

# DÉSERT, NOMADISME, ALTÉRITÉ

Sous la direction de Rachel Bouvet,  
Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau  
dans le cadre des travaux du  
Groupe de recherche sur le désert, le nomadisme et l'altérité

*FIGURA*  
*TEXTES ET IMAGINAIRES n° 1*

Département d'études littéraires

UQÀM

2003

**Données de catalogage avant publication (Canada)**

Vedette principale au titre:

Désert, nomadisme, altérité

(Figura, textes et imaginaires ; no 1)

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-921764-07-5

1. Déserts dans la littérature. 2. Vie errante dans la littérature. 3. Altérité (Théorie de la connaissance) dans la littérature. 4. Littérature francophone - Histoire et critique. 5. Littérature anglophone - Histoire et critique. 6. Déserts dans la littérature - Bibliographie. I. Bouvet, Rachel, 1964- . II. Turcotte, Virginie, 1976- . III. Gaudreau, Jean-François, 1972- . IV. Université du Québec à Montréal. Département d'Études littéraires. V. Université du Québec à Montréal. Groupe de recherche sur le désert, le nomadisme et l'altérité. VI. Collection.

PN56.D47D47 2000

809'.9332154

C00-941566-1

1<sup>ère</sup> édition : 2000

2<sup>ème</sup> édition : 2003

## Table des matières

Présentation	3P
<b>Désert</b>	
Désert, exil et métamorphose dans <i>Les marches de sable</i> d'Andrée Chedid Rachel BOUVET	9
Désert et immensité intime chez J.M.G. Le Clézio Sylvie VARTIAN	27
<b>Nomadisme</b>	
L'immobilité sédentaire et le nomadisme des mots : étude de deux romans de Mali- ka Mokeddem Nicole JAOUICH	51
L'espace nomade, le cas particulier du <i>Chant des pistes</i> de Bruce Chatwin Jean-François GAUDREAU	67
<b>Altérité</b>	
La tentation du vide : Port Moresby et les signes dans <i>Un thé au Sahara</i> de Paul Bowles Frédéric LEPAGE	91
Temps et altérité dans <i>Un thé au Sahara</i> Corinne LAROCHELLE	109
Le désert onirique du <i>Double conte de l'exil</i> Nathalie PRUD'HOMME	129

Figures de l'altérité : du regard occidental sur la Polynésie aux réflexions de Segalen et Glissant	149
Virginie TURCOTTE	

### Bibliographie

Le désert	189
Le nomadisme	201
L'altérité	209

## Présentation

Rachel BOUVET

Fruit des réflexions menées tout au long de l'année dans le séminaire du groupe de recherche sur le désert, le nomadisme et l'altérité, ce cahier de recherches regroupe à la fois des articles et des bibliographies<sup>1</sup>. Parmi les étudiants et étudiantes de la maîtrise en études littéraires, du doctorat en études littéraires et du doctorat en sémiologie qui ont accepté de se prêter au jeu de la publication et d'approfondir une réflexion théorique abordée dans le séminaire, certains ont choisi de la mettre à l'épreuve sur l'un des textes étudiés ensemble, comme *Un thé au Sahara (The Sheltering Sky)*, de l'auteur américain Paul Bowles, ou *Désert*, de l'auteur français d'origine mauricienne, JMG Le Clézio, alors que d'autres ont profité de l'occasion pour analyser un texte de leur propre corpus.

La trajectoire que dessinent les textes que l'on va lire n'est pas déterminée par un principe linéaire mais par une force centrifuge : le désert joue en effet ici le rôle de déclencheur, d'élément heuristique permettant de pousser plus loin la réflexion, de soulever de nouveaux problèmes. Les travaux ne sont pas tous centrés sur l'espace désertique, loin de là, ils se situent parfois aux frontières, aux alentours, quelquefois même à l'horizon, car le désert, par son altérité radicale, remet en cause l'être humain, son mode de vie ainsi que la façon dont il élabore ses pratiques culturelles. Deux textes examinent les facettes de cet espace singulier : le mien l'envisage sous l'angle de la métamorphose dans un roman de l'auteure libanaise-égyptienne Andrée Chedid ; celui de Sylvie Vartian s'intéresse à l'« immensité intime » dans le roman de Le Clézio déjà cité. Puis on s'éloigne un peu des régions arides en abordant le nomadisme, mode de vie des civilisations du désert. Dans ce deuxième cercle, où le passage du nomadisme à la sédentarité pose des questions cruciales, Nicole Jaouich interroge les rapports entre oralité et écriture dans les romans de l'écrivaine algé-

---

<sup>1</sup> Cette recherche est subventionnée par le PAFARC et par les fonds FCAR.

rienne d'origine nomade, Malika Mokeddem, tandis que Jean-François Gaudreau explore les chants de piste des déserts australiens en compagnie de Bruce Chatwin, l'écrivain nomade d'origine anglaise. Un cran plus loin, un niveau d'abstraction plus élevé, mais un air un peu plus respirable car il s'agit d'une région déjà plus peuplée si l'on en croit les abondantes bibliographies sur le sujet, et l'on aborde le problème de l'altérité. Nous avons choisi, dans le séminaire, de l'approcher sous l'angle sémiotique. Le rapport que les personnages du roman de Bowles entretiennent avec les signes fait l'objet de l'étude de Frédéric Lepage, étude complétée par celle de Corinne Larochelle qui analyse, à l'aide de la philosophie de Lévinas, la relation entre le temps et l'altérité dans ce roman étonnant. Nathalie Prud'homme a choisi quant à elle d'observer les figures de l'altérité dans un roman de l'auteure québécoise d'origine égyptienne, Mona Latif-Ghattas, chez qui le désert, poétisé, acquiert des tons de vert. Enfin, pour clore ou plutôt pour ouvrir la réflexion sur d'autres notions, et aborder d'autres continents, Virginie Turcotte propose un itinéraire qui va de la Polynésie aux Antilles, de l'altérité au divers en passant par l'exotisme, de la figure du Polynésien vue par les Occidentaux aux écrits théoriques et romanesques de Victor Segalen et d'Édouard Glissant.

Nous avons choisi de placer à la fin de chaque article la bibliographie ayant servi à son élaboration, et à la fin du cahier les bibliographies générales sur le désert, le nomadisme et l'altérité. Il s'agit avant tout d'un outil de travail, aussi, plutôt que d'entreprendre des recherches exhaustives sur ces sujets, nous avons décidé de sélectionner les titres en fonction de certains critères. Afin de constituer un outil de travail intéressant pour les années à venir, nous avons choisi : 1. de privilégier la littérature et la sémiotique (c'est pourquoi on ne verra que peu de titres portant sur la religion et le désert, alors que les sciences religieuses en comptent beaucoup) ; 2. de ne pas inclure les travaux qui utilisent le désert et le nomadisme comme métaphores uniquement ; 3. de privilégier les réflexions générales sur l'altérité, les essais de définition de la notion, car elle est abordée dans de nombreux domaines et très souvent elle sert de relais à une réflexion d'un autre ordre ; 4. de laisser

de côté pour l'instant les titres portant sur un auteur, ou un titre en particulier, car nous avons l'intention de les inclure dans un prochain cahier, qui présentera un répertoire de textes littéraires ayant pour figure centrale le désert.

Je tiens à remercier mes assistants de recherche, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau, qui ont mis sur pied ces bibliographies et travaillé à la publication de ce cahier avec beaucoup d'ardeur et d'enthousiasme. Je remercie également tous les étudiants et étudiantes qui ont collaboré à ce cahier. Il me reste à espérer que dans l'océan des lectures, ce recueil de textes trouvera une petite place, que les déserts qu'il transporte trouveront à s'échouer sous des regards avertis.





**Désert**



## Désert, exil et métamorphose dans *Les marches de sable* d'Andrée Chedid

Rachel BOUVET

C'est dans le désert égyptien du III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle après J.C. que se déroule le roman d'Andrée Chedid intitulé *Les marches de sable*<sup>1</sup>. Chacune des trois femmes dont l'histoire nous est racontée a un rapport particulier à l'espace désertique : une seule a délibérément choisi de se retirer au désert, tandis que les deux autres ont fui les massacres ou les mauvais traitements. Le désert apparaît d'abord comme un lieu d'exil, un espace permettant d'oublier le passé, avant de devenir un endroit propice à la transformation des personnages : les sables sont en effet le théâtre d'une véritable métamorphose. J'examinerai de plus près par la suite la dimension religieuse de cet «appel du désert», car ce récit, qui se base sur des personnages ayant réellement existé, propose en quelque sorte une réécriture de l'histoire<sup>2</sup>.

### 1. Le désert, lieu d'exil

Cyre, Marie et Athanasia n'arrêtent pas de marcher, du début à la fin, ce qui explique pourquoi le roman n'est pas divisé en parties, mais en étapes, intitulées respectivement : «Fuites au désert», «La forteresse des sables», «Dernières marches». Le premier mouvement se fait donc vers l'extérieur, de la cité ou du village vers le désert, qui est d'abord conçu comme un lieu d'exil. Cyre, orpheline de mère et issue d'un milieu paysan, a dû travailler très jeune comme servante, mais elle s'est enfuie parce qu'elle ne supportait pas les harcèlements auxquels elle semblait vouée étant donné son âge et sa condition. Elle s'est réfugiée d'abord auprès

---

<sup>1</sup> Andrée Chedid, *Les marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981. Dorénavant, les numéros de pages des citations provenant de cet ouvrage seront mis entre parenthèses à l'intérieur du texte.

<sup>2</sup> Cette recherche a été subventionnée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, que je tiens à remercier.

d'Orose, un ermite habitant tout près de son village, qui l'a confiée peu après à un couvent situé en plein désert, par peur des tentations. Afin de rester proche du seul être qui lui a montré de l'affection, Cyre décide alors de faire vœu de silence, d'être «sa fille dans le silence» (124). Dans le couvent, elle subit les pires humiliations de la part des sœurs et fuit encore une fois. Quand le récit commence, elle marche depuis trois jours et rencontre une «chose» qu'elle ne peut identifier : il s'agit de Marie, autrefois courtisane à Alexandrie, errant depuis neuf ans dans le désert. Son exil n'a pas été, comme pour Cyre, un exil forcé mais volontaire. D'origine grecque, elle vivait entourée d'hommes, pleinement épanouie dans sa vie de plaisirs, jusqu'au jour où elle a entendu l'appel de Dieu. S'étant confiée à Jonahan, un juif, le seul qui ait su l'écouter, elle a finalement décidé de se consacrer à cet amour qu'aucun humain ne saurait combler. Sa fuite au désert ressemble donc à celle de beaucoup d'anachorètes de l'époque : le désert apparaît comme le lieu privilégié pour accéder au divin, pour communiquer avec Dieu, quand ce ne sont pas les démons qui assaillent l'anachorète<sup>3</sup>. Pendant ce temps, Athanasia veille son mari agonisant. Elle a dû quitter sa ville avec son mari Andros après la mort de leur fils cadet, Rufin, victime des conflits religieux entre païens et chrétiens. Pour éviter que son frère aîné, Antoine, ne cherche à le venger, Andros l'emmène méditer dans les sables et conduit Athanasia dans un couvent. Après plusieurs années, elle part à leur recherche et vit cinq ans auprès d'Andros, devenu ascète et pratiquement aveugle, sans qu'il la reconnaisse.

L'exil permet dans un premier temps d'oublier, de faire table rase du passé, de faire le vide. Pour Cyre, il s'agit de refouler les images du passé, les «faces haineuses» des sœurs, leurs «faces d'hyènes et de loups, qu'elle entraîne dans sa course!» (18). Athanasia va tenter d'oublier l'image du corps ensanglanté de Rufin, la sensation d'être le «berceau d'un cadavre» (115), ainsi que la question d'Andros - «Pourquoi?» - question posée juste avant de mourir, au moment où elle lui a révélé sa véritable identité. Quant à

<sup>3</sup> Chantal Dagron et Mohamed Kacimi, *Naissance du désert*, Paris, éditions Baland, coll. « Naissance des imaginaires », 1992.

Marie, elle se force à oublier tous ces plaisirs sensuels qui faisaient sa joie de vivre ; elle cherche à se libérer des exigences de son propre corps et à reléguer son image, d'une rare beauté, au plus profond d'elle-même. Elles ont toutes trois quitté un monde habité, civilisé, structuré par les humains, et se retrouvent face à l'inconnu du désert, face à un espace stérile, menaçant. D'un côté, les scorpions et les brigands qui pillent les couvents et assaillent les femmes anachorètes représentent un grand danger. C'est d'ailleurs à cause de ces derniers qu'elles se font généralement passer pour des moines. Mais la menace ne provient pas seulement des êtres vivants ; le vide constitue en effet à lui seul une menace, comme en témoigne cet extrait, situé au début de la première étape :

Cyre respira de plus en plus fort, cherchant à peupler le vide. Son souffle gonflait sa poitrine, frappait contre ses tempes, emplissait le silence. Craignant d'être dévorée par l'espace, doutant de sa propre existence, Cyre palpa ses joues, son ventre, ses cuisses, puis repartit rassurée. (24)

Il ne faut pas s'y tromper, ce vide renvoie à la mort, ainsi qu'au début du processus d'écriture. Nous sommes au tout début du récit, les signes viennent tout juste de commencer à noircir ces pages dont la blancheur éblouit au premier abord, des pages désespérément vides jusqu'à ce que l'écriture enfin se dénoue, que des mots soient tracés sur la feuille :

Dans cet espace inflexible, on n'imagine même pas un oasis, des herbes, une flaque d'eau, ni la grâce d'un ciel obscur bourré d'étoiles. Tout est aride, blanchâtre. *Du blanc rigide des morts, du blanc stérile des feuilles qui résistent à l'écriture.* (22, je souligne)

Écrire et marcher : deux actions distinctes, qui ne semblent pas *a priori* avoir quelque chose en commun, et pourtant, on peut considérer avec Michel de Certeau que « les jeux de pas sont façonnages d'espaces »<sup>4</sup>, que « les récits sont des parcours d'espace »<sup>5</sup>. Le roman de Chedid nous invite en effet à penser les

<sup>4</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, UGE, 1980, p. 179.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 205.

deux actions en parallèle, à superposer ces deux trajets dans l'espace, l'un s'effectuant de gauche à droite, à l'aide de doigts manipulant un crayon ou un clavier, consistant à dessiner un parcours composé de caractères graphiques séparés par des interstices ; l'autre étant involontaire, simple résultat du mouvement naturel des jambes au contact du sable, cette matière meuble dans laquelle les pieds s'enfoncent et à laquelle ils confient pour un temps leur empreinte. Lorsque Cyre s'aventure seule dans le désert, cet endroit inhospitalier, elle laisse des traces, et pour pouvoir la suivre dans ses déambulations, nous n'avons pas d'autre choix que de suivre les traces laissées par l'encre sur le papier. Mais en même temps, ces traces dans le sable sont appelées à disparaître ; de la même façon, les mots laisseront bien sûr des empreintes dans le cerveau du lecteur ou de la lectrice, mais elles s'effaceront avec le temps, la mémoire n'en conservant que des échos lointains. Le désert conviendrait bien dans le fond à ce type de voyageur dont parle Michel Butor à la fin de son article sur «Le voyage et l'écriture» :

[le voyageur], conscient du trouble qu'il apporte à ce lieu où il vient se rafraîchir et s'instruire, rêve de le laisser intact, non seulement d'y être seul étranger, mais d'y être un étranger en quelque sorte invisible, sans poids, sans crasse, en quelque sorte un fantôme, qui ne laisserait nulle trace. Nous retrouvons sous une autre forme notre mythologie de la page blanche.<sup>6</sup>

Il rappelle également que les premières civilisations, nomades, considéraient l'espace comme rempli de repères, d'empreintes, de toutes sortes de signes devant être déchiffrés, et que cette «écriture millénaire transforme peu à peu le désert en un texte, en un épais tissu de traces et de marques»<sup>7</sup>. La marche des trois femmes à travers le désert possède quant à elle les caractéristiques de l'errance. En effet, leur trajet n'a pas de but bien défini au début : les trois femmes se sont dirigées vers le désert pour des raisons différentes, mais au moment où commence le récit, aucune d'entre elles ne cherche à atteindre un point précis. Il s'agit d'une véritable errance, d'un parcours qui ne tire pas son importance du fait de sa

<sup>6</sup> Michel Butor, «Le voyage et l'écriture», *Romantisme*, n° 4, 1972, p. 18.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 8.

destination, mais de la nécessité du trajet, quel qu'il soit. Il n'est pas question de se fier à des repères spatiaux, qui de toute façon ne sont guère évidents à trouver dans les vastes étendues de sable, mais de se laisser porter par ses jambes, de se laisser aller. Erreur naît d'une impulsion, d'un besoin indéterminé :

Cette fois, Cyre ne rentrera plus. Elle s'en va, droit devant elle, sans direction : menée, poussée par elle ne sait quoi (22). Athanasia descend vers la plaine. Sa tête est vide, même les sanglots l'ont quittée. Elle marche, sans savoir où elle va, où ses pas la mènent ; elle s'enfonce dans cette étendue vacante, démesurée (77).

[Marie] pressentit que sans doute, quoi qu'elle fit, elle serait toujours en route ; et qu'il n'y aurait jamais, pour elle, d'arrivée (43).

Le trajet qui s'offre au lecteur présente quant à lui certains repères, puisqu'il est divisé en étapes, mais il met également en place une autre forme d'errance, temporelle cette fois. En effet, on passe sans cesse du récit de ces «marches» aux rappels du passé, à l'histoire de chacun des personnages, aux réflexions du narrateur, Thémis, ceci de manière apparemment désordonnée. On ne sait jamais où l'on va, on ne peut prévoir ce qui va suivre. Les notions d'espace et de temps se trouvent d'ailleurs réunies dans le paratexte, sous les formes écrite et iconique, puisque des sabliers ponctuent la table des matières. La phrase placée en exergue explique bien ce choix :

Grains de poussière qui rêvons de durée, bâtis pour l'horizon et la demeure, pour les racines et le souffle, nous nous déplaçons sans cesse d'un verre à l'autre de l'immuable sablier... (6)

## 2. La métamorphose

Qu'il s'agisse d'un exil volontaire, dans le cas de Marie qui y restera toute sa vie, ou d'un exil forcé, un lieu de passage pour Cyre qui rêve de traverser le désert afin de «parvenir à un endroit peuplé d'arbres et d'oiseaux» (150), et pour Athanasia qui retournera vivre dans la vallée du Nil après la mort de l'enfant, le désert apparaît comme un espace de transformation. Comme on peut le

lire à la page 224, «Fuir au désert n'est jamais un aboutissement. Plutôt une confrontation redoutable avec son image en nous : celle d'un infini tenace, évident. Insaisissable». Autrement dit, la confrontation avec le désert provoque une confrontation avec soi-même, épreuve qui inaugure une véritable métamorphose. Loin d'être synonyme d'immobilité, d'immuabilité, de solitude ou encore d'éternité, comme le veut la tradition, le désert devient dans ces pages un espace privilégié pour la rencontre, l'échange, l'épanouissement, autrement dit un espace des plus fertiles :

terre dénudée où chaque parole, chaque regard, chaque geste prend sa véritable mesure, multiplie l'échange, tisse une peau neuve par-dessus les plaies : voilà ce désert ! (...) Mais voilà qu'à travers l'étrange face à face (...) le manque à vivre se met à vivre. Voilà qu'une compassion enfouie s'éveille, voilà que des rivières qui se heurtaient aux barrages du quotidien, qui ne pouvaient s'épanouir, s'élargir vers toutes les berges de soi trouvent des échos, des relais, une écoute. (148-149)

L'espace désertique permet à ces femmes de soigner leurs blessures, de reprendre goût à la vie, de mieux comprendre leur raison de vivre, de renaître à elles-mêmes. Le passage à vide est indispensable ici pour la reconstruction de l'être ; pour pouvoir renaître, il faut d'abord mourir. Le désert sert en quelque sorte de révélateur à l'être humain en ceci qu'il l'oblige au dépouillement, à l'essentiel, et le débarrasse de tout ce qui encombre la vie : les aléas du quotidien, l'insignifiant, le confort, etc. Comme l'a affirmé Andrée Chedid lors d'un entretien portant sur ce livre, «le désert est une pierre de touche de qualité humaine»<sup>8</sup>. Lorsque l'on est habitués à vivre dans une cité ou un village et que soudain la ligne d'horizon n'offre plus aucune aspérité, que le regard glisse sans rencontrer aucun obstacle, la perception de soi-même et des autres change du tout au tout : le moindre signe de vie, la simple vue d'un être humain étonnent, le moindre geste acquiert une signification différente.

---

<sup>8</sup> Evelyne Accad, «Entretien avec Andrée Chedid (5 août 1981)», *Présence francophone*, 24, 1982, p. 165.



Il ne faut pas oublier par ailleurs que le désert, à cette époque, attirait de nombreux chrétiens, qui devaient faire face à un espace hostile<sup>9</sup>. Il suffit de penser à saint Antoine, qui vécut quelque temps dans un tombeau, puis dans une grotte, à saint Pacôme, qui fit construire des monastères en plein désert, à tous ces anachorètes ayant vécu dans les arbres creux, au sommet des arbres, sur des colonnes, cherchant par là à asservir leur corps, ainsi que nous le rappelle Jacques Lacarrière dans son livre *Les hommes ivres de Dieu*<sup>10</sup>. L'espace n'était pas aussi vide qu'on pourrait le croire puisqu'il était devenu le refuge des êtres ayant rompu avec l'humanité :

Avec ses antres, ses grottes, ses refuges, ses falaises percées de galeries, ses cahutes à l'ombre de vieux fortins en ruine, ses trous dans le sol dans lesquels on pouvait à peine se retourner, ses niches dans les sépulcres, ses gîtes au creux des arbres, ses cavités dans les rocs, le désert ressemblait à un vaste terrier criblé de créatures à peine humaines (44).

Le désert apparaît donc comme un espace qui multiplie les creux, accueillant des créatures «à peine humaines» faisant penser aux fœtus logés dans les ventres creux. En fait, il se produit une véritable osmose entre cet espace maternel et l'espace de l'écriture, puisque l'une de ces cellules est placée au centre même du roman et que tout le reste gravite autour d'elle. Le livre est divisé en trois parties, la partie centrale en trois chapitres ; celui du milieu, intitulé «Cyre Marie Athanasia», nous présente l'habitat temporaire des trois femmes dans la forteresse de l'ermite Macé :

[elles] vivaient dans des cellules contiguës taillées dans les vieux murs. Cyre logeait dans celle du milieu. (...) le soir, elles s'étendaient, s'allongeant pour dormir, occupant entièrement l'espace rétréci. (...) Un trou percé dans chaque mur leur permettait de communiquer entre elles. (...) Comme une membrane protectrice, la roche les enveloppe toutes les trois ; cet abri est un ventre où leurs liens se fortifient, où le cœur reprend souffle (147-150).

<sup>9</sup> Monique Berry, *Ivresse de Dieu. Aventures spirituelles en Égypte au IV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, coll. Spiritualités vivantes, 1991, p. 7-16.

<sup>10</sup> Jacques Lacarrière, *Les hommes ivres de Dieu*, Paris, Fayard, 1975.

Le livre nous indique donc, au moyen des enchâssements, quel est son espace intime, et le fait d'y placer un enfant n'a pas de quoi surprendre, puisque cet espace représenté au cœur du livre est bien un ventre : il est le lieu d'une naissance symbolique, d'une naissance à soi-même, véritable renaissance de l'être. Le désert apparaît bel et bien, ainsi que le souligne Christine Germain, comme «le lieu de l'affrontement avec soi-même pour le passage à une autre vie»<sup>11</sup>.

La transformation radicale d'un personnage en particulier attire l'attention : en effet, pour atteindre l'absolu, Marie va devoir abandonner totalement son caractère humain. Elle aime le désert à cause de cette aridité qui coïncide avec son désir d'accéder au divin : elle soumet son corps à des jeûnes impitoyables, s'abrite du froid dans des trous creusés dans le sol, laisse le soleil brûler sa peau. Ce qui fait qu'elle perd sa forme humaine, qu'elle fusionne véritablement avec le désert et que Cyre n'aperçoit qu'une drôle de «chose» :

Une touffe blanche, rugueuse - pareille à ces herbes hirsutes, malades d'aridité, qui surgissent mystérieusement de quelque repli du sable - surmonte sa tête. Sa peau colle à l'ossature du front et des joues. D'énormes yeux absorbent toute sa personne, engloutissent tout ce qu'elle regarde. À l'opposé de la première [Cyre], [Marie] fait corps avec le désert (120).

À la fin du roman, lorsqu'elle rend la parole à l'enfant, elle prend à son compte «tout le silence de Cyre, tout le silence du désert» (238). Il lui faut se défaire de la parole, qui l'avait maintenue en vie jusqu'ici, tarir la source même des mots afin de devenir «l'espace et le lieu du Seigneur» (239), afin de compléter sa métamorphose en espace désertique, le seul espace où Dieu peut se faire entendre.

Par ailleurs, elle est la seule à explorer tous les sens du mot «marches» puisque, en plus de déambuler sans arrêt, elle traverse

<sup>11</sup> Christine Germain, *M. Yourcenar. J. Reverzy. A. Chedid*, Bruxelles, Hatier, coll. «Auteurs contemporains», 1985, p. 80.

aussi les couches de sable. La recherche d'une autre vie, celle qui se découvre dans un mouvement vertical, l'amène à descendre en quelque sorte les «marches» du sable :

Si l'on descend, si l'on s'enfonce, plus bas, beaucoup plus bas, on trouve une autre vie (...) Très au fond, il y a des nappes d'eau. Parfois, il m'arrive de les toucher. Alors c'est la vie. Cela aussi, c'est la vie (157).

Marie ne grimpe pas les degrés qui la rapprocheraient du ciel, qui devraient la mener, selon la symbolique chrétienne, de l'humain au divin ; elle s'enfouit afin d'explorer les fonds désertiques, de côtoyer et d'absorber tous les aspects du désert, y compris les plus inaccessibles. Le processus de «déshumanisation» aboutit dans son cas à une véritable «désertisation» de l'être.

Pour Athanasia, qui n'a rien en commun avec le désert et qui se plaint souvent de la sécheresse du lieu, cette dimension sacrée est totalement absente. Elle a beau être la mère d'un martyr chrétien, sa conversion au christianisme n'a été que superficielle et elle en veut à cette religion de lui avoir pris tous ceux qu'elle aimait. Andros a choisi de devenir moine et l'a abandonnée, elle qui a pourtant patienté pendant des années pour pouvoir le retrouver. Quant à son fils aîné, Antoine, qui a fini par rejoindre «les défenseurs du Christ», animés par le désir d'exterminer les païens, il est mort écrasé par la statue de Sérapis dont il a saccagé le temple. Les hurlements d'Athanasia dénoncent la violence faite au nom de la religion ; son habituelle discrétion cède la place aux cris de révolte :

Elle, si contenue, si fière, était méconnaissable ! Toutes les révoltes, tous les orages s'étaient emparés d'Athanasia. (...) Les gémissements des mères, les clameurs des femmes se déchaînaient dans sa voix. Athanasia hurla. Elle hurla contre les combats, les massacres, les luttes sanglantes et fratricides. Envahie par la douleur, Athanasia ne se possédait plus (145).

Femme soumise jusque-là, vivant repliée sur elle-même depuis son arrivée au désert, elle exprime enfin sa douleur et sa révolte, grâce à la présence de Marie. Mais c'est surtout grâce à Cyre

qu'elle retrouve le goût de vivre : «Quand tu es là (lui dit-elle), le désert n'est plus du désert. Le désert devient une grande plage qui descend vers la mer» (154). Ayant constaté que l'enfant a besoin d'elle pour survivre, elle retrouve les gestes et les mots de l'amour, sa seule raison de vivre. Quand elle s'éloigne du désert, elle a enfin trouvé la paix, renoué avec sa véritable nature. Comme le dit bien Judy Cochran, «Athanasia n'accepte pas l'anéantissement du désert, ce lieu de l'absence et du silence. Chez elle, l'amour se voit miroiter plutôt dans l'immensité de la mer»<sup>12</sup>. Elle vivra quelque temps dans un village au bord du Nil, entourée d'enfants l'ayant spontanément adoptée, avant de retourner dans sa cité. Dans le dernier chapitre, qui s'ouvre sur le rituel de l'écriture propre à Thémis, on la devine qui monte les marches de la maison du narrateur, qui l'a toujours aimée sans avoir jamais osé le lui avouer.

Cyre vit quant à elle une métamorphose affectant surtout le langage. Tout d'abord, il faut souligner que le vœu de silence inaugure son premier séjour au désert, parmi les nonnes. Mais le silence ne la brime pas, son appétit de vivre ne cesse de grandir, malgré les tortures qu'on lui inflige dans le couvent. Plus tard, lorsqu'elle se retrouve seule, le désert ne parvient pas à dessécher son corps, à détruire son «âme joyeuse» (150). Privée de parole mais voulant malgré tout communiquer avec son entourage, Cyre puise à même ses ressources et trouve une autre manière de s'exprimer: le chant. Expression directe du corps, ce mode d'expression lui permet d'aller au-delà des mots en quelque sorte, puisque les émotions n'ont pas besoin d'être filtrées par le rationnel, par des sons déjà codés, issus d'un apprentissage :

Les sons filent sans la césure des mots. Ils entraînent et relient entre eux les choses, les lieux, les créatures (84).

Le chant monte, tournoie dans le minuscule espace, déborde sur le dehors. La musique n'a pas besoin de paroles pour exprimer tout Cyre. Toute son histoire, toutes ses humiliations, toute son allégresse. Tout ! (151)

---

<sup>12</sup> Judy Cochran, «Le mythe du feu et le principe féminin dans "Paysages" et *Les marches de sable* d'Andrée Chedid», *LittéRéalité*, vol. 7, n° 1-2, 1995, p. 45.

Grâce au chant, elle peut rester fidèle à son vœu de silence qui, rappelons-le, établit un rapport de filiation avec un homme, Orose. Il ne ressemble en rien au vœu de Marie, qui tente par là de se rapprocher de Dieu et pour qui le silence est le signe du dépouillement ultime. En effet, il n'amène pas en retour à désirer ce qui est absent, à savoir la parole. Parvenue à ce point de son parcours mystique, l'anachorète a décidé de tuer en elle le désir de parler, de tarir la source des mots, d'oublier le plaisir que lui a toujours procuré le langage. Chez Cyre, au contraire, le silence n'occulte pas le désir de parler. Il sert lui aussi de révélateur, à l'instar du désert. En effet, à plusieurs reprises, «la bouche de Cyre se gonfle de mots odorants et juteux qu'elle voudrait offrir à ces deux femmes» (229-30), mais elle se retient juste à temps. Elle veut parler, non pas pour dire quelque chose en particulier, - partager une idée, un souvenir, exprimer une émotion, etc. - , mais parce qu'elle a le «goût» de parler, parce que son rapport au langage, tout comme son rapport au monde, passe d'abord et avant tout par la sensualité. La seule chose qu'elle fait quand elle retrouve l'usage de la parole, c'est de s'amuser avec le nom de son ami, «Pambô», le moine bouffon, et avec celui de ses amies. Elle leur donne toutes les inflexions de voix qui lui viennent spontanément, elle joue avec les noms plutôt que d'essayer de transmettre une idée. C'est donc un échange «verbal» plutôt curieux qui s'effectue entre Marie et Cyre : l'échange du silence contre la parole conduit à une véritable éclosion des mots, à une véritable redécouverte du langage dans ses dimensions sonore, émotive, sensuelle.

