace du même, celui de la vie privé et professionnelle.

L'espace de l'autre, zone occupée par des groupes étrangers. L'espace de l'autre intérieur (espaces verts, lieux de loisirs ou de méditation) et enfin les " espaces intermédiaires" qui sont peu codifiés et contrôlés (espace de la prostitution). Le désert dans *les hommes qui marchent* ne se présente pas du point de vue territorial comme un espace inhabité ou inviolé défini par la négation d'une autre collectivité au-delà de sa limite: "le désert est aussi un espace en soi, qui sépare moins de l'Autre que du Rien. D'où, perçue à travers la conscience individuelle du personnage, la présence irréductible d'un autre type, qu'on pourrait qualifier d'existentiel" (Nauroy 15-16). Tout voyageur étranger nécessite une certitude pour parvenir à une identification correcte de la symbolique que possède le désert en tant qu'altérité: […] et puis quoi ? Plus rien de distinct, des distances qu'on ignore, une incertitude, une énigme. J'ai devant moi le commencement de cette énigme" (Barthèlemy 38). Le désert se traduit dans le langage sémantique arabe en plusieurs déserts qui se découpent en paysages : *albalqa*' terre inculte ou inhabité, *al-majhal*, le nulle part, *al-bayda'a*, terre de ruine ou de perdition, *al-falat*, désert de l'errant. Ainsi qu'en latin, d*esertum* signifie « espace vide ». L'évocation de ces attributs s'accommode dans une perspective visuelle avec le registre anthropologique de cette réalité spatiale.

L'urgence de traduire l'expérience du désert a engendré chez Malika Mokeddem l'écriture de plusieurs romans dont elle veut rapporter aux différentes sensibilités un spectacle d'une nature humanisé et invisible qui puisse exalter le lien exclusif de la contemplation. Zohra appréhende cette expérience au moyen de ses propres paroles et invente le désert autant que le désert l'invente. Il devient le mythe immuable de sa conscience historique qu'elle va transmettre à Leïla. Le désert est avant tout un espace que les hommes bleus parcourent à jamais :

> Ils marchaient du lever du jour à la tombée de la nuit, enroulés de silence et drapés de lumière […] et quand la mort viendrait les surprendre, marchant sur les chemin de sable ou

> assis, le regard sombre, aimanté par les scintillements des espaces, et quand leur corps, vite desséché, deviendrait poussière, d'autres marchaient encore. Toute une vie. Leur marche perpétue le désert. (15)

Le même espace est réduit par le fait de la sédentarisation, le paysage du nomade a complètement changé aux yeux de la petite Leïla. Au moment de son recueillement dans le giron de la dune où elle a l'habitude d'aller surprendre des scorpions, des lézards et des scarabées : « elle vit son père de retour du ksar sur sa bicyclette […] alors qu'il était bédouin, lui. Et cette indolence de chameau ! Mais qu'avait-il encore ? Contrairement à son habitude, il pédalait avec hardiesse » (Mokeddem 80). L'écrivaine, souvent suscite l'apport affectif du désert et tire de son statut d'expérience-limite le pouvoir expressif de la révélation et de la rêverie que subissent les protagonistes. Le dénuement du désert s'associe à des postures de méditation ou d'introspection : « ce contact à la fois physique et imaginaire, libère leur espace intérieur des freins mis par le temps, l'étendue, la peur, l'oppression et lui confère l'immensité même du désert » (Helm 101). Etats qui se répercutent souvent chez Leïla aux moments les plus angoissants de sa détresse :

> Quand Leïla se retrouvait perchée là, sa rêverie prenait immanquablement le pas sur le reste. Car cette dune était le tremplin des seules fugues possibles, en dehors de celles que lui permettait la lecture. Porté par l'onde immobile des sables, Leïla rêvait de la mer. Elle rêvait des hommes bleus. Elle rêvait des ailleurs dont les paysages couvraient l'or de son erg, dont les parfums enivraient ses regs et ses cieux. Elle rêvait verdure de printemps et paysage qui vire aux fauves de l'automne. Elle rêvait saison. Elle rêvait déraison dans l'ingénu silence des songes, à l'abri de la tromperie des mots. (255-56)

