

Temps et altérité dans *Un thé au Sahara*

Corinne LAROCHELLE

Le mélancolique est un exilé, pétrifié dans un désert de solitude.

Anne Juranville

Immobilité, infinité, absence de traces : trois caractéristiques du désert qui s'associent, dans l'imaginaire occidental, à l'idée d'intemporalité. Ainsi parle-t-on de *sables éternels* pour traduire l'impression de temps suspendu qui émane de la permanence et de l'anonymat des dunes. Traversant l'œuvre de Paul Bowles, la problématique du temps trouve un écho particulier dans *Un thé au Sahara* où un couple de voyageurs, Port et Kit Moresby, accompagné de leur ami Tunner, en vient tranquillement à se fondre avec l'intemporalité du désert algérien, chacun empruntant une voie radicale, l'un la mort, l'autre la « folie ». Happés par le désert, happés par la convoitise du néant, voilà des personnages en proie à cette malédiction dont parle Antoine Raybaud : « La malédiction frappe l'homme du désert parce que le désert est l'horreur de la terre - son enfer, son sacré, son aride, sa solitude, sa dérélition, son irrémédiable, sa violence irrecevable »¹.

Dans *Un thé au Sahara*, le désir d'intemporalité des personnages relève d'une conception particulière du temps, fondée ou sur la peur et une extrême vigilance, ou sur l'indifférence au futur. C'est à cette conception du temps que je m'intéresserai ici, considérant qu'elle fonde l'équilibre des personnages, un équilibre de plus en plus précaire au fur et à mesure que le lien à l'autre s'estompe et que s'anéantissent les repères temporels au profit d'un temps impersonnel, sans commencement ni fin. Il s'agit, on le verra, du non-temps du désert, qui n'est jamais si bien ressenti qu'à l'orée, en position de retrait, où Kit, un instant, se tient : « De quelque côté

¹ Antoine Raybaud, « Géopoétique du désert », *Dédale*, n^{os} 7 et 8, « Déserts, vide, errance, écriture », printemps 1998, p. 153.

qu'elle se tournât, le paysage nocturne ne lui suggérerait que la négation du mouvement, la suspension de toute continuité »².

Prenant tout son sens dans l'aridité des lieux, cette fascination pour l'intemporalité et l'inertie apparaît comme le résidu d'un mode de vie occidental. Tandis que Port est décrit comme un écrivain désœuvré, empêché par une paresse profonde, pour ainsi dire ontologique³, Kit, elle, avec sa manie d'interpréter le moindre signe, semble avoir passé le plus clair de sa vie à New York, immobile, «à classer les présages» :

Elle pouvait demeurer assise une matinée entière à s'efforcer de se rappeler par le détail une brève scène ou un entretien pour recomposer dans son esprit toutes les interprétations possibles de chaque geste ou de chaque phrase, de chaque expression du visage ou de chaque inflexion de la voix, et de juxtaposer ensuite les faits et les interprétations (TS, 44).

Plus tard, dans le Sahara, alors qu'elle est confrontée à la proximité de l'infini, Kit se reconnaît dans le constat de Port. Ce constat lucide, qui succède aux caresses et aux pleurs, les situe à l'écart de la vie : «Nous n'avons jamais trouvé le moyen, ni toi, ni moi, de pénétrer vraiment dans l'existence, confie Port. Nous avons beau faire, nous nous tenons en équilibre, à la surface, et nous sommes convaincus que la prochaine secousse nous jettera dehors» (TS, 103).

La représentation du temps permet de comprendre l'origine de cet écart au monde. Tout se passe comme si, non seulement distordu, mais *étouffé* tout au long du roman, le temps acquérait une valeur pathologique, conséquence du désir des personnages de le

² Paul Bowles, *Un thé au Sahara*. Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1998, p. 231. Dorénavant, pour les citations se référant à cet ouvrage, j'indiquerai dans le corps du texte le numéro des pages entre parenthèses précédé du sigle TS.

³ En ce sens, Port trouve dans le désert l'endroit idéal non seulement pour oublier ses velléités d'écriture mais s'oublier lui-même («C'était excellent de s'enfoncer dans le désert sans laisser de traces derrière lui», TS, 203).

nier. Pour Marcellette G. Williams⁴, qui étudie les distorsions temporelles d'*Un thé au Sahara*, il ne fait pas de doute que les trajectoires de Port et Kit Moresby, du fait d'une propension à la passivité, les conduisent sur la voie de la destruction, tout comme leur volonté de se rapprocher - un des buts implicites du voyage - est vouée à l'échec. Williams fait un parallèle entre l'apathie des personnages et cette histoire du «thé au Sahara», racontée à Port par une prostituée, qui donne son nom à la première partie du roman⁵. Juste au moment de toucher leur but, exténuées par le voyage, les trois filles qui rêvaient de boire le thé dans le désert échouent dans leur quête après s'être laissées aller au sommeil. On les retrouve mortes, quelques semaines plus tard, dans la même position, leurs verres remplis de sable. Dans cette histoire de quête, l'inaction aura conduit à l'échec et à la mort : « the girls had life as long as they acted, but when they rested they were acted upon quite literally and irrevocably by the timeless sand »⁶. En somme, la tentation d'inertie des Moresby menace leur vie même puisque, comme le dit Williams : « life is sustained by self-generated action »⁷.