La métamorphose de Cyre ne serait pas complète si elle ne trouvait pas également au milieu des sables une nouvelle mère. Or, «Athanasia ressemble à sa mère morte en couches ; une mère jamais vue ; mais tellement désirée, tellement imaginée ; une mère qui aurait vieilli, une mère puissante et secourable qui repousse menaces et moqueries, qui éloigne les dangers» (150). Un autre personnage, Pambô, «le moine girouette, le moine pirouette, le moine tournevent» (169), joue également un rôle important dans la dernière étape de sa courte vie. Arrivé à la forteresse de Macé pour distraire le vieil ermite à l'orée de la mort, il réjouit tout le monde

avec ses chants, ses rimes, ses farces, ses cabrioles, son tambour, sa flûte qui attire les serpents et les scorpions cachés dans les murs de la bâtisse, des animaux redoutables auxquels il enlève le venin. C'est lui qui offre à Cyre le yerbo, une petite gerboise du désert attirée elle aussi par le son de la flûte, et qui comprend qu'elle souhaite vivre dans une oasis plutôt que de retourner dans son village. Ses indications permettent aux trois femmes de se diriger vers l'oasis la plus proche, mais la mort survient avant qu'elles aient atteint leur but. Un scorpion pique l'enfant alors qu'elle poursuivait son yerbo qui s'était échappé en pleine nuit. Elle souffre terriblement, mais ne montre pas le moindre signe de peur. Selon Cyre, qui a côtoyé de si près la mort qu'elle lui est devenue familière, «[l]a mort est une promenade, une embarcation, un avenir... (...) La mort est un jardin, un voyage» (87). Le désert cause sa mort en quelque sorte, par l'intermédiaire du yerbo et du scorpion, mais en même temps il constitue un espace de liberté, un endroit où les autres ne peuvent plus la maltraiter, où elle peut mourir en paix puisqu'elle sait que son voyage ne s'achèvera que plus tard, dans un jardin. Cyre est chrétienne, mais elle ne redevient pas poussière comme les anachorètes du désert. Elle poursuit son voyage au-delà de la mort : Pambô couche le cadavre sur un radeau et l'emmène sur une île au milieu du fleuve, un paradis peuplé d'arbres et d'oiseaux. Un parcours inverse en quelque sorte à celui de ses ancêtres païens, qui quittaient la rive verdoyante du Nil et traversaient le fleuve sur la barque des morts pour être enterrés en plein désert. L'intégration des éléments du paganisme est d'ailleurs l'une des caractéristiques du christianisme tel qu'il est pratiqué au début du 1<sup>er</sup> millénaire. Comme on va le voir, on ne peut étudier ce roman sans dire quelques mots du contexte historique, sans évoquer certains liens intertextuels importants.

### 3. La réécriture de l'histoire

Si aucune date n'est mentionnée dans le texte, il est précisé en revanche dans la table des matières que le récit se déroule aux environs du III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle après J.C. Quelques événements historiques sont d'ailleurs relatés : la destruction de la statue de Sérapis, ordonnée en 391 par le patriarche Théophile, - par le patriarche

Bisa dans la fiction ; le massacre d'Hypathie en 415 - devenue Priscilla dans le roman -, mathématicienne et philosophe renommée, traînée dans les rues par un groupe de fanatiques chrétiens, puis dépecée et brûlée. Des actes qui contrastent fortement avec les événements antérieurs, puisque l'exécution du personnage romanesque Rufin, ar-rêté par méprise avec d'autres chrétiens en train de piller un temple païen, se situe pendant une période de répression du christianisme. Plusieurs années plus tard, son frère Antoine s'engage dans la milice chrétienne, le pouvoir ayant entre temps changé de mains. On reconnaît ici les conséquences de changements politiques importants : la proclamation en 313 de l'édit de Milan, qui établit la liberté religieuse au sein de l'empire romain et qui met fin aux persécutions des chrétiens ; l'interdiction du paganisme en 392 par Théodose le Grand, date après laquelle les païens seront obligés de se convertir, sous peine d'être massacrés, comme Hypathie.

Les noms des personnages de la fiction renvoient quant à eux à des personnages historiques ou légendaires. On connaît bien saint Antoine (251-356) et ses fameuses tentations, Rufin d'Aquilée un peu moins, et pourtant on lui doit la traduction du grec au latin de *L'histoire des moines d'Égypte* attribuée à l'archidiaque Timothée. Cette traduction, parue en 395, a joué un rôle fondamental dans le développement du monachisme en Occident. Sainte Cyre, par contre, qui a parcouru le désert de Syrie chargée de fers pendant quarante-deux ans, n'est pas restée dans les mémoires. Tout comme sainte Marie l'Égyptienne, dont la *Vie* a été écrite au début du VI<sup>e</sup> s. par le moine Zosime, comme le rappelle Jacques Lacarrière. Une *Vie de saint* comme il en existe beaucoup, qui répond aux exigences du récit hagiographique et qui sert à illustrer le thème de la pécheresse repentie. La correspondance entre le personnage «historique» et celui de la fiction va assez loin ici puisque Zosime, pour relater sa rencontre avec cette ancienne courtisane d'Alexandrie s'étant réfugiée dans le désert de Palestine après sa conversion au christianisme, ne la perçoit pas d'emblée comme un être humain et parle d'une «chose» qui détala à son approche. Ceci dit, la femme que nous voyons évoluer dans les sables dans le roman de Chedid n'a rien d'une sainte : elle ne fait pas de miracles, n'a pas honte de ses

péchés, ne renie pas son passé, bref, elle ne correspond pas à l'image de la pécheresse repentie. D'ailleurs, lorsque Thémis avance vers elle, «dans un mouvement de compassion immense» (141), son regard déserté s'anime, se trouble, son besoin de tendresse refait surface alors qu'elle retrouve les gestes de l'amour : elle n'est pas tourmentée à l'idée de commettre le péché de chair, comme une chrétienne devrait l'être. Marie ne connaît pas non plus les tentations que connaissent les moines, tentations caractérisées très souvent par la prolifération d'images de corps féminins, dénudés, morcelés, prêts à toutes les voluptés. Marie n'a pas besoin d'imaginer, elle a déjà tout vécu, avec intensité, étant donné qu'elle a été une courtisane recherchée, admirée. Tout entière à ses plaisirs, se repaissant du corps des hommes qu'elle fréquentait, elle faisait partie de ces quelques femmes pouvant avoir à l'époque des rapports avec des hommes non fondés sur la domination. En fait, chez elle, les tentations concernent davantage tout ce qui touche au langage : au début, elle écrit sur les murs de la grotte, puis sur le sable ; elle joue avec les mots, se laisse tenter par tous leurs attraits, jusqu'à ce qu'elle comprenne qu'elle doit renoncer au langage pour parvenir à trouver ce qu'elle recherche.

Il nous faut parler également de ce conte du désert ayant pour héros Athanasia et Andronicos. La légende raconte qu'après la mort de leurs deux enfants, ils décidèrent de se retirer au désert afin de se consacrer à Dieu et de se séparer une fois arrivés dans la région de Nitrie. Après douze ans, Andronicos demanda l'hospitalité à Athanasia, qui se faisait passer pour un moine, et celle-ci attendit d'être au seuil de la mort, après douze ans passés ensemble sans qu'il la reconnaisse, pour lui dévoiler son identité<sup>13</sup>. *A priori*, les différences entre ce récit et celui des *Marches de sable* semblent minimales : Athanasia, dans la fiction, ne se convertit que *superficiellement* ; l'un des enfants meurt en *martyr*, l'autre en *bourreau* participant à l'extermination des païens ; c'est Andros qui meurt le premier, et non Athanasia. Et pourtant, ce conte du désert prend une tout autre signification une fois réécrit, inséré dans un autre texte.

<sup>13</sup> Voir Lacarrière, *op. cit.*



Ce roman propose en effet une véritable réécriture de l'histoire. Tout d'abord, ce qui frappe quand on lit les ouvrages portant sur cette époque, c'est le rôle prépondérant des hommes : on ne connaît que très peu de femmes anachorètes et l'histoire a surtout conservé les noms des moines. Il faut noter également que le narrateur du récit, Thémis, ami de la famille d'Athanasia, est un libre-penseur. Son rôle est de témoigner de l'histoire de ces trois femmes, mais aussi de proposer une critique de la société, d'engager une réflexion sur la religion, l'amour, l'absolu, la création, l'écriture. À aucun moment, il ne prend parti pour un dogme, et il laisse son récit dériver du passé au présent continuellement, lui donnant ainsi une forme fragmentée. Ainsi que le remarque Bruno Tritsmans,

Le désert, cet espace irréductiblement différent qui échappe à l'Histoire, ne se résout pas en parole de Dieu (...) C'est alors au narrateur, Thémis, d'accréditer un sens autre, qui n'est cependant jamais donné, définitivement acquis. (...) Tout se passe comme si Thémis s'efforçait à son tour de faire l'archéologie d'un silence, d'une parole refoulée par l'Histoire, sans toutefois pouvoir en proposer un récit assuré et définitif, une histoire complète. (114)

En fait, c'est le mécanisme de l'inversion que l'on retrouve à la base de cette réécriture: on est habitués à l'image du martyr chrétien, comme à celle du moine parti à la recherche de Dieu dans le désert, qui font bel et bien partie de l'imaginaire chrétien. Mais l'image de la femme anachorète ? celle du bourreau chrétien, exterminant les païens célébrant Sérapis ou tout autre dieu de l'ancienne Égypte ? Où les retrouve-t-on ? Dans quel livre d'histoire ? Dans le roman de Chedid, tout le monde est placé à la même enseigne : il y a une dénonciation très nette du fanatisme, quel qu'il soit, une rupture marquée entre, d'un côté, ce qui ne découle pas forcément d'un dogme mais qui résulte de la foi, comme dans le cas de Marie, et d'un autre côté la violence prônée au nom de la religion, que l'on retrouve chez Antoine, le patriarche Bisa, etc.

L'image du désert ne se réduit pas aux ermites, aux saints qui peuplent les étendues désertiques, elle englobe ceux qui n'ont pas choisi de s'exiler au désert, qui sont là parce que la vie en société ne leur convient plus, pour une raison ou pour une autre. Par ailleurs, le fait d'enlever l'aspect édifiant de la vie des saints permet à la fois de leur restituer un peu de leur humanité tout en montrant comment peut s'effectuer la transformation intérieure et corporelle de l'anachorète. Enfin, la distance temporelle occasionnée par le choix de cette époque permet de superposer différentes périodes de l'histoire, plusieurs guerres de religion. Il n'est pas indifférent de rappeler à cet égard que ce roman a été écrit en 1980, soit en pleine guerre civile au Liban, pays d'origine de la famille de l'auteur.

Très peu d'intrigues se situent dans cet espace peu accueilli lant qu'est le désert. À vrai dire, l'intrigue du roman de Chedid se réduit à peu de choses : c'est l'histoire de la rencontre de trois personnages ne faisant rien d'autre que marcher et parler. Sur le plan de l'écriture, on remarque également une très grande simplicité. Le texte obéit donc au même principe que celui qui guide les trois femmes : le principe du dépouillement, que le désert semble imposer à toute chose. L'appel du désert n'est donc pas entendu uniquement par les êtres de la fiction, il conditionne à la fois l'écriture et la lecture du texte. On n'en ressort peut-être pas transformé en espace désertique, comme Marie, mais on doit revisiter sur le plan de l'imaginaire une époque cruciale en ce qui concerne l'histoire de l'humanité. Une époque où le paganisme a cédé peu à peu la place au christianisme, où de nombreux chrétiens convertis de fraîche date n'ont pas résisté à l'appel du désert, quittant la vallée luxuriante du Nil pour disparaître bien au-delà de la rive des morts.

### Ouvrages cités

- ACCAD, Evelyne, «Entretien avec Andrée Chedid (5 août 1981)», *Présence francophone*, n° 24, 1982, p. 157-174.
- BERRY, Monique, *Ivresse de Dieu. Aventures spirituelles en Égypte au IV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Spiritualités vivantes », 1991.
- BUTOR, Michel, «Le voyage et l'écriture», *Romantisme*, n° 4, 1972, p. 4-19.
- CHEDID, Andrée, *Les marches de sable*, Paris, Flammarion, 1981.
- CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien*, Paris, UGE, 1980.
- COCHRAN, Judy, «Le mythe du feu et le principe féminin dans "Paysages" et *Les marches de sable* d'Andrée Chedid», *Litté-Réalité*, vol. 7, n<sup>os</sup> 1-2, 1995, p. 41-47.
- DAGRON, Chantal et Mohamed KACIMI, *Naissance du désert*, Paris, éditions Balland, coll. « Naissance des imaginaires », 1992.
- GERMAIN, Christine, *M. Yourcenar. J. Reverzy. A. Chedid*, Bruxelles, Hatier, coll. « Auteurs contemporains », 1985.
- LACARRIERE, Jacques, *Les hommes ivres de Dieu*, Paris, Fayard, 1975.
- TRISTMANS, Bruno, «L'écriture du désert dans *Les marches de sable* d'Andrée Chedid», *Les lettres romanes*, vol. 45, n<sup>os</sup> 1-2, 1991, p. 109-115.



## Désert et immensité intime chez J.M.G. Le Clézio

Sylvie VARTIAN

*Loin sous mon pas tremble mon pas  
Loin sous ce chemin tremble le chemin  
d'avoir heurté l'irréfragable rigueur  
et l'œil qui vient à la rencontre de l'œil et  
voici sous les cils la montagne liquéfiée*

Lorand Gaspar, *Sol absolu*

Loin sous nos pas s'étend l'immensité du désert, l'ouverture de notre imaginaire, la mémoire vacillante d'un espace déserté, non balisé par l'homme, d'un horizon sans cesse repoussé devant nos yeux. Cruel et magnifique, le désert incarne l'espace du malaise et du vertige horizontal pour certains, celui de la splendeur et de l'unité pour d'autres. Inspirés par ses courbes, ses rides et ses crevasses, des écrivains tels que Lorand Gaspar et J.M.G. Le Clézio ont célébré le désert doré comme un corps immense. Nous proposons une analyse d'un passage de *Désert*<sup>1</sup>, oeuvre de Le Clézio qui adopte une conception de l'espace propre à celle du nomade: l'homme y est fils du sable et du vent. Paru en 1980, ce roman présente deux récits parallèles: l'histoire de l'errance et du massacre des hommes bleus du Sahara par les troupes françaises au début du siècle alterne avec celle de leur descendante, Lalla, une enfant vivant en harmonie avec la nature qui, après une tentative de fuite dans le désert et un exil à Marseille, retournera à son pays d'origine.

La notion d'immensité intime élaborée par Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*<sup>2</sup>, ouvrage publié en 1957, permettra d'éclairer et d'enrichir la lecture du roman. Après avoir situé ce texte de Bachelard dans le cadre théorique de l'analyse de l'espace romanesque, nous présenterons l'auteur ainsi que la méthode

<sup>1</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.

Note : Dorénavant, on fera référence à ces deux ouvrages comme suit : (*D*, folio) et (*PE*, folio).

qu'il adopte, pour en venir à expliciter la notion d'immensité intime. Puis, au cours de l'analyse d'un extrait de *Désert*, nous chercherons l'écho de cette notion bachelardienne. Après avoir relevé les marques principales de l'immensité et du corps dans le texte littéraire, nous y retracerons les manifestations d'expansion corporelle et d'ascension qui consacrent l'expérience de l'immensité par le personnage de Lalla. La notion de Bachelard pourra ainsi être mise en rapport avec le phénomène de fusion entre le corps et l'espace que l'on retrouve dans l'extrait du roman qui fera l'objet de notre étude. Nous noterons alors les formes variées qu'emprunte ce phénomène d'osmose humain-cosmos: le corps devient élémentaire, les éléments sont anthropomorphisés et ils fusionnent. On verra ensuite que, pour Lalla, l'immensité donne accès à un ailleurs à la fois extérieur et intime. Enfin, à la lumière de l'étude de Bachelard, nous proposerons un sens à la fusion corps-espace qui se produit dans le texte et nous verrons comment l'immensité intime participe à la construction de la figure du désert dans le roman.

Si les critiques et théoriciens littéraires se sont longtemps in-téressés à l'étude du temps, plusieurs modes d'analyse de l'espace romanesque se sont récemment déployés. Des chercheurs tels que Mitterand<sup>3</sup> et Bertrand<sup>4</sup>, eux-mêmes inspirés par la sémiotique greimassienne, ont procédé à «l'analyse des aspects de la description, l'appréciation des fonctions de l'espace dans ses rapports avec les personnages, la narration, la temporalité», visant ainsi à «dégager les valeurs symboliques et idéologiques attachées à sa représentation»<sup>5</sup>. On pourrait aussi évoquer les travaux consacrés par Philippe Hamon à la description<sup>6</sup>, de même que la notion de chronotope mise au point par Bakhtine<sup>7</sup>, visant à analyser la manière dont les caractères de l'action, la conception du temps et la consistance donnée à l'espace forment système. D'autres pistes d'analyse

<sup>3</sup> Henri Mitterand, «Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac», *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, p. 189-212.

<sup>4</sup> Denis Bertrand, *L'espace et le sens: Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès, 1985.

<sup>5</sup> Mitterand, *op. cit.*, p. 194.

<sup>6</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

<sup>7</sup> Mikhaïl Bakhtine, «Formes du temps et du chronotope dans le roman», *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 237-398.

de l'espace romanesque ont été esquissées par la critique, comme l'étude du roman-géographe chez Brosseau et Chevalier<sup>8</sup>. Enfin, on pourrait se référer à la pensée de Lotman et à ses ouvrages en sémiologie de la culture<sup>9</sup>, en examinant son concept de sémiosphère ainsi que son traitement de la notion de frontière.

Dans une sphère parallèle à l'univers de ces penseurs rigoureux, gravite Gaston Bachelard. Philosophe de formation et de métier, les premiers travaux de cet auteur ont porté sur les conditions de la connaissance scientifique, sur une étude de la philosophie des sciences, que Bachelard a définie comme une philosophie ouverte, un rationalisme appliqué. Après avoir étudié le monde de la rationalité, le philosophe s'est tourné vers un tout autre domaine, celui de l'imagination poétique et de ses symboles, qu'inspirent les éléments naturels. Portant un intérêt particulier à l'imagination élémentaire, Bachelard s'est plu à analyser la valeur du feu, de l'air, de l'eau et de la terre, le plus souvent chez des auteurs européens tels que Shelley, Rilke ou Baudelaire. L'auteur a également consacré deux essais, plus tardifs, à l'étude de la rêverie poétique et des images spatiales dans la philosophie et la littérature.

Héritier des théories de Husserl, Bachelard procède généralement par une détermination phénoménologique des images, se proposant, par la description des choses elles-mêmes, en dehors de toute construction conceptuelle, de découvrir les structures transcendantes de la conscience. Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard mène une étude de certaines figures spatiales récurrentes, qu'il nomme une «topo-analyse» (PE, 18). Les figures analysées vont de la cave au grenier de la maison, elle-même envisagée dans sa dimension domestique et cosmique, en passant par les tiroirs, les coffres et les armoires, le nid, la coquille et les coins. Il analyse les lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphéri-

<sup>8</sup> Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Michel Chevalier, *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éd., 1993.

<sup>9</sup> Yuri Lotman, *La Sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Éditions Pulim, 1999.

ques, souterrains ou aériens. Ce sont autant d'éléments opposés qui orientent le déploiement imaginaire de l'écrivain ou du lecteur.

Adoptée par la critique thématique de Georges Poulet ou de Gilbert Durand, par exemple, cette approche a été décrite par plusieurs, notamment par Mitterand qui a examiné la démarche de Bachelard et son étude de la «psychologie systématique des sites de notre vie intime» (*PE*, 27), visant à expliciter les valeurs symboliques attachées aux paysages qui s'offrent au regard du narrateur ou de ses personnages. Selon le sémioticien, «ces critiques ont admirablement exploré ces territoires spatiaux, mais qui sont en général étudiés pour eux-mêmes, sans examen de leurs corrélations avec le reste du système topologique de l'oeuvre, ni, plus généralement, avec l'ensemble de ses composants narratifs»<sup>10</sup>. *La poétique de l'espace* ne pourrait donc être lue comme un répertoire morphologique et fonctionnel des lieux romanesques. Mais si l'ouvrage de Bachelard ne permet pas de couvrir toutes les dimensions du texte, la réflexion qu'il propose au sujet de l'immensité alimentera notre étude des motifs spatiaux dans le texte de Le Clézio et constitue en cela un outil d'analyse intéressant.

Selon Bachelard, l'espace serait essentiellement «vécu» par l'homme, «non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination» (*PE*, 17). La rêverie de l'immense étudiée dans *La poétique de l'espace* ne correspond pas à «la volonté d'affrontement de l'homme méditant devant un univers infini» qui découle d'un «complexe spectaculaire où l'orgueil de voir est le noyau de la conscience de l'être contemplant», où l'homme se positionne en dominant par rapport à l'objet contemplé. Il s'agirait plutôt ici «d'une participation plus intime», plus détendue, «au mouvement de l'image» (*PE*, 20).

C'est par une sorte d'inclination innée que le rêveur contemplerait la grandeur. D'entrée de jeu, l'auteur affirme qu'en s'élançant vers l'immensité, le rêveur paisible quitte l'«ici» pour se projeter dans le lointain, bien au-delà de son environnement immé-

<sup>10</sup> Mitterand, *op. cit.*, p. 193.



diat. Il se retrouve dans un autre monde, dans un ailleurs. L'espace vécu est donc marqué par l'ouverture vers un ailleurs naturel, immense, voire infini, où toutes les limites sont abolies. Pour Bachelard, le véritable produit de cette rêverie est la «conscience d'agrandissement» (*PE*, 169) par laquelle l'immensité extérieure qui est observée se métamorphose en immensité intérieure. Ainsi, plutôt que d'être renvoyé à sa propre petitesse et à son insignifiance devant une immensité écrasante, le rêveur peut parvenir à s'ouvrir à la beauté de l'immensité et à y participer intimement, profondément. Mais, cette ouverture vers le grandiose n'est possible que parce que l'immensité loge déjà en l'homme, au plus intime de lui-même: elle n'attendrait que d'être sollicitée par le spectacle d'une immensité extérieure pour se manifester, par un «appel intime de l'immensité» (*PE*, 181). Le rêveur qui parvient à laisser son intériorité se déployer à la mesure de l'espace contemplé en viendra à éprouver «la consonnance de l'immensité du monde et de la profondeur de l'être» (*PE*, 173).

Ceci se manifesterait par «la dilatation progressive de la rêverie jusqu'au point suprême où l'immensité née intimement s'épanouit dans un sentiment d'extase» (*PE*, 177). Cette dilatation crée un effet d'apesanteur, voire d'ascension, un sentiment de libération, de calme et d'unité grâce à la brèche qui ouvre l'interne à l'externe, l'intimité de l'homme à l'immensité du monde. L'expérience de l'immensité intime se ferait ainsi sous le signe d'une «phénoménologie de l'expansion et de l'extase», grâce à laquelle l'illimité entrerait en l'homme, et qui permettrait presque de «respirer cosmiquement» (*PE*, 180), comme si les poumons et le corps dilatés par la rêverie devenaient semblables à ceux d'un géant.

Le «destin poétique de l'homme» est donc de devenir «le miroir de l'immensité» et l'immensité viendrait «prendre conscience d'elle-même en l'homme» (*PE*, 178-179). Ces deux phénomènes sont réunis dans une même expansion, l'espace se déploie en même temps intérieurement et extérieurement. Dans ce mouvement spéculaire, le regard prend une importance considérable et constitue un passage menant à la rêverie de l'immensité intime: dans l'oeil se

reflète le monde et le paysage finit par y prendre place. L'oeil se fait miroir, un microcosme qui peut contenir l'infini de l'univers. Or, ce microcosme qu'est l'homme contient déjà l'immensité et cette vastitude fait écho à celle de l'étendue contemplée. Par le regard s'opère l'agrandissement réciproque de l'espace du dedans et de l'espace du dehors: l'immensité même se voit «agrandie par la contemplation» (*PE*, 190), qui est à son tour intensifiée et approfondie par la vision de l'immense. C'est donc par leur vastitude que l'espace intime et l'espace du monde deviennent consonnants, au point où ils en viennent parfois à se fondre l'un dans l'autre.

Enfin, pour le rêveur qui s'aventure sur des pistes de sable, «l'immensité dans le désert vécu retentit en une intensité de l'être intime» (*PE*, 185). Bachelard se penche sur le sentiment de l'immensité tel qu'il est vécu dans le désert, en se servant des propos de l'écrivain Philippe Diolé pour explorer cette expérience qu'il n'a pas personnellement vécue, lui qui s'intéresse davantage aux espaces familiers et domestiques. Pour Diolé, «il faut vivre le désert tel qu'il se reflète à l'intérieur de l'errant» (*PE*, 185), tel qu'il érode l'homme et qu'il le met à nu, face à ce qui existe de plus intensément intime en lui-même. Espace du vide, l'immense désert restitue l'homme à sa solitude fondamentale et, en le dépouillant de ses artifices, il finit par le transformer en profondeur. Ainsi, pour Diolé, tout l'univers du désert est «annexé à l'espace du dedans» (*PE*, 185), et cet espace minéral tend à pénétrer le corps humain pour s'y loger comme une substance intime. L'expérience troublante d'un face à face avec l'immensité du désert donnera accès au rêveur à un espace psychiquement novateur, qui, on le verra, mène à une métamorphose. Au contact du désert survient alors une «fusion de l'être dans un espace concret» (*PE*, 187) : l'homme entre en osmose avec le désert et cette étrange fusion devient un voyage dans «l'ailleurs absolu d'un autre monde» (*PE*, 188).

Espace ouvert, non construit par l'homme, le désert contemplé par Le Clézio semble s'étendre à l'infini. Ses frontières sont floues et il se caractérise par le mouvement. Effectivement, les nomades du premier récit le traversent, il bouge et poudroie dans le

regard rêveur de Lalla. C'est le lieu de la naissance, des racines et du rêve, vécu intimement par les personnages qui connaissent les passerelles mystérieuses reliant les éléments au vivant. Afin de trouver la résonance de la notion d'immensité intime dans *Désert*, nous avons choisi de procéder à l'analyse d'un passage du roman<sup>11</sup> qui, dans le cadre de la narration, précède de peu la fuite de Lalla au désert avec le Hartani: une fois de plus, la petite fille se rend sur le plateau, où elle retrouve celui qu'elle appelle Es Ser, le secret. Elle passe «de l'autre côté de son regard» accédant ainsi à une vision doublée de sensations physiques qui la ramène au désert de ses origines et de ses rêves.

D'entrée de jeu, on remarque la récurrence des marques de l'immensité, telle qu'elle est ressentie par Lalla. Ainsi, dans le regard de la petite fille, sur «l'immense plateau de pierres» (*D*, 200), «le temps et l'espace deviennent plus grands» (*D*, 199). Cet accent sur l'immense se manifeste notamment par de nombreuses répétitions des adjectifs «grand» et «immense», non seulement employés pour décrire le désert, mais aussi pour évoquer le manteau de laine blanche que porte Es Ser. Par ailleurs, Lalla sent son cœur qui bat «très loin», et elle «sent la chaleur grandir en elle» (*D*, 203). De nombreuses marques d'itérativité confèrent au texte un rythme à la fois monotone et lancinant qui semble mimer l'interminable marche des nomades dans le désert et les longues heures d'errance de Lalla.

Au fil du texte, la rêverie prend la dimension de l'infini: «c'est autour d'elle, à l'infini, le désert qui rutil et ondoie, les gerbes d'étincelles, les lentes vagues des dunes qui avancent vers l'inconnu» (*D*, 203). Lalla voit apparaître de «grandes villes blanches», des «palais», des «grands lacs d'eau bleue comme le ciel» (*D*, 203). Peu à peu, le rêve «étend sa plage devant elle» (*D*, 204), et le vent entraîne Lalla dans un monde imaginaire, au bout d'une route qui s'avance vers l'inconnu. Le vent du désert la transporte, ce vent qui «va vers l'infini, au delà de l'horizon, au-delà du ciel jus-

---

<sup>11</sup> Il s'agit du dernier paragraphe de la page 199 («Chaque fois que Lalla arrive dans ce pays...»), jusqu'à la fin du quatrième paragraphe de la page 206 («...qu'elle est devenue comme le Hartani.»).

qu'aux constellations figées, à la voie lactée, au Soleil» (*D*, 204). C'est alors que l'espace extérieur s'agrandit, du grand à l'immense, de l'immense à l'infini terrestre et jusqu'à l'infini céleste. Ce voyage aérien est transposé sur la terre, comme la route des étoiles qui sert de carte et de point de repère au nomade. Sur «la route sans limite», le désert «déroule ses champs vides», le regard de l'homme bleu «va jusqu'au plus lointain du désert» (*D*, 204). Lalla verra les dunes semblables à «de grands animaux», les «hautes murailles», «l'immense ville desséchée de terre rouge qui est au bout de "l'immense vallée"» (*D*, 205). Elle voit «l'horizon» (*D*, 206) qui ne cesse de reculer à l'infini, de se dérober sous ses pas, quelle que soit la distance parcourue. Mais l'immense ne constitue pas seulement une dimension visuelle et cinématique, il se manifeste également par l'ouïe: Lalla entend la «drôle de chanson» d'une «voix très lointaine» (*D*, 204-205). L'expérience de l'immensité se produit donc à divers niveaux, et s'enracine dans le corps de Lalla à travers tous ses sens.

Évoquée de façon synesthésique, la figure du désert se construit aussi par rapport aux humains qui l'habitent ou le traversent. Ainsi, dans le premier récit, les nomades sont présentés comme des projections du désert, «des mirages que la faim, la soif et la fatigue avaient fait naître sur la terre déserte» (*D*, 24). Dans le passage qui retient ici notre attention, on retrouve également des références continues au corps humain, à son mouvement, à ses sensations: Lalla sent «le soleil [qui] brûle son visage et ses épaules, brûle ses jambes et ses mains» (*D*, 200). D'abord, le corps s'inscrit dans le mouvement à travers la répétition du verbe «marcher», le déplacement constant et l'errance étant parmi les principaux attributs de Lalla. Ainsi, «elle marche les yeux fermés (...) et la sueur colle la robe à son ventre, à sa poitrine, sur son dos» (*D*, 200). Le corps se dessine à travers ses sensations: Lalla «grelotte» «dans ses habits trempés de sueur» (*D*, 200), «les larmes salées coulent sur ses joues, entrent dans sa bouche, la sueur salée coule goutte à goutte de ses aisselles, pique ses côtes, descend en ruisseaux le long de son cou, entre ses omoplates» (*D*, 202).

Après son mouvement et ses sensations, c'est la posture du corps de Lalla qui prend de l'importance: la fillette est «accroupie dans la poussière, les yeux fermés, la tête renversée en arrière» (*D*, 202). Lorsque le mouvement revient, il est devenu tout intérieur, et s'accomplit dans l'immobilité: «C'est un rêve que fait Lalla, les yeux fermés, la tête renversée en arrière (...) les bras serrant ses genoux» (*D*, 203), elle sera emportée sur la route par le vent. Le mouvement imaginaire possède une apparence de réalité tant il est ressenti corporellement, comme si le corps parvenait, lui aussi, à transcender le temps et l'espace: «C'est comme si elle avait marché là, autrefois, les pieds nus brûlés par le sol, les yeux fixés sur l'horizon» (*D*, 204). Cette intensité de mouvement atteint un tel degré qu'elle en vient à épuiser l'enfant: «Lalla reste immobile, affaissée sur elle-même, les genoux contre les cailloux (...) elle commence à marcher, en titubant» (*D*, 206).

C'est alors que le lecteur assiste à une distorsion des dimensions: la vastitude se fait charnelle grâce à un phénomène d'expansion du corps de Lalla. C'est «comme si le temps et l'espace devenaient plus grands, comme si la lumière ardente du ciel entraînait dans ses poumons et les dilatait et que tout son corps devenait semblable à celui d'une géante, qui vivrait très longtemps, très lentement» (*D*, 199). Avec la dilatation des poumons, des yeux et du corps de la fillette, on retrouve la «conscience d'agrandissement» évoquée par Bachelard. L'immensité loge désormais en Lalla, l'immensité extérieure dont parlait Bachelard se transforme en immensité intérieure: «l'espace intime et l'espace extérieur viennent s'encourager dans leur croissance» (*PE*, 183). C'est bien grâce à la vision du désert et de l'immense que cette rêverie s'est opérée et que «le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime» (*PE*, 175).

Or, les contours de ce voyage intérieur demeurent flous: si Lalla se métamorphose en géante, elle vit aussi une sorte de scission. «C'est comme s'il y avait deux Lalla, une qui ne savait pas, aveuglée par l'angoisse et par la colère (...) et l'autre qui savait et qui faisait marcher les jambes dans la direction de la demeure d'Es

Ser» (*D*, 200). On note, plus loin, une autre manifestation du dédoublement du personnage: «elle avance, mais le coeur d'elle est absent, ou plutôt, tout son être est en avant d'elle-même, dans son regard, dans ses sens aux aguets; seul son corps est en retard, encore hésitant sur les roches aux arêtes qui coupent» (*D*, 201). Ici, coeur et corps sont mis en parallèle: le «coeur d'elle», soit «tout son être» est absent, en avant d'elle-même et loge, curieusement, dans son regard qui la devance. Mais son corps est en retard, comme si, pour voyager, pour rêver, Lalla devait se détacher d'une partie d'elle-même, de son corps, qui la rejoindra plus tard. Ce n'est que lorsqu'elle s'immobilise que le véritable voyage intérieur et corporel peut commencer. Comme le souligne Bachelard, «l'immensité est le mouvement de l'homme immobile» (*PE*, 169), pour se déployer, la rêverie de l'immense et l'impulsion intérieure qu'elle suscite doivent s'accomplir dans la tranquillité et dans l'absence totale de mouvement du corps.