On voit à partir de ces passages limpides le creusement de la subjectivité errante, son accord avec un espace plus projectif dans le sens où il finit par ouvrir les sentiments d'exaltation de Leïla sur les expressions d'un autre ailleurs. Comme si Leïla ne se contentait pas du paysage qu'elle a sous ses yeux, et préfère être emportée par lui aux délectations des charmes naturels encore absents, où sous l'effet émotionnel, tout un jardin prospère dans le désert. L'intensification descriptive de ce genre de spectacle revient plus encore dans des images

fulgurantes pour la mise en scène d'un autre avènement du paysage. La démarche esthétique ne consiste pas en un embellissement spatial du genre pittoresque qui ne dépasse pas le cadre de la description cosmique. Il s'agit d'un dialogue entre le sujet et l'objet qui se caractérise par des profondeurs inconscientes ou conscientes d'un état d'âme, de telle sorte que le lecteur trouve la volonté de savourer les expressions lyriques et sentimentales. Le descriptif qui va suivre, relève de l'intention qui témoigne de sa métamorphose:

> L'hiver s'achevait à peine que l'été s'installait déjà. Et quand arrivaient les redoutables vacances scolaires, les jours étaient depuis si longtemps calcinés qu'était parti en cendres tout souvenir des frissons de janvier […] quand le soleil déclinait et que la chaleur se faisait moins torride, ils montent (Khellil et Leila) tous deux à la Barga. Perchés sur les rochers blancs qui la dominaient, ils admiraient le paysage. C'était surtout l'erg, océan de sable à la longue houle pétrifiée, qu'ils fixaient, subjugués. Seul le vent délivrait ce mouvement de sa paralysie. Sous son souffle, les dunes se mettaient à écumer. Se dressaient en grandes lames rouges. Déferlaient avec rage. Quand le vent s'en allait vers d'autres horizons, la surface des sables gardait une fine ondulation, frémissements arrêtés d'un orgasme cosmique. Face à l'erg, l'horizontalité du reg dévidait le silence. Et l'on n'avait que le songe pour ranimer les pensées. Que le rêve pour habiller tant d'aridité.
>
> (100-01)

Le paysage tient ici à un écoulement horizontal du temps, il n'est pas complètement neutralisé de son effet psychologique qui incite l'oeil contemplatif à une sorte de repliement vertical sur la vie intérieure (rêve et songe) d'un regard dont on consume encore les profondeurs. Il ne se dégage qu'à l'intérieur de ceux qui l'harmonisent avec leurs propres horizons spirituels. L'admiration du paysage désertique ne s'achève pas au moyen d'un simple regard pris de l'extérieur, mais elle s'avise à reprendre son cycle visionnaire des choses regardées, cela mène le paysage à s'étendre dans l'oeil de l'imaginaire. On voit dans ce dernier passage, combien l'état d'âme est complice dans toute la description contextuelle. Les détails (jours calcinés, souvenirs en cendres, océan de sable, orgasme cosmique,) confirment le dessin infini du sentiment spatial.

La description du paysage ne manque pas de nous détourner du paysage aride et fortement ensoleillé à d'autres paysages spectaculaires de la nature au désert. La narratrice nous dépeint

l'évènement de la pluie en image enthousiaste, de sorte que notre prise de conscience par cette image condense graduellement notre charge affective et émotionnelle à mesure qu'elle s'approfondit et se précise devant le déroulement du manifeste naturel :

> D'abord il y eut la pluie. Elle était tombée pendant quatre jours en averses. Le ciel devenait une gouache. Du marine, de l'ocre, du violet, du blanc et toutes les teintes du gris le soleil disparaissait en plein jour, quel bonheur ! Et toutes ces couleurs, là-haut, quel bonheur ! Aimantés par ce ciel inhabituel, les yeux se levaient, s'emplissaient, le sachant rare et fugace. Le tonnerre le flagella. Les éclairs le déchirèrent. Il fondit en déluge, quel bonheur ! […] Sous cette pluie torrentielle, la boue séchée recouvrant les palmes du toit s'effritait puis s'écoulait. Elle ruisselait sur les murs comme de grosses larmes de sable. Il pleuvait presque autant dedans que dehors. La pluie était un don providentiel. Les enfants sortaient, couraient, riaient, criaient et l'ovationnaient. Par essaims tourbillonnants, ils couvraient le sourd tambourin de la pluie des résilles de leurs cris cristallins. La terre savourait son plaisir et exhalait une haleine inconnue. Puis les nasses sombres du ciel éclatèrent, libérant une multitude de petits nuages. Comme des oisillons blancs qui, poussés par le vent vers les lointains, migraient en tourbillons affolés. Le ciel lavé était maintenant pervenche, large et profond. Son bleu se versait sur la terre. Il caressait son corps trempé de ses lumières d'une pureté régénérée. Et cette lumière n'était plus une brûlure au fond des yeux. Dans ceux-ci on sentait la soie de la douceur. (182-83)