Port, le présent illimité

Quoique commun aux deux personnages, le désir d'intemporalité ne procède pas d'un même rapport au temps. Sans regret du passé et sans souci du futur, Port n'accorde d'attention qu'au présent - toute action qui l'en détourne semble absurde, voire impossible. Il en va ainsi de l'écriture, qui exige retour sur soi, regard distancié du présent : « Tant qu'il vivait sa vie, il ne pouvait pas l'écrire. Toute circonstance qui exigeait de lui une participation quelconque suffisait à chasser la création littéraire du domaine des possibilités » (*TS*, 203). Refusant d'anticiper le futur, il se consacre entièrement au présent effectif, récepteur attentif des promesses qu'il recèle. Détachés, sans conséquences ultimes, les événements n'offrent aucune prise à la peur ; seuls les événements du présent

⁴ Marcellette G. Williams, « "Tea in the Sahara": The Function of Time in the Work of Paul Bowles », *Twentieth Century Literature*, vol. 32, n^{os} 3-4, 1986, p. 408-423.

⁵ Ainsi qu'au titre du roman pour la traduction française.

⁶ *Ibid.*, p. 412.

⁷ *Ibid.*, p. 410.

peuvent être pensés. Ainsi, même au seuil de la mort, cloué sur un lit de fortune, Port note que c'est le jour de son anniversaire. Kit, elle, tout occupée du futur, l'avait oublié. Le roman le dit clairement : le présent appartient à Port⁸.

Immergée dans ce présent illimité, la vie apparaît sans frontières - façon de neutraliser la radicalité de la mort qui devient alors trop éloignée pour entacher le présent :

La mort est toujours en route, avait dit un jour Port, mais le fait qu'on ne sait pas quand elle arrivera nous sauve du fini de la vie, cette terrible précision que nous haïssons tellement. À cause de notre ignorance, nous en venons à penser à la vie comme à un puits sans fond. (TS, 243)

Peu enclin à remettre au lendemain, il met tout en œuvre afin de réaliser ses désirs au gré de leur apparition. Dans le contexte d'une culture et d'une langue qu'il ne partage pas, son inclination à *l'instant* l'engage sur des voies excessives (payer un prix exorbitant une tasse de thé en pleine nuit) ou périlleuses (suivre un inconnu aux petites heures du matin dans un dédale de rues). Fugitives et innombrables, les possibilités du présent engendrent autant de tentations que de regrets. Ainsi au cours d'une balade où il passe outre à la tentation d'explorer une grotte, il se désole en songeant que l'occasion ne se présentera pas de nouveau : « On disait : demain..., mais en sachant bien, au fond de soi, que chaque journée était unique et définitive, qu'elle ne reviendrait jamais » (TS, 135).

Outre les risques qu'elle occasionne, la philosophie de l'insouciance possède d'autres revers : la proximité aveuglante du présent ne semble pas propice aux désirs durables, aux projets qui dépassent la sphère de l'immédiateté. Les élans de Port sont sans cesse déviés par ses courtes vues : « Chaque fois que le fil de sa

⁸ Si le présent est l'apanage de Port, depuis leur aventure dans le train, Kit associe le passé à Tunner. Pour Kit, la compagnie de ce dernier apparaît même comme un obstacle à son insertion dans le présent: « [Kit] aussi pensait à Tunner. Il lui semblait que, si elle n'était pas obligée de s'asseoir en face de lui aux repas, elle pourrait maintenant se détendre complètement et vivre dans le présent, ce présent qui appartenait à Port » (TS, 122).

conscience se déroulait trop loin [il] finissait par s'embrouiller inextricablement » (TS, 133). Les désirs d'envergure le découragent d'avance ; aussi, ne sachant trop comment procéder, met-il temporairement de côté la volonté de se rapprocher de Kit, après avoir volontairement fourvoyé et écarté de leur chemin le compagnon de voyage Tunner.

Une nuit, dans une cour intérieure d'Aïn Krorfa, Port tombe sur le spectacle d'une danseuse aveugle accompagnée de musiciens. Cette scène permet de préciser davantage la relation au temps du personnage. Celui-ci ne réalise pas tout de suite le handicap de la jeune fille, mais l'expression somnambulique du visage et la grâce étrange des gestes, le laissent abasourdi. Je reviendrai plus loin sur l'importance du sommeil dans le roman pour souligner, ici, l'impression d'absence, de retrait du monde, « la symétrie de masque » du visage qui fascinent Port tout autant que l'intemporalité. Voici comment est décrite l'apparition de la jeune fille :