Le phénomène d'expansion se produit aussi sous le mode d'une ascension, décrite, elle aussi, par Bachelard: la dilatation occasionnée par la rêverie «crée un effet d'apesanteur, un sentiment de libération (...) qui se dessine et permet de respirer cosmiquement» (*PE*, 180). Notons d'ailleurs qu'au cours de son dédoublement, «Lalla cesse de respirer quelques instants» (*D*, 202). En quelque sorte, elle cesse de respirer sur la terre, et on pourrait se demander si, grâce à ses poumons dilatés, elle ne commence pas bientôt à «respirer cosmiquement», pour reprendre l'expression bachelardienne... Épanouis, le corps et les poumons de Lalla s'ouvrent à l'action des éléments et prennent peu à peu une dimension cosmique: «comme si la lumière ardente du ciel entraît dans ses poumons et les dilatait» (*D*, 199). Enfin, c'est le regard d'Es Ser qui «la lancera au milieu de l'espace; alors peut-être qu'elle pourra enfin rejoindre la grande mouette blanche (...) qui vole infatigablement au dessus de la mer» (*D*, 202). On voit bien que cette rêverie se crée sous l'effet de la phénoménologie de l'extension dont traite Bachelard et que l'espace de l'expansion devient espace de l'exaltation, de l'extase. L'opposition entre le haut et le bas, entre la lumière et l'ombre participe de cette exaltation ascensionnelle: «jamais Lalla

n'a eu pareille soif d'elle [de la lumière], comme si elle venait d'une vallée sombre où règnent toujours la mort et l'ombre». La «lumière très éblouissante» (*D*, 200) apparaît sur le plateau, qui se situe en hauteur par rapport à la Cité. Au terme de son expérience ascensionnelle qui lui aura permis de s'élancer vers le ciel, Lalla «redescend lentement le sentier qui conduit à la vallée, vers la mer» (*D*, 206).

Chez Le Clézio, la rêverie s'accomplit donc à travers une ascension fusionnelle: le corps devient multidimensionnel et aérien, il se fond aux éléments et à l'environnement naturel. À l'instar de Bachelard, on pourrait dire que la dilatation vécue par le personnage «dissout et absorbe le monde sensible» (*PE*, 177). En effet, comme le remarque le critique Solinga, dans *Désert*, «le paysage est intériorisé (...) le monde et l'être s'interpénètrent, c'est l'ultime acte de communication, à voix égale, entre la conscience humaine et l'univers des choses»<sup>12</sup>. De son côté, Elena Real souligne que «l'homme se trouve dans un espace qui le contient et qui l'absorbe, mais qu'il contient et absorbe à son tour»<sup>13</sup>: l'écart qui sépare le monde ex-térieur du monde intérieur disparaît. Dans le texte, on note que les limites séparant le corps de l'espace se montrent poreuses, comme une sorte de filtre perméable par lequel s'établirait un dialogue, une osmose du paysage et de l'humain, dont les immensités respectives se touchent et se fondent l'une à l'autre.

En effet, la notion d'immensité intime peut être mise en rapport avec le phénomène de fusion entre le corps et l'espace que l'on retrouve dans l'extrait du roman qui fait l'objet de notre étude. Le phénomène d'osmose corps-cosmos est d'abord perceptible dans le texte lorsque l'humain devient élémentaire. «Assoiffée» de soleil (*D*, 200), Lalla est illuminée par cette lueur qui pénètre son corps, qui «frappe sur elle, vibre sur son front, sur sa poitrine, dans son ventre» (*D*, 201). L'enfant «sent la chaleur grandir en elle, comme

<sup>12</sup> Jean-Yves V. Solinga, *Évolution et constances : représentation(s) du site maghrébin chez Loti, Gide, Camus et Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université du Connecticut, 1995, p. 214.

<sup>13</sup> Elena Real, « Un espace pour le vide », *Sud*, n° 85-86, 1989, p. 183.

si les rayons traversaient son visage, illuminaient tout son corps» (D, 203).

Rayonnant, le regard de l'homme bleu capté par Lalla sera décrit comme lumière, pierre et feu: «aigu comme une lame» (D, 201), il est «comme une vague de lumière qui se déroule» (D, 202). Le regard d'Es Ser, qui est «plus brillant que le feu, d'une lueur bleue et brûlante à la fois comme celle des étoiles» (D, 202) ira «droit au fond d'elle» (D, 202). Une fois de plus, «la lumière qui est un regard» (D, 201) franchit les limites du corps de Lalla, traverse sa peau et l'habite. Ce regard vivant et organique se «pose» sur Lalla «et la chaleur pénètre son corps, vibre dans ses membres. La chaleur du regard va dans chaque recoin d'elle, chasse les douleurs, la fièvre, les caillots, tout ce qui obstrue et fait mal» (D, 203). On remarque ici l'emploi d'un champ lexical se rapportant à l'organisme humain (douleurs, fièvre, caillots). Le sentiment de désespoir et la menace se font envahissants comme une maladie, et ce qui blesse et qui obstrue correspond à ce qui empêche l'ouverture désirée, à ce qui enfreint la liberté d'aller. De plus, notons l'échange de regards entre la jeune fille et Es Ser, l'âme du désert, qui habite l'espace infini et le temps éternel. Lalla regarde l'homme bleu avec intensité, elle reçoit aussi son regard sur elle. On retrouve ici le dualisme regardant-regardé qu'évoque Bachelard dans *La poétique de l'espace*: c'est à travers les regards échangés entre Es Ser et Lalla que s'opère l'agrandissement réciproque de l'espace du dedans et de l'espace du dehors, de l'espace intime de Lalla et du rayonnement de l'Homme bleu, du plateau de pierres aux confins du désert.

Après l'absorption de la lumière, l'ultime pénétration sera consacrée par le feu qui «arrive jusqu'à Lalla», émanant du tombeau et du regard de l'Homme bleu, du fond de l'infini. «C'est comme si quelque chose au fond d'elle», qui semble à la fois indéfini et organique «se déchirait, se brisait» (D, 205). «La brûlure du désert en elle se répand, remonte ses veines, se mêle à ses viscères» (D, 205) tel un feu organicisé qui ressemble à du sang. La sensation de pénétration s'accroît par le mouvement de la chanson chleue qui



«tressaille à l'intérieur de Lalla», qui «va droit jusqu'à son cœur» (*D*, 205).

Dès lors, le texte établit un rapport intime entre l'humain et la terre par une série de métaphores qui minéralisent le corps de Lalla. Les pieds nus de l'enfant «retrouvent les traces anciennes» (*D*, 200), comme si son corps contenait la mémoire du sol, des pistes de la terre. Lalla sera polie et purifiée par la lumière: «c'est la lumière (...) qui rend pur comme une pierre blanche» (*D*, 200), le poids terrible de la lumière entrera en elle et la rendra «lourde comme la pierre» (*D*, 202). Le vent participe aussi à la minéralisation de Lalla, il souffle «pour l'abraser, pour la réduire en poudre» (*D*, 202). Le visage de l'enfant, souvent décrit comme un «visage de cuivre» devient le miroir du désert, ses larmes et l'eau de la terre sont confondues lorsque «les larmes font deux ruisseaux qui tracent des sillons dans la poussière rouge collée à ses joues» (*D*, 206). Enfin, le texte fait usage du champ lexical se rapportant au feu, tant en référence à l'humain qu'au minéral, en évoquant les «pieds brûlés» de Lalla aussi bien que les «arbustes calcinés» du désert (*D*, 204).

Si le corps se fait élémentaire, les éléments sont à leur tour anthropomorphisés. Ainsi, le texte évoque la lumière en termes animistes, celle-ci est investie de pouvoirs particuliers, elle fait du «bruit» (*D*, 205), et «libère, (...) efface la mémoire, (...) rend pur», «la lumière brûle les maladies, les malédictions» (*D*, 200). Par ailleurs, on remarque que certains passages révèlent une forte érotisation de la lumière: «les tourbillons de lumière blanche l'enveloppent, enroulent leurs flammes autour de ses jambes, se mêlent à ses cheveux, et elle sent la langue râpeuse qui brûle ses lèvres et ses paupières» (*D*, 201). Cette organicisation de l'élémentaire s'étend au royaume aérien quand l'air, et surtout le vent, prennent vie. Dans la rêverie de Lalla «l'air (...) danse» (*D*, 204), «le vent terrible (...) n'aime pas la vie des hommes» (*D*, 202). Des verbes d'action sont donc employés pour décrire le mouvement de l'atmosphère et «le vent froid et dur, qui s'appuie sur elle» (*D*, 200) se voit prêter des intentions humaines.

Enfin, c'est le désert qui prendra forme humaine. Malgré sa simplicité et son dépouillement apparents, l'écriture leclézienne effectuée, dans l'ensemble du roman, un travail considérable sur la métaphore, en particulier sur la métaphore organiciste, amplement mobilisée par la géomorphologie classique, qui prête depuis longtemps des formes humaines (gorge, flanc, bras, etc) à la croûte terrestre. Le désert de Le Clézio «déroule ses champs vides, couleur de sable, semés de crevasses, ridés, pareils à des peaux mortes» (D, 204). Cet effet d'isomorphisme du désert et du corps se remarque encore plus nettement, trois lignes plus bas, lorsque le texte évoque la «peau» de Lalla, frontière corporelle par excellence qui sépare l'interne de l'externe. Dans *Désert*, la forme des dunes rappelle celle de «grands animaux endormis» (D, 204), «les maisons sont groupées autour de la bouche du puits, et il y a quelques arbres immobiles, des acacias blancs pareils à des statues» (D, 205), les collines ont des «silhouettes aiguës» (D, 205). Quant à la chanson chleue, elle «semble sortir du sable même», comme si le désert chantait (D, 205). De plus, le monde minéral est dynamisé par un lien d'analogie établi entre la terre et le vivant: «le désert déroule ses champs vides» (D, 204), «les buissons (...) frémissent dans le vent» (D, 204), «les ombres des cailloux s'allongent sur le sable du désert» (D, 205). Même les constructions de l'homme prennent une dimension organique: le tombeau blanc d'où vient le regard de l'Homme bleu est «simple comme une coquille d'œuf», posé sur la terre rouge (D, 205).

Cette interpénétration du corps et de l'espace sera dépassée et amplifiée par un phénomène général d'animisme cosmique. En effet, bien que l'homme et la terre soient indissociables, «la terre est dure et le ciel ne veut pas des hommes» (D, 206). La terre et le ciel se voient ici prêter une conscience et des intentions, ils sont liés l'un à l'autre, comme les éléments entre eux, qui fusionnent à plusieurs reprises dans le texte. En plus de la fusion entre l'humain et l'élémentaire, on retrouve donc une osmose entre les éléments: la lumière et la terre se confondent. Avec son «poids terrible» (D, 202), la lumière prend de la consistance et devient matière. De plus, la

vague (eau) et la lumière (feu aérien) se fondent l'une à l'autre avec «le bruit des ondes de la lumière» (*D*, 200) qui «lave le vent du malheur» (*D*, 200). Cela nous renvoie à la métaphorisation du désert en tant qu'océan minéral qui est récurrente dans le roman: le désert «ondoie», les dunes sont de «lentes vagues», etc. Si ce phénomène se retrouve chez plusieurs écrivains du désert et qu'il n'a, chez Le Clézio, rien de très original, il n'en reste pas moins que l'écriture de cette métaphorisation se distingue par sa beauté. Qui d'autre penserait à comparer les tentes des nomades à des «bateaux renversés» (*D*, 14)?

Enfin, la rêverie d'immensité sur le plateau de pierre permet à Lalla d'atteindre un ailleurs extérieur et intime, spatial et temporel. On verra que l'expérience de l'immensité intime brouille non seulement les frontières entre le corps et les éléments, entre les éléments eux-mêmes, mais qu'elle permet de traverser les frontières de l'espace, du temps, créant une sorte de zone intermédiaire entre le réel et l'imaginaire, un ailleurs.

En effet, l'espace infini que la petite fille voit et ressent en rêve semble ouvrir sur un ailleurs: quand «Lalla arrive dans ce pays, elle sent qu'elle n'appartient plus au même monde» (*D*, 199), «la lumière éclate (...) ouvrant des étoiles au sommet des rochers» (*D*, 200). On retrouve donc ici le phénomène décrit par Bachelard: «la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe de l'infini (...) dans l'espace de l'ailleurs» (*PE*, 169). Ici, l'espace de l'ailleurs serait celui qui se trouve «de l'autre côté du regard» d'Es Ser: c'est l'espace du rêve qui correspond pour Lalla à la vision du pays de ses origines. Dans le texte, Es Ser personnifierait donc «l'appel intime de l'immensité» (*PE*, 181), dont parlait Bachelard, appel qui donne accès à un autre univers, situé au delà des frontières spatiales. Lalla se retrouve «dans un autre monde, près du soleil, en équilibre près de tomber» (*D*, 201), comme ses ancêtres nomades qui erraient dans «l'ordre vide du désert où l'on marchait sans ombre au bord de sa propre mort» (*D*, 23). C'est dans ce monde que vit Es Ser, «dans un monde où il n'y a plus besoin des paroles des hommes» (*D*, 203).

À première vue, tout porte à croire que cet ailleurs nous renvoie en tout point au paysage du passé, au désert des hommes bleus du premier récit, les ancêtres de Lalla. Or, la splendide cité, les «palais rouges ornés de feuillages, de lianes, de fleurs géantes» (*D*, 203), les «grands lacs d'eau bleue comme le ciel», «l'eau si belle et si pure qu'il n'y en a nulle part ailleurs sur terre» (*D*, 203) ne correspondent en rien à la réalité du désert aride et hostile des ancêtres de Lalla. Il s'agit plutôt d'une rêverie qui est vécue de manière synesthésique, avec une telle intensité charnelle que le corps lui-même semble rêver. Cette incarnation du rêve (irréel) dans le corps (réel) brouille la frontière entre imaginaire et réalité qui deviennent ainsi inséparables. Le rêve lui-même est spatialisé grâce à l'usage d'une image voisine de celle du désert, celle de la plage, l'étendue de sable que Lalla connaît bien: «C'est un rêve qui vient d'ailleurs, qui existait ici sur le plateau de pierres longtemps avant elle, un rêve dans lequel elle entre maintenant, comme en dormant, et qui étend sa plage devant elle» (*D*, 204).

Si le regard permet de franchir les limites de l'espace et du rêve, il sert aussi à traverser les frontières temporelles. Ainsi, quand Lalla entre de «l'autre côté du regard» de l'homme bleu (*Es Ser*), elle se retrouve dans le temps du premier récit. Bien que Lalla voie ses propres souffrances «lavées», «chassées», elle n'est allégée de sa douleur que pour ressentir celle de ses ancêtres: l'espace de l'ailleurs passé avec lequel Lalla fusionne est imbibé de douleur. Elle retrouve alors une humanité perdue dans un temps révolu et vit ce voyage temporel physiquement: elle ressent les souffrances de ses ancêtres dans son propre corps. Le temps serait en quelque sorte contenu en l'homme: chacun porte en lui l'histoire de son peuple, qui est d'ailleurs plus une mémoire qu'une histoire.

C'est comme si quelque chose, au fond d'elle se déchirait et se brisait, et laissait passer la mort, l'inconnu. (...) le regard d'*Es Ser* est terrible et fait mal, parce que c'est la souffrance qui vient du désert, la faim, la peur, la mort qui arrivent, qui déferlent. La belle lumière d'or, la ville rouge, le tombeau blanc et léger (...) portent aussi en eux le malheur, l'angoisse, l'abandon. C'est un long regard de détresse qui vient parce

que la terre est dure et que le ciel ne veut pas des hommes (p. 205-206).

Une fois de plus, on note l'emploi de termes relevant des sensations et des émotions humaines pour désigner l'élément terrestre ou lumineux, comme si le paysage était imprégné de la faim, de la peur et de la mort des hommes qui y ont souffert. Gardien de la mémoire de l'épopée des nomades, Es Ser unit l'humain et le désert, dont il représente l'âme. Son «long regard de détresse» (*D*, 206) demeure le seul témoignage de l'errance des hommes bleus dont le désert a effacé toute trace.

Au terme de sa rêverie, «Lalla sent que son visage est enflé par la brûlure du désert, elle pense (...) qu'elle est devenue comme le Hartani» (*D*, 206). Pareille au berger qui appartient au désert, la petite fille semble s'être transformée en un être mi-humain, mi-désert. Par conséquent, l'expérience vécue par Lalla ne se limite pas à une simple évasion ou à une aventure dans un espace ouvert, c'est bien un voyage dans un «ailleurs absolu», dans «l'ailleurs d'un autre monde» (*PE*, 188) comme le disait Diolé: celui du désert et des origines rêvés. Une véritable métamorphose se produit aussi, menant à ce que Bachelard nomme «la fusion de l'être dans un espace concret» (*PE*, 187), soit l'interpénétration du règne minéral et du corps humain. Qu'il soit réel ou imaginé, comme le dit Théodore Monod, «le désert sculpte l'âme, il tanne le corps»<sup>14</sup>. Si Bachelard soulignait qu'«au contact du désert, on ne change pas de place, on change de nature» (*PE*, 187), tout porte à croire que, chez Le Clézio, on devient désert.

Dans le Sahara, espace essentiellement dénué de frontières, toutes les limites semblent donc poreuses, habitées ou traversées, donnant libre cours au mouvement tout en permettant une puissante osmose entre l'être et l'espace. Il s'établit ainsi une relation intime entre l'homme et le paysage, relation qui se manifeste à travers les métaphores organicistes qui parsèment le texte. Le Clézio va jusqu'à emprunter à la langue arabe une magnifique métaphore, lors-

<sup>14</sup> Théodore Monod, *Le Chercheur d'absolu*, Paris, Gallimard, 1997, p. 56.

que dans son texte, il désigne les points d'eau du désert par leur nom arabe, *aïn*, terme qui se traduirait littéralement par «les yeux» de l'eau. Comme le dit le géographe Berdoulay, avec ce type de métaphore, «l'homme est mis sur le même plan vital que tous les phénomènes de surface» et la question des rapports de l'homme avec son milieu réel est donc envisagée sous un jour nouveau<sup>15</sup>. Chez Le Clézio, comme chez les géographes qui ont adopté la métaphore organiciste, la recherche de l'harmonie et de la correspondance de l'organisme terrestre permet de mieux situer l'homme dans la totalité de l'univers naturel et vivant. Dans *Désert*, les métaphores organicistes servent non seulement à corporaliser le désert, elles tracent aussi les signes d'un rapport au monde, qui participe de cette volonté de renouer un lien perdu entre l'homme et l'univers. Ce choix d'écriture nous renverrait à un modèle culturel autre, à la vision du monde et du paysage propre aux nomades du Sahara ou aux Indiens d'Amérique Centrale.

Pour notre auteur, comme pour l'écrivain Lorand Gaspard, le désert se mue en «grand corps fauve et beige que l'érosion rend plus clair dans ses plis», en «une ruche de respiration, le lieu d'un commerce intense entre matière et lumière, entre épaisseur opaque des corps et transparence»<sup>16</sup>. Lieu de coexistence des contraires, le désert est représenté dans sa dureté et sa beauté, tout comme le corps ressent tantôt la souffrance, tantôt l'extase. La figure du désert se construit donc comme un organisme gigantesque, un corps immense, qui porte en lui la marque de l'ambivalence de toute vie et de toute expérience humaine. Ici, homme et désert sont indissociables l'un de l'autre.

Si l'ouverture et l'immensité constituent les traits dominants du désert, traits qui renvoient à la liberté, les caractéristiques du paysage, deviennent, par osmose, ceux des humains qui y pénètrent en réalité ou en rêve. Ainsi, les êtres nés du désert sans frontières et

<sup>15</sup> Vincent Berdoulay, « La métaphore organiciste: contribution à l'étude du langage des géographes », *Annales de géographie*, vol. 91, n° 507, 1982, p. 582.

<sup>16</sup> Gaspar, Lorand, « Approches d'un désert vivant », *Dédale*, n°s 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 151.

qui lui appartiennent de toute leur chair recherchent, comme par mimétisme, la liberté d'aller. Attribut principal des hommes bleus du désert, la liberté sera aussi l'objet de la quête de Lalla, l'«intensité d'être» de personnages comme le Hartani (dont le nom signifie «affranchi»). D'ailleurs, c'est parce qu'elle a connu l'expérience de l'immensité intime à l'intérieur d'elle-même que Lalla recherchera la liberté. Désormais marquée au plus profond de son corps par la vastitude, l'enfant n'aura de cesse de fuir les espaces clos qui enserrent son être et la font dépérir, pour retrouver la mer ou le rêve du désert. Lieu des origines perdues ou retrouvées, le désert leclézien rep-présente «le dernier pays libre» (*D*, 14), le dernier pays «hors du temps» (*D*, 11), hors d'atteinte. Et les nomades qui s'inscrivent dans le mouvement et habitent cet espace comme une maison de vent se modèlent à son image, ils sont les «derniers hommes libres» (*D*, 438). La liberté demeure la «seule richesse des nomades»<sup>17</sup> comme le souligne Théodore Monod. Cette valeur suprême revêt une dimension humaine et spatiale qui unit les contraires et permet la transgression des limites de l'espace, du temps et du réel. À la fin du roman, les nomades décimés, anéantis par la guerre, retourneront vers le Sud, vers sa liberté sans fin, qui est «vaste comme l'étendue de la terre, belle et cruelle comme la lumière, douce comme les yeux de l'eau» (*D*, 439).

---

<sup>17</sup> Monod, *op. cit.*, p. 59.

### Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.
- BAKHTINE, Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 237-398.
- BERDOULAY, Vincent, « La métaphore organiciste: contribution à l'étude du langage de géographes », *Annales de géographie*, vol. 91, n° 507, 1982.
- BERTRAND, Denis, *L'espace et le sens: Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès, 1985.
- BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- CHEVALIER, Michel, *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éd., 1993.
- GASPAR, Lorand, « Approches d'un désert vivant », *Dédale*, n° 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 147-151.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- LOTMAN, Yuri, *La Sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, PULIM, 1999.
- MITTERAND, Henri, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac », *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, p. 189-212.



MONOD, Théodore, *Le Chercheur d'absolu*, Paris, Gallimard, 1997.

REAL, Elena, « Un espace pour le vide », *Sud*, n<sup>os</sup> 85-86, 1989, p. 181-184.

SOLINGA, Jean-Yves V., *Évolution et constances : représentation(s) du site maghrébin chez Loti, Gide, Camus et Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université du Connecticut, 1995.



# **Nomadisme**



## L'immobilité sédentaire et le nomadisme des mots : étude de deux romans de Malika Mokeddem

Nicole JAOUICH

À quelques kilomètres du littoral sud méditerranéen, étendu d'ouest en est, s'étale le désert saharien. Regs, plateaux, dunes de sables, ces paysages infinis se succèdent en un rugissement fauve. Plus impressionnants encore sont les êtres vivant dans ces contrées arides: les bédouins dont le nom emprunté à l'arabe *bada-win* signifie habitants du désert. Puisant à même leur patrimoine environnemental les éléments nécessaires à leur survie, ils ont instauré un mode de vie calqué sur l'âpreté des paysages qu'ils sillonnent. Nomades régis par les lois et les codes du désert, ils constituent une société fortement structurée fidèle à ses traditions et à sa culture. Épris d'espace et de liberté, ils se meuvent au rythme de l'amble du chameau tandis qu'au fond de leurs yeux, sur leur visage tatoué, scintille la lumière des sables<sup>1</sup>.

Malika Mokeddem éprouve beaucoup d'estime et de tendresse pour ce peuple dont elle est issue. Petite-fille de Touaregs, née à Kénadsa en 1949, elle grandit au nord du Grand Erg occidental. Sa scolarisation l'amène à migrer vers la ville d'Oran, puis à franchir la mer pour la France où elle termine ses études de médecine et où, plus tard, elle choisit de s'installer. Elle mène une double carrière de néphrologue et d'écrivaine jusqu'en 1987 où elle abandonne la médecine pour se consacrer entièrement à l'écriture, publiant à ce jour cinq romans<sup>2</sup>. L'Algérie, la liberté, le désert sont

---

<sup>1</sup>Voir Pietro, Laureano, *Sahara. Jardin méconnu*, Paris, Larousse, 1991.

<sup>2</sup>*Les hommes qui marchent*, Le livre de poche 1997, [1990],(Prix : Littré, Premier Roman de Chambéry et Fondation Nourredine Aba) ; *Le siècle des sauterelles*, Le livre de poche, 1992

très présents dans son œuvre. Attachée à ses racines, elle y aborde le nomadisme avec nuance et profondeur. Ses héroïnes possèdent la fierté et la conviction de ses ancêtres. Dépositaires d'un passé qui se meurt et d'un présent tourné vers l'avenir, leur voix perpétue la mémoire.

Cette étude porte sur ses deux premiers romans : *Les hommes qui marchent* et *Le siècle des sauterelles*<sup>3</sup>. Ils ont pour toile de fond le désert saharien et recourent les étapes importantes de l'histoire algérienne : la colonisation, la guerre d'indépendance et l'après-guerre. *Les hommes qui marchent*, roman autobiographique situé entre les années 40 et 70, s'articule autour d'une famille de nomades entraînés par la colonisation à se sédentariser, tandis qu'à l'inverse *Le siècle des sauterelles* expose les déboires d'une famille de sédentaires devenus nomades suite aux effets pervers de la colonisation.

Le passage d'un mode de vie à l'autre soulève l'ambiguïté d'une double appartenance et révèle le *no man's land* que la trans-humance fait vivre. Les deux romans sont traversés par la recherche d'un espace intérieur qui, à l'instar du désert, absorbe les différences et concilie les contraires. Comment, en effet, être à la fois habité par la ville et le désert, être sédentaire et nomade, parler une langue et en écrire une autre, s'ouvrir à l'étranger et rester fidèle aux siens ? Raconter ou écrire ? Ce motif incessant interroge le texte, le taraude, marque de nouvelles traces. Le regard, constamment sollicité, déterre l'image, la reconstruit, restaure le souvenir. L'écrit, en un geste libérateur, dessine et restitue la parole, cette mémoire vivante. On accède alors à une nouvelle forme de nomadisme.

---

(Prix Afrique / Méditerranée / Maghreb) ; *L'interdite*, Grasset, 1993 (Prix Méditerranée des jeunes. Mention spéciale Jury Femina) ; *Des rêves et des assassins*, Grasset, 1995 ; *La nuit de la lézarde*, Grasset, 1998.

<sup>3</sup> Pour désigner ces deux ouvrages, j'utiliserai dorénavant les abréviations (HM, folio) et (SS, folio).

### L'immobilité sédentaire

Il est indéniable qu'un des phénomènes marquant de la colonisation a été la déstructuration de la société nord-africaine et plus particulièrement celle des tribus nomades. L'anthropologue Caratini a étudié l'histoire des Réguibat afin d'établir un modèle théorique pour l'Ouest saharien. Elle affirme que la colonisation et les lois françaises ont concouru au démantèlement des groupes nomades. En examinant la notion de territoire, ce «lien privilégié entre la société, son espace et son temps»<sup>4</sup>, elle explique comment la *Qabila* (la tribu) se formait à travers une lutte pour le contrôle territorial et se constituait au fur et à mesure que le territoire s'élargissait. On comprend dès lors l'impact auquel se heurtèrent les tribus nomades lorsque furent établies des frontières, bloquant le processus d'expansion territoriale et coupant les parcours traditionnels. Les habitants du désert luttèrent farouchement contre cette mainmise étrangère et s'y opposèrent de toutes leurs forces. L'irréductible Cheikh Ma El Aïnine est une des figures marquantes de cette résistance. Initiateur d'un soulèvement important contre l'invasion française, il rencontra la défaite en 1910 face aux troupes du général Moinier. Mentionnons à cet égard le magnifique récit de Le Clézio, *Désert*<sup>5</sup>, dans lequel est narrée l'épopée de ce héros Réguibat.

Par ailleurs, au contact du progrès, certains modes de vie se transforment considérablement. Que l'on pense aux peuples du Grand Nord canadien troquant leurs traîneaux de chiens pour des motoneiges ou aux Aborigènes d'Australie perdant, au contact des Blancs, leur connaissance du désert et se révélant aujourd'hui impuissants à y survivre. Le chameau n'a-t-il pas, à son tour, été remplacé par la jeep et les pistes, par la route ? Dresch s'inquiète de l'avenir du bédouin:

Le monde contemporain n'a plus que faire du bédouin. (...) Il apparaît inévitable que, dans un proche avenir, la «civilisation bédouine» disparaisse des déserts désertifiés. La vie

<sup>4</sup> Sophie Caratini, *Les Rgaybât. (1610-1934). Tome 1. Des chameliers à la conquête d'un territoire*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 30.

<sup>5</sup> J.M.G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 1670, 1980.

bédouine est contraire aux normes de ce qu'on appelle le développement.<sup>6</sup>

Mokeddem souligne cette crainte de façon très subtile. Le flou entourant l'apparition des hommes bleus mystifie le lecteur. «Un halo de poussière à l'horizon... comme un songe visite le sommeil. Les hommes bleus revenaient. (...) Elle avait tant attendu tant espéré ces fantômes ...» (HM, 236). L'aspect spectral de ce retour sème le doute. Relève-t-il de la réalité ou de l'imaginaire ? Appartient-il au propre du récit ou n'est-il que la projection des rêves de Zohra, une illustration de ses contes? Celle-ci, «prise par l'urgence de dire ce monde en voie de disparition, (...) redonnait aux bédouins des départs et des haltes» (HM, 11).

La principale force du bédouin réside dans la mouvance qui lui procure vie et liberté. Profondément attachée au mode de vie nomade, Zohra ne se résigne pas à celui des sédentaires. «Ce qui lui importait, c'était sa vie nomade, ce qui la chagrinait c'est qu'elle y avait été arrachée» (HM, 11). Elle oppose au nomadisme ce qu'elle nomme *l'immobilité sédentaire* qu'elle considère comme un fléau.

La plus grande des épidémies s'était abattue sur les nomades. Une épidémie paralysante. Celle qui mange la liberté, qui rétrécit l'horizon à des murs fermés sur eux-mêmes comme une tombe. Celle qui met du noir devant les yeux et dans la tête : l'immobilité sédentaire. (HM, 31)

Les deux romans que nous avons choisi d'étudier nous introduisent d'emblée au monde nomade. À travers les yeux du narrateur, nous observons dans *Les hommes qui marchent* Zohra avec son chèche de bédouine, ses bracelets, ses *kholkholes*, ses cheveux rouges de henné et ses tatouages vert sombre; dans *Le siècle des sauterelles*, nous scrutons l'horizon avec Nedjma. Cette lecture comporte un effet grisant sur notre imaginaire, mais très vite le récit bascule et nous stupéfait par sa violence. Nous assistons au viol de

<sup>6</sup> Jean Dresch, «Fin du nomadisme pastoral ?», *Traverses*, n° 19, (« Le désert »), 1980, p. 124.



Saadia (*HM*), fillette à peine nubile, partie chercher de l'eau dans l'*oued*, attaquée et déshonorée par un homme de l'âge de son père. Ce geste infâme rend tout retour chez les siens impossible. «Non, ils me tueraient. Quoi que je dise, quoi que je fasse, tout sera de ma faute» (*HM*, 51). Face à cette forme de justice qui condamne l'innocent, la fuite représente la seule issue : «Oui, fuir tout cela. Me fuir moi-même et aller au-devant de tout. Vers le néant» (*HM*, 46). Un même désarroi nous saisit lorsque Nedjma, la mère de Yasmine (*SS*), se fait elle aussi violer. Répondant à la règle de l'hospitalité dans le désert, elle sert le thé à deux individus louches qui sauvagement la violent et l'étranglent sous le regard de sa fille, cachée en arrière d'un rocher. Sous l'emprise du choc causé par cette scène horrible, exposée à la mort qu'elle ne comprend pas, l'enfant perd l'usage de la parole.

On pourrait voir dans ces actes la métaphore de la violation de l'espace algérien par la colonisation ainsi que le mouvement de pénétration qui a entraîné la sédentarisation des nomades et leur éradication, à plus ou moins long terme. Mais force est de constater que loin d'être perpétrés par des *roumis*, ces viols le sont par des hommes de la communauté. Mokeddem annonce ainsi le danger auquel sont exposées les femmes algériennes : celui du despotisme masculin et de sa sexualité agressive. Celles-ci, traquées de l'intérieur, assujetties à des traditions figées, ont à lutter contre l'obscurantisme et doivent absolument s'échapper de «l'impasse des fatalités féminines» (*HM*, 267). L'immobilité des idées équivaut à l'immobilité sédentaire et ne peut que représenter la mort. C'est pourquoi les héroïnes de Mokeddem sont, pour la plupart, des femmes séditieuses qui refusent de se plier aux règles et qui transgressent les lois. Comme les nomades, elles ont «l'intelligence des premiers humains qui comprirent que la survie était dans le déplacement. Celle des rebelles de toujours qui jamais n'adhèrent à un système établi. (...) leur marche est une certaine conception de la liberté» (*HM*, 25).