Les infimes détails amplifient nos impressions, non seulement sur le phénomène décrit, mais surtout sur la durée de la pluie. La nature elle-même semble subjuguée ou en état de choc. Une métamorphose inhabituelle qui se déroule spontanément devant les yeux qui se lèvent, devant les enfants qui rejoignent le spectacle grandiose, cherchant une félicité après être tant torturés par le soleil. On dirait que l'auteur de cette description auto-censure son émotion et ne s'abandonne qu'à la fascination des choses, on ne se rend pas compte qu'il est derrière chaque mot et chaque image, l'univers du paysage qui est en train de se déplier devant nos yeux, nous fait oublier sa présence. Et ce n'est qu'au dernier mot que notre attention saisit la déclaration qui nous est faite sur une sensation éprouvée par lui ou même par ce cri de joie « quel bonheur ». Sensation qui semble humaniser involontairement le paysage minéral : « La terre savourait son plaisir et exhalait une haleine inconnue. » Toute l'attention est portée sur l'objet décrit « la

pluie », sur les précisions dans les couleurs et les changements dans la nature, source de l'émerveillement : « Les enfants sortaient, couraient, riaient, criaient et l'ovationnaient.»

Le premier et le deuxième passage se contrastent dans l'objet même de leur description; le premier parle des mouvements du vent dans un désert paralysé durant une saison hivernale, quant au deuxième, il nous peint le caractère miraculeux d'un paysage pluvial scandalisant la nature en plein temps de chaleur. Il importe à Malika Mokeddem de donner au désert plusieurs facettes dans ses écrits, non seulement celles qui représentent sa terreur, mais aussi celles de sa félicité.

Conclusion

On voit que le désert se présente dans les deux romans comme un espace originel qui discerne à coté de son aspect spatial des éléments relevant du magique et du merveilleux. On tient compte surtout dans *Les Hommes qui marchent* du récit de Zohra sur Djelloul et sur ce qui s'est passé à propos du marcassin et la découverte de l'écriture. Quelques faits similaires prennent aussi leur écho dans *Désert* de Le Clézio, dans ce que raconte Naman en particulier : la bague maudite, les dauphins et le conte de Balaabilou. Ma el Aïnine guérissant l'aveugle ou Hartani qui parle un langage gestuel et symbolique. L'aspect mythique caractérisant Cheikh Ma el Aïnine est le même aspect qui caractérise, malgré les différences entre les deux personnages, Djelloul Ajalli.

Les deux textes donnent presque les mêmes caractéristiques au désert : le silence, l'immobilité, l'absence et la vacuité ou l'immensité du vide qui échappe à toute mesure : « si grand que personne ne peut le connaître en entier » (Le Clézio 169). « Néant derrière, Néant devant » (Mokeddem10). On le présente souvent en contrepoint avec la ville, presque tous les personnages vivent au bord d'un entre-deux. Le désert est aussi le motif servant de toile de fond à la description des personnages. La première partie de *Désert* se développe d'avantage sur

l'aspect légendaire du désert et le présente comme un personnage métaphorique où domine un aspect poétique très varié. Quant à la deuxième partie du même roman elle sert à établir une sorte de passerelle entre l'historique et le fictionnel. On pourrait dire la même chose sur le récit de la narratrice (Leïla) et celui de Zohra sur Djelloul qu'elle avait incarné dans un tout narratif et romanesque.