Devant les musiciens, au centre de la pièce, une fille dansait, si l'on pouvait appeler ses mouvements une danse. Elle tenait à deux mains une canne derrière sa tête et ne remuait que son cou et ses épaules agiles. Ses mouvements gracieux, d'une impudence qui frisait le comique, traduisaient parfaitement les sons stridents en termes visuels. Port était moins touché par la danse que par l'expression étrangement détachée de la danseuse, une expression de somnambule. Son sourire était figé, et l'on aurait dit volontiers que son esprit l'était également, comme s'il s'adressait à un objet si lointain qu'elle seule en connaissait l'existence. Un dédain impersonnel et souverain se lisait dans ses yeux qui ne voyaient pas et dans la courbe de ses lèvres tranquilles. (TS, 139-140)

L'expression dissimulée, cette façon de *danser l'absence* – « La danseuse semblait dire : "C'est une danse. Je ne danse pas puisque je ne suis pas ici. Mais c'est ma danse" » (TS, 140) - tout cela provoque chez Port un saisissement. La cécité découverte ajoute encore à la solitude indifférente et fière qui émane de ce personnage tout entier surgi hors du temps. Touché par une révélation soudaine, le voyageur s'empresse d'entrer en contact avec la danseuse par l'intermédiaire d'un Arabe. Cependant, les démarches

s'avèrent vaines et Port perd de vue celle qui, par sa tranquillité souveraine, semblait détenir un secret autrement plus précieux que le simple plaisir : « Maintenant qu'elle était partie, [Port] était persuadé, non pas qu'il avait été frustré d'un moment de plaisir, mais que l'amour même lui échappait » (*TS*, 142-143). En fait, ce qui lui échappe pourrait bien être la version aboutie de son idéal à lui : la danseuse aveugle connaît, par sa manière de flotter sur le temps et les choses, le bonheur imperturbable de l'intemporalité. Le non-temps du présent, en somme, que Wittgenstein rapproche de l'éternité : « Si l'on entend par éternité, écrit le philosophe, non pas une durée temporelle infinie, mais l'intemporalité, alors celui-là vit éternellement qui vit dans le présent »⁹.

L'exemple de la danseuse, l'impossible rapport à l'autre qu'il sous-tend, met en évidence un des points nodaux du roman à savoir le lien direct entre le temps et l'altérité. L'intemporalité, dans *Un thé au Sahara*, appelle, voire réclame, la solitude. Autant la danseuse est seule, emmurée dans ses yeux aveugles, autant Port mène une existence sans lien véritable avec autrui, sauf ruiné (Kit) ou faux (Tunner, les Lyle¹⁰). Vivant sans rapport à autrui, Port vit également en dehors du temps. Cette corrélation fait écho à la thèse principale de Lévinas dans *Le temps et l'autre* selon laquelle « le temps n'est pas le fait d'un sujet isolé et seul, mais [la] relation même du sujet avec autrui »¹¹. L'isolement commun à Port et à la danseuse les situe donc en marge du temps, cela avec des degrés divers qui vont d'un certain retrait à une indifférence pour ainsi dire absolue à l'expérience temporelle.

Car, il est vrai, deux solitudes, deux manières de la concevoir s'affrontent ici. La privation de l'autre que représente la ren-

⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 104.

¹⁰ Il s'agit d'un couple d'Anglais qui voyage en Afrique et dont la trajectoire ne cesse de croiser, non sans embrouilles, celle des Moresby. (N.B. : Dans la version originale anglaise, les Lyle sont australiens.)

¹¹ Emmanuel Lévinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Fata Morgana, 1979, p. 17. Dorénavant, pour les citations se référant à cet ouvrage, j'indiquerai dans le corps du texte le numéro des pages entre parenthèses précédé du sigle *TA*.

contre avortée avec la danseuse révèle un Port démuni et mélancolique¹², en proie à une solitude du désespoir plus proche de la définition existentialiste que de la solitude lévinassienne, celle de l'hypostase, qui serait plutôt le lot de la danseuse :

[La solitude] n'apparaît pas comme une privation d'une relation préalablement donnée avec autrui. Elle tient à l'œuvre de l'hypostase¹³. La solitude est l'unité même de l'existant, le fait qu'il y a quelque chose dans l'exister à partir de quoi se fait l'existence. Le sujet est seul, parce qu'il est un. Il faut une solitude pour qu'il y ait liberté du commencement, maîtrise de l'existant sur l'exister, c'est-à-dire, en somme, pour qu'il y ait existant. La solitude n'est donc pas seulement un désespoir et un abandon, mais aussi une virilité et une fierté et une souveraineté. (TA, 35)

D'un côté, la solitude souveraine, libre et hypnotisante de la danseuse, de l'autre, l'isolement contraint et l'abandon de Port en cette nuit où il entrevoit la possibilité de *l'extase* à travers l'impossible objet qu'est l'autre pour la perdre aussitôt. Le froid, désormais, le glace jusqu'aux os - et il s'en accommode, considérant avec bienveillance une torpeur avec laquelle il correspond de plus en plus :

C'était un frisson physique ; il était seul, abandonné, sans espoir, glacé. Surtout glacé - un froid intérieur profond et irré-médiable. Quoique cette torpeur de glace fût à la base même de son chagrin, il se refuserait toujours à la secouer ; c'était là le véritable centre de son être : autour duquel il s'était construit. (TS, 143)

¹² Dans cette scène particulièrement, Port rappelle la figure du mélancolique telle que décrite par Anne Juranville, et qui donne une ampleur nouvelle au personnage : « Veuf inconsolable, le mélancolique témoigne en silence qu'aucune circonstance - en apparence pourtant repérable - ne saurait être cause de la perte irréparable qu'il subit. Cette perte ne porte pas sur un événement du monde commun, mais se réfère à un Objet unique et secret, en fait toujours déjà perdu » (Anne Juranville, *La femme et la mélancolie*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1993, p. 33). La quête du désert et de l'intemporalité se comprend ainsi à l'aune d'une mélancolie originelle.