### Le nomadisme des mots

Les yeux fixés à l'horizon, Zohra la conteuse franchit les limites du temps et entre dans une zone d'intemporalité. «Ne me demandez plus mon âge. J'ai à présent celui de mes contes» (*HM*, 11). Invitant son auditoire à s'asseoir, à se mettre à l'aise et à prendre le thé, elle crée l'espace nécessaire au déploiement du conte. À partir de ce moment, les mots, tels une caravane, se mettent en branle dans sa tête. «Pris dans une tourmente d'images», «habités par un terrible vent de sable, ils tourbillonnent» et «cingle la mémoire» (*HM*, 11). À la fois êtres et objets, ils sont «un vertige», «une danse», «un trille», ils deviennent «âcres», «rances», «violents», joyeux ou tristes. En les anthropomorphisant ainsi, Zohra entraîne le lecteur dans leur dynamisme. Sa parole le subjugue et l'emporte sur les pistes oubliées. Comme le souligne Yolande Helm, «dans le nomadisme comme dans la parole, on retrouve la même composante de la mouvance et de la continuité»<sup>7</sup>.

Parmi les nombreux contes de Zohra, il en est un qu'elle affectionne particulièrement. C'est l'histoire du frère de son beau-père, l'oncle de son mari<sup>8</sup>, Djelloul Ajalli surnommé Bouhaloufa, «l'homme au cochon». Ce personnage légendaire hautement coloré avait enfant entrevu l'écrit lorsqu'un *taleb* (maître d'école), en route vers la Mauritanie, s'était joint à la caravane et lui lisait, à chaque halte, les *Mille et Une Nuits*. Djelloul, fasciné par ces signes qu'il ne connaissait pas, ne rêvait alors que d'une chose : apprendre à lire et à écrire. Ici s'amorce un débat que l'on retrouve également dans *Le Siècle des Sauterelles* : y a-t-il dichotomie entre oralité et écriture ? L'écriture est-elle nécessité ou extravagance ?

Poursuivant le récit de Bouhaloufa, Zohra nous signale que «depuis des siècles, personne dans le clan n'avait eu recours à l'écriture» (*HM*, 16). Car, ajoute-t-elle, «notre histoire ne se couche

<sup>7</sup> Yolande Helm, «Malika Mokeddem : oralité, nomadisme, écriture et transgression», *Présence Francophone*, n° 53, 1999, p. 60.

<sup>8</sup> Dans les sociétés arabes, on accorde une grande importance à la nature des filiations et des relations, d'où la nécessité de ces spécifications.

pas entre l'encre et le papier. Elle fouille sans cesse nos mémoires et habite nos voix» (*HM*, 16). En effet, les nomades conçoivent difficilement le recours à l'écriture. Certes, ils possèdent le Coran, ce texte sacré dont ils connaissent par cœur les versets indispensables à la prière; encore faudrait-il spécifier qu'il s'agit, à l'origine, d'un texte oral, non écrit. D'ailleurs, le mot arabe *Qur'an* (Coran), dérivé du verbe *q'r'*, signifie récitation<sup>9</sup>. Lorsque la famille de Bouhaloufa accède enfin à sa requête, il est envoyé à la ville car l'écriture reste l'apanage des gens des *ksours*. Apprenant à lire et à écrire, il commet cependant le crime de s'adonner à la jouissance et de se passionner pour la poésie antéislamique. Ce qui lui vaut la réprobation des siens et le retour au bercail. Pourtant Zohra n'hésitera pas à suivre ses traces et inscrira Khellil, son plus jeune fils, à l'école. Plus tard, ce dernier soutiendra Leïla dans son désir de poursuivre ses études. Celle-ci, dès la première journée d'école connaît le plaisir d'écrire, vibre au contact de la plume sur le papier.

S'asseoir sur un banc (...) et prendre une plume. La plonger au centre de la collerette blanche, la tremper dans l'encre violette et reproduire ce que la belle institutrice venait de dessiner sur le tableau noir, un A. Ce premier crissement de la plume sur le papier, jamais elle ne l'oubliera (*HM*, 85).

En découvrant l'univers des livres, Leïla réalise les aléas de sa condition féminine. Les livres l'éclairent sur la liberté et lui apportent ce qui lui est défendu. Ils l'arrachent à un «destin moyenâgeux» (*HM*, 267). Ils deviennent le symbole de sa résistance et

<sup>9</sup> Voilà ce que dit à ce sujet D. Masson, traducteur du *Coran 1*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 1233, 1967 : «On pense, en général, que Muhammad ne savait pas écrire et qu'il se contentait de répéter les paroles entendues lorsque la Révélation «descendait» sur lui. Peu à peu les premiers croyants recueillirent de sa bouche les versets révélés ; ils les apprirent par cœur afin de s'en pénétrer et de pouvoir les transmettre autour d'eux. Puis certains fidèles confièrent à l'écriture ces éléments fragmentaires dont l'ensemble formera plus tard le Livre sacré. On distingue donc, schématiquement, trois étapes qui préparent la rédaction définitive : I. La récitation de mémoire; II. La fixation par écrit des textes, sur des matériaux de fortune : omoplates de chameaux, morceaux de cuir, etc.; III. La réunion, en un recueil, au temps du calife 'Uthman, des éléments épars» (p. XL). Les premiers textes écrits datent donc du VII<sup>ème</sup> siècle, vers l'an 30 de l'hégire. Cependant aucun de ces manuscrits n'a été conservé, les plus anciens remontent au VIII<sup>ème</sup> ou IX<sup>ème</sup> siècle.

de sa rébellion. Elle se révolte, refusant «d'exister grâce à son ventre» (*HM*, 116), d'être comme sa mère une «usine d'enfant» (*HM*, 116). Ceci n'est pas sans creuser un écart entre elle et sa famille. Il en résulte un sentiment de profonde solitude.

Vers qui se tourner quand les parents deviennent, sinon les premiers ennemis, du moins ceux qui peuvent, à bon droit, mettre en péril l'avenir d'une fille ? Les livres étaient les seuls intimes dans cette vie divergente, les seuls compagnons de cet éloignement, de cet exil «mental» (...) (*HM*, 269).

Il convient de faire une parenthèse sur le thème de l'exil qui apparaît en filigrane dans les deux romans. Outre cet exil «mental» que vit tout individu dont la scolarité dépasse considérablement celle de ses parents, Mokeddem nous met en présence des multiples formes de l'exil. Relevons, entre autres, l'exil volontaire, celui qu'ont choisi Saadia, Bouhaloufa et Leïla appelés par les circonstances à rompre avec leur milieu. Aussi déchirant soit-il, cet exil est marqué par une affirmation de la singularité et une revendication de la liberté<sup>10</sup>. Plus tragique et douloureux est l'exil que vivent Zohra et Mahmoud, résultant d'une expulsion. Subi plutôt que choisi, cette forme d'exil engendre souvent la mélancolie et s'alimente du rêve et de l'espoir de retrouver un jour la terre perdue. Il arrive cependant que le sujet, cherchant un exutoire à sa peine, trouve dans la parole une façon de rêver et de s'évader. Zohra le dit : «Maintenant, il ne me reste que le nomadisme des mots. Comme tout exilé» (*HM*, 11).

Revenons à Leïla tournée elle aussi vers un nomadisme des mots qui diffère légèrement de celui de sa grand-mère. Choissant les mots des autres, elle foule de nouveaux territoires : ceux de l'autonomie et de la liberté intellectuelles. Ceci accentue cependant le sentiment d'exil et d'isolement parmi les siens auquel s'ajoute la

<sup>10</sup> Voir à ce sujet l'article de Yolande Helm, « Ils m'ont scindé : au pays de l'intégrisme », 1989 *En Algérie. Rupture tragique ou rupture féconde*, Toronto, Les Éditions La Source, 1999, p. 173-185.

crainte d'être enfermée dans des mentalités attardées et de devenir captive de traditions archaïques. Parfois le désespoir l'envahit et la dune sur laquelle elle aime se réfugier ne lui procure aucun réconfort. Au contraire, le désert avec «son ciel torve et ses nulles parts» (*HM*, 274) semble participer de la sensation d'étouffement. «Elle avait si peur de ne pouvoir jamais lui échapper qu'elle le haïssait, ce désert tyran». (*HM*, 274). Elle préfère mourir plutôt que succomber aux pressions sociales. Elle menace de «partir (...) droit dans le désert, droit dans la mort» (*HM*, 276). Zohra, sensible aux états d'âme de sa petite fille, s'inquiète et lui demande :

- Que te raconte-t-il de si beau le mutisme de ces papiers pour te tenir ainsi loin de nous, kebdî
- Ils disent la vie et le monde, hanna. Les au-delà des ergs et des océans. (...) Toi, tu dis (...) que tu n'as plus que tes mots et tes contes pour continuer à respirer, à faire revivre ton univers nomade et à ne pas te laisser mourir. Pour moi, la mort est dans l'immobilité des esprits. Et pour que mes pensées puissent continuer à avancer, j'ai besoin des mots des autres, de leurs livres. (*HM*, 277)

Comme les étoiles dans le ciel, les mots des autres lui indiquent le chemin à parcourir. Ils lui révèlent le monde et forgent le moteur de son émancipation.

### **Oralité et écriture**

C'est à l'intérieur de la relation qui unit Zohra la conteuse à sa petite-fille Leïla que s'inscrit la dialectique entre oralité et écriture. Du vivant de l'aïeule, l'une célébrera la parole, «cette mémoire vivante», et l'autre, «le silence des livres», «l'envoûtement de l'écrit» (*HM*, 277). Zohra, en grand-mère bienveillante, ne cessera de l'entourer de ses conseils et de sa sollicitude, l'exhortant à demeurer fidèle à ses origines. «Je voudrais que tu n'oublies jamais d'où tu viens, ni qui tu es (...)» (*HM*, 277). Faisant preuve de lucidité, elle reconnaît la supériorité des livres qu'elle associe aux forces du colonialisme mais leur oppose les contes, le rêve, la mémoire de toutes les générations de nomades qui l'ont précédée.

(...) je sais qu'eux (les livres) aussi disent des contes, alors j'en éprouve du respect. Mais vois-tu, ils me livrent un combat déloyal. Je suis seule, ils sont si nombreux et possèdent de surcroît le pouvoir du silence. C'est cela la force de la colonisation : des moyens colossaux face aux faibles ressources de l'incompétence<sup>11</sup>. C'est cela la suprématie de l'écriture sur la parole. L'une a la voix et la force éphémère de la vie. L'autre la pérennité et l'indifférence de l'éternité. (...) Nombre de mes contes sont le fruit de mes songes. Mais mes rêves parlent aux autres. Ils les entraînent avec eux, le temps d'un partage, d'un travail de mémoire (*HM*, 278).

Il est important de souligner le rôle conféré par Mokeddem à Zohra, «la dernière nomade». Sa parole, en plus d'être un plaidoyer pour la mémoire, fait acte de transmission. À sa mort, Leïla saisira la valeur de cet héritage : «(...) bien plus que des louis d'or, un peu de sa mémoire de nomade en exil chez les sédentaires» (*HM*, 301). Mesurant l'ampleur de la perte, elle réalise qu'elle lui doit sa sensibilité aux mots. Que c'est elle, «qui avait initié son imagination, lui avait appris à s'inventer des mondes pour couvrir la peur des étendues du désert » (*HM*, 301).

Des années plus tard, malgré ses diplômes, en dépit de l'exil, elle entend toujours «la voix rocailleuse de sa grand-mère (martelant) sa mémoire» (*HM*, 320). Cette voix sur laquelle s'achève le roman lui répète: «Raconte-moi. Raconte-moi kebdi et marche» (*HM*, 321). Comme une longue incantation, cet impératif revient dix-sept fois dans la même page et provoque le passage de l'oralité à l'écrit, permettant ainsi à la mémoire de se libérer et de se déployer.

Raconter ? Raconter... Mais par où commencer ? Il y avait tant à dire ! Elle [Leïla] n'eut pas à chercher longtemps. Sa plume se mit à écrire comme sous la dictée de l'aïeule qui revivait en elle. Un souffle puissant dénoua ses entrailles et libéra enfin sa mémoire (*HM*, 321).

<sup>11</sup> Je suppose que Malika Mokeddem se réfère au discours colonialiste et que «l'incompétence» dont il est question relève davantage d'un manque de savoir-faire par rapport au mode de vie sédentaire auquel doivent s'adapter les nomades.

Si Leïla, exilée, retrouve la parole à travers l'écriture, il en est autrement pour Yasmine, l'enfant nomade du *Siècle des Sauterelles*, dont l'écriture relève d'une impossibilité de la parole, d'une absence de voix. Ici, la nécessité du signe écrit vient de la perte encourue. En effet, l'écrit transmis par le père remplace la parole qui lui fait défaut.

Ce deuxième roman dont l'écriture est marquée par le travail du deuil se construit autour de la narration et de la remémoration d'événements où la mort est très présente. Les deuils successifs que vivent les personnages ravivent sans cesse l'acuité de la perte. Nedjma, la mère de Yasmine, meurt alors que son époux Mahmoud<sup>12</sup> récupère, dans les anciennes terres de sa famille, la dépouille de sa grand-mère afin de l'inhumer auprès des siens à Labiod-Sid-Cheikh et répondre ainsi au vœu de son défunt père. Cet épisode hallucinant soulève à nouveau la dialectique entre oralité et écriture.

- «Partir, partir !»

La besace était là, tout près. Tout près, la main de l'aïeule aussi. Immobilité crayeuse dans la gangue du sol. Mahmoud la tira. La main s'éparpilla en phalanges désunies et esquilles.

«Fragments d'une mémoire brisée.» (SS, 46)

---

<sup>12</sup> Le choix de ce prénom ainsi que celui de Yasmine n'est pas aléatoire. Mokeddem confirme sa filiation avec Isabelle Eberhardt. Rappelons que cette dernière, déguisée en étudiant tunisien, se faisait appeler Si Mahmoud et que par ailleurs, une de ses nouvelles s'intitule Yasmina. Le texte souligne à plusieurs reprises cette influence : «Cependant, il est une histoire où les faits semblent avoir la même importance que le rythme de la narration, c'est celle de la *roumia* Isabelle Eberhardt. (...) à l'évocation de ce nom, un doux songe de filiation englobe sa raison. Un songe où une femme marche et écrit. Une *roumia* habillée en bédouin et nimbée de toutes les étrangetés. Alors déguisée en garçon et mue par une singulière envie d'identification, Yasmine marche sur ses traces dans la même contrée et dans l'écrit» (SS, 157).

«(...) El-Sayyed Mahmoud... » Qu'Isabelle Eberhardt ait choisi ce prénom, Mahmoud, (...) a toujours comblé d'aise Yasmine. Elle y voit un autre lien entre elles, une sorte de prédestination» (SS, 181).

Le lien entre la main de l'aïeule et le geste d'écrire suscite l'interrogation. L'écriture appartient-elle à l'immobilité des sédentaires, à l'immobilité de la mort ? Ne risque-t-elle pas de briser la mémoire, de la figer dans la mort ?

Mokeddem ne peut entreprendre une démarche d'écriture sans que s'élève en elle la voix de ses ancêtres. Même si leur point de vue diffère du sien, elle les écoute attentivement et permet à leur voix de juxter la sienne. Nombreux sont les passages sillonnant le texte où ils interviennent. Citons celui où Yasmine, confiée par son père à Khadidja (une nomade de la tribu des Hamani qui n'est pas sans rappeler Zohra), réclame du papier.

- Avant de partir son père l'a chargée d'écrire l'histoire tourmentée de sa famille.

- Écrire l'histoire ! Et... par une fille !

C'est bien la première fois qu'ils entendent pareille ineptie. Qu'a-t-on besoin de l'écriture, du linceul du papier pour transmettre des faits ? Au royaume de l'oralité et du nomadisme, les seuls vestiges humains sont les tombes, encore qu'elles ne durent guère longtemps. Les sables ne gardent mémoire que des vents. Les sables sont écrits d'éternité. La parole, elle, est une mémoire vivante. Elle tisse les chaînons brûlants des regards, au fil des générations. (SS, 225)

Il ne s'agit nullement pour Mokeddem de renier ses origines mais au contraire de les célébrer. D'ériger, par l'écriture, une sorte de *qobba* (monument) qui se découperait dans le ciel et qui constituerait un lieu de pèlerinage. «Un lieu de prière, de rencontre et de fête» (SS, 168). Un lieu de retour et de mémoire, où celle-ci serait vivifiée. Car la «vraie tombe est la mémoire des vivants, nous sommes véritablement morts lorsqu'ils nous ont oubliés»<sup>13</sup>.

Yasmine, l'enfant dont la parole a été ensevelie depuis la mort de sa mère, erre dans l'oubli. Seuls, parfois, quelques tertres de forme allongée, évoquent quelque chose en elle : «Elle ne sait trop quoi. Quelque chose qui éveille toujours des tressaillements d'appréhension dans sa mémoire et qu'elle se hâte d'oublier» (SS,

<sup>13</sup> Jean-Yves & Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, p. 332.



158). Le voile se déchire lorsqu'elle reconnaît le meurtrier de sa mère et l'identifie en le pointant du doigt. Jaillit alors, du plus profond d'elle-même, un hurlement strident suivi d'une longue plainte expulsant la douleur : «oummi, oummi» (maman, maman) (SS, 187). Même retrouvée, elle n'use pas de la parole mais lui préfère le papier. Les mots parlés la blessent et l'épouvantent. «Ils sont lugubres et violents» (SS, 190). Ce n'est qu'à la nouvelle de la mort de son père que, lançant un cri de désespoir, elle recouvre définitivement la parole. Elle s'en retourne vers le désert, «vers la *Barga*, la dune» (SS, 278).

On dit qu'à son sommet, le regard grisé par l'intemporelle lumière, rivé sur l'aveuglant sommeil des infinis, les plaintes de Mahmoud, elle a chanté. On dit que sa voix a sacré cette dune magistrale, tremplin aux quêtes sidérales des songes, royal tombeau pour Mahmoud le poète du temps et du rêve. (SS, 278)

Tel un mirage, la trace de Yasmine s'évanouit dans le désert. Sa disparition énigmatique est à l'image du *royaume de l'oralité* où rêve et réalité se confondent. Elle appartient désormais aux légendes. Cette sorte d'absorption lente par le désert redonne place à l'oralité. Elle se traduit par la répétition obsessionnelle, à l'intérieur des trois dernières pages du roman, de l'expression «on dit» (quinze fois) appuyée par les expressions «on prétend», «on chuchote» «on murmure» constituant ainsi une longue litanie permettant de garder vivante la mémoire.

Mokeddem, loin d'opposer oralité et écriture, exécute, au contraire, un laciné étroit entre les deux. Tout comme Bouhaloufa, Leïla et Mahmoud, Mokeddem se situe entre la sédentarité et le nomadisme : «entre l'oralité, la convivialité des contes et l'envoûtement solitaire de l'écrit ; entre fuite et révolte, à la jonction des complémentarités, au point de rupture des contraires...» (SS, 59). De cette position, sous l'effet de cette tension créatrice, elle entame un dialogue entre parole et écriture donnant naissance à une forme nouvelle : une parole-écriture qui devient mémoire vi-

vante, «regard dans la lumière», «ce regard hanté par les mémoires des nomades et qui semble veiller sur le désert» (*HM*, 66).

## Bibliographie

CARATINI, Sophie, *Les Rgaybât. (1610-1934). Tome 1. Des chameliers à la conquête d'un territoire*, Paris, L'Harmattan, 1989.

DRESCH, Jean, «Fin du nomadisme pastoral ?», *Traverses*, n° 19, (« Le désert »), juin 1980, p. 120-125.

HELM, Yolande, «Malika Mokeddem : oralité, nomadisme, écriture et transgression», *Présence Francophone*, n° 53, 1999, p. 59-72.

\_\_\_\_\_, «Ils m'ont scindé ; au pays de l'intégrisme», *1989 En Algérie. Rupture tragique ou rupture féconde*, Toronto, Les Éditions La Source, 1999, p. 173-185.

LAUREANO, Pietro, *Sahara. Jardin méconnu*, Paris, Larousse, 1991.

LE CLEZIO, J.M.G., *Désert*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 1670, 1980.

*Le Coran 1*, trad. D. Masson, Paris, Gallimard, coll. «Folio», n° 1233, 1967.

Mokeddem, Malika, *Le siècle des sauterelles*, Paris, Le livre de poche, n° 14045, 1992.

\_\_\_\_\_, *Les hommes qui marchent*, Paris, Grasset, «Livres de poche», n° 14673, 1997, [1990].

TADIE, Jean-Yves & Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.



## L'espace nomade, le cas particulier du *Chant des pistes* de Bruce Chatwin

Jean-François GAUDREAU

*Il est inutile de demander à un voyageur  
des conseils pour construire une maison.  
Le travail ne sera jamais achevé.*

*Après avoir lu ce texte dans un ouvrage chinois,  
Le Livre des Odes, je me suis rendu compte  
à quel point il était absurde de tenter d'écrire  
un livre sur les nomades.*

Bruce Chatwin, *Le Chant des pistes*

Si l'on observe le monde à partir d'une perspective d'abord spatiale, on constate que l'homme a adopté dans son développement deux rapports distincts vis-à-vis de l'espace : la sédentarité et le nomadisme. Ce que nous nous proposons d'étudier, c'est l'incidence de la représentation du nomadisme, et donc du personnage nomade, sur les représentations de l'espace et du temps dans le récit.

Notre prédicat est le suivant : dans un mode de vie nomade, l'espace est conçu comme fondamentalement linéaire, les déplacements qu'on y fait sont longs alors que le temps est divisé en deux époques mutuellement exclusives : un présent cyclique et futile et un passé mythique, toujours actif «en parallèle», que l'on doit préserver et reproduire ; dans un mode de vie sédentaire, l'espace est fondamentalement une surface délimitée à l'intérieur de laquelle les déplacements sont relativement courts et répétitifs alors que le temps est unifié, linéaire et historicisé (Kolig, Merlan, Munn)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Erich Kolig, «A Sense of History and the Reconstitution of Cosmology in Australian Aboriginal Society, The Case of Myth versus History», *Anthropos*, vol. 90, 1995, p. 49-67; Francesca Merlan, «We Useta Walk Around All the People», *Caging the Rainbow: Places, Politics, and Aborigines in a North Australian Town*,

Nous posons donc l'hypothèse que ces pôles (des absolus purement conceptuels et abstraits qui se complètent dans chaque situation réelle dans des proportions qui varient) sont repérables dans des récits. Il découlerait donc de la représentation du nomadisme et de la sédentarité des conceptions du temps et de l'espace qui influenceraient les textes sur les plans de la forme et du contenu<sup>2</sup>.

Cette hypothèse sera essentiellement explorée selon la perspective théorique développée par Yuri Lotman dans *Universe of the Mind*. Celle-ci s'enrichira aussi du matériel littéraire, anthropologique, sociologique et philosophique nécessaire pour compléter notre point de vue. Nous respecterons les deux grands modes de vie précédemment énoncés en divisant le travail selon les ensembles observés. Il sera donc question du nomadisme et de la sédentarité dans ce qui les différencie à travers l'étude de certaines caractéristiques fondamentales. De l'espace et du temps, nous ne retiendrons ici que le premier. Cette dimension sera examinée en fonction de ses caractéristiques génératrices de sens: les oppositions centre/périphérie, linéarité/cyclicité et le rapport identitaire (ce que les signes/repères d'identification du personnage peuvent dire du rapport à l'espace). Nous nous attarderons aussi à une caractéristique de mémoire culturelle: celle de l'incidence sur le récit des moyens narratifs, traditionnels et modernes, présents dans le texte artistique étudié.

Le récit retenu pour cette étude, tel que le titre de ce texte l'indique, est *Le chant des pistes* de Bruce Chatwin<sup>3</sup>. Généralement classé comme récit de voyage autobiographique, nous croyons justifié de l'étudier comme s'il s'agissait d'un ouvrage de fiction. Cela

Honolulu, University of Hawai'i Press, 1998, p. 76-113; Nancy D. Munn, «Excluded Spaces: The Figure in the Australian Aboriginal Landscape», *Critical Inquiry*, vol. 22, n° 3, printemps 1996, p. 446-465.

<sup>2</sup> Nous reprenons ici les termes de Mikhaïl Bakhtine, «Problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire», *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1978, p. 21-82.

<sup>3</sup> Bruce Chatwin, *Le chant des pistes*, trad. Jacques Chabert, Paris, Le livre de poche, coll. «Biblio», 1988 (*The Songlines*, Johnathan Cape, 1987); désormais indiqué (folio) lorsque nous le citons.

s'explique par le fait que *Le chant des pistes*, par sa construction et ses diverses histoires, relève de l'autofiction doublée d'un «essai spécifiquement romanesque (c'est-à-dire qui ne prétende pas apporter un message apodictique mais reste hypothétique...)»<sup>4</sup> sur un âge d'or nomade de l'humanité. Cet essai, composé d'extraits des carnets de notes de l'auteur, que celui-ci destinait à devenir un éventuel essai anthropologique, assemble des fragments indistinctement fictionnels et/ou avérés dont les sources sont rarement notées. Il en allait de même dans ses carnets et toutes les notes retrouvées intactes après sa mort. C'est cette indétermination qui nous fait qualifier l'essai de «spécifiquement romanesque». En ce qui concerne la trame autobiographique, le choix évident des événements rapportés et leur mise en texte confèrent au récit toute la force de la fiction, ou bien celle de la réalité qui dépasse la fiction.

#### **LE CHANT DES PISTES**

Comme nous l'avons mentionné plus haut, *Le Chant des pistes* est un récit difficile à définir. Chatwin y raconte son voyage en Australie, plus précisément dans les Territoires du Nord, en compagnie d'un homme, Arkady, qui a pour mandat du gouvernement territorial de cartographier les sites sacrés des Aborigènes pour les préserver du développement moderne (train, mines, agriculture, etc.). À travers ce voyage parsemé de rencontres avec des Blancs et des Aborigènes, l'auteur relate des tranches de son enfance et de sa jeunesse, de ses déplacements perpétuels, de ses recherches en archéologie nomade. Retracer le mode de vie originel, nomade, de l'homme a constitué sa principale préoccupation pendant les vingt-cinq années précédant la rédaction du *Chant des pistes*. La présence de Chatwin en Australie est une occasion supplémentaire de prendre contact avec des Aborigènes et de les comparer aux autres peuplades nomades qu'il a côtoyées dans le passé.

Ce qui l'amène plus précisément au centre de l'île-continent, ce sont les chants traditionnels aborigènes, véritables

---

<sup>4</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 89. (On sent bien que Chatwin voudrait pouvoir prouver la véracité de son hypothèse mais qu'il ne le peut.)

condensés de la culture plusieurs fois millénaires des autochtones. Ces chants sont en effet le noyau de la culture aborigène. Tout comme leurs langues, les chants concentrent de multiples significations dans les mêmes mots, ce qui fait qu'un chant est à la fois une carte géographique, géomorphologique, un itinéraire, un motif artistique pluridisciplinaire, un ensemble d'obligations politiques, économiques, matrimoniales, commerciales, etc. La survie de la Terre et la survie culturelle passent toutes les deux par la performance des chants et des danses, dont ils sont aussi des chorégraphies. L'exécution de toutes ces obligations constitue le cœur de la vie spirituelle des Aborigènes. Dans un monde à l'imaginaire aussi uni, il ne faut donc pas s'étonner de voir une trace considérée à la fois comme l'indice de la présence d'un animal terrestre mais aussi comme celle d'un Ancêtre du Temps du Rêve, le temps mythique à la fois passé et contemporain, comme un signe qui touche une multitude de domaines en même temps. Chaque signe peut être interprété sur plusieurs niveaux simultanément. Comme nous le verrons plus loin, cette façon de lire le paysage se traduit de manière toute particulière quand il s'agit de parcourir un itinéraire.

#### **PERSPECTIVES THEORIQUES : définition du nomadisme**

Nous définirons simplement et succinctement le nomadisme comme un mode de vie dans lequel l'homme se déplace continuellement, en groupe, généralement formé autour d'unités de parenté, au gré de cycles (saisonniers, rituels, commerciaux, etc.) qui commandent des itinéraires relativement précis. Nous voulons ici faire la différence entre ce mode de vie et l'errance ou l'itinérance qui nous semblent plutôt être des déplacements occasionnés soit par le loisir, soit, à l'inverse, par la force extérieure et dont une des caractéristiques est de ne pas nécessairement avoir de but extrinsèque précis. Le nomadisme est un mode de vie dont les buts poursuivis sont extrinsèques, même lorsqu'ils sont idéologiques, alors que l'errance et l'itinérance relèvent plutôt de la poursuite d'un but intrinsèque : la fuite ou la quête de soi.



### Fonctions du texte et sémiosphère selon Lotman

Lotman attribue au texte artistique trois fonctions : celle de donner de l'information (qu'elle partage avec tous les autres textes), celle de générer des sens nouveaux et multiples et celle d'emmagasiner dans sa mémoire particulière tous les contextes où il a été lu. Lorsque nous choisissons de traiter des oppositions centre/périphérie et linéarité/cyclicité ainsi que du rapport identité/espace-temps, nous le faisons en considérant que chaque pôle est en rapport asymétrique avec son voisin et que cette hétérogénéité est potentiellement génératrice d'un sens. Lorsque nous choisissons de traiter des moyens narratifs traditionnels et modernes répertoriés dans le texte, nous le faisons en considérant ces moyens comme des véhicules des contextes précédents de lecture du texte ou du fragment particulier<sup>5</sup>. Ces moyens peuvent être des traces d'oralité, des citations plus ou moins cachées, une onomastique particulière, etc.

Une sémiosphère est un espace sémiotique relativement autonome<sup>6</sup>. C'est dans cet espace que se déroule toute situation de communication; cet espace est nécessaire à l'existence même et au fonctionnement des langages. La sémiosphère a en quelque sorte une existence préalable à celle des langages avec lesquels elle est en constante interaction. L'unité de sémiotique, le plus petit mécanisme fonctionnel, n'est pas le langage isolé mais plutôt l'espace sémiotique entier de la culture utilisant ce langage. Une sémiosphère comprend un noyau organisé et auto-décrit et une marge, ou frontière, où règne une plus grande liberté et où s'effectue la transition entre les sphères. Plus on se rapproche du centre, plus les signes s'organisent selon des codes établis et réglés; plus on s'en éloigne, plus ils sont atypiques, hybrides.

Ces relations centre/périphérie et sémiosphère/langage s'établissent selon les lois de la binarité et de l'asymétrie. La binarité ne se réalise que dans la pluralité alors que chaque nouveau

<sup>5</sup> Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind : a Semiotic Theory of Culture*, trad. Ann Shukman, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 18.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 123-130.

langage, en se réalisant, peut éventuellement être à son tour subdivisé. L'asymétrie est simplement ce qui caractérise les deux pôles qui sont en relation binaire en ce sens qu'ils n'ont que des correspondances sémantiques partielles. C'est cette caractéristique qui stimule la génération d'information puisqu'il faut «traduire» d'un langage à l'autre, d'un pôle à l'autre, pour assurer la communication. En cela, la sémiosphère assure son renouvellement et son évolution en stimulant à la fois l'avènement de nouveaux langages et l'unification de langages hétérogènes tendant à se ressembler.

### Aspects théoriques anthropologiques

Pour faire écho aux préoccupations théoriques de Bruce Chatwin, c'est du côté de l'anthropologie que nous nous sommes tournés pour définir certaines figures et pour compléter notre point de vue. Deux articles fondent cette entreprise : ceux de Nancy D. Munn et de Francesca Merlan. Ces deux textes traitent de l'espace chez les Aborigènes australiens. Nous avons suivi cette piste pour établir la comparaison nomades-sédentaires car elle est déjà présente dans *Le chant des pistes*. En effet, l'auteur-narrateur «étudie» les Aborigènes australiens dans le but d'extrapoler de ce qui reste de leur mode de vie et de leurs traditions un modèle de nomade archaïque. Il confirme ce qu'il a lu sur eux dans la littérature anthropologique disponible à l'époque, en 1984, et joint ses observations à celles qu'il a faites dans ses séjours chez d'autres peuples nomades. Les connaissances auxquelles les textes de Munn et Merlan donnent accès complètent certaines des informations chères à Chatwin, dix à quinze ans après sa disparition.