Le tempo ou la structure narrative des deux romans ne semble pas être la même, bien qu'elle nous donne l'impression d'une cohérence qui régit les voix narratives de l'intérieur. Le texte de Malika Mokeddem nous propose un récit autobiographique qui se veut fictionnel et tend par une mise au récit des dates des grands évènements historiques de l'Algérie de nous soumettre un dessin chronologique de toute l'histoire. Le rythme de cette chronologie s'accélère depuis le troisième chapitre et encore d'avantage vers la fin du roman. Quant à l'aspect fragmentaire ou d'alternance qui caractérise la structure narrative de *Désert* il finit par trouver son achèvement dans l'autre récit qui articule sur la vie de Lalla. Il est évident que les deux textes racontent, en partie ou en détail l'histoire du colonialisme dans le pays du désert et que cela implique l'existence d'un discours politique que nous pourrions lire directement dans les propos des protagonistes ou dans la majorité des réflexions qui nous ont été faites par le narrateur.

Une dernière chose reste à souligner, c'est le fait que chaque roman décrit à sa manière la vie d'une enfance. Le Clézio décrit de façon particulière plusieurs enfants : Nour, Lalla, Hartani et Radicz sont des enfants au caractère très puissant, ils cherchent une place dans un monde réducteur et amenuisant. Toutes les deux, Lalla et Leïla sont descendantes des hommes bleus (en plus de cette consonance qui rapproche les deux noms) et qui partent à la recherche d'un autre ailleurs. Si la grand-mère de Leïla lui a choisi son nom (Leïla, nuit), Lalla à sa naissance, n'avait pas de nom : « je m'appelais Bla Esm, ça veut dire « Sans Nom » (Le Clézio 352). Elle portait

donc le nom de Hawa, celui de sa mère. Ce qui importe dans le roman de Le Clézio est le regard que l'enfant porte sur le monde : le regard de Nour porté sur Ma el Aïnine ou les images qu'évoquent les signes de Hartani, enfant qui, pourtant ne parle pas.

Dans ce contexte on peut songer aux différents thèmes possibles que le lecteur puisse imaginer. Des thèmes comme ceux de la parole chantée : la Hadra et les youyous dans *Les Hommes qui marchent*, les invocations ou le *Dhikr* mystique durant la prière collective assistée par Ma el Aïnine dans *Désert*, l'apport de l'expérience spirituelle, la poétique des noms propres, le goût pour les éléments naturels et le regard passionné. Une thématique qui reste à explorer par les lecteurs ou ceux qui s'intéressent aux études critiques et littéraires.

LIST OF REFERENCES

1. Abdelkéfi, Hédia. *La Représentation du Désert*. Sfax: ERCLIS, 2002.

2. Barthèlemy, Guy. *Fromentin et l'écriture du désert*. Paris : L'Harmattan, 1997.

3. Boulos, Miriam Stendal. *Chemins pour une approche poétique du monde: le roman selon J.M.G.Le Clézio*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press. 1999.

4. Cortanze, Gérard de. *J.M.G. Le Clézio*. Paris: Gallimard, 2002.

5. Domange, Simone. *Le Clézio ou la quête du* désert. Paris: Editions Imago, 1993.

6. Hédi, Bouraoui. *Transpoétique, Eloge du nomadisme*. Montréal: Mémoire d'encrier, 2005.

7. Helm, Yolande Aline, ed. *Malika Mokeddem envers et contre tout*. Paris: L'Harmattan.2000.

8. Le Clézio, J.M.G. *Désert*. Paris: Gallimard, 1980.

9. Jemia, & Le Clézio, J.M.G. *Gens des nuages*. Paris: Stock, 1997.

10. Nauroy, Gérard. *Le désert, un espace paradoxal*. Vol 2. Bern: Peter Lang SA, 2003.

11. Onimus, Jean. *Pour lire le Clézio*. Paris: PUF, 1994.

12. Ouellet, Pierre. & Harel, Simon, Lupien Jocelyne et Nous, Alexis, eds. *Identités Narratives, Memoire et Perception*. Québec: les Presses de l'Université de Laval. 2002.

13. Real, Elena, & Jiménez, Dolores, eds. *J.M.G.Le Clézio*. Valencia: Université de Valencia. 1992.

14. Redouane, Najib, ed. *Malika Mokeddem*. Paris: L'Harmattan, 2003.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Lakhdar Choudar was born in Sidi bel-abbès (Algeria). He earned his Bachelor of Arabic literature from Tlemcen University in 1986. He was working on his Ph.D at the university of Oran in Algeria and doing his thesis on Poetics of Sufi Writings before he moved to United States of America. He is now in the PhD French program at the University of Florida.