¹³ « J'appelle hypostase l'événement par lequel l'existant contracte son exister » (TA, 22-23).

Proie d'une léthargie grandissante à mesure que sa santé décline, Port se défait du peu de liens qui le reliaient encore aux autres, et par conséquent, au temps. À Sbâ, alors atteint de la typhoïde, il vit ses derniers jours alité dans une chambre de l'hôpital militaire. Bien qu'accompagné de Kit, il touche là à une solitude extrême, empreinte de peur et d'appréhension. Curieusement, la description qu'il fait de son délire fiévreux, rappelle la présence/absence de la danseuse aveugle - la solitude, donc, mais la peur en plus :

Il n'y a pas de raison d'avoir peur, mais j'ai peur. Par moments je ne suis plus ici et je n'aime pas ça. Parce qu'alors je suis très loin et tout seul. Personne ne pourrait jamais arriver là-bas. C'est trop loin. Et là-bas, je suis seul [...] Tellement seul que je ne peux même plus me représenter ce que c'est que de n'être pas seul, disait-il [...] Je ne peux même pas imaginer ce que ce serait s'il y avait quelqu'un d'autre là-bas. Quand j'y suis, je ne peux pas me rappeler que j'ai été ici. J'ai peur, simplement peur. (TS, 221)

Port accède à l'intemporalité de la mort non par une solitude victorieuse - où le sujet maîtrise son existence - mais par une solitude infligée, une solitude de dépit. À l'orée de la mort, la peur fait surface, éclate au grand jour chez ce personnage qui jusque-là avançait en toute quiétude, défiant la solitude et la proximité de l'infini, risquant sa vie pour une nuit avec une prostituée, interrogeant avec sang froid le noir du ciel, le néant qu'il recèle, devant une Kit terrifiée¹⁴. Car si la peur est de façon beaucoup plus évidente le lot de Kit, elle rattrape Port au moment où le présent

¹⁴ «-Tu sais, dit Port, - et sa voix paraissait irréelle comme il arrive aux voix qui viennent rompre un silence absolu, - le ciel est vraiment étrange ici. J'ai souvent l'impression, quand je le regarde, que c'est une masse solide qui nous protège de ce qu'il y a derrière.

Kit frissonna un peu.

- De ce qu'il y a derrière?

- Oui.

- Mais qu'est-ce qu'il y a derrière? (Elle avait une toute petite voix.)

- Rien, j'imagine. Rien que du noir. La nuit absolue.

- Oh! Je t'en prie, n'en parle pas en ce moment. (Il y avait de l'angoisse dans sa supplication.) Tout ce que tu dis ici me fait peur» (TS, 103).

s'ouvre sur la béance de l'avenir. Seul devant ce qu'il ne peut plus repousser, Port franchit avec frayeur l'intervalle mystérieux que Lévinas établit entre le présent et la mort et qui constitue l'interrogation fondamentale du philosophe sur le temps :

L'avenir que donne la mort, l'avenir de l'événement n'est pas encore le temps. Car cet avenir qui n'est à personne, cet avenir que l'homme ne peut assumer, pour devenir un élément du temps doit tout de même entrer en relation avec le présent. Quel est le lien entre les deux instants, qui ont entre eux tout l'intervalle, tout l'abîme qui sépare le présent et la mort, cette marge à la fois insignifiante mais à la fois infinie où il y a toujours assez de place pour l'espoir ? (*TA*, 68)

Tandis que Port franchit tout d'un coup la distance à la fois insignifiante et infinie qui le séparait de la mort, recouvrant pour de brefs instants une peur intégrale, Kit, elle, personnage de la peur intermittente, est prisonnière depuis toujours de cet espace « limbique » entre le présent et l'avenir.

Kit, l'être sans néant

Contrairement à Port qui s'enfonce dans le présent comme il s'enfonce dans le désert, et cela jusqu'à s'y embourber, Kit n'agit qu'en fonction du futur. Tout son système de présages¹⁵ est fondé sur une conception de la vie comme destinée. Mais à trop vouloir percer l'avenir, il en résulte un état de vigilance permanent orienté vers l'inéluctable. Aussi, la voit-on s'avancer dans le paysage désertique, tenaillée par une angoisse tenace, liée à l'appréhension floue, encore indistincte de la mort :

Si seulement il était possible de percer l'avenir, de discerner ce que leur réservaient les prochaines semaines ! Les nuages sur les montagnes avaient bien été de mauvais augure, mais pas comme elle se l'était imaginé [...] Les autres présages annonçaient un drame beaucoup plus horrible et certainement inéluctable. Chaque péril évité la rapprochait d'un danger plus terrible encore. (*TS*, 128)

¹⁵ Je renvoie ici aux analyses présentées dans le groupe de recherche de Rachel Bouvet, «Désert, nomadisme, altérité», hiver 2000.