Le texte de Nancy D. Munn, «Excluded Spaces : The Figure in the Australian Aboriginal Landscape»<sup>7</sup>, traite des tabous spatiaux et des détours qu'ils occasionnent chez les Aborigènes australiens à cause du centre et de son périmètre d'influence tels qu'ils les conçoivent dans leur construction de l'espace. Ces notions découlent de la conception traditionnelle de la terre en tant que lieu de la loi ancestrale. Dans le système décrit, il peut y avoir deux types de centre : le centre fixe et le centre mobile. Le centre fixe est

<sup>7</sup> *Critical Inquiry*, vol. 22, n° 3, printemps 1996, p. 446-465.

une composante du territoire à laquelle on rattache une légende, ou un lieu cérémoniel, ou l'endroit où une personne est morte. Ce centre étend une aire d'influence plus ou moins grande selon le clan de l'individu qui se déplace, lui-même un centre mobile. Tout lieu et tout individu peut donc être à la fois un centre et une frontière, selon l'identité clanique de son vis-à-vis. La frontière de l'aire d'influence est elle-même très fluide. Généralement reliée au monde sensoriel, un individu peut faire fluctuer sa frontière ou se protéger de l'influence d'un centre qui lui est tabou en modifiant la portée de ses sens. Munn traite surtout du détour, mais aussi de la restriction du champ visuel ou tactile, que ce soit en se couchant face contre terre et/ou en se couvrant d'une pièce de tissu. Par ailleurs, la portée de l'influence peut être prolongée par les traces laissées par un individu. Il faut cependant établir la distinction suivante : les traces permanentes, qui deviennent des centres fixes, sont produites par les ancêtres mythiques du «Dreamtime» et constituent le canevas des déplacements et des détours des hommes du présent.

Dans son chapitre «We Useta Walk Around, All the People»<sup>8</sup>, Francesca Merlan traite du rapport à l'espace que les Aborigènes australiens entretenaient autrefois et de sa mutation dans le contexte de sédentarisation, surtout pendant les trente dernières années. Ce changement s'est effectué en parallèle avec la transformation de l'ordre social clanique et du rapport intergénérationnel, suite à la prolongation du contact avec les Blancs. Autrefois, l'identité individuelle se formait dans son rapport intime au clan et aux lieux légendaires du clan. Il est à noter que les clans familiaux et totémiques diffèrent mais qu'ils se recoupent largement. Ce territoire identitaire était composé de multiples centres (voir ci-haut) et les pratiques quotidiennes et rituelles ancrèrent la personne et le Rêve<sup>9</sup> au territoire à travers ces points précis du paysage. Ce rapport à l'espace est en réorganisation sous l'influence européenne et

<sup>8</sup> *Caging the Rainbow : Places, Politics, and Aborigines in a North Australian Town*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1998, p. 76 à 113.

<sup>9</sup> Le rêve est l'expérience onirique que l'on connaît, le Rêve est l'ancêtre clanique du passé mythique dont les traces éternelles sont toujours actives.

tend à calquer une conception sédentaire : réduction de la densité des centres et désémiotisation graduelle de ceux qui restent au gré de la réduction de leur fréquentation ; basculement dans l'oubli de toponymes, de sentiments éveillés par les caractéristiques physiques du paysage, de souvenirs qui sont reliés à leur fréquentation, de relations humaines individuelles et claniques reliées à ces endroits. Tous ces aspects étaient autrefois fondateurs de l'identité aborigène, laquelle était fondée sur «a landscape interpreted and mediated through a complex and politicized mythopoeisis»<sup>10</sup>. Il en résultait qu'une femme «trouvait» ses enfants en certains endroits ou qu'on nommait les gens d'après leur lieu de naissance. Avec la sédentarisation, le paysage perd de son importance symbolique. Du rôle premier qu'il jouait dans la reproduction personnelle et sociale par le contact immédiat et complet, il passe au second plan en tant que source de vie imaginaire. Il devient extérieur à la personne, il s'historicise et se réifie, il devient un concept malléable et relatif, un territoire dont on peut se servir sans danger pour la personne. Il aurait autrefois été inconcevable de traiter le territoire comme une chose extérieure à soi, d'ailleurs, les anciens en sont toujours incapables.

La lecture du *Chant des pistes*, comprenant déjà de multiples pistes sur le nomadisme, et de ces articles nous a permis de développer le prédicat de base énoncé au début du texte concernant l'opposition nomades/sédentaires. Il nous semble clair que la définition de l'espace-temps nomade à laquelle nous arrivons, c'est-à-dire le plus près possible de sa signification anthropologique, même si elle n'est dérivée que d'une seule ethnie, peut présenter un degré de généralité suffisant pour entreprendre une opération d'induction à la littérature représentant le nomadisme en général. Cette opération de comparaison des différentes façons d'être nomade est déjà commencée par Chatwin dans ses extraits de carnets.

Nous examinerons donc, à la lumière de ces observations lit-téraires et anthropologiques, la représentation qui est faite du nomadisme et de l'espace dans *Le Chant des pistes* à partir des

<sup>10</sup> Francesca Merlan, *op. cit.*, p. 112.

traces textuelles qui nous permettent de le faire. Nous porterons attention à la représentation du centre et de la frontière, de la fluidité de celle-ci, de ses bases sensorielles, de son extension dans l'espace à travers des signes. Nous porterons aussi attention à l'identification, voire même à l'identité entre le personnage et le territoire.

### **L'ESPACE DANS *LE CHANT DES PISTES***

Toute la linéarité du récit est basée, hormis les extraits de carnets, sur une certaine progression géographique, du sud vers le nord, à travers le désert puis la brousse. On peut dégager trois types de rapports à l'espace dépendant de l'origine ethno-culturelle des personnages. En effet, les Blancs, les Aborigènes et le narrateur-présentent des points de vue tout à fait différents.

#### **Les Blancs et l'espace**

Il faut d'abord différencier deux catégories dans la population blanche représentée dans *Le Chant des pistes* : ceux que nous appellerons les colons et ceux qui travaillent pour les Aborigènes.

Parmi les Blancs qui ne travaillent pas pour les Aborigènes, on observe encore une division entre ceux qui ont une attitude négative et ceux qui ont une attitude positive envers les autochtones. Ces derniers, peu nombreux, semblent avoir choisi la vie dans l'*Outback* (*bush* et désert) : on pense ici aux personnages de Hanlon, de Franck Olson, du père Terence ou de Red Lawson. Ces gens semblent s'être relativement bien adaptés à la vie dans le désert et ne se plaignent pas du dénuement dans lequel ils vivent : on peut en déduire qu'ils l'apprécient au moins en partie. Ils ont gardé de leur mode de vie occidental l'habitude de vivre sous un toit permanent tout en situant celui-ci au centre d'un territoire qu'ils ont à parcourir régulièrement et sur de longues distances. Ils sont indéniablement des sédentaires dont le mode de vie s'adapte au désert et à la brousse et s'accommode des contraintes inhérentes à cet environnement.

Les autres Blancs qui ne travaillent pas pour les Aborigènes ont envers eux comme envers le territoire une attitude généralement négative. Ils vivent dans le Territoire du Nord surtout pour des raisons économiques et font tous les efforts possibles pour en réduire les conséquences. Par exemple, on remarque l'épisode du policier de Burnt Flat (130-131) qui enquête sur la mort d'un Blanc écrasé par un train routier et qui rejoint sans délai sa voiture de patrouille climatisée. On peut aussi penser à l'importance des amphétamines dans le camionnage pour la survie de l'intérieur de l'Australie blanche. Même si ce n'est pas textuellement mentionné, on peut se douter que les établissements fréquentés par les Blancs sont généralement climatisés et qu'ils profitent des commodités modernes de préservation des aliments comme le réfrigérateur.

Nous croyons que l'absence de plus amples informations, compréhensible puisque les Blancs ne sont pas le sujet premier du récit, peut être perçue comme la marque de l'absence de différence notable de perception de l'espace en comparaison avec la conception générale du monde occidental, cette caractéristique est tout simplement omise parce que l'auteur attend du lecteur qu'il remplisse ce vide<sup>11</sup>. Cette adéquation au schème occidental se remarque facilement sur une carte géographique à la présence de frontières complètement artificielles en plein désert, de lotissements agricoles de formes géométriques régulières, de l'utilisation de pancartes comme des signaux de danger en plein milieu de «nulle part», etc. Certains sites aborigènes situés en territoire blanc, comme le site du rêve Injalka dans Alice Springs (110), sont même clôturés pour établir une frontière entre deux territoires. La particularité de cette frontière est qu'elle n'a de réelle signification que dans un seul sens. Elle protège le site de l'invasion et elle crée le contour d'une zone «vide» pour les Blancs, une zone insignifiante d'où rien ne peut sortir pour eux puisqu'il n'y a rien. Au contraire, ce «vide» est significatif pour les Aborigènes, c'est un point plein et rayonnant pour lequel ils n'auraient pas vraiment besoin d'une clôture puisque le site étend par «nature» sa propre «aura». Il est d'ailleurs fort peu

<sup>11</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Le livre de poche, coll. «Biblio essais», 1985, p. 63.

probable que l'influence du site soit limitée par la clôture. Cet objet physique actualise dans la sémiosphère des Blancs une frontière précise et tranchée qui n'existerait autrement que sous une forme de «champ de force» dans la sémiosphère des Aborigènes. Paradoxalement, la clôture est à la fois la frontière et le pont entre deux univers, entre deux conceptions différentes du centre et de la frontière : le centre fixe de l'Aborigène rayonne et sa frontière est fluide et variable selon son clan et sa perception sensorielle alors que le centre fixe du Blanc est délimité par une frontière matérielle.

En ce qui concerne les Blancs qui travaillent pour les Aborigènes, mis à part leurs voyages de cartographie, leur rapport personnel au territoire, celui qui transparaît de leur usage ne diffère pas fondamentalement de celui qu'entretiennent les autres Blancs. C'est leur rapport affectif, inspiré par les habitants traditionnels, qui est très différent. Le symbolisme aborigène leur est familier tout comme le symbolisme occidental. Ils sont en quelque sorte à mi-chemin entre les deux conceptions et travaillent à la survie culturelle des autochtones tout en tentant de la faire cohabiter avec la vision utilitaire des Blancs majoritaires. Position déchirante entre toutes.

On peut déduire de ces rapports, somme toute peu décrits, que les Blancs entretiennent avec le territoire qu'ils ne changent pas fondamentalement leur système d'identification personnelle. Ils sont tous ancrés dans le monde occidental, perpétuent la mémoire et le mode de vie de leurs parents et autres ascendants. Arkady - même si l'auteur met tout le premier chapitre au service d'une tentative de prouver que son ami est nomade - revient toujours au frais de l'air climatisé, dans un appartement aux rideaux tirés et se détend en lisant et en jouant du Bach sur son clavecin dans un bled perdu au milieu du désert, lui-même aux antipodes du monde culturel dont il (Arkady) est originaire. (Beau contraste quelque peu paradoxal quand on s'y arrête un peu.) De même, la façon dont les Blancs gardent en mémoire leur rapport à la terre est finalement très conventionnelle : ils utilisent des cartes, des photos et des rapports écrits. Apprendre les chants, par exemple, en plus d'être sacrilège,

ne leur serait d'aucune utilité puisqu'ils se déplacent tous en véhicules motorisés alors qu'un chant décrit le paysage au rythme de la marche avec tous les détails que cela peut entraîner. Il est impossible de chanter le paysage au rythme imposé par une camionnette.

### Les Aborigènes et l'espace

Les Aborigènes représentés dans *Le Chant des pistes* sont presque tous, à part le père Flynn et Titus Tjilkamata, des anciens d'âge vénérable. Ils sont bien sûr tous initiés, sinon ils ne seraient d'aucune utilité au travail d'Arkady (qui doit établir la carte des lieux sur lesquels ils peuvent revendiquer des droits de «propriété»), et connaissent à fond leurs chants et les territoires qui s'y rattachent. Le contact prolongé de leur monde avec celui des Blancs a amené leurs parents vers la sédentarisation ; ils ont continué ce mouvement et leurs enfants et petits-enfants sont de nos jours en train d'achever de se fixer. Il en résulte que leur mode de vie est en contradiction avec une certaine partie de leurs traditions, surtout en ce qui concerne les tribus originaires du désert. Cependant, toutes et tous font ou ont fait à un moment ou à un autre des *walkabout*, des déplacements le long de leur itinéraire totémique.

Revenons au contexte de sédentarisation. Chaque représentation d'un centre d'habitation aborigène démontre leur inadaptation à la fixité spatiale. Les déchets s'accumulent et ne sont pas ramassés ; les bâtiments, habités ou non, sont débités en bois de chauffage et ne sont de toute façon pas réparés ni entretenus comme ceux des Blancs. Certains préfèrent même vivre dans des abris de branchage à côté de la cabane qui leur est attribuée, laquelle est souvent un four en tôle ondulée. On sent bien, à la lecture, que cohabitent en eux de façon conflictuelle le nomadisme et la sédentarité : ils connaissent les chants, pratiquent les rituels mais les visites de leurs terrains sont de plus en plus espacées et s'effectuent le plus souvent en transport motorisé. Ils ne savent presque plus chasser et la plupart des jeunes ne persévèrent pas dans l'apprentissage des rituels, ce qui fait que la terre n'est presque plus chantée et qu'elle meurt graduellement. Leurs rapports aux centres fixes et à la linéa-



rité du déplacement disparaissent graduellement en même temps que les initiés capables de les entretenir.

On peut cependant remarquer que plusieurs comportements traditionnels relatifs aux centres mobiles, c'est-à-dire aux relations interpersonnelles, continuent de se perpétuer. Nous pensons ici à l'épisode relaté aux chapitres 20 et 21. Les hommes voyagent avec Arkady et les femmes avec Marian. La division sexuelle des connaissances est stricte et les représentants de chaque sexe ne font vraiment confiance qu'à leurs semblables : «"Ne vous inquiétez pas, dit-il (Arkady). Elle (Marian) est toujours comme cela quand elle est avec les femmes." Si elles l'avaient vu frayer avec un étranger, elles auraient été persuadées qu'elle irait trahir leurs secrets et ne lui auraient plus rien dit» (145-146). Peut-être qu'Arkady ne serait pas vraiment considéré comme un étranger mais il dit lui-même qu'«elle est toujours comme cela». Le caractère rituel du parcours effectué ressort aussi au moment d'établir le campement. Ou plutôt les campements. Le critère sensoriel énoncé dans le texte de Munn explique assez bien la distance qui sépare le bivouac des hommes de celui des femmes : «Notre groupe se sépara en deux camps, à portée de voix l'un de l'autre. Les hommes s'installèrent en cercle avec leur balluchon et se mirent à parler à voix basse» (149).

Un autre comportement traditionnel, relatif à la puissance du signe, marque cet épisode.

... dans le camp des femmes éclata un bruyant tumulte. Chacune d'elles poussait des hurlements et, dans la lumière de leurs feux, je distinguai Mavis qui sautillait de ci de là en montrant quelque chose au sol.

«Que se passe-t-il ? cria Arkady à Marian.

- Un serpent ! » répondit-elle d'une voix joyeuse.

Il avait suffi de la trace du passage d'un reptile pour rendre les femmes hystériques.

Les hommes, eux aussi, devinrent nerveux.(149)

Le simple contraste de ton entre le comportement des Blancs, pourtant habitués au désert et à la brousse, et celui des Aborigènes

démontre que le danger physique de l'apparition du serpent est plutôt illusoire. On doit plutôt se douter que le danger arrive par l'influence des ancêtres associés aux lieux ou présents sur les lieux et dont le représentant est le serpent. On reconnaît ici une des caractéristiques du rayonnement d'un centre qui «envoie» des signes aux visiteurs qui approchent. Peut-être que les Aborigènes cachent la crainte profonde du signe de l'ancêtre dont le territoire est visité derrière une peur factice de l'animal physique. Toujours est-il que le territoire «communique» à ses visiteurs et que ceux-ci le «lisent» sur bien plus de niveaux de signification que tout Occidental ne le fait.

Cette vie du territoire ressort clairement chaque fois qu'est illustrée la réaction des anciens à l'annonce de la destruction possible de certains monuments naturels qui pourrait nier la création ou provoquer la destruction de la Terre, du monde entier, ou d'une partie du monde. Les anciens font vivre la Terre et elle les fait vivre, l'identification est presque complète et en cela ils rejoignent d'autres traditions que Chatwin cite dans ses carnets:

Tu ne peux pas emprunter le sentier avant d'être toi-même devenu le Sentier.

Gautama Bouddha

Un manuel sûfi, *le Kashf-al-Mahjub*, déclare que, vers la fin de son voyage, le derviche devient le Chemin et non celui qui l'emprunte. [...]

Arkady, à qui je mentionnais cela, me signala que les aborigènes possédaient un concept tout à fait similaire [...] En passant toute sa vie à suivre et à chanter l'itinéraire de son ancêtre, un homme devenait à la longue la piste, l'ancêtre et le chant. (251-252)

La vie entière d'un Aborigène australien est exactement le geste mystique qu'il doit poser pour être en accord avec ses croyances, ses traditions, pour remplir les devoirs qui lui sont conférés et pour découvrir et nourrir son identité propre, individuelle et clanique. Tous les aspects de sa vie intérieure et extérieure sont condensés dans l'activité de garder vivante la terre qui lui est confiée. Pour ce

faire, il doit connaître ses chants, les réciter et effectuer les rituels qu'ils nécessitent. Ce que font les Aborigènes représentés dans *Le Chant des pistes*.

Prenons l'exemple d'Alex, vers la fin du récit, à Cullen, dans une zone de brousse. Alex est probablement un des Aborigènes les plus proches du mode de vie ancestral de son peuple. Il vit nu lorsqu'il est seul dans le désert et ne se couvre que d'un manteau de velours lorsqu'il est en société. Il chasse uniquement à la lance, le fusil ne faisant pas partie des chants du *Dreamtime*, et connaît la faune et la flore de son environnement comme si elle faisait partie de lui, ce qui est en quelque sorte le cas.

Rolf m'avait dit plus tôt qu'Alex possédait une de ces coquilles d'huîtres perlières de la mer de Timor qui s'échangeaient dans toute l'Australie depuis des temps immémoriaux. Elles étaient utilisées au cours des cérémonies de la pluie et Alex avait, de toute évidence, rempli le contrat cette année. Il nous surprit ensuite tous deux en plongeant la main entre les boutons de son manteau de velours et en en ressortant le pendentif à l'extrémité d'une ficelle. [...]

«D'où cela vient-il ? » demandai-je en désignant la coquille.

«Broome», dit Alex d'un ton catégorique. [...]

«OK, dis-je. Les coquilles viennent de Broome ?

Qu'est-ce que vous envoyez en échange ?» [...]

«Planche, dit-il.

- Tjuringa<sup>12</sup> ? » demandai-je.

Il approuva d'un signe de tête.

«Des affaires sacrées ? Des chants et tout ça ?»

Il hocha la tête de nouveau. (392)

Échanger des chants implique d'ouvrir à son voisin le fondement de son identité. Être propriétaire d'une partie fondamentale de l'identité de son voisin, et vice versa, établit un équilibre qui ga-

<sup>12</sup> «Un tjuringa [...] est une plaque ovale faite de pierre ou de bois de mulga. C'est à la fois une partition et un guide mythologique. C'est le corps réel de l'ancêtre (*pars pro toto*). C'est l'alter ego de l'individu, son âme, son obole à Charon, son titre de propriété foncière, son passeport et son billet de retour vers l'intérieur de la terre» (*CdP*, 403). Ce qui est une métonymie conventionnelle pour l'Aborigène est un trope stupéfiant pour l'Occidental moyen.

rantit la paix, dans la mesure où personne ne commet de sacrilège. Cet échange premier est accompagné d'une série d'autres échanges qui renforcent les liens socio-économiques (exogamie, échanges commerciaux, échanges symboliques de choses inutiles, etc.)

La «monnaie» d'échange principale est donc le chant, qui constitue aussi le mode premier de conservation de la mémoire du paysage. Un autre exemple significatif de la vivacité des chants chez les anciens qui fait justement ressortir la propriété mémorielle est sans contredit celui de Limpy. Lorsqu'il se rend à Cycad Valley pour visiter un site important de son chant où il ne s'est jamais rendu, il se repère quand même et sait exactement où il est et où il doit aller :

Lorsque Arkady tourna le volant sur la gauche, Limpy bondit de nouveau (après avoir été immobile pendant sept heures). [...] Il jeta un regard fou aux rochers, aux falaises, aux palmiers, à l'eau. De ses lèvres qui se déplaçaient à toute vitesse, comme celles d'un ventriloque, nous parvenait un bruissement, tel le son du vent dans les branches.

Arkady comprit tout de suite ce qui se passait. Limpy avait appris ses strophes du Dasyure à la cadence d'un homme qui marche, à cinq kilomètres-heures, et nous roulions à quarante.

Arkady rétrograda en première et la voiture avança au pas. Instantanément Limpy accorda son rythme à celui de la nouvelle vitesse. Il souriait. Sa tête se balançait d'un côté et de l'autre. Le son devint une belle mélodie frémissante ; et l'on sut qu'il était le Dasyure. (409)

Ils arriveront au bout du chant à pied, exactement au bon endroit, sans jamais y être allés auparavant. Cela est rendu possible par le fait que chaque pas du parcours de l'ancêtre Dasyure, une espèce de marsupial ressemblant au chat et probablement disparu, fait partie du chant et que chaque élément un tant soit peu important du paysage est décrit en tant que l'un ou l'autre pas. Il est donc évident que Limpy connaît par cœur son chant, malgré sa longueur incroyable, puisqu'il devrait être capable de parcourir à pied les trois cent kilomètres qui séparent son territoire habituel de Cycad

Valley et qu'en plus, il est capable de le reprendre à n'importe quel point de l'itinéraire sans l'avoir parcouru au complet.

### L'auteur-narrateur et l'espace

Notons d'abord que Bruce Chatwin occupe une position hybride en ce qui concerne l'espace. On le perçoit plutôt comme un voyageur que comme un nomade ; voyageur dans le sens que Paul Bowles prête à son personnage, Port, dans *The Sheltering Sky* :

He did not think of himself as a tourist; he was a traveler. The difference is partly one of time, he would explain. Whereas the tourist generally hurries back home at the end of a few weeks or months, the traveler, belonging no more to one place than to the next, moves slowly, over periods of years, from one part of the earth to another.

... as he claimed, another important difference between tourist and traveler is that the former accepts his own civilization without question; not so the traveler who compares it with the others, and rejects those elements he finds not to his liking.<sup>13</sup>

Cette définition correspond étrangement au type de voyageur auquel Chatwin s'associe. Il précise lui-même : «Les noms des tribus que j'ai connues sont sans importance [...] tous gens dont les voyages, contrairement aux miens, n'avaient ni début ni fin»(35). En fait, la différence entre les centres des nomades et ceux de Chatwin se situe au niveau du temps que chacun y passe. Chatwin, comme on peut le lire dans *Anatomy of Restlessness*<sup>14</sup>, fait d'assez longs séjours dans son appartement de Londres pour préparer ses voyages, mais aussi chez de nombreux amis à travers le monde, surtout lorsqu'il met en forme et rédige sous forme de livre les multiples notes qu'il a prises. On constate donc que, comme les nomades, il fréquente périodiquement des centres fixes dont les frontières sont précises tout le long de ses itinéraires. Cependant, ses séjours sont assez longs, au moins quelques semaines, et l'itinéraire suivant n'est que rarement prévu avant la fin de son séjour. De plus, ses voyages n'obéissent pas à des cycles particu-

<sup>13</sup> Paul Bowles, *The Sheltering Sky*, Hopewell, The Ecco Press, 1998 [1949], p.13-14.

<sup>14</sup> Bruce Chatwin, *Anatomy of Restlessness*, New York, Viking, 1996.

liers extérieurs à sa seule volonté. On pourrait donc affirmer que Chatwin fait vraiment figure de voyageur, de vagabond professionnel : si sa vie peut être observée comme un long itinéraire ponctué d'arrêts, les motivations de ses déplacements sont habituellement intrinsèques.

On dénote dans *Le Chant des pistes* une forte identification de l'auteur-narrateur à la réalité spatiale. Le second chapitre en entier est consacré à cette caractéristique de sa personnalité. Dès son enfance, durant la guerre, il passe le clair de son temps à se déplacer de parent en parent, en compagnie de sa mère qui le confie pour de longues périodes à ses tantes. C'est là qu'il entre en contact avec l'histoire de sa famille : alors qu'une moitié a toujours été très sédentaire, l'autre moitié, y compris l'une de ses tantes, est atteinte de bougeotte congénitale héréditaire.

Stratford on Avon, lieu de résidence de ses tantes, plonge le jeune Chatwin dans la culture anglaise avec toute la puissance que le souvenir shakespearien peut déployer. Pourtant, ce sont les souvenirs et les récits de voyages des amis et des membres de la famille qui stimulent le plus son imagination. Un des passages les plus significatifs concerne l'étymologie de son nom de famille :

Un jour, ma tante Ruth me dit que notre nom de famille avait été jadis «Chettewynde», ce qui, en anglo-saxon, signifiait «le chemin tortueux» ; et en moi s'insinua l'idée que des liens mystérieux reliaient ensemble la poésie, mon nom propre et la route. (23)

Le reste de sa vie démontre bien que ces liens mystérieux, à défaut d'être bien tangibles, sont particulièrement puissants. Comme lorsque le jeune expert en tableaux modernes se réveille aveugle et qu'il recouvre la vue sur le chemin de l'aéroport où il va prendre l'avion pour le Soudan.

Dans *Le Chant des pistes*, l'auteur-narrateur fait pratiquement oeuvre d'ethnogéographe tout en réarrangeant les noms de lieux, ce qui peut créer une confusion qui entretient l'ambiguïté sur

le genre du récit. Son mode de prédilection pour garder ses impressions, pour mémoriser le territoire, c'est la prise de notes dans ses carnets. Peu de références y sont précisément notées, quelquefois le lieu, rarement les dates. Ce qui fait que, par exemple, lors de l'épisode du coquillage d'Alex, si l'on tire une ligne droite entre Broome et Cullen, où il est écrit que cet événement se déroule, on ne passe pas au travers du désert de Gibson, tel que mentionné dans le texte, mais au travers des Kimberley, une région montagneuse aride. À moins qu'il s'agisse d'un autre Cullen que celui de la carte, ce dont nous doutons. Il est plutôt probable que certains noms soient volontairement travestis ou intervertis, ce que font d'ailleurs beaucoup d'écrivains de voyage et de journalistes modernes, pour protéger les communautés concernées.

#### **REPRESENTATION DU NOMADISME DANS *LE CHANT DES PISTES***

Avouons-le, il y a peu de représentations du nomadisme en tant que tel dans le récit. Cependant, comme il en est le sujet central, son influence ne peut être absente de la lecture que nous en faisons, tout comme il n'a vraisemblablement pas pu être absent des intentions de l'auteur au moment de l'écriture.

Sur le plan de la forme, il est clair que, malgré une bonne dose d'ambiguïté, c'est au fur et à mesure des déplacements de l'auteur-narrateur que nous sont relatés les événements qui lui arrivent, les rencontres dont il est témoin, les paysages qu'il traverse. Parallèlement à ce premier niveau de narration, on nous donne aussi à lire de larges tranches des carnets de voyage, soigneusement choisies, qui viennent agir en une manière de contrepoint pour renforcer les considérations anthropologiques de l'auteur en même temps que celles-ci complètent les notes de ses carnets. Chatwin mentionne d'ailleurs qu'il se sépare d'Arkady un certain temps pour se retirer dans une roulotte de Cullen, un village isolé dans la brousse, pour faire de l'ordre dans ses notes des vingt dernières années. Il annonce clairement que ce que nous lisons de lui est très travaillé, il ne s'agit pas seulement d'impressions recueillies sur le vif.

Sur le plan du contenu, les voyages de cartographie en compagnie des vieux Aborigènes et les déplacements de l'auteur-narrateur à travers le désert et le *bush* sont certainement ce qui se rapproche le plus de nomadisme, dans sa version moderne. En fait, c'est une version accélérée de ce que pourrait être la migration rituelle, n'étant de l'urgence de protéger le territoire. Quant aux carnets, dont le nomadisme est le sujet central, toutes les informations qui y sont colligées participent à l'ébauche d'un âge d'or de l'humanité, celui d'un nomadisme originel expliquant la difficulté d'une certaine part de l'humanité à tenir en place.

#### **NOMADISME ET SEDENTARITE**

Sur le plan spatial, une tendance semble se dessiner. Chez les sédentaires, les centres et les frontières sont fixes. La modification du champ sensoriel n'affecte par ailleurs nullement ces dernières et elles ne peuvent être prolongées que par décret arbitraire (comme les territoires enclavés que sont les ambassades). Chez les nomades, les centres peuvent être mobiles ou fixes, la frontière est fluide et varie selon le clan et le champ sensoriel de l'individu ainsi que selon la présence de signe servant d'extension à la frontière. Comme l'Aborigène traditionaliste s'identifie complètement à son territoire, tout problème d'incompatibilité avec le territoire qu'il traverse doit être réglé rituellement. Pour le Blanc sédentaire, il en va tout autrement : il peut être partout à moins que les occupants du territoire ne soient assez forts pour le chasser ou lui octroyer la permission d'être présent.

Nous n'avons pu ici comparer le nomadisme et la sédentarité que sur la base de la relation à l'espace. Il y a certes des oppositions comme celle de linéarité et de cyclicité ou celle de perception du centre et de la périphérie mais elles sont partielles en l'absence de leur contrepartie temporelle. C'est lorsque l'on constate à quel point les associations temps cyclique – espace linéaire et temps linéaire – espace délimité sont fortes que le nomadisme et la sédentarité se démarquent comme sémiosphères réellement asymétriques, pour ne pas dire diamétralement opposées.



## Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1978.
- BOWLES, Paul, *The Sheltering Sky*, Hopewell, The Ecco Press, 1998 [1949].
- CHATWIN, Bruce, *Anatomy of Restlessness: Selected Writings, 1969-1989*, édité par Jan Borm et Matthew Graves, New York, Viking, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Le Chant des pistes*, trad. Jacques Chabert, Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio », 1988.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1985.
- KOLIG, Erich, «A Sense of History and the Reconstitution of Cosmology in Australian Aboriginal Society, The Case of Myth versus History», *Anthropos*, vol. 90, 1995, p. 49-67.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.
- LOTMAN, Yuri Mikhaïlevitch, *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*, trad. Ann Shukman, Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- MERLAN, Francesca, «We Useta Walk Around All the People», *Caging the Rainbow: Places, Politics, and Aborigines in a North Australian Town*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1998, p. 76-113.
- MUNN, Nancy D., «Excluded Spaces: The Figure in the Australian Aboriginal Landscape», *Critical Inquiry*, vol. 22, n° 3, printemps 1996, p. 446-465.



# **Altérité**



## La tentation du vide: Port Moresby et les signes dans *Un thé au Sahara* de Paul Bowles

Frédéric LEPAGE

Le roman *Un thé au Sahara* (*The Sheltering Sky*, 1949)<sup>1</sup>, de l'Américain Paul Bowles, présente l'histoire d'un couple, Port et Kit Moresby, voyageant en Afrique du Nord. La traversée de ce territoire les fait pénétrer de plus en plus profondément dans le monde arabe. Cette altérité, cette rencontre avec une autre civilisation, devient le prétexte à divers événements qui concerneront, entre autres, la relation de Port avec les signes. Dans son livre *The Fiction of Paul Bowles*, Johannes Willem Bertens affirme que Port est un nihiliste qui n'accorde pas de sens à la vie: «For Moresby life has no meaning, no ultimate purpose»<sup>2</sup>. Si l'existence n'a pas de signification, qu'en est-il alors des signes? Nous aborderons la sémiotique de Port, problématique à plus d'un titre, dans deux situations complémentaires: dans sa relation avec la culture arabe et, ensuite, dans le délire causé par la typhoïde. Auparavant, nous définirons brièvement quelques concepts que nous utiliserons.