Effrayée par l'imprévisibilité du futur, par sa promesse implicite de mort, Kit en vient à suspecter tout ce qui n'est pas le présent pur, immobile, impersonnel. Dans sa lecture des présages, l'espoir même apparaît miné de l'intérieur :

La soudaine apparition du vent était un présage nouveau, qui ne pouvait se rapporter qu'aux jours à venir. Elle entendit sous la porte sa plainte étrange, animale. Si seulement elle pouvait renoncer, se détendre, et vivre dans la certitude que tout espoir était perdu. Mais une telle certitude n'existait pas ; plus d'une voie s'ouvrait toujours dans les jours à venir. On ne pouvait même pas abandonner tout espoir. Le vent soufflerait, le sable redeviendrait immobile, et, d'une façon imprévisible, le temps amènerait une transformation qui ne pourrait être que terrifiante puisqu'elle ne serait pas un prolongement du présent. (TS, 211)

Pour Kit, la seule façon d'échapper à l'enchaînement du temps, à sa vigilance extrême, consiste à s'absenter momentanément du monde réel par des séances d'auto-hypnose. C'est ainsi qu'à plusieurs moments, elle devient une *chose statique*, engourdie. Dans le train qui la mène à Boussif, Kit est confrontée à l'altérité, pour la première fois depuis son arrivée en Afrique du Nord. Ce voyage, qu'elle effectue seule en compagnie de Tunner (Port a accepté l'invitation des Lyle qui se déplacent en voiture), fait ressortir l'insécurité foncière de Kit en regard de tout ce qui est étranger ainsi que sa difficulté à prendre part à l'existence. Déjà avant de partir, elle anticipe l'épreuve que constitue un voyage de nuit de onze heures dans un train bondé d'étrangers alors qu'en fait elle est l'étrangère. À la gare, elle se munit de magazines *français*, précautions symboliques pour parer à d'éventuelles crises de nerfs puis, assise dans son compartiment, elle cherche désespérément quelque chose sur lequel fixer son attention. Aussi, lorsque Tunner, habile séducteur, sort de ses valises une bouteille de champagne, Kit déborde de reconnaissance ; l'objet, posé devant elle, tient lieu de talisman : « Elle regarda la bouteille qu'il avait posée par terre et, par un réflexe caractéristique, décida en un instant que c'était là le talisman qui allait la sauver, que, grâce à lui, elle pourrait échapper au désastre » (TS, 80). Tunner tire profit de son rôle de protecteur,

intensifiant les attentions, multipliant les talismans (sa valise contient cinq autres bouteilles de champagne !), se substituant ainsi à Port envers lequel Kit entretient une relation de dépendance. Or, celle-ci se rend bien compte que malgré tous les soins prodigués, Tunner ne peut rien contre la détresse qui s'empare d'elle, la menant peu à peu au bord d'une exaltation douloureuse et que, en définitive, personne ne remplace Port dans les états limites :

En temps normal, il lui arrivait souvent de penser que Port manquait de compréhension ; mais quand on en arrivait aux extrêmes, il était irremplaçable. Dans les moments vraiment difficiles, elle s'en remettait à lui, toute entière, non seulement parce qu'il devenait alors un guide infallible, mais parce qu'une case de sa conscience l'utilisait comme un contrefort, et qu'ainsi, partiellement, elle s'identifiait à lui. (TS, 83-84)

D'une certaine façon, plus étouffante que salvatrice, la présence de Tunner finit par gêner Kit qui, cédant à une impulsion, décide de sortir du compartiment pour une petite promenade. Elle se retrouve bientôt dans un wagon de quatrième classe, confrontée à un décor hostile - amoncellement chaotique de paquets et de caisses - et, surtout, égarée au milieu des Berbères et des Arabes. L'ensemble la déstabilise ; elle éprouve sa première sensation d'altérité « radicale » devant le peuple algérien :

En pénétrant dans le wagon, elle n'eut plus l'impression de se trouver dans le train. Ce n'était qu'un espace rectangulaire rempli à craquer d'hommes en burnous bruns accroupis, endormis, allongés, debout, ou qui se déplaçaient dans un fouillis de ballots. Elle demeura un instant immobile à considérer le spectacle ; elle éprouvait pour la première fois la sensation de se trouver en terre étrangère. (TS, 84)

Le parcours qui s'ensuit à travers le wagon est parsemé d'embûches et d'un sentiment intense de dégoût : les hommes la dévisagent avec une neutralité froide ; elle écrase contre son cou un pou jaune tout en observant son voisin manger des sauterelles démembrées ; un passager tenant une tête de mouton sanguinolente lui barre la route, etc. Entraînée au fond du wagon, elle n'arrive plus à

sortir. Seule parmi *les autres*, sans Port pour la récupérer, une peur incontrôlable monte en elle. Sa réaction, seule échappatoire possible, consiste à s'absenter du monde. Dès lors, non seulement s'absente-t-elle des autres, mais du temps qui devient imperceptible:

Elle n'était pas consciente du temps qui s'écoulait : il semblait s'être arrêté au contraire, et elle était devenue elle-même une chose statique suspendue dans le vide. Pourtant, sous-jacente, une certitude demeurait en elle que cela ne durerait pas toujours ainsi, mais elle ne voulait pas y penser, dans la crainte de redevenir vivante, et, le temps s'étant remis en marche, de sentir passer les interminables secondes. (TS, 87)

Entre parenthèses, suspendue à l'écart de la vie, Kit ne ressent plus l'étrangeté des *autres* et le temps comme une douleur. Toutefois, une peur persiste au-delà de l'insensibilité : celle de redevenir vivante. Le temps apparaît alors comme un élément dysphorique parce que sans limites, comme si la délivrance d'une fin, quelle qu'elle soit, était sans cesse repoussée. Par sa continuité placide, imperturbable, le temps ne permet d'inscrire aucun dénouement, autrement dit, aucune issue. Dans la chambre de l'hôpital, lorsqu'elle accompagne Port au seuil de l'agonie, la terreur ressentie, l'horreur de se trouver en attente de la mort, provient d'une impression d'infinitude. La douleur de vivre ne s'estompe pas ; aucune fin ne l'altère :

Elle sentait en elle le poids d'une énorme masse aveugle, qu'elle ne pouvait pas localiser. Comme une spectatrice lointaine, elle observait la maladresse de ses mains à saisir les objets ou les vêtements. "Il faut que cela finisse, se répétait-elle, il faut que cela finisse." Mais elle ne savait pas bien ce qu'elle voulait dire. Rien ne pouvait finir ; tout continuait toujours. (TS, 212)

L'originalité du personnage tient dans la peur non de la mort - insaisissable comme le futur - , mais bien plutôt dans celle de *ne pas mourir*, la peur que la vie soit sans fin. Ce renversement de

proposition trouve un écho dans la notion d'«être sans néant» de Lévinas dont l'exemple parfait serait l'insomnie :

L'insomnie est faite de la conscience que cela ne finira jamais, c'est-à-dire qu'il n'y a plus aucun moyen de se retirer de la vigilance à laquelle on est tenu. Vigilance sans aucun but. Au moment où on y est rivé, on a perdu toute notion de son point de départ ou de son point d'arrivée. Le présent soudé au passé, est tout entier héritage de ce passé; il ne renouvelle rien. Ici, le temps ne part de nulle part, rien ne s'éloigne ni ne s'estompe. Seuls les bruits extérieurs qui peuvent marquer l'insomnie, introduisent des commencements dans cette situation sans commencement ni fin, dans cette immortalité à laquelle on ne peut échapper. (TA, 27)

L'insomnie comme captivité : la description rappelle l'épisode d'emprisonnement dans la demeure de Belqassim où Kit se retrouve après la mort de Port. Demi-sommeillante, elle se meut alors dans un «état délicieux d'épuisement et de satisfaction» (TS, 298), qualifié plus loin de «torpeur fiévreuse» (TS, 299). Dans cette chambre, où elle se trouve réduite en permanence à l'attente de Belqassim, où le jour et la nuit se confondent, où une servante lui administre des soporifiques comme si son intuition temporelle était dérégulée, Kit se découvre comme un être sans issue possible : sans néant.

La notion de l'être irrémédiable et sans issue, écrit Lévinas, constitue l'absurdité foncière de l'être. L'être est le mal, non pas parce que fini, mais parce que sans limites. L'angoisse, d'après Heidegger, est l'expérience du néant. N'est-elle pas, au contraire, - si par mort on entend néant, - le fait qu'il est impossible de mourir? (TA, 29)

L'angoissé est enchaîné au temps sans possibilité de fuite. La mort pourrait le délivrer, or la nature mystérieuse de la mort consiste en cet événement qui n'a pas lieu puisque morts, précisément, nous ne sommes plus. «La mort n'est jamais maintenant» (TA, 59), écrit Lévinas; mystère du futur, elle demeure en marge du présent. Ainsi, au lieu de trouver la mort, désir sous-jacent à ses tentations de néant, Kit est confrontée à l'impossibilité de mourir. Comme une mortelle condamnée au sursis éternel, l'héroïne de

Bowles est la figure de l'existence sans répit. Les nombreuses références à l'insomnie soulignent d'ailleurs, jusque dans le sommeil, l'empêchement de se soustraire à la vie. Tout au long de leur périple, en effet, le couple Moresby éprouve de la difficulté à s'endormir («Le lendemain matin, en lui apportant son petit déjeuner, Port dit à Kit : -J'ai failli te faire une visite cette nuit. Je n'arrivais pas à dormir. Mais j'ai eu peur de te réveiller. -Tu aurais dû frapper à la cloison, dit-elle. Je t'aurais entendu. Je ne dormais sans doute pas» [TS, 133]) et, lorsque le sommeil les gagne enfin, à se réveiller. À ce sujet, l'article de Williams fait ressortir les multiples significations de la confusion qui accompagne le réveil, en s'attardant particulièrement à l'incipit du roman. Dans cette scène où il émerge d'un sommeil profond, Port met du temps à reconnaître les lieux : sa chambre, aux couleurs criardes, de mauvais goût, ne lui rappelle rien. Sur le plan connotatif, remarque Williams, cette scène suggère l'échec de Port à donner un sens à sa vie tandis que sur le plan symbolique, elle préfigure la mort à venir¹⁶.