### La sémiosphère et le signe

Nous emprunterons à la théorie de Lotman les notions de sémiosphère, de centre et de périphérie. Pour ce théoricien, la sémiosphère est un «espace nécessaire à l'existence et au fonctionne-

---

<sup>1</sup> Paul Bowles, *Un thé au Sahara*, trad. H. Robillot et S. Martin-Chauffier, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1952. Cet ouvrage sera dorénavant noté comme suit lorsque cité : (*TS*, folio)

<sup>2</sup> Johannes Willem Bertens, *The Fiction of Paul Bowles*, Amsterdam, Rodopi, 1979, p. 21.

ment des différents langages»<sup>3</sup>. C'est un espace essentiel à la communication, à la compréhension des signes. En effet, la sémiosphère est constituée, entre autres choses, de l'expérience sémiotique des membres d'une culture donnée. Selon Lotman, «tous les participants à l'acte de communication doivent en avoir quelque expérience, être familiarisés avec la sémiosis»<sup>4</sup>. Les interlocuteurs doivent partager une référence commune pour pouvoir se comprendre: la sémiosphère est ce savoir partagé qui permet aux sémioses de s'effectuer. Parmi ses exemples, Lotman traite des notions de «sujet de droit» et de la «personnalité», qui peuvent désigner, selon les cultures, un seul individu ou un groupe. Ainsi, il était difficile pour un Européen du XVIIIe siècle d'accepter la tradition russe voulant que l'épouse et les enfants soient punis pour les crimes du chef de famille: dans la sémiosphère russe, tous ces individus formaient une seule personne, une conception que ne partageait pas la sémiosphère européenne<sup>5</sup>. Pour comprendre adéquatement un texte ou un comportement mettant en jeu le sujet de droit (ou tout autre signe), le récepteur doit ainsi faire partie du même espace sémiotique.

Cet espace est constitué d'un centre où se trouvent les normes théoriques qui décrivent la sémiosphère. Lotman résume ainsi les deux étapes du processus de codification. D'abord, «une partie de la sémiosphère (en règle générale, un membre de sa structure nuclé-aire) crée sa propre grammaire dans le processus d'auto-description». Ensuite, on «s'efforce d'élargir ces normes à l'ensemble de la sémiosphère». Ce centre est une grammaire, une loi qui a la prétention de figer les signes. Selon Lotman, un système sémiotique codifié perd «les réserves internes d'indétermination qui [le]

---

<sup>3</sup> Yuri Lotman, *La sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, PULIM, 1999, p. 10.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 32-35.

rendaient flexible, plus apte à recevoir de l'information et à se développer dynamiquement»<sup>6</sup>.

Une sémiosphère contient également une périphérie. À cet endroit, les sémioses retrouvent leur indétermination, ce qui permet un renouvellement des savoirs. N'étant plus figés dans une loi, les signes peuvent subir des modifications. Selon Lotman, les pratiques sémiotiques de la périphérie «se trouvent en conflit avec les normes artificielles. [...] C'est le champ de tension où les nouveaux langages voient le jour»<sup>7</sup>. À la rigidité sémiotique du centre s'oppose l'indé-termination de la périphérie.

Par ailleurs, pour analyser les processus sémiotiques, nous nous servirons des théories de Charles S. Peirce. Nous rappelons donc succinctement le fonctionnement de quelques-unes des composantes de la sémiosse. Un signe peut être défini comme une chose qui renvoie à une autre chose. En termes plus précis, un représentamen (le mot «félin» par exemple) est lié à un objet (le concept de la félinité) grâce à un interprétant (entre autres, la connaissance des différentes espèces animales). Ainsi, pour les fins de cette étude, nous considérerons l'interprétant comme le savoir, l'ensemble des signes qui permettent la compréhension d'un autre signe. Le représentamen est la matérialité du signe alors que l'objet est ce à quoi renvoie le représentamen<sup>8</sup>. D'autres notions, rattachées aux concepts de sémiosphère et de signe, seront utilisées dans le présent texte: tel sera le cas de la frontière, que nous aborderons plus loin.

### **Le vide du désert**

Avant sa maladie, Port est en interaction avec plusieurs autres personnes, que ce soit sa femme Kit, des indigènes arabes ou

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>8</sup> Voir C.S. Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.

des coloniaux européens. Il doit donc lire, interpréter les signes qu'il perçoit. À cet égard, la problématique que met en jeu ce personnage est intéressante. D'un point de vue général, Port est sensible à un monde vide, à un monde sans signe. À Boussif, lui et Kit contemplant le désert:

Et, bien qu'il sût que le silence et le vide qui lui touchaient tellement l'âme la terrifiaient, il ne pouvait supporter qu'elle le lui rappelât. C'était comme s'il nourrissait toujours l'espoir qu'elle serait enfin sensible comme lui à la solitude et à la proximité de l'infini. (TS, 102)

Ce vide est aussi perçu dans l'espace qui se trouve derrière le ciel. Là-bas, suppose Port, ne se trouve «rien, j'imagine. Rien que du noir. La nuit absolue» (TS, 103). Sans doute est-il exagéré de dire que Port désire sans réserve le vide: il affirme que le ciel *protège* du rien absolu. Malgré tout, il est réceptif au néant, beaucoup plus en fait que Kit qui le supplie de ne pas parler de la nuit derrière le ciel. D'ailleurs, le soir venu, Port retourne seul devant le désert et le ciel, symboles du vide, devant ce paysage qui, significativement, est disparu dans la noirceur: «Il n'y avait pas de lune; il ne pouvait voir le désert qui s'étendait à ses pieds - mais seulement les étoiles qui scintillaient durement dans le ciel » (TS, 105).

Cependant, bien qu'il soit attiré par un monde vide et sans signe, Port n'évolue pas dans un univers asémiotique. Il interagit dans un monde social, mais sa situation par rapport aux sémiosphères est particulière: on peut y lire les influences du vide et, aussi, d'un autre facteur. En effet, pour comprendre un signe particulier, le récepteur doit se trouver immergé dans l'espace sémiotique d'où est issu ce signe. Port, quant à lui, refuse de s'intégrer totalement aux cultures humaines, il rejette les conceptions du monde que partagent d'autres individus: «Mais mon monde n'est pas le monde de l'humanité. C'est le monde tel que, moi, je le vois » (TS, 97). Or, une sémiosphère est justement composée d'une expérience sémiotique partagée par une communauté. Port vit ainsi une relation problématique avec les sémiosphères.



## La frontière: bilinguisme et traduction

Précisons davantage. Port est fasciné par le désert, espace sans signe, et il vit dans un univers de signes tout en s'excluant des communautés sémiotiques. Ces deux facteurs expliquent sa position dans les sémiosphères: il ne se trouve pas au centre. Comment accepter que les signes soient figés si nous sommes attirés par l'inexistence de la sémiose? Comment accepter une loi si l'on s'exclut du commun? La caractéristique d'une norme est d'être partagée par presque tous les membres d'une culture. Lotman affirme qu'un code est «"commun à tous", ce qui est le trait le plus important du système sémiotique central»<sup>9</sup>. Cela ne correspond pas à la situation de Port: au contraire, il s'exclut du commun.

Port se situe plutôt à la périphérie, lieu où les relations entre le représentamen, l'objet et l'interprétant ne sont pas figées dans une loi mais restent à compléter. Tout se passe comme si les sémioses étaient «déstabilisées» par son désir du vide. Certes, les signes sont encore présents, mais, du moins, les relations entre leurs composantes ne sont pas fixes: le signe est vacillant, il reste à construire. Plus précisément, son voyage en Afrique du Nord le confronte à un espace frontalier où se côtoient les pratiques sémiotiques arabes et occidentales. Lotman qualifie la frontière de bilingue et de polyglotte, car elle se trouve à la périphérie de deux cultures différentes: «Elle est toujours la frontière de quelque chose et appartient ainsi aux deux cultures frontalières, aux deux sémiosphères contiguës»<sup>10</sup>. Un tel espace possède des éléments, des signes qui renvoient aux deux civilisations. Contrairement au centre d'une sémiosphère, où les composantes du signe sont fixées dans une seule relation, la frontière est métissée, plusieurs sémioses étrangères s'y rencontrent: comme à la périphérie, les signes sont en mouvement.

---

<sup>9</sup>Lotman, *La sémiosphère*, op. cit., p. 37.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 30.

Présentons brièvement la frontière mise en scène dans *Un thé au Sahara*. L'histoire se déroule durant la colonisation française, qui a donné lieu à une cohabitation forcée de deux cultures. Nous nous en apercevons, par exemple, lorsque le lieutenant de Messignac<sup>11</sup> raconte à Port certains événements, où l'on peut distinguer ce «bilinguisme» des pratiques sémiotiques: «Le lieutenant paraissait content; il sortit l'une après l'autre les inévitables anecdotes chères au colonial, et qui toutes avaient trait à la juxtaposition, parfois tragique, mais généralement ridicule, de deux civilisations incompatibles » (TS, 174).

Dans la description des villes visitées par Port et Kit, nous pouvons déceler des indices d'un espace frontalier. Le port où arrive le couple est un lieu où se côtoient des représentants de diverses cultures. Port affirme: «Je croyais que tous les cafés ressemblaient à ceux des rues, que tout le monde s'y trouvait mélangé: Juifs, Français, Espagnols, Arabes » (TS, 29). Dans plusieurs commerces du port, des Européens cohabitent avec les Arabes. Cette juxtaposition des civilisations peut également se lire dans cette description des vêtements européens et autochtones de quelques Arabes: «Seuls, leurs fez aux diverses nuances de rouge les distinguaient du reste de la population du port. Leurs vêtements européens étaient gris et élimés; il eût été difficile de dire quelle en avait été la coupe à l'origine » (TS, 12). De plus, les Arabes parlent une seconde langue (le français) de façon très acceptable bien que légèrement déformée. Voyant Port dans une décharge, l'indigène Smaïl lui crie: «*Qu'est-ce ti cherches là?*»<sup>12</sup> (TS, 25, souligné dans le texte)

Généralement, le bilinguisme d'un espace frontalier engage des processus de traduction. Lotman parle de la frontière comme d'«un mécanisme destiné à traduire des textes d'une sémiotique étrangère dans "notre" langue, le lieu où ce qui est "externe" est

<sup>11</sup> Dans la version originale anglaise, le lieutenant porte le nom d'Armagnac.

<sup>12</sup> Souligné dans la traduction et le texte original qui comporte des passages en français. Ces passages seraient fort intéressants à étudier mais nous ne le ferons pas, faute de temps.

transformé en ce qui est "interne" [...]»<sup>13</sup>. La sémiosphère traduit des signes qui appartiennent à une autre sémiosphère et les intègre ensuite dans son système. Il y a une introduction de nouveaux savoirs, ce qui correspond bien aux caractéristiques de la périphérie: une indétermination sémiotique est nécessaire pour que de nouvelles sémioses puissent être produites.

*Un thé au Sahara* présente quelques scènes de traduction. Dans l'une d'entre elles, Smaïl propose à Port de rencontrer Marhnia. Puisqu'il devra payer pour passer la nuit avec elle, Port en conclut qu'elle est une prostituée. Smaïl insiste cependant pour affirmer le contraire: «Comment pourrait-elle être une putain? Elle n'est pas en carte et ne vit pas dans le quartier réservé. [...] Elle danse dans le quartier réservé, mais elle n'a pas de chambre, pas de lit là-bas. Ce n'est pas une putain » (*TS*, 31). Peut-être que cette distinction n'est qu'un moyen utilisé par Smaïl pour appâter Port et calmer ses remords, mais nous pouvons aussi la voir comme une traduction. Par son expérience de la vie occidentale (c'est-à-dire son interprétant), Port associe le représentamen «prostituée» à l'objet «femme qu'il faut payer pour passer la nuit en sa compagnie». Cependant, l'interprétant arabe, que Smaïl apprend à Port, accorde un objet supplémentaire au représentamen «prostituée», c'est-à-dire «femme qui habite dans le quartier réservé à cette activité». Ainsi, Port a compris un signe de la sémiosphère arabe au moyen d'une traduction: un nouvel objet à été attribué à un représentamen grâce à un nouvel interprétant<sup>14</sup>. Est-ce que cet exemple suffit cependant

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Cet exemple rappelle la théorie de Delledeale sur la traduction, phénomène qu'il croit semblable (à une exception près) à toute autre sémiose. La seule particularité concerne l'interprète, c'est-à-dire le personnage qui est le lieu des interprétants. Le savoir qui permettra à un individu de relier un représentamen à un objet sera transmis par une autre personne (l'interprète) qui a déjà compris ce signe particulier: «l'objet de tout discours ou signe (un tableau, par exemple) est le produit d'un signe interprétant qui, bien entendu, n'est pas isolé, mais fait partie intégrante d'une configuration dont l'interprète est le pivot [...]» (Gérard Deledalle, «L'altérité vue

pour affirmer que Port traduit convenablement la plupart des signes arabes, qu'il fait sienne cette culture autre? Plusieurs passages du roman nous incitent à répondre que non.

### À la périphérie du monde arabe

Port reste malgré tout à la périphérie de la sémiosphère arabe: sa compréhension des signes et des comportements est loin d'être parfaite. L'exemple de la prostitution, qui a été analysé comme une traduction, peut aussi être vu comme une marque de l'incompréhension de Port envers les signes orientaux, méconnaissance causée, entre autres, par ses interprétants occidentaux. Ainsi, nous pouvons croire que Port n'a pas totalement assimilé la traduction de Smaïl, car il agit envers Marhnia comme si elle était une prostituée, ce qui soulève la colère de Smaïl: «Tu ne peux pas faire ça comme avec une putain! *Ci pas une putain, je t'ai dit!* » (TS, 40, souligné dans le texte).

Dans un autre exemple, peut-être plus éloquent, cette incompréhension de la sémiosphère arabe se poursuit dans la ville de Bou Noura. Port accuse l'aubergiste indigène Abd-el-Kader d'avoir volé son passeport. Avant de s'apercevoir de la disparition de son bien, Port avait quitté sa chambre quelques moments, laissant sa valise ouverte, et, au retour, l'aubergiste était devant sa porte: «Je l'accuse parce que la logique le désigne comme le seul voleur possible » (TS, 158). Toutefois, la logique seule n'explique pas entièrement les accusations. Il est vraisemblable pour Port que Abd-el-Kader soit le coupable, car, en plus des circonstances, il est arabe: «N'est-il pas naturel de le supposer? En dehors du fait que personne d'autre n'a eu l'occasion de le prendre, *n'est-ce pas justement le genre de chose que peuvent faire les indigènes*, si charmants qu'ils puissent être? » (TS, 158, nous soulignons). De façon implicite, Port manifeste un préjugé envers les Arabes, à savoir que ces derniers volent souvent.

---

par un philosophe sémioticien», dans Ilana Zinguer, dir., *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Slatkine, 1991, p. 16).

Le lieutenant de Messignac, à qui Port raconte sa mésaventure, veut imposer à Port une autre lecture des événements. Il se sert de sa compréhension de la culture arabe (il la côtoie depuis de nombreuses années) pour affirmer qu'il est impossible qu'un Arabe ait pu voler un passeport: «Oui, partout il y a des voleurs. Dans ce pays comme ailleurs. Mais l'indigène, ici, [...] ne prend que de l'argent ou un objet dont il peut se servir. Il ne prendrait jamais une chose aussi compliquée qu'un passeport » (*TS*, 159). Finalement, on apprend que le voleur est Éric Lyle, un voyageur anglais<sup>15</sup>: de Messignac avait vu juste en doutant des accusations de Port. Face à un même représentamen (les circonstances précédant la découverte du vol), Port et le lieutenant ont chacun proposé un interprétant différent. Celui de l'Américain témoigne d'une vision stéréotypée de l'Arabe alors que celui du Français dénote une meilleure connaissance de la culture orientale. Nous pouvons même affirmer que l'incompréhension de Port perdure et qu'il n'a pas assimilé l'interprétant offert par de Messignac. En effet, il n'est pas convaincu des propos du lieutenant sur les Arabes et le vol: «Oh! dit Port non convaincu » (*TS*, 159). Ce qui le persuade de retirer ses accusations envers l'aubergiste indigène est plutôt le fait que le trafic de passeports soit très fréquent à Messad, ville où devait se rendre Éric.

Un autre obstacle de Port à la compréhension de la sémiotique arabe est sa connaissance insuffisante de la langue indigène. En l'absence d'un interprète, Port ne peut que s'absorber dans les sons d'une langue qui lui est incompréhensible. Telle est la situation dans le bordel de Aïn Krorfa: «La pièce bruissait de voix et de rires. Il s'installa sur un divan et écouta; bien qu'il ne comprît pas un mot de ce qui se disait, il s'amusait à étudier les inflexions de la langue » (*TS*, 141). Aucun objet n'est donné aux sons et il ne peut que se rabattre sur le représentamen. Un phénomène semblable a lieu lorsque Port désire se renseigner sur la ville de El Ga'a. Ne recueillant aucune information, il se rend compte qu'il apprécie le fait de ne rien savoir de sa prochaine destination: «Port s'aperçut qu'il éprouvait un certain plaisir à partir sans aucune preuve de son identité

<sup>15</sup> Dans la version originale anglaise, les Lyle sont australiens.

pour une ville perdue dont il ignorait tout » (*TS*, 171). Aux yeux de Port, El Ga'a devient un signe vide, un signe sans objet.

Se trouvant à la frontière des sémiosphères arabe et occidentale, Port se situe aussi à la périphérie de la culture orientale. Dans la traduction, l'indétermination permettait de donner un nouvel objet à un représentamen. Malgré cela, la méconnaissance du monde arabe demeure grande et cette indétermination mène alors à des relations sémiotiques marquées par une problématisation du sens, de l'objet. Les signes sont mal ou pas du tout interprétés par Port: face aux représentamens, la difficulté est de leur trouver une signification en accord avec la culture d'origine. Sûrement pouvons-nous voir dans cette situation, cette «fragilisation» du signe, une conséquence de l'attraction de Port pour un vide sémiotique et de son autoexclusion des communautés sémiotiques.

## Orientalisme

Dans plusieurs oeuvres (fictives ou non) mettant en scène un contact avec une culture étrangère, celle-ci est perçue comme une civilisation où la signification est peu présente<sup>16</sup>. Dans *Un thé au Sahara*, la difficulté d'accorder un sens aux signes s'accompagne d'une telle conception de la sémiosphère autre: le roman fait bien souvent preuve d'une conception orientaliste. L'orientalisme, qui remonte au XIXe siècle, a dressé un portrait peu flatteur des Arabes: «[Les sociétés arabes et musulmanes] are, in fact, regularly and widely maligned, on both an elite and popular level, for what

---

<sup>16</sup> Telle est la démarche de Roland Barthes dans *L'empire des signes*, Genève, Albert Skira, coll. «Les sentiers de la création», 1993. Sans prétendre à une définition réelle de la culture japonaise, Barthes en prélève des éléments pour élaborer une image du Japon où le geste, le graphisme, le signifiant ont une plus grande importance que la signification, qui devient presque inexistante. Dans un cadeau, c'est l'enveloppe (le signifiant) qui est l'objet de la plus grande attention et non pas le cadeau (le signifié): «On dirait en somme que c'est la boîte qui est l'objet du cadeau, non ce qu'elle contient [...]» «[...] ce que les Japonais transportent, avec une énergie fornicante, ce sont en somme des signes vides» (*Ibid.*, p. 63-64).

are taken to be their inherent intellectual poverty, [...] their sexual deviancy, chauvinism and misogyny »<sup>17</sup>. Selon cette vision, l'Arabe se situe moins dans le domaine de l'intellect que dans celui du sensuel. C'est bien ce que l'on retrouve dans le roman de Bowles. Par exemple, la description du bédouin Belqassim le situe dans un registre animal et instinctif: «Il y avait une sorte d'animalité dans la fermeté de son étreinte, délicate, sensuelle, entièrement instinctive [...]»(TS, 279).

Un autre exemple du peu d'importance accordée à la signification est la conversation que Port et Kit ont avec un marchand indigène de Aïn Krorfa. Kit se plaint du peu d'intérêt intellectuel de l'échange: «J'ai pu me rendre compte par moi-même de ce que seraient les conversations ici, à quel point elle peuvent être incroyablement superficielles » (TS, 132). Dans sa réplique, Port ne nie pas cette superficialité et, au contraire, il affirme qu'elle est une caractéristique de la culture arabe: «Ils ont tout simplement une autre façon de vivre, une philosophie complètement différente» (TS, 132).

La sémiosphère arabe, d'un point de vue étranger, devient un monde où la signification est mise entre parenthèses: il n'est pas surprenant que Port s'attarde souvent aux représentations sans leur attribuer d'objet. Aussi, le voyageur américain peut quelquefois avoir l'impression que les Arabes ne produisent pas de signes. Par exemple, en observant la population locale dans les rues d'Eckmuhl-Noiseux, Port fait ce commentaire: «Mais que pensent-ils de moi? Rien, sans doute » (TS, 21). Il n'y a pas d'objet attribué à Port, qui est considéré comme un représentamen dans cet extrait. Port croit que les Arabes ne lui attribuent pas de signification, qu'ils ne produisent que des sémioses incomplètes.

---

<sup>17</sup>Ralph M. Coury, «Paul Bowles and Orientalism», dans R. Kevin Lacey et F. Poole, dir., *Mirrors on the Maghrib*, Delmar/New York, Caravan Books, 1996, p. 202.

En résumé, Port est attiré par un monde vide, un monde sans signe représenté par l'espace du désert, et il s'exclut aussi de toutes les communautés d'idées. Ces deux faits le mettent hors du centre des sémiosphères pour le situer plutôt à leur périphérie, lieu de l'in-détermination des signes: ces derniers ne sont pas disparus, mais, du moins, ils ne sont pas stables. Plus précisément, Port se trouve à la frontière des sémiosphères occidentale et arabe, où, par des processus de traduction, des signes arabes lui sont enseignés. Cependant, sa compréhension de l'autre, de l'Arabe, reste incomplète. Il demeure à la périphérie de cette civilisation, car le sens qu'il attribue à ses signes est souvent inapproprié. De plus, une vision orientaliste de la culture arabe est véhiculée par Port et par l'ensemble du roman: la sémiosphère étrangère est perçue justement comme un espace où la signification est de peu d'importance. À défaut de vivre dans un monde asémiotique, Port évolue dans une culture où il a de la difficulté à trouver la signification des signes et où il refuse d'attribuer des qualités intellectuelles aux êtres. Port vit dans un monde où les sémoses sont fragilisées.

Si nous nous attardons sur son prénom et sur sa signification en tant que nom commun, nous pouvons relever une coïncidence intéressante. En effet, un port est le lieu d'arrivée et de départ des voyageurs, le lieu de la rencontre des cultures, le lieu représentatif en somme de l'espace frontalier et périphérique: par son prénom même, Port semble dans l'obligation de vivre dans l'indéterminé.

### **L'espace de la maladie: la mort du signe**

Face au désert, Port ressent la tentation du vide. Il souhaite s'immerger dans le monde arabe et dans le Sahara, car il espère y trouver le bonheur: «Le bonheur, s'il s'en trouvait encore, existait ailleurs: [...] dans l'ombre des cafés tapissés de nattes, où la fumée du haschich se mêle aux vapeurs de menthe ou de thé chaud; [...] au-delà des montagnes, dans le grand Sahara, dans ces régions sans fin qui sont bien l'Afrique » (*TS*, 57). Toutefois, Port meurt de la typhoïde avant d'atteindre son but. Le délire causé par sa maladie



occasionne cependant des changements sémiotiques qui le conduisent dans un état proche de celui qu'il recherchait dans l'espace désertique. Port atteint la disparition des signes par une maladie qui le tuera peu après, comme s'il était destiné à vivre dans l'incertitude sémiotique... comme s'il ne pouvait la quitter que dans la mort.

Durant son voyage et avant sa maladie, Port lisait des signes arabes. Il se trouvait en situation de communication: il était le récepteur d'un signe émis par un émetteur. Dans le monde du délire, Port est seul, ce qui n'est pas sans rappeler cette solitude qu'il appréciait dans le désert: «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 » (*TS*, 221).

Port se trouvant à l'extérieur des échanges sociaux, l'instabilité sémiotique qui le caractérise ne concerne plus des signes produits par autrui: elle se déplace plutôt vers les signes qu'il émet. Une désémiotisation de sa langue a lieu, tant sur le plan des mots que sur celui des idées. D'abord, il abandonne l'utilisation des sons:

Parfois, il parlait tout haut, mais cela ne donnait rien; cela suspendait plutôt le développement naturel des idées. [...] Les mots étaient devenus beaucoup plus vivants et beaucoup plus difficiles à manier [...]. Ils se glissaient dans sa tête comme le vent dans une pièce et éteignaient la lueur vacillante de l'idée qui se formait dans le noir. Il s'en servait de moins en moins. (*TS*, 226)

Une sémiose normale prend la forme suivante: un mot (le représentamen) renvoie à une idée, un concept (l'objet). Cependant, la typhoïde semble déranger ses aptitudes intellectuelles et Port se voit dans l'impossibilité d'établir correctement une relation entre un mot et une idée. Dans son délire, le représentamen devient si encombrant qu'il efface le concept auquel il est rattaché. Le lien entre le représentamen et l'objet est brisé. Alors que les sémioses du monde social présentaient des structures non figées entre le représentamen et son objet, les sémioses du monde du délire voient leurs liens se

défaire: de l'indétermination des relations sémiotiques, nous sommes passés à leur disjonction.

Une fois débarrassé des mots, Port se concentre entièrement sur ses idées. Est-ce que cela signifie que le personnage réussit à atteindre le sens qui était si problématique auparavant? Il nous semble que non. Les idées sont maintenant des représentamens, car il tente de leur donner une signification:

« La pensée en elle-même, se dit-il, un fait gratuit comme un graphisme pur. » Ces pensées revenaient, passaient en éclair à sa portée. Il essaya d'en saisir une, crut la tenir: « Mais une pensée de quoi? Qu'est-ce que c'est? » Et même elle lui fut alors arrachée par la poussée des autres qui se pressaient derrière elle. (*TS*, 232)

Aussi étrange que cela puisse paraître, Port pense, mais il aimerait connaître le contenu de ses idées. Il veut attribuer un objet («ce à quoi je pense») à un représentamen («je pense»). Malheureusement, ses tentatives se révèlent infructueuses: il est incapable d'aller plus loin que la simple sensation d'avoir une idée, il est bloqué au représentamen<sup>18</sup>.

Bref, dans son délire, Port subit une désémiotisation de sa pensée: les idées et les mots se sont séparés et mènent chacun une vie indépendante. Cette situation rappelle la manière dont Ferdinand de Saussure conçoit l'apparition de la langue. À l'origine, les idées et les sons sont séparés et chacun de ces groupes forme une masse amorphe où aucune délimitation n'a encore été effectuée:

---

<sup>18</sup> Remarquons que cette impossibilité sémiotique est justifiée dans le délire de Port, car l'une de ses caractéristiques est justement cette absence de liens entre les choses: «Il se trouvait sur la frange d'un monde où chaque idée, chaque image, était douée d'une existence arbitraire, où toute relation entre une chose et la suivante avait été coupée» (*TS*, 132). Dans un tel contexte, la production de signe est irréalisable.

Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est nécessairement délimité. Il n'y a pas d'idées préétablies, et rien n'est distinct avant l'apparition de la langue. En face de ce royaume flottant, les sons offriraient-ils par eux-mêmes des entités circonscrites d'avance? Pas davantage.<sup>19</sup>

Certes, quelques nuances s'imposent. Chez Port, un mot ou une idée reste distinct des autres mots et idées: dans son délire, une pensée est chassée par une autre. Cependant, la vitesse à laquelle défilent ses idées est si rapide qu'il lui est impossible de focaliser sur une seule de celles-ci: nous pouvons croire que, bientôt, les idées ne formeront plus qu'une masse où il sera impossible de clairement les distinguer. Le délire de Port mettrait donc en scène, si nous acceptons la théorie de Saussure, une régression vers un état d'avant l'apparition de la langue. Plus précisément, Port se trouverait dans un lieu intermédiaire entre la langue et la non-langue: les idées et les mots ne sont plus articulés entre eux tout en n'étant pas constitués en des masses informes. Port voulait s'immerger dans le vide sémiotique du désert, il se trouve à l'extérieur des sémiosphères, seul dans un univers où ses signes et sa langue sont déconstruits<sup>20</sup>. Port avait dit à Kit: «Nous n'avons jamais trouvé le moyen, ni toi, ni moi, de pénétrer vraiment dans l'Existence. 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). Son appréhension s'est avérée fondée. Après un voyage à la périphérie d'une civilisation autre, Port se trouve maintenant dans un monde totalement autre, à l'extérieur des signes, des espaces sémiotiques. Il a quitté le monde humain en somme.

---

<sup>19</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. critique de Tullio de Mauro, Paris, Payot, coll. «Payothèque», 1972, p. 155.

<sup>20</sup> D'ailleurs, il serait sûrement possible d'inclure cette régression langagière dans une problématique plus générale du roman, à savoir le retour aux origines. Par exemple, un passage présente un retour à l'enfance, lorsque Kit se rappelle que, petite fille, elle brûlait des insectes avec une loupe (*TS*, 194-195). Un autre extrait montre Port qui se compare à l'un de ses ancêtres, les pionniers américains (*TS*, 109-110).

## Conclusion

Fasciné par le vide désertique, Port vit, avec la culture arabe, une relation marquée par l'indétermination. Se trouvant à la frontière et à la périphérie de la sémiosphère arabe, malgré le phénomène de traduction, il éprouve envers cette civilisation une sensation d'incompréhension qui s'inscrit dans des relations sémiotiques que nous pouvons qualifier d'instables. La signification est inappropriée ou même inexistante. À cette difficulté de la sémiose se trouve rattachée une vision orientaliste de l'Arabe. Port trouvera l'objet de sa fascination dans la maladie. Sa langue régresse, ses mots et ses idées se dissocient, la sémiose est dans l'impossibilité de s'accomplir dans le délire, dans ce «désert intérieur». Port a définitivement quitté l'espace sémiotique: il ne lui reste plus qu'à mourir. Dans *Un thé au Sahara*, la traversée du désert et de la culture étrangère ne se fait pas sans mal: la mort est la destination de Port. L'incertitude et le vide sémiotique semblent contaminer le voyageur et le détruire: le néant engendre le néant. Il serait intéressant de vérifier, par l'analyse d'autres oeuvres, si le contact avec l'espace désertique peut également mener à un renouvellement des personnages et pas seulement à leur disparition.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Genève, Albert Skira, coll. «Les sentiers de la création», 1993.
- BERTENS, Johannes Willem, *The Fiction of Paul Bowles*, Amsterdam, Rodopi, 1979.
- BOWLES, Paul, *Un thé au Sahara*, trad. H. Robillot et S. Martin-Chauffier, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1952.
- COURY, Ralph M., «Paul Bowles and Orientalism», dans R. Kevin LACEY et F. POOLE, dir., *Mirrors on the Maghrib*, Delmar/New York, Caravan Books, 1996, p. 199-225.
- DELEDALLE, Gérard, «L'altérité vue par un philosophe sémioticien», Ilana ZINGUER, dir., *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Slatkine, 1991, p. 15-20.
- LOTMAN, Yuri, *La sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, PULIM, 1999.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, éd. critique de Tullio de Mauro, Paris, Payot, coll. «Payothèque», 1972.



## Temps et altérité dans *Un thé au Sahara*

Corinne LAROCHELLE

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

Anne Juranville

**I**mmobilité, 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 déréliction, son irrémédiable, sa violence irrecevable »<sup>1</sup>.

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

---

<sup>1</sup> Antoine Raybaud, « Géopoétique du désert », *Dédale*, n<sup>os</sup> 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 »<sup>2</sup>.

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 ontologique<sup>3</sup>, 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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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. Williams<sup>4</sup>, 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 roman<sup>5</sup>. 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 »<sup>6</sup>. En somme, la tentation d'inertie des Moresby menace leur vie même puisque, comme le dit Williams : « life is sustained by self-generated action »<sup>7</sup>.

### 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

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

<sup>5</sup> Ainsi qu'au titre du roman pour la traduction française.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>7</sup> *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 Port<sup>8</sup>.

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

<sup>8</sup> 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 »<sup>9</sup>.

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 Lyle<sup>10</sup>). 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 »<sup>11</sup>. 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-

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

<sup>10</sup> 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.)

<sup>11</sup> 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 mélancolique<sup>12</sup>, 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'hypostase<sup>13</sup>. 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)

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> « 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 terrifiée<sup>14</sup>. Car si la peur est de façon beaucoup plus évidente le lot de Kit, elle rattrape Port au moment où le présent

<sup>14</sup> «-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 présages<sup>15</sup> 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)

<sup>15</sup> 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 venir<sup>16</sup>.

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-

<sup>16</sup> 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 cadencée 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<sup>os</sup> 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<sup>os</sup> 7 et 8, «Déserts, vide, errance, écriture», printemps 1998, p. 152-157.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1986.



## Le désert onirique du *Double conte de l'exil*

Nathalie PRUD'HOMME

*À partir du souvenir, de ce qui dans la mémoire s'est gravé comme une cicatrice comme un sillon, j'(é)cris*<sup>1</sup>.