Kit ressent la même confusion au moment de se réveiller : «La première impression de Kit en se réveillant fut qu'elle avait une gueule de bois terrible. Puis elle remarqua l'éclat du soleil dans la chambre. Quelle chambre ? Se le rappeler était un trop grand effort» (TS, 94). En fait, ce n'est qu'après la mort de Port, lors de la scène du bain, que le sommeil est décrit de façon positive. Là, sous un arbuste aux abords de l'oued, non seulement elle s'endort aussitôt mais, comme un écho inversé de l'incipit, en ouvrant les yeux, elle sait exactement où elle se trouve. Or, la scène du bain correspond aux premiers instants d'une existence nouvelle fondée, en premier lieu, sur la solitude et, en second lieu, sur l'absence de toute notion du temps («C'étaient les premiers moments d'une nouvelle existence, une étrange existence où elle discernait déjà qu'elle ne connaîtrait plus la notion du temps» [TS, 242]).

Une fois de plus, *Un thé au Sahara* introduit un rapport de cause à effet entre l'altérité et le temps. Williams ne souligne pas cette corrélation entre la mort de Port et la perte du temps ; pour-

¹⁶ Marcellette G. Williams, *op. cit.*, p. 409-410.

tant, la coïncidence des deux événements constitue l'axe principal du roman : l'intemporalité d'un présent qui ne renouvelle rien se substitue à un temps fondé sur l'altérité de l'avenir. La perte du temps apparaît ici comme le corollaire de la privation d'autrui. L'euphorie de la scène du bain tient à cette fierté de la solitude libérée de l'avenir, c'est-à-dire de l'«éventualité du *tout autre*» (TA, 13) qu'est la mort. Dans l'étang où elle reprend contact avec le monde sensible par l'intermédiaire du corps, Kit plonge dans la solitude que Lévinas définit comme une absence de temps (TA, 38). Une impression d'anamorphose temporelle imprègne clairement la scène : «Tout à coup, elle fut saisie du soupçon que le temps lui avait joué un mauvais tour : elle avait dû, sans s'en douter, passer des heures dans l'étang» (TS, 253). Peu après, elle réalise avoir perdu sa montre. Or, plutôt que de s'en attrister, elle préfère voir dans cette disparition un élément du jeu qui définit sa nouvelle existence. «Vous croyez que cela me touche?» (TS, 253-254), lance-t-elle, amusée, au jardin. Manifestement, nous retrouvons ici la solitude de fierté, de virilité et de souveraineté à laquelle se réfère Lévinas (TA, 35), et qui concordait avec le personnage de la danseuse aveugle. Dans les deux cas d'ailleurs, les corps atteignent une sorte de transe flamboyante de la solitude qui participe du sacré, du deuil (surtout pour Kit), d'un abandon de la femme au temps onirique.

Mais cette solitude soudaine «comporte un retournement dialectique» (TA, 36). Au moment précis où Kit contracte son *exister* - c'est-à-dire l'être en elle, le fait qu'elle existe (TA, 21) - au moment précis d'une parfaite maîtrise de soi, elle découvre aussi l'assujettissement : sa liberté est, en fait, «immédiatement limitée par sa responsabilité» (TA, 36). Prisonnier de la matière, «[l]e commencement [dans la liberté] est alourdi par lui-même» (TA, 36). Dans le contexte du désert, lieu de l'immensité sans écho possible, tout se passe comme si la radicalité de sa solitude se voyait amplifiée. Auto-érotisme et jouissance de l'être dans la solitude ne feront qu'un temps : après la jubilation du retour à l'identité, comme encombrée d'elle-même, Kit s'empresse de trouver une autre forme de captivité en confiant son sort aux méharistes du Sahara.

Il est d'ailleurs intéressant de remarquer le parallèle entre la chambre de l'hôpital militaire, où Port agonise, et la chambre où l'enferme Belqassim. Les deux associent le temps à l'existence d'autrui. Nous avons vu plus haut comment Kit, séquestrée par Belqassim, vit dans l'attente des visites de ce dernier, à moitié sommeillante et épuisée. Le temps est entièrement le fait de l'autre. C'est également le cas dans l'hôpital de Sbâ où Kit organise son horaire en fonction de l'administration des pilules de Port, toutes les deux heures. Elle dort, s'occupe, selon des intervalles que les besoins de l'autre déterminent. Mais si, à l'hôpital, elle a encore la maîtrise du temps, dans la chambre de Belqassim elle en a perdu toute connaissance.