Comment définir l'altérité? Si les définitions peuvent être multiples, elles demeurent cependant partielles. Une amorce de réflexion au sujet des liens entre la représentation de l'altérité et celle du désert à partir du roman de Mona Latif Ghattas, *Le double conte de l'exil*<sup>2</sup>, me porte à envisager ce concept particulièrement dans sa dimension énonciative. Les interactions entre les personnages, leur façon de se concevoir par rapport à l'autre, d'octroyer ou non le droit de parole se structurent à partir des concepts de tiers exclu et inclus, ainsi que des figures de l'altérité (univoque, réciproque et inverse). Dans ce cas précis, la représentation romanesque de l'altérité est celle du malaise, ces mots de Latif Ghattas, «j'(é)cris pour transformer un oedème en poème»<sup>3</sup> conviennent tout aussi bien au personnage de Fêve, qui écrit dans l'espoir d'atténuer sa douleur et de s'intégrer à une nouvelle société. Mais avant d'entrer dans le vif de l'analyse, il me semble indiqué de s'attarder aux aspects théoriques de la représentation de l'altérité.

### Figures de l'altérité

Gilles Thérien, dans «Le tiers exclu»<sup>4</sup>, présente le rapport à

---

<sup>1</sup> Mona Latif Ghattas, «Pourquoi j'(é)cris», *Le Bulletin/Newsletter*, Institut Simone de Beauvoir, CREFF (Centre de Recherche et d'Enseignement sur la Francophonie des Femmes, Université Concordia), vol. 8, n° 2, 1988, p. 49.

<sup>2</sup> Mona Latif Ghattas, *Le double conte de l'exil*, Montréal, Boréal, 1990. Les références subséquentes à ce roman se feront au sein du texte comme suit : (DC, folio).

<sup>3</sup> Latif Ghattas, *loc.cit.*, p. 50.

<sup>4</sup> Gilles Thérien, «Le tiers exclu», dans Simon Harel, dir., *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et

l'autre en tant que positionnement du tiers à partir de considérations anthropologiques et logiques. Reprenant les cinq principes du raisonnement selon Aristote, soit «le principe d'identité, le principe de non-contradiction, le principe du tiers exclu, la double négation et les déductions du vrai comme du faux» (TE, 168), il nous rappelle que l'identité ne peut cohabiter avec sa contradiction, mais qu'afin de rendre compte de la multiplicité et des variantes du monde qui n'est pas constitué par une identité globalisante, le principe du tiers exclu entre en jeu. Il permet au sujet de porter un jugement en termes de valeurs, le vrai ou le faux: ainsi dès que l'un est reconnu, l'autre est automatiquement nié. Il faut signaler que cette logique binaire ne situe pas toujours le tiers du côté du faux. En fait, le tiers peut se trouver divisé: du côté de la fausseté, il devient le tiers exclu, du côté de la vérité, il est le tiers inclus associé à l'identité.

En fait, l'être s'institue comme sujet (principe d'identité) en fonction de son interaction avec les autres. Il s'agit d'une double perception: celle qu'il acquiert des autres et celle que ces derniers lui renvoient de lui-même. Ainsi, le tiers exclu, en tant que concept suivant ceux d'identité et de non-contradiction, agit à la façon d'un miroir déformant: il est rejeté comme étant le contraire de l'identité, d'où l'idée de fausseté. Le tiers est alors perçu comme l'opposant: son discours ou le simulacre de son discours (pensons à la rhétorique d'un débat) étant présenté comme l'envers de celui de l'être. Par contre, le tiers associé à la fonction de témoin, notamment, devient l'interlocuteur à convaincre, celui digne d'écoute et qui, par extension, partage les mêmes visées que l'être. La déduction du vrai renvoie donc à une reconnaissance de similitude, tout comme la déduction du faux est liée à une mise à distance de la différence. Une analyse de l'altérité à partir de l'apparition du tiers telle qu'elle se dévoile à travers l'énonciation permettra de clarifier ces concepts.

À propos de l'énonciation, Thérien reprend l'hypothèse d'Émile Benveniste sur la structure pronominale, la relation entre *je-tu-il*. Ainsi, le dialogue met en scène l'autre, c'est-à-dire le *tu* à

---

littérature», 1992, p. 167-175. Les références subséquentes à cet article se feront au sein du texte comme suit : (TE, folio).

qui le *je* s'adresse. Lorsque le *je* permet au *tu* de dire lui-même *je*, le *tu* ne peut être considéré comme étranger. Tandis que la troisième personne représente l'altérité, comme le souligne Thérien:

En somme, la langue en tant qu'elle sert à rendre compte de la multiplicité des personnes et des sujets est elle-même construite de façon à piéger en première perspective la question du tiers ne sachant jamais s'il faut inclure le *tu* au point de lui laisser dire *je* ou totalement l'exclure du côté du *il*, du côté de l'absence totale. (TE, 171)

Cette conception du tiers s'apparente aux figures de l'altérité que l'on retrouve dans les récits de voyage. Gérard Deledalle, philosophe sémioticien, les classe au nombre de trois: l'altérité univoque, l'altérité réciproque et l'altérité inverse<sup>5</sup>. La première présente le moi comme le fondement de l'être et tout ce qui n'est pas cet être est de l'ordre de l'étrange et devient donc altérité. Ce qui rappelle le tiers exclu. Deledalle signale que c'est ce type de voyageur que l'on rencontre le plus souvent. L'altérité réciproque, quant à elle, est liée à l'éthique, il s'agit d'une reconnaissance des différences, d'un respect mutuel de l'identité entre le soi et l'autre, donc présence du tiers inclus mais dans un rapport de reconnaissance d'identités distinctes. Enfin, l'altérité inverse est caractérisée par le désir du voyageur de fuir son groupe et de s'intégrer à un autre groupe, tentative vaine la plupart du temps, ce voyageur demeurant en marge.

*Le double conte de l'exil* ne met pas en scène un récit de voyage, mais un exil; toutefois nous verrons, un peu plus loin, que ces figures de l'altérité peuvent s'y retrouver quand même. Revenons, pour l'instant, à la conception de l'altérité selon Deledalle. Ce concept peut être envisagé sous trois angles. Ce philosophe reprend les considérations de Platon dans *Le Sophiste*, à savoir que l'Autre n'est pas le contraire de l'Être, mais qu'il est l'être du Non-être, qu'il n'est pas dépourvu d'existence comme l'avancait Parménide, mais

<sup>5</sup> Gérard Deledalle, «L'altérité vue par un philosophe sémioticien», dans Ilana Zinguer, dir., *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Éditions Slatkine, 1991, p. 15-20.

que «le passage de l'Être à l'Autre est de l'ordre de la connaissance, du discours»<sup>6</sup>. Le point de vue de Deledalle rejoint la théorie de Charles Sanders Peirce : l'être ne se conçoit pas dans une sorte d'immanence, c'est-à-dire que pour exister l'objet du signe doit passer par le signe-interprétant. La théorie de Peirce est ternaire : l'objet (la réalité ou l'être de fait) pour être lié à son fondement (propriété ou qualité sensible) sera perçu à travers son interprétant, second signe qui équivaut à une convention, un code permettant d'établir une relation entre le fondement et l'objet<sup>7</sup>. Dans ce même ordre d'idées où la sémiotique et le discours se retrouvent à la base de la définition de l'être, Deledalle rappelle la thèse du sociologue George Herbert Mead qui se fonde sur l'imitation du comportement, sur la perception : le moi devient soi en se pensant à travers l'Autre, «l'Autre généralisé», qui rejoint la conception de Peirce où l'Autre est pensé dans une triade. L'Être est à condition d'être nié (on rejoint ici le concept platonicien de l'être du non-être), pour cela il lui faut une limite qui se trouve être l'Autre. Dans ce rapport de l'Être et de l'Autre se conçoit l'Autre généralisé. Concept qui se traduit par l'aspect social, cognitif et rationnel de l'être, du soi, qui intériorise l'ensemble des attitudes des membres de la communauté ou des individus impliqués au sein d'une même activité, ce qui lui fournit des balises, des principes éthiques régissant son comportement<sup>8</sup>.

### **Le double conte de l'exil**

Avant d'analyser comment ces concepts prennent forme dans *Le double conte de l'exil*, un bref résumé du roman s'impose. Madeleine, autrefois Manitakawa, une Québécoise d'origine amérindienne, vit à Montréal et travaille à la buanderie d'un grand hôpital, où elle côtoie les Trois Clara (Clairette Légaré, Clarence Lindsay et Clara Leibovitch) et un jeune Asiatique, nouvellement immigré. Un soir de novembre, lors d'une promenade au port de Montréal, Madeleine rencontre un réfugié clandestin, Fêve. Elle

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>7</sup> Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 121.

<sup>8</sup> David L. Miller, *George Herbert Mead. Self, Language, and the World*, Austin/London, University of Texas Press, 1973, p. 46-65.

l'hébergera quelques mois. Il apprendra la langue et sera confronté à la dure réalité du travail au noir. Puis, lorsqu'il voudra régulariser son statut, il sera déporté, ses démarches auprès des autorités ayant échoué. Ce récit linéaire (récit de Montréal) est interrompu périodiquement par un récit/complainte (récit du désert) que Fêve écrit pour exorciser les événements traumatiques de la guerre qu'il a vécus: sous sa plume, Mariam Nour, femme violée, esprit qui plane maintenant sur le désert, est le symbole de toutes les victimes de la violence humaine. Ce conte circulaire, qui tient de la prose poétique, Madeleine le conserve et le lit aux enfants de la réserve où elle décide de vivre après le départ forcé de Fêve.

### Présence de l'altérité univoque et de l'altérité réciproque

*Le double conte de l'exil* met principalement en scène deux des trois figures de l'altérité vues dans les récits de voyage: l'altérité univoque et l'altérité réciproque. La relation que les Trois Clara entretiennent avec Madeleine et avec le jeune Asiatique est marquée du sceau de l'altérité univoque: tout ce qui ne leur ressemble pas est immédiatement classé comme étrange et méprisé. Les Trois Clara véhiculent la doxa du racisme. Elles se sentent mal à l'aise devant Madeleine (*DC*, 55). Face au jeune Asiatique, elles développent une «haine indéfinie, une haine [...] épidermique, épidémique, qui peut même devenir contagieuse» (*DC*, 100). Elles n'ont cependant pas droit de parole, leur discours est rapporté, elles n'ont pas accès au *je*. Une formule du lieu commun, «au dire», les caractérise, comme en témoigne cette tirade:

Et la famille de Sikhs qui habite à douze personnes dans un deux pièces et demie, qui mange du poisson pourri, **au dire** de la nièce de Clarence [...] Et tous ces Haïtiens, **au dire** du beau-frère de Clairette, qui se sont improvisés chauffeurs de taxi [...] Et ces Égyptiens, ricane Clara, qui, **au dire** de l'une de ses amies autrichiennes, ont emporté avec eux leurs selles de chameaux pour décorer leurs maisons d'exil [...]. (*DC*, 102-103, je souligne)

Ce discours de l'intolérance est aux antipodes de ce que vivent Madeleine et Fêve. Les liens qui se tissent entre eux sont

marqués par la présence du tiers inclus. Fêve est en fait le seul personnage à qui le *je* est accordé. La narration du *Double conte de l'exil* ne se constitue pas à travers un simple relais de narration entre le récit de Montréal, qui nous serait livré par un narrateur omniscient *il*, narrateur hétérodiégétique, accomplissant un acte extradiégétique, et le récit du désert relaté par un narrateur héros (le *je* se rapportant à Fêve), narrateur homodiégétique, qui accomplit un acte intradiégétique, puisqu'il en est fait mention dans le récit de Montréal. La structure narrative est en fait complexe. L'identité des narrateurs demeure problématique. Ainsi le «récit de Montréal» n'est pas clairement ou plutôt entièrement l'acte d'un narrateur omniscient, puisque d'entrée de jeu la marque d'une narration ultérieure nous est donnée:

Plus tard, elle cherchera à lui dire que tout le fond de cet écrit lui fut donné par sa beauté. Lui qui sut déterrer ce qui, au fond blessé de son âme, s'était tapi sous le poids du silence. Mais il ne sera plus, et elle l'appellera. Elle le perpétuera en l'appelant, relatant son passage pour que son souvenir hante la nuit de ceux qui n'ont pas su discerner le vrai du faux. (DC, 11)

Il est possible d'interpréter ce passage comme l'indice de la présence d'un narrateur omniscient à champ restreint (le champ du personnage de Madeleine/Manitakawa), mais il est également possible de percevoir cette narration comme une stratégie du personnage-auteur, Madeleine, puisque l'antériorité de la diégèse par rapport à la narration peut permettre de percevoir la voix de Madeleine derrière le *il* omniscient. Cela sans doute pour laisser place à la parole de Fêve: «Elle découvrait aussi combien elle était prête à suspendre sa propre voix pour laisser fleurir un conte étrange qui semblait vouloir se mêler à son ombre» (DC, 36). Fêve se retrouve ainsi du côté du tiers inclus et de l'altérité réciproque. Il existe entre lui et Madeleine un respect mutuel, qui tend presque vers l'altérité inverse, puisque la voix de Madeleine semble se fondre dans celle de Fêve. Il faudrait peut-être parler curieusement d'une altérité réciproque de la similitude: au sens où le *je* de Madeleine peut revêtir le *il* parce que le *je* de Fêve, en raison de son exil, est également le sien, sa douleur de réfugié, qui a tout perdu suite à la guerre, s'apparente à celle de l'Amérindienne, violée dans son enfance et dont la



mémoire du territoire usurpé, comme le disait son grand-père, resurgit au contact de Fêve<sup>9</sup>.

### L'altérité au coeur du récit du désert

Comment s'exprime spécifiquement l'altérité dans le récit du désert? Par rapport au récit de Montréal, Fêve est le tiers inclus, celui qui a le droit de parole. Réfugié dans le logement de Madeleine, il écrit, mû par un désir de survie:

Il était poussé par une fougue incontrôlée, un instinct de survie [...] S'il avait relégué son passé brûlant dans les zones du rêve, il comprenait timidement que le présent ne lui accordera ses lettres de créance et un certain repos du coeur qu'au moment où il lui aura offert en échange la trame de son passé aussi halluciné qu'il puisse paraître. (DC, 92)

Ce conte est pour Fêve une catharsis suite à la perte de sa maison, de sa famille, de son identité, et témoigne d'une volonté de s'intégrer à une nouvelle société, ce qui peut rappeler le concept d'altérité inverse. En fait, le récit de Fêve présente une altérité intérieure, un *je* fractionné qui cherche à relater les événements pour mieux en atténuer la douleur. Peut-on parler pour autant d'une altérité inverse? Deledalle spécifie que l'altérité inverse implique le désir du voyageur de fuir son groupe et de s'intégrer à un autre. Si le récit de Fêve présente certes une fuite et un désir d'intégration dans le pays d'accueil, cet exil est toutefois commandé par une volonté de survie, par l'atrocité de la guerre (comme en témoigne la citation de la dixième note infrapaginale) et non par un désir de connaître l'altérité et même de s'y fondre. Pour ces raisons, ce récit me semble marqué du sceau de ce que j'appellerai une altérité in-

<sup>9</sup> « Il racontera comment l'obus a traversé sa petite maison de pierres blanches. Comment il n'a pu retrouver, dans les débris, ni cadavres, ni papiers [...] Il dira qu'après maintes rebuffades il est enfin parvenu jusqu'aux autorités pour demander de nouveaux papiers. Il énumérera les humiliations après lesquelles on lui a signifié que, pour obtenir une nouvelle identité, il devait désormais changer de nom... et de couleur. Cela, l'agent ne le croira sans doute jamais. Ni le reste de son histoire d'ailleurs... ni le reste... le vol de sa terre... le viol de son amour... Il s'était jeté à la mer pour rejoindre le rêve perdu... Un cargo-providence l'a repêché... Par hasard, il faisait cap vers la Nouvelle Terre... C'était la pure vérité » (DC, 138-139).

verse partielle. À la source de l'écriture de Fève, se loge le traumatisme de l'exilé, victime de la guerre:

Ce n'est pas moi qui parle c'est ma douleur. Mon impuissance, mon silence, ma langue devenue soudain analphabète lors du transfert dans l'espace où le destin m'a réfugié. Ce n'est pas moi qui parle de l'homme que je vois surgir dans les jumelles cosmiques ramenant le lointain. C'est lui qui perce ma mémoire pour revivre dans mon exil [...] À l'aube de ce jour j'ai pitié de son fardeau qui pèse sur mon coeur. Ce fardeau où s'agite un Hagar, l'innommable, l'insupportable, qui *le* hante, qui *me* hante et qui *nous* a poussés à entrer dans la mer. (DC, 27, je souligne)

Ce jeu des pronoms qui unissent dans un même personnage Fève, le Hagar, présenté par la suite comme un «fabuleux conteur», «le plus fou des fous du village désertique» (DC, 31) met en scène une identité double, flottante, chez Fève: le Hagar, fabuleux conteur, étant une représentation métaphorique du choc psychologique qu'il a subi. À l'intérieur de ce monologue, le soi et l'autre ne font qu'un et la volonté d'exclure le tiers s'apparente à une volonté d'anesthésier chez Fève une partie de sa mémoire: «Je dois le raconter avant qu'il ne me raconte, il est tellement plus fort que moi, plus séduisant. Le saisir avant qu'il ne me saisisse, comme une fable qui peut-être n'a pas eu lieu, et me sauver de lui [...]» (DC, 28).

Quelle altérité structure cette relation? L'acte d'écriture de Fève dans le récit de Montréal présente les aspects d'une altérité inverse partielle, comme je l'ai mentionné précédemment; tandis que le récit du désert, création de Fève (d'un point de vue diégétique), présente certains éléments de l'altérité univoque. Fève établit la re-présentation fictive qu'il a de lui-même, ce *je*, comme fondement de l'être, cependant il ne classe pas du côté de l'étrange, de l'altérité, tout ce qui n'est pas cet être, comme le propose la définition de Deledalle. En fait, il met en scène une partie de lui-même (le Hagar, voix de sa douleur, de l'innommable) comme l'altérité à nier: «Toi, l'insupportable errant que je veux renier. Misérable

Fêve» (*DC*, 77). et qu'il décrit même en terme d'altérité angoissante, «j'ai peur de l'autre, le Hagar, le plus fou des fous du village désertique [...] peur qu'il ne cesse plus jamais de hanter mes tympanans [...]» (*DC*, 31).

Du point de vue de l'énonciation, Fêve le Hagar n'a pas plus de pouvoir que les Trois Clara: le *je* de Fêve écrivant ne lui laisse que rarement la possibilité de parler de sa propre voix. Fêve le Hagar, conteur fou, n'a pas droit au discours direct, le narrateur ne le laisse pas utiliser le *je*<sup>10</sup>, ses paroles sont sans cesse rapportées<sup>11</sup>. Il s'agirait dans ce cas d'une altérité univoque, que l'on pourrait qualifier d'interne, témoignant d'un conflit intérieur, d'un traumatisme.

D'ailleurs, ce conte du désert se retrouve constamment dans une tension entre ces deux voix (celle du Hagar et du *je*) qui désirent en entendre une troisième: celle de Mariam Nour. Cette écriture par la présence du *je* évoque les poèmes pré-islamiques, dont l'énonciation recourt à ce pronom, comme l'indique Salah Stétié, et dont l'un des thèmes prédominants est celui du vestige d'un campement où «[...] la figure de l'aimée qui en fut l'hôte [...] et qui, bien que partie, reparaît chargée de tous les attributs de la présence»<sup>12</sup>. Thème que Mona Latif Ghattas reprend brièvement, parlant «[d]es tribus caravanières qui se déplacent à la recherche des oasis, et dont les poètes reviennent pleurer ou chanter sur les traces des pics des tentes, sur le souvenir d'un amour voilé» (*DC*, 129).

Ce récit qu'écrit Fêve, où le *je* et son double intérieur, le

<sup>10</sup> Le *je* du narrateur souligne l'importance de la prise de parole par le biais du leitmotiv «je disais» (*DC*, 41, 42, 49, 59, 60, 61, 77, 85, 95) et cette volonté de conter pour ne pas perdre la voix, «si quelqu'un a l'intention d'interrompre le conte je vais perdre la voix» (*DC*, 119, 129).

<sup>11</sup> «Il dit se souvenir. Il dit entendre [...] Il divague [...]» (*DC*, 85) ou encore «C'est le fou qui dit cela» (*DC*, 96), lorsque le narrateur ne lui intime pas carrément l'ordre de se taire, «Arrière le Hagar... Laisse-moi me ressaisir... Ne dis plus rien...» (*DC*, 119).

<sup>12</sup> Salah Stétié, *Réfraction du désert et du désir*, Paris, Babel éditeur (Les Éditions perpétuelles), 1994, p. 17. Les références subséquentes à cet essai se feront au sein du texte comme suit : (*RD*, folio).

conteur fou, s'oppose, s'apparente plus spécifiquement à la légende de Majnûn (Le Fou). Il s'agit du mythe du poète qui se nommait autrefois Qays, qui ne peut oublier Laylâ, sa bien-aimée que sa famille a mariée à un autre, et qui érige sa poésie comme preuve de son amour, comme rempart à l'oubli. Fêve semble être une variation de la figure de ce poète mythique, fruit de la tradition orale de l'Arabie<sup>13</sup>. À l'instar de Majnûn qui ne peut cesser d'imaginer Laylâ, Fêve est fasciné par Mariam Nour, qui, si elle n'est pas l'amante, représente un esprit de compassion qui erre dans le désert.

Cet espace fictif rappelle le désert que décrit Stétié comme une non-possession qui peut être associée à un autre terme, le désir: «on ne désire intensément que cela qui échappe à notre prise et peut-être, à la limite, que cela qui échappe à toute prise» (*RD*, 12). La voix de Mariam Nour, présente même dans l'absence, parce que constamment évoquée par Fêve, *je* et conteur, correspond à cette définition du désir, voix à la fois obsédante et évanescence.

Le Hagar, ce conteur fou, à travers sa volonté de raconter Mariam Nour, semble faire corps avec le désert et le conte: «ses yeux sont graves comme ceux des chameaux» (*DC*, 29), il est peint «d'allure angulaire [pouvant] s'ancrer sous toutes directions dans le sable friable d'une plage désertique» (*DC*, 29), il est insaisissable par ses visions et non par sa mobilité, lui qui est figé «sur cette dune dans un désert d'où l'on ne voit pas la mer» (*DC*, 30). Figé par «une impuissance qu'il traîne au flanc» (*DC*, 30) que seul le pouvoir de conter paraît soulager, tout en le maintenant prisonnier du désert, prisonnier du conte, se chosifiant graduellement à l'intérieur de ce récit halluciné: il gîte «tout près du figuier nain [...] habite tout près de la racine du figuier nain [et] habite désormais le fond du conte depuis qu'il s'est glissé sous la peau du figuier nain» (*DC*, 31). Ce qui entraîne le *je* à déclarer sa peur de ne pouvoir se séparer du conteur: «J'ai peur que mes pieds ne se moulent dans le sable et que je n'arrive plus jusqu'à la mer...» (*DC*, 31). Le Hagar

<sup>13</sup> *Majnûn. L'amour poème*, Choix de poèmes traduits de l'arabe et présentés par André Miquel, Paris, Actes Sud, 1998 (Sindbad, 1984), p. 11-19.

est aussi ostracisé par la communauté du village désertique: il dit entendre la voix de Mariam Nour et pour cette raison «on le bat, on lui crache au visage, on le cravache et on le pousse dans la carrière de pierre» (*DC*, 60). Pour cette communauté, Fêve, qui, comme nous l'avons vu, s'associe plus facilement à l'espace désertique qu'il ne se définit par les liens engendrés par une relation humaine, représente l'altérité univoque.

Ce combat intérieur qui anime le narrateur, ce *je*, Fêve alias Fêve le Hagard, le fou des fous du village désertique présente une marque d'altérité qui s'apparente en définitive avec l'inquiétante étrangeté, au sens où le rappelle Julia Kristeva,

de la dépersonnalisation que Freud y a découverte et qui renoue avec nos désirs et nos peurs infantiles de l'autre - l'autre de la mort, l'autre de la femme, l'autre de la pulsion immaîtrisable. L'étranger est en nous. Et lorsque nous fuyons ou combattons l'étranger, nous luttons contre notre inconscient [...]<sup>14</sup>

Le conte de Fêve est bel et bien caractérisé par cette dépersonnalisation. Le narrateur ne peut taire longtemps l'identité du Hagard qui est en fait la sienne, lorsqu'il l'invective «Misérable Fêve. Te voilà me forçant déjà à crier ton nom dans l'espace de mon conte. Toi, l'insupportable errant que je veux renier» (*DC*, 77). Entre le narrateur et le conteur se maintient cette volonté de distanciation, qui mine la crédibilité du conteur et entraîne même le lecteur à douter de tout énoncé du conte, ne sachant plus très bien ce qu'il doit croire lorsque le narrateur affirme:

Je disais que les vraies histoires sont des énigmes et les déserts en sont truffés. Fêve n'a jamais rencontré Mariam Nour. Fêve n'a jamais rencontré aucune femme. Fêve n'a jamais séduit personne. Fêve n'a jamais tué personne. Il paraît que Fêve entend. C'est lui qui le dit. Moi je raconte. (*DC*, 85)

---

<sup>14</sup> Julia Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1991 (Librairie Arthème Fayard, 1988), p. 283.

### Mariam Nour, esprit du désert

Le sujet de Mariam Nour marque la dissension entre le *je* de Fêve et le Hagard. Elle demeure un personnage mystérieux et même mythique, puisque Mariam signifie Marie et que Nour signifie lumière<sup>15</sup>. Nous verrons un peu plus loin que Fêve à l'intérieur de son conte l'associe à la Bible. De plus, dans le récit de Montréal, au moment de sa déportation, Fêve, sur le bateau, «leva la main droite vers le ciel et hurla: "MARIAM NOURRR....." » (DC, 161), comme s'il prenait à témoin une force supérieure, pour ne pas dire divine, de son malheur. Trop brève incursion pour tirer pareilles conclusions pourrait-on rétorquer, mais il faut considérer qu'il s'agit d'une touche finale au portrait de Mariam Nour construit tout au long du récit du désert, où elle ne cesse d'être dépeinte comme une femme aux pouvoirs exceptionnels. Tantôt représentée comme une femme violée par des guerriers, devenue esprit qui erre dans le désert pour soigner les femmes blessées, elle est aussi décrite comme étant née de la barbe du sage, une petite fille verte sortie de la bouche d'un patriarche, comme le dit le Hagard, (DC, 86) et certains racontent qu'elle serait une «sorcière qui fait battre en retraite les hommes les plus guerriers [...] et protège sa descendance de figniers» (DC, 109).

Fêve la considère comme un tiers inclus, puisqu'il veut lui laisser la parole. Il voudrait entendre sa voix mais le Hagard, qui se vante de ce don, semble l'en empêcher: «Il dit entendre Mariam Nour. Il divague, il divague mais moi... moi... je vais essayer de rester dans la bonne tonalité [...] Arrière Fêve le Hagard... [...] Boucle tes incisives... [...] Laisse-moi entendre la voix de Mariam Nour...» (DC, 85-87). Le Hagard obnubilé par la pensée de Mariam Nour en vient à la repousser un peu comme le fait Majnûn, lors d'une rencontre où Laylâ<sup>16</sup> essaie de le consoler: «Tais-toi donc, lui dit-il, égaré par l'intensité de son désir, tu me distrais de l'amour de Leyla» (RD, 18). La conception de l'amour qu'il porte à cette

<sup>15</sup> Dans *Quarante voiles pour un exil*, Mona Latif Ghattas écrit «C'est moi qui dit Nour. Pour le sens oriental de la lumière» (p. 48).

<sup>16</sup> J'utilise la traduction de Miquel en ce qui concerne les noms de Laylâ et de Majnûn, que Stétié écrit différemment Leyla et Mejnoûn.

femme devenant plus importante que sa présence effective. Le cas du Hagard est quelque peu différent. Son rejet de Mariam Nour semble justifié par une présence irréaliste trop envahissante, et, à travers ses hallucinations, il en vient à souhaiter la mort de celle-ci :

Les jours où son front rouge verdissait sous les vibrations de  
la voix de Mariam Nour.  
Qu'il entendait, disait-il...  
Mais c'est lui qui le disait.  
C'est lui qui le dit encore...  
Tuez-la...  
Tuez-la... si vous pouvez (DC, 131).

Pour ce conteur, elle devient un objet de fascination/rejet et se retrouve ainsi du côté de l'altérité univoque pour éviter en quelque sorte qu'il se perde dans une altérité inverse et peut-être également parce qu'elle est, jusqu'à un certain point, la voix de l'innommable, témoin des atrocités et de la bêtise humaine.

Dans ce roman, le désert est une représentation de la représentation, il est mis en scène sous la plume de Fêve. Il n'est pas le lieu d'une pérégrination comme dans *La prière de l'absent* de Ben Jelloun, *Désert* de Le Clézio ou *Les marches de sable* de Chedid<sup>17</sup>. Il est d'abord et avant tout un espace de parole, l'endroit où le conte doit surgir : «le flot du mot crève son cœur pour jaillir dans le désert» (DC, 29). Ce sable «blanc sable» (DC, 50) devient blanc des pages qu'écrit Fêve pour pallier le mutisme des habitants de ce désert qui ont connu l'horreur et dont les voix sont devenues «[...] une plainte sur le silence habité du silence» (DC, 118). Un espace onirique «peuplé de chameaux verts, de figuiers verts, verts comme les nuits désertiques où les lunes s'éclipsent pour rassembler les contes» (DC, 117). Un désert de la douleur où l'image de la guerre prend le pas sur la représentation géographique, puisque Fêve est

---

<sup>17</sup> Athanasia, Cyre et Marie recherchent l'oubli dans le désert et leur rencontre leur apportera pour un temps le partage, la tendresse. Elles expérimentent l'altérité réciproque. Elles ne ressemblent pas à Mariam Nour; même Marie, ancienne courtisane, qui est la seule des trois à avoir choisi le désert comme un appel de Dieu, ne représente pas, comme Mariam Nour, un mirage, une femme immatérielle qui «attend l'assistance de l'esprit assassiné d'amour» (DC, 154).

présenté comme «un descendant rebelle fuyant le feu fou d'un désert d'Anatolie à la lisière d'Orient et d'Occident» (DC, 10). Un espace symbolique de la guerre en général, qui se rattache notamment au mythe biblique, lorsque «Mariam Nour [dont Fêve dit d'ailleurs que le contour est gravé dans les Livres Saints (DC, 109)] dit qu'en l'an de Géhenne une caravane inconnue jusque-là passa dans le désert. Une caravane vêtue de plomb dont la cuirasse attira la foudre et le tonnerre» (DC, 130). Géhenne est le ravin de Hinnom près de Jérusalem, lieu de culte polythéiste sous le règne du roi Salomon, les Israélites y auraient sacrifié leurs enfants au dieu Moloch<sup>18</sup>. Dans le Nouveau Testament, la géhenne devient synonyme d'enfer. L'an de Géhenne peut ainsi être la métaphore du temps cyclique, de la répétition de l'Histoire à travers la voix de Mariam Nour, gardienne de la mémoire des atrocités: «Elle ressuscite les martyrs et asphyxie les tyrans quand elle parle de ceux qui ont passé sur cette tranche de plage. Elle dit qu'ils étaient vêtus de vert dévoilé » (DC, 49).

### **L'espace du désert et l'altérité du symbolisme de la couleur verte**

Une dernière marque de l'altérité prend forme dans la représentation du désert, où le même et l'autre entrent en conflit par le biais du symbolisme de la couleur. Dans cet espace onirique, la couleur verte symbolise la vie comme la mort, les tons de vert s'affrontent: le vert peut être associé au règne végétal, il comporte aussi la connotation biblique de l'espérance de la vie éternelle, mais il est également synonyme de guerre, puisqu'il s'agit de la couleur prédominante des uniformes militaires, servant notamment au camouflage: plusieurs évocations que l'on retrouve à divers degrés dans *Le double conte de l'exil*. Mona Latif Ghattas met en scène, ici, ce que Francis Affergan, parlant du regard exotique et de la généalogie de la couleur, présente comme l'inquiétude qu'engendre la couleur, puisque l'on ne sait trop si elle est de l'ordre des mots ou de l'ordre du monde physique. Elle est en soi neutre, mais nous lui attribuons un sens. Il signale judicieusement «[qu'il] est certain que, de la place qu'on lui confère, dépendront les valeurs qu'on assigne. Dès

<sup>18</sup> Ancien Testament, 2<sup>e</sup> livre des Rois, XXIII, 10.



lors la couleur induit le jugement pas tant esthétique que moral et axiologique»<sup>19</sup>. On retrouve l'écho de ce concept lorsque le narrateur du conte du désert nous apprend «[qu']il y a un ton de vert comme il y a un ton de voix pour aimer ou pour blesser» (*DC*, 41). Le ton de la couleur devient ainsi signe. À ce sujet, Peirce signalait «[qu'] il y a des couleurs gaies et d'autres tristes. Le sentiment des tons est encore plus familier: les tons sont en effet des signes de qualités viscé-rales du sentiment»<sup>20</sup>. À ce propos, les tons de vert associés à Mariam Nour, esprit de compassion, de guérison, sont qualifiés bien différemment de ceux associés aux guerriers, esprit de destruction, altérité que s'évertue à combattre ce personnage féminin. Mais avant d'examiner plus à fond cette opposition, revenons à la charge sémantique de cette couleur.