La mort de Port marque le passage de l'une à l'autre chambre, d'une relation au temps à une autre. Cette intrusion brutale du futur dans le présent, alors qu'elle-même est envoûtée par la mort sans jamais l'atteindre, achève de fragiliser l'équilibre mental de Kit. Elle se retrouve cette fois pour de bon dans l'existence impersonnelle, sans durée, qui caractérisait ses crises d'auto-hypnose. C'est le début d'une errance somnambulique qui ressemble à s'y méprendre à la mort.

Le titre de la troisième section, «Le ciel», suggère d'ailleurs la mort métaphorique de Kit. Associé tout au long du roman à la mort, le ciel, qui vient de ravir Port, s'empare maintenant de Kit, la laissant au seuil d'une confusion bienheureuse. À dos de chameau, insouciant dans l'étendue anonyme des dunes, celle-ci ne fait plus qu'un avec l'immobilité du paysage :

Elle ne se posait pas de problème ; elle se contentait d'être détendue et de voir se dérouler le doux paysage immuable. À vrai dire, elle s'imaginait plusieurs fois que la caravane n'avancait pas, que la dune dont elle longeait le dessin aigu était celle qu'elle avait laissée depuis longtemps derrière elle, qu'il ne pouvait être question d'aller quelque part quand on n'était nulle part. Et cette sensation faisait naître en elle un léger trouble. "Suis-je morte ?" se demandait-elle, mais sans angoisse, car elle était certaine du contraire. (TS, 275)

Peu après, confinée par Belqassim dans une chambre aux dimensions sépulcrales, Kit écoute le silence s'amasser non plus autour d'elle mais en elle. Étranger à sa volonté, son corps porte les traces d'une dissociation récente :

C'était plutôt comme si elle écoutait en elle-même, comme si elle attendait que se produisît quelque chose en un lieu qu'elle avait oublié, mais dont elle sentait encore obscurément l'existence proche. Rien ne se produisit ; elle ne parvenait même pas à entendre les battements de son cœur. (*TS*, 287)

La captivité extérieure n'est qu'une métaphore de la prison intérieure du soi. Les désirs d'évasion se succèdent sans apporter aucun apaisement. Lorsqu'elle s'évade de la demeure de Belqassim, Kit, bien que libre physiquement, sent toujours le poids d'un fardeau indéfinissable. Devant « l'intense monotonie du monde » (*TS*, 309), elle s'avoue lasse, fatiguée, certes libérée du temps mais enchaînée à elle-même. L'identité, après l'exultation du départ, se fait déjà retour à soi : « L'identité, écrit Lévinas, n'est pas une inoffensive relation avec soi, mais un enchaînement à soi ; c'est la nécessité de s'occuper de soi » (*TA*, 36) ; et, plus loin : « La liberté du *je* n'est pas légère comme la grâce, mais déjà pesanteur, [...] le moi est irrémisiblement soi » (*TA*, 37). Illustrant la solitude tragique du sujet « jeté en pâture à lui-même » (*TA*, 51), Kit, depuis la mort de Port et son impossible remplacement, revient sans cesse à l'obstacle de son corps, poids étranger, coquille cadennassée dans laquelle elle pousse, lourdeur dont elle ne parvient pas à se défaire. Elle piétine, s'embourbe, fixant l'horizon stérile comme le terme inaccessible de son errance.

Arrivés en Afrique avec une vision du temps diamétralement opposée -un présent illimité pour Port, un futur inquiétant pour Kit-, les deux trouvent dans l'intemporalité du désert le lieu d'enfouissement de leur existence. La corrélation entre la privation de l'autre et la perte du temps participe de la trame de fond du roman qui les pose comme indissociables. Or, si Port atteint l'intemporalité de la mort, Kit, elle, se perd dans une zone neutre,

aux frontières de la vie et de la raison. Morte immortelle, elle échappe à la fin. Les dernières lignes du roman laissent s'évader encore une fois. Elle disparaît devant l'hôtel que les autorités diplomatiques lui ont assigné. Elle disparaît même de la narration. Le dernier paragraphe décrit le passage d'un tramway bondé devant l'hôtel. Voici la fin : le tramway arrive au terminus ; à l'intérieur, sans doute, se trouve Kit, ni vivante, ni morte.

Bibliographie

- BOWLES, Paul, *Un thé au Sahara*, trad. H. Robillot et S. Martin-Chauffier, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1998.
- WILLIAMS, Marcellette G., «"Tea in the Sahara": The Function of Time in the Work of Paul Bowles», *Twentieth Century Literature*, vol. 32, n^{os} 3-4, 1986, p. 408-423.
- JURANVILLE, Anne, *La femme et la mélancolie*, Paris, PUF, coll. «Écriture», 1993.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, Fata Morgana, 1979.
- RAYBAUD, Antoine, «Géopoétique du désert», *Dédale*, n^{os} 7 et 8, «Déserts, vide, errance, écriture», printemps 1998, p. 152-157.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1986.