Dans *Réfraction du désert et du désir*, Salah Stétié évoque différentes significations associées à cette couleur. Le vert représente la verdure, «couleur de la terre» (*RD*, 71); pour plusieurs imaginaires, nous rappelle-t-il, le vert est la couleur de la mère, déesse ou femme. Stétié souligne également qu'il s'agit de la couleur identitaire de l'Islam. Plus intéressant encore, il s'attarde au personnage islamique d'Al-Khidr, qui signifie «le vert», compagnon de route, «un passeur d'hommes ou un passeur d'âmes» (*RD*, 72); équivalent de saint Georges, d'Élie, il est invoqué par les caravaniers perdus. Mariam Nour, dont certaines racines sont bibliques, participe également, en quelque sorte, à cet imaginaire et devient compagne d'infortune, esprit guérisseur pour les femmes blessées du désert:

À l'ombre d'un figuier nain et rabougri, elle s'installa, et, sur une pierre issue d'un rocher ancien que la mer avait craché un jour de colère, elle posa ses onguents et attendit.  
Il paraît qu'elle attend l'assistance de l'esprit assassiné d'amour.

<sup>19</sup> Francis Affergan, *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Sociologie d'aujourd'hui», 1987, p. 163.

<sup>20</sup> Peirce, *op. cit.*, p. 125.

Les filles blessées en passant la cherchent mais ne la voient plus.

Comme par miracle quand elles passent près de ce figuier nain, leurs blessures se pansent.

Comme par miracle.

On a pris l'habitude d'effleurer ce figuier en faisant un vœu quand la lune s'éclipse. (DC, 153-154)

Ainsi Mariam Nour devient légende du désert et est parée de cette aura verte. Elle est associée au versant positif de cette couleur: «fille beige voilée de vert tendre» (DC, 42), qui veille sur «Les figuiers [...] verts voilés de gris» (DC, 42, 50, 171), elle soigne les filles blessées d'un onguent vert, qui transforme ces dernières en nymphes désertiques et planent

plus haut que l'existence, plus haut que la douleur, jusqu'à atteindre une sphère intangible [...] le lieu de l'aube voilée de vert cendré de gris perlé qui rejoignait dans l'infinie nuance de sa couleur, la couleur des yeux de Mariam Nour, avant. Avant qu'elle ne devienne figue. (DC, 95-96)

Mariam Nour façonne ce désert métaphorique de l'espoir, lui donne cette nuance de vert désertique couleur de «l'imaginaire au pic de sa fertilité» (DC, 40), écrit Latif Ghattas. Elle s'insurge contre la violence et émet des ondes vertes pour arrêter les guerriers (DC, 109).

Mais, il ne faut pas oublier que le récit du désert du *Double conte de l'exil* parle d'un «ton de vert pour aimer ou pour blesser», il s'y inscrit donc une dualité de cette couleur, qui présente un versant négatif: les tyrans sont vêtus de «vert dévoilé» (DC, 49). Mariam Nour fut déflorée par deux guerriers verts qui s'étaient abattus sur elle (DC, 59).

De plus, à cet espace du désert, où la vie et la mort s'affrontent à travers ces tons de vert, répond l'espace de la mer, autre lieu de l'immensité sur lequel l'être humain n'a pas prise. Si, comme le souligne Stétié, est «[s]ymboliquement verte [...] l'eau dont procède la vie» (RD, 71), la mer, dans ce récit, devient le lieu de transformation de cette couleur, le vert des guerriers à son contact se

dilue pour faire place, pour retrouver, un vert émanant de la terre.

[L]a voix de Mariam Nour [...] ressuscite les morts des plus anciens combats. [...] Ils étaient vêtus de vert, montés sur des dinosaures verts. Ils venaient des vallées fertiles, pleins de fougues et d'audace, camper dans le désert. Il n'y a pas si longtemps, dit-elle, le dernier, après avoir arraché sa tresse, s'est engouffré. La mer les avale et ils deviennent des algues. Le vert de la mer en devient plus voilé. Avec les âges ils s'infil-trent sous la terre. Et la terre les transforme en métaux vert-de-gris, comme les morts (DC, 41).

Le ton de vert se modifie à l'image du combat entre le pouvoir de destruction et de vie, de régénération. Ainsi une même couleur, mais différents tons qui s'opposent, représente l'altérité dans l'espace du désert, tout comme l'enchevêtrement des voix symbolise chez Fêve cette dualité vécue à travers l'altérité interne.

*Le double conte de l'exil* met en scène des altérités à la fois thématiques, qui s'inscrivent à travers les relations entre les personnages, et formelles, en terme de structure d'énonciation. Les concepts de tiers exclu et inclus y sont mis en scène, tout comme les figures de l'altérité univoque, réciproque et inverse qui y apparaissent à divers degrés. Dans le récit de Montréal, l'accueil de Fêve par Madeleine est de l'ordre de l'altérité réciproque. Fêve devient le tiers inclus qui a la possibilité de dire *je*, ce qui donnera lieu au récit du désert. Dans ce récit, il s'institue narrateur, rejetant du côté du tiers exclu, de l'altérité univoque, son double, Fêve, le Hagard, conteur fou, métaphore de sa douleur causée par la guerre, à qui le *je* de l'énonciation est refusé. Le Hagard fait corps avec une représentation onirique du désert, où ses hallucinations ne laissent guère de place à «l'autre généralisé» et causent sa mise au ban du village désertique. Tandis que la volonté du narrateur (*je* de Fêve) de raconter son traumatisme marque également la présence d'une part d'altérité inverse, puisqu'elle souligne son désir de s'intégrer à une société d'accueil (récit de Montréal). Quant à Mariam Nour, elle creuse l'altérité qui existe entre le narrateur et le Hagard. Le premier la considère comme un tiers inclus et voudrait entendre sa voix, tandis que le second, à l'image du mythe de Majnûn et de Laylâ,

entretient une relation de fascination/rejet pour cet esprit féminin qui plane sur le désert. Esprit de compassion envers les victimes de la guerre qui s'érige contre la barbarie des guerriers, où le symbolisme de la couleur verte marque l'altérité univoque, si je puis dire, entre les forces de vie et de destruction. Mariam Nour guérissant les femmes blessées n'en est pas moins un symbole de tous les êtres humains souffrant de cette folie meurtrière. Le prénom Nour marque cette capacité d'accueil, comme l'écrit Mona Latif Ghattas dans *Quarante voiles pour un exil*, et convient bien au *Double conte de l'exil*:

Je dis Nour parce que Nour est un prénom qui dans ma langue natale peut être signé par un lui ou par une elle. Ceci n'a d'ailleurs aucune importance pour la clarté de l'oeuvre à déchiffrer et à transcrire. Si Nour est un lui c'est un lui rempli d'elle, transformé par une elle en son lui véritable, Humain.<sup>21</sup>

Cette esquisse d'analyse n'a certes pas épuisé les réseaux de sens se construisant autour de la figure de l'altérité dans ce roman. Par exemple, l'impression d'altérité réciproque et inverse, que ressent Fêve au contact de Mariam Nour, pourrait être associée à une intertextualité biblique, piste de recherche qui a été à peine effleurée dans ce texte. Ce qui n'empêche pas d'affirmer que les éléments qui ont été analysés démontrent que le concept d'altérité est complexe, multiforme et qu'il structure l'énonciation du *Double conte de l'exil*, soulignant la richesse de cette oeuvre.

<sup>21</sup> Mona Latif Ghattas, *Quarante voiles pour un exil: récits et fragments poétiques*, Laval, Trois, 1986, p. 48.

## Bibliographie

*Ancien testament, traduction oecuménique de la Bible. Édition intégrale*, Paris, Cerf, 1975.

AFFERGAN, Francis, *Exotisme et altérité. Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. «Sociologie d'aujourd'hui», 1987.

DELEDALLE, Gérard, «L'altérité vue par un philosophe sémioticien», dans Ilana ZINGUER, dir., *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Éditions Slatkine, 1991, p. 15-20.

KRISTEVA, Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1991 (Librairie Arthème Fayard, 1988).

LATIF GHATTAS, Mona, *Le double conte de l'exil*, Montréal, Boréal, 1990.

\_\_\_\_\_, «Pourquoi j'(é)cris», *Le Bulletin/Newsletter*, Institut Simone de Beauvoir, CREFF (Centre de Recherche et d'Enseignement sur la Francophonie des Femmes, Université Concordia), L.8, n° 2, 1988, p. 49-50.

\_\_\_\_\_, *Quarante voiles pour un exil: récits et fragments poétiques*, Laval, Trois, 1986.

MILLER, David L., *George Herbert Mead. Self, Language, and the World*, Austin/London, University of Texas Press, 1973.

MIQUEL, André (Choix de poèmes traduits de l'arabe et présentés par), *Majnûn. L'amour poème*, Arles, Actes Sud, 1998, (Sindbad, 1984).

PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, trad. Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.

STÉTIÉ, Salah, *Réfraction du désert et du désir*, Paris, Babel éditeur (Les Éditions perpétuelles), 1994.

THÉRIEN, Gilles, «Le tiers exclu», dans Simon Harel, dir., *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1992, p. 167-175.

## Figures de l'altérité : du regard occidental sur la Polynésie aux réflexions de Segalen et Glissant

Virginie TURCOTTE

Que l'autre soit objet de fascination n'est pas un fait nouveau ; les récits de voyages, chroniques d'explorateurs ou de colonisateurs ne font que l'affirmer. Aujourd'hui, nous vivons dans un monde qui semble privilégier la mise en contact de sphères culturelles différentes, voire opposées, et il est intéressant de constater que l'autre suscite toujours l'intérêt, autant chez les anthropologues et les ethnologues que chez les psychologues, philosophes ou littéraires. Dans cette optique, il est aussi intéressant de s'attarder sur la place qu'occupe l'autre dans notre perception ainsi que sur la façon dont on l'appréhende. À l'aide des figures de l'altérité élaborées par Gérard Deledalle, nous verrons comment l'altérité peut se déployer différemment selon l'individu qui la ressent. Avec l'approche anthropologique et philosophique de *Lieux-dits d'un malentendu culturel*, de Bernard Rigo, nous aurons l'exemple de la réflexion occidentale sur l'altérité polynésienne qui, bien qu'elle ait eu le temps de progresser, conserve encore les lieux communs qui l'ont marquée à ses tout débuts, et nous verrons qu'à travers ces lieux communs, l'observateur de l'altérité finit toujours par se poser la question de la personne : l'autre, objet de réflexion, retourne l'interrogation sur le sujet même qui l'observe. Ainsi, de l'un à l'autre, il y a le va-et-vient d'une quête de l'identité qui cherche sa définition. Parallèlement, nous verrons comment Victor Segalen réagit face à cette négligence des voyageurs qui ne voient qu'eux-mêmes à travers l'autre, en considérant la nouvelle acception qu'il fait de la notion d'exotisme, ainsi que son roman *Les Immémoriaux* dans lequel il cherche à exprimer non plus la réaction du milieu sur le voyageur, mais bien la réaction du voyageur sur le milieu maori. Ce que propose Segalen permet de contrebalancer l'analyse de Bernard Rigo. Avec lui, nous voyons l'envers de ce que nous dépeint Rigo, c'est-à-dire que ce sont les Maoris qui regardent l'homme blanc, et non plus l'inverse. Il en ressort cependant que l'autre quel qu'il soit demeure incompris. Plus récemment, Édouard Glissant

publiait *Introduction à une Poétique du Divers* dont plusieurs idées sont semblables à celles énoncées par Segalen dans son *Essai sur l'Exotisme*. Nous verrons comment il est possible de rapprocher les essais de ces auteurs par ce qui y est prôné, le divers, ainsi que leurs oeuvres de fiction, *Les Immémoriaux* et *Malemort*, qui confrontent le lecteur à une altérité culturelle en le déportant vers un ailleurs qu'il ne connaît pas.

Tout d'abord, il importe de rendre compte des figures de l'altérité dont traite Gérard Deledalle dans son article « L'altérité vue par un philosophe sémioticien »<sup>1</sup>, puisqu'elles sont à la base de notre réflexion. Il élabore brièvement trois figures de l'altérité qu'il retrouve dans les récits de voyage, et qui caractérisent différents types de voyageurs : altérité univoque, altérité réciproque et altérité inverse. Ici, nous élargissons la définition qu'il fait de ces figures pour les utiliser dans le sens d'un processus d'appréhension de l'autre, d'une réaction devant l'inconnu plutôt que de les restreindre aux récits de voyage. Effectivement, la rencontre avec l'autre suscite diverses réactions, qui bien souvent en disent plus sur nous-mêmes que sur celui que l'on regarde.

Selon Deledalle, il y a lieu de parler d'altérité univoque lorsque l'on pose le moi comme fondement de l'être et que l'on rejette dans l'altérité tout ce qui n'est pas « l'être-moi ». C'est-à-dire que tout ce qui est étranger au sujet lui apparaît comme quelque chose d'autre, quelque chose qui ne figure pas dans sa réalité. Avec l'altérité univoque, la saisie de l'altérité n'amène aucune altération, puisque le sujet reste sujet et que l'objet sur lequel le regard du sujet se pose reste l'objet. En fait, en situation d'altérité univoque, l'autre est toujours une construction du sujet qui le regarde en fonction de ses propres présupposés. C'est ici la logique du miroir qui est en jeu : l'autre est miroir inversé de ce qu'est le sujet. Celui-ci étale les différences qui le séparent de l'autre, mais en fait, ce qu'il regarde n'est que son reflet.

---

<sup>1</sup> Gérard Deledalle, « L'altérité vue par un philosophe sémioticien », dans Ilana Zinguer, dir., *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Éd. Slatkine, 1991, p. 15-20.



Ce qui ressort de la figure d'altérité univoque, c'est qu'il y a toujours le regard d'un sujet sur l'autre, qui devient l'objet, regard où le sujet se voit à travers l'autre et refuse de voir l'autre en tant que sujet autre. L'autre ne peut être compris que si nous acceptons au départ que tout ce qu'il représente est effectivement autre, différent, et qu'il se situe à la limite de nos connaissances. Dans l'expérience de l'altérité, il faut mettre ses présupposés de côté afin de pouvoir apprécier l'autre pour ce qu'il représente vraiment, ce qui n'est absolument pas le cas lorsque l'on parle d'altérité univoque. En ce sens, l'altérité univoque pourrait représenter un niveau primaire d'altérité dans lequel le sujet est incapable de faire abstraction de ce qui le constitue pour apprécier à sa juste valeur l'autre qu'il désire pourtant rencontrer. En fait, j'irais même jusqu'à dire que dans un tel cas d'altérité, le sujet ne rencontre pas l'autre, il ne fait que le construire en fonction des paramètres qu'il juge acceptables, et en se conduisant de cette façon, il ne peut pas percevoir en l'autre ce qui le rend précisément autre.

À l'antithèse de cette première figure, il est possible de parler d'altérité réciproque lorsqu'il y a reconnaissance de la pluralité dans la rencontre : l'observateur respecte l'identité de l'autre, et exige que l'autre le respecte. En situation d'altérité réciproque, l'objet regardé par le sujet garde son statut d'autre : il est distinct, différent, voire divers, et ce statut est respecté puisque le sujet l'accepte en tant que tel. À la différence des autres figures d'altérité, à celle-ci correspond un double mouvement. Il est effectivement impossible de parler de réciprocité si l'on ne considère que la position respectueuse du sujet envers l'autre. L'autre doit aussi faire sa part et contribuer à la relation. C'est en ce sens que nous pouvons dire que les positions s'inversent : il est alors possible pour l'autre de prendre à son tour la position du sujet regardant un objet. Par contre, et c'est ce qui rend cette situation aussi incertaine, la réciprocité implique une véritable tension entre le sujet et l'objet (ou l'objet devenu sujet et le sujet devenu objet) puisqu'il est toujours possible que l'autre partie refuse la différence, et ce, malgré toutes les bonnes intentions du sujet. Dès lors, il est impos-

sible de parler plus longuement de réciprocité. Cette figure de l'altérité est, de loin, la plus difficile à réaliser, puisque le respect mutuel nécessaire à sa réalisation n'est pas une chose déterminée. Il faut toujours s'en tenir au bon vouloir de chacune des parties, qui doivent en venir à se considérer comme mutuellement sujets.

La troisième et dernière figure dont traite Deledalle est celle de l'altérité inverse. Selon lui, on retrouve cette forme d'altérité lorsque l'autre est vu comme le fondement de l'être. C'est ce qui caractérise le voyageur fuyant son groupe qui tente de s'intégrer à un autre groupe, et qui n'y parvient, en général, jamais. Il nous semble possible d'utiliser cette notion sans nécessairement parler de voyageur quittant volontairement son groupe, puisqu'il s'agit d'une situation où l'être (sujet) tente de se définir grâce à l'autre. Par exemple, il peut y avoir altérité inverse lorsqu'un sujet recherche des formes d'identités autres que la sienne, lorsque le *je* tente de s'identifier au *il*. C'est une situation où il y a évidemment un processus d'altération en jeu puisque le sujet, qui ne peut se retrouver à l'intérieur de ce qui le constitue, recherche d'autres formes d'identités pour renouveler la sienne. Il y a donc construction permanente dans cette forme d'altérité. Cependant, c'est une construction où le sujet tente de refaire son identité à l'image de l'autre chez lequel il valorise la différence, et non une construction comme celle que l'on a avec l'altérité univoque, où le sujet ne veut voir en l'autre que ce qu'il connaît en niant la différence qui les oppose l'un et l'autre.

Pour reprendre les termes de Yuri Lotman<sup>2</sup>, c'est donc dire que le sujet va à la périphérie de ses connaissances pour trouver autre chose. Nous savons que le centre d'une sémiosphère, le noyau stable, est l'endroit où se forment les langages les plus développés et structurellement organisés ; c'est par exemple, le lieu de la langue maternelle. La périphérie, elle, est l'endroit de la traduction, de l'instable. C'est pourquoi le succès de l'entreprise d'un sujet allant à la périphérie de sa sémiosphère dans le but de renouveler son

<sup>2</sup> Yuri Lotman, *La Sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 1999.

identité n'est jamais assuré, tout comme le mentionne Deledalle en ce qui concerne les voyageurs : le sujet est dans une véritable situation de tension où il oscille entre deux sémiosphères données, la sienne et celle de l'autre. Par contre, la frontière, telle qu'expliquée par Lotman, permet les dialogues interculturels puisqu'elle est un endroit de dialogue incessant entre deux ou plusieurs cultures. Lorsque le sujet se trouve en périphérie, il y a ainsi un processus d'échange constant à l'œuvre, un dynamisme sans cesse renouvelé et réactivé. C'est la raison pour laquelle de nouvelles sémiosphères, à partir de « systèmes sémiotiques créolisés »<sup>3</sup>, peuvent voir le jour lorsque la tentative d'identification à l'autre réussit.

Dans ce qui suit, nous tenterons de démontrer que le phénomène de l'altérité a une envergure qui dépasse le récit de voyage, et qu'il est possible de rendre compte des figures de l'altérité pour d'autres types de rencontres. L'analyse anthropologique et philosophique de Bernard Rigo démontre à quel point le discours occidental sur la Polynésie est enfermé dans ses propres préjugés, et nous donne, en l'occurrence, un excellent exemple d'altérité univoque.

S'il s'attarde sur la civilisation polynésienne, c'est d'abord parce qu'elle est radicalement différente de la nôtre, et que par le fait même, elle est depuis longtemps l'objet privilégié de toutes les fascinations, de toutes les dérives intellectuelles. En témoignant de quatre lieux communs, son analyse démontre que l'obstacle épistémologique à la rencontre avec l'autre se trouve dans le sujet plutôt que dans l'objet. Selon lui, le sujet, c'est-à-dire l'Occidental, ne fait que projeter sa propre image sur l'autre au lieu de le considérer comme tel, comme un étranger. Il explique ceci par le fait que l'on regarde toujours l'autre à travers nos « écrans culturels » et à travers nos préjugés. Effectivement, ce n'est qu'en prenant conscience de nos *a priori* d'Occidentaux que l'on pourra s'exclure de ces dérives et de ce regard stéréotypé pour pouvoir enfin poser des questions pertinentes sur l'autre. Le premier pas dans cette démarche est de comprendre comment nous avons parlé de cet autre, et de nous interroger sur nos propres discours. Pour cela, Rigo cite de nom-

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 38.

breux extraits de voyageurs, d'explorateurs, de chroniqueurs, de littéraires, de missionnaires, de prêtres, etc., avec lesquels il structure son propos. Pour n'en nommer que quelques-uns, nous pouvons mentionner, entre autres, James Cook, *Le voyage en Polynésie*, 1777 ; J. Wilson, *A Missionary Voyage to the Southern Pacific...*, 1799 ; W. Ellis, *À la recherche de la Polynésie d'autrefois*, 1829 ; J. A. Moerenhout, *Voyages aux Îles du grand océan*, 1837 ; M. de Bovis, *État de la société tahitienne à l'arrivée des Européens*, 1855 ; M. Radiguet, *Les Derniers sauvages. La vie et les mœurs aux îles Marquises*, 1882 ; Paul Gauguin, *Oviri ou les écrits d'un sauvage*, 1900 ; Paul Huguenin, *Raiatea la sacrée*, 1902<sup>4</sup>. C'est à partir de ces discours particuliers que l'auteur en arrive à dresser un discours général dans lequel il veut comprendre pourquoi (à partir de quoi) une telle vision a pu perdurer. Son analyse débute par un assez long extrait<sup>5</sup> de James Cook écrit lors de son premier voyage de 1769, dans lequel il repère déjà certains lieux communs : l'absence d'art se voit comme une absence de profondeur, et on juge les Polynésiens comme étant candides et naïfs ; l'imprévoyance des Maoris est perçue comme de la paresse et de la versatilité, et le regard de l'Occidental se pose sur eux avec la nostalgie de l'enfance perdue, les reléguant ainsi à l'image d'éternels enfants. Rigo affirme que quatre affirmations majeures sont présentes dans cet extrait, et qu'elles ne quitteront plus le discours occidental. Il les considère comme des invariants explicites à partir desquels se déduiront toutes les caractéristiques secondaires de l'Autre : le Polynésien vit dans le présent, il est un grand enfant, il est versatile et superficiel de surcroît.

### 1. « Le primitif vit dans un continué présent » (M. Eliade, 1957)

Une des premières observations de James Cook est la constatation de l'impossibilité d'établir une chronologie sérieuse chez les Polynésiens. Il est convaincu de « l'incapacité qu'ont la

<sup>4</sup> À noter que les quelques références qui figurent ici ont aussi servi à Segalen lors de sa rédaction des *Immémoriaux*.

<sup>5</sup> Pour l'extrait du voyage de James Cook, voir Bernard Rigo, *Lieux-Dits d'un malentendu culturel*, Tahiti, Au Vent des îles, 1997, p. 36.

plupart des ces indigènes à se souvenir ou à enregistrer dans leur esprit l'époque où se sont déroulés des événements passés en particulier s'ils sont antérieurs à dix ou douze mois »<sup>6</sup>. Effectivement, un des constats des premières rencontres avec les Polynésiens était leur incapacité à considérer autre chose que des préoccupations immédiates, ainsi qu'à se souvenir d'événements antérieurs. Cette tendance au *carpe diem* paraît être la résultante d'un mode de vie privilégiant plaisir et bonheur, dépourvu de contraintes matérielles et temporelles, et qui conduit à un bien-être instantané. C'est grâce à de telles conceptions que les Maoris ne connaissent pas l'angoisse de la mort : on vit à Tahiti comme si on était éternel, et l'on y meurt sans crainte. Contrairement aux Occidentaux chez lesquels la mort se vit d'une façon bien différente, et beaucoup plus austère.

Le Polynésien se caractérise donc dès lors par sa tendance à vivre dans l'instant, avec une difficulté tant à conserver le passé qu'à se projeter dans l'avenir, tous s'entendent là-dessus. Nous pouvons même donner l'exemple d'une thèse relativement récente, du psychologue J. Montagero, dans laquelle on a utilisé l'analyse de la perception du temps chez l'enfant de cinq à neuf ans pour en faire l'application à la compréhension du temps chez les Océaniens. En voici le constat : « Ainsi la constatation psychologique de J. Montagero sur l'absence de motivation et d'intérêt des enfants à l'égard de la durée, se trouve-t-elle pleinement dans l'attitude socioculturelle des Océaniens vis-à-vis du temps... »<sup>7</sup>. Par contre, il faut mentionner que toute la tradition des Polynésiens semble contredire l'explication des Occidentaux à propos des croyances temporelles polynésiennes :

Comment une société dont les ancêtres sont l'objet d'un culte, qui punit de mort les défaillances de la mémoire de ses *haere po* pouvait-elle ignorer le passé ? Comment une société où rien ne peut se faire sans consulter les *tahu'a*, sans se concilier les dieux ; où toute opération politique suppose stratégie, alliance matrimoniale ; où le *rahui* se fait en prévision des be-

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>7</sup> Paul Hodée, *Conscience du temps et éducation chez les Océaniens*, C.T.R.D.P., 1981, cité dans Rigo, *ibid.*, p. 52.

soins des célébrations à venir... pourrait-elle ignorer le futur, être imprévoyante?<sup>8</sup>

Mais, puisque le Polynésien n'a pas les mêmes conceptions temporelles qu'eux, les explorateurs ont dit de lui qu'il ignorait le temps, le passé et le futur au lieu de se rendre compte qu'il n'était pas pertinent de parler d'histoire au sens où ils l'entendaient. Par exemple, une caractéristique fondamentale dans l'appréhension de la temporalité polynésienne prouve qu'il était bien naïf de tenter de la classer selon nos constructions passé/présent/futur :

Les Maoris[...] décrivent le passé comme *nga ra o mua* « les jours devant », et le futur comme *kei muri* « derrière ». Ils s'avancent dans le futur avec des yeux tournés vers le passé. En décidant comment agir dans le présent, ils examinent le panorama de l'histoire déployé devant leurs yeux et sélectionnent le modèle qui est le plus approprié et le plus utile parmi les nombreux modèles qui leur sont offerts. Ceci n'est pas vivre dans le passé, c'est utiliser le passé comme guide, investir le passé dans le présent et le futur.<sup>9</sup>

Avec Rigo, on apprend que les notions *muri/mua* (derrière/devant) ne sont pas des métaphores spatiales du temps, mais qu'elles sont plutôt l'expression maori de la réalité du temps, expression et non image. Ainsi, on utilise *A muri atu* (derrière) pour dire : loin dans le futur, et *I mua a'enei* (devant) pour dire : il y a quelque temps. Il précise aussi que dans le système verbal polynésien, la plupart des particules qui permettent l'expression du temps sont aussi des adverbes de lieu : *nei* = ici, présentement ; *ra* = là, alors ; *na* = là, près, tout à l'heure. Deux réalités objectives s'imposent. D'abord le Maori lie étroitement la notion de temps à celle d'espace, l'expression du temps passe par la localisation. Ensuite, le temps et l'espace sont rarement neutres : l'action est précisément située par rapport au locuteur. Tout ceci est bien différent des conceptions

<sup>8</sup> Rigo, *ibid.*, p. 56. Explication : *haere po* : Récitant. Celui qui, en marchant la nuit, apprenait par cœur les généalogies sacrées ; *tahu'a* : Prêtre, expert dans une discipline, sorcier, guérisseur ; *rahui* : Interdiction de consommer les produits d'un territoire jusqu'à la célébration d'une cérémonie spécifique.

<sup>9</sup> Alice Metge, *The Maoris of New Zealand*, Tahiti, Rautahi, 1989, citée dans Rigo, *ibid.*, p. 56.

occidentales. Il est facile d'attribuer cette incapacité d'une langue ou d'une culture à distinguer le temps de l'espace à une *pauvreté primitive intrinsèque*, surtout lorsque la communication est plus ou moins assurée. Mais il faut comprendre que si la langue n'insiste pas sur cette distinction-là, c'est peut-être qu'elle dit autre chose, qu'elle fait des distinctions là où nous n'en faisons pas. Faut-il nécessairement voir dans les moyens linguistiques d'expression de la temporalité le signe indiscutable de spécificités culturelles ? En fait, la temporalité n'existe jamais dans un système linguistique en tant que catégorie pure, elle est toujours associée aux autres réseaux catégoriels, et les systèmes ne mettent vraisemblablement pas l'accent sur les mêmes catégories. Quand on ne comprend pas ces nuances, ou que nous ne les connaissons pas, il est facile de confondre certaines choses, et de faire des interprétations boiteuses.

## 2. « C'était un monde enfant... » (Montaigne, 1595)

Dans la majorité des extraits relevés, le Polynésien est vu depuis toujours comme « un grand enfant de la nature ». Être qualifié d'enfant implique que le Polynésien possède les défauts et l'immaturation qui le caractérisent. Ainsi, les Tahitiens seront décrits en maints endroits comme étant insouciant et inconstants, égoïstes et capricieux, curieux et familiers, et ayant besoin de s'amuser à tout prix. Certains commentaires comportent même de durs jugements :

...les sauvages sont de grands enfants, souvent intelligents il est vrai, mais de grands enfants : ils n'obéissent qu'à l'impulsion du moment et toujours guidés par la convoitise. Paresseux, menteurs, entêtés, gourmands, querelleurs et presque féroces lorsqu'ils sont assurés d'être les plus forts, tels sont les défauts des enfants de tous les pays et tels sont ceux des Polynésiens.<sup>10</sup>

Malgré de telles attributions, on reconnaît parfois une certaine intelligence (mais laquelle ?) aux Polynésiens. On leur ac-

<sup>10</sup> E. Caillot, *Les Polynésiens orientaux en contact avec leur civilisation*, 1909, cité dans Rigo, *ibid.*, p. 83.

corde bien volontiers la curiosité, l'ingéniosité, la vivacité d'esprit, mais on les considère comme des enchaînés de la caverne de Platon, comme étant constitutionnellement aveugles aux vérités essentielles, c'est-à-dire non sensibles : « Ils ont une intelligence à eux, purement concrète, basée sur des faits et qui ne va pas toujours jusqu'à la déduction [...] L'autre, le monde des idées leur est si bien fermé qu'ils n'ont même pas de mot dans leur langue pour exprimer une abstraction »<sup>11</sup>.

Selon Rigo, la figure de l'enfant supporte les revirements de la conscience occidentale : « appel au paternalisme civilisateur et colonial, support du primitivisme bien pensant d'un Occident qui perd ses colonies et se trouve des états d'âme »<sup>12</sup>. D'ailleurs la métaphore du *peuple-enfant* ne rejoint-elle pas celle de la *Mère patrie* ? Nous voici encore face à des affirmations voulant décrire les Polynésiens, mais qui ne décrivent que les observateurs. C'est que l'Occidental, fort de sa rationalité, réserve le symbole, l'image, à l'autre inférieur. Cette métaphore semble assurer trois fonctions pour l'Occidental : 1. elle sert d'alibi à des intentions coloniales ou anti-coloniales : prétexte idéologique ; 2. elle sert de miroir au travers duquel l'homme, comme Alice, peut passer de l'autre côté dans une quête exotique de soi-même : prétexte psychologique et littéraire ; 3. elle sert d'écran à ce que l'homme refuse de voir, de crainte d'ébranler son identité : parade stratégique.

Cette « parade stratégique », ou cet instinct de survie identitaire, est pertinente si l'on veut connaître quelque chose de l'autre. C'est précisément en essayant de retracer ce qu'on refuse de constater que l'on peut voir ce qui nous dérange à ce point chez l'autre, et par le fait même prendre conscience de ce que nous sommes. Si ceci ou cela nous dérange, c'est parce que nous sommes autre chose, nous valorisons autre chose qui nous constitue et nous confirme dans notre être.

<sup>11</sup> A. T'Serstevens, *Tahiti et sa couronne*, 1950, cité dans Rigo, *ibid.*, p. 84.

<sup>12</sup> Rigo, *ibid.*, p. 90.



### 3. « La caractéristique principale de l'esprit maori est son instabilité » (M. Mauss, 1950)

Il y a deux interprétations coexistantes, mais contradictoires, dans le discours occidental à propos de l'émotivité et de son expression chez le Polynésien : ou bien il est un être impulsif, généreux, soumis à ses passions, ou bien il est froidement égoïste et calculateur, et ses larmes sont celles du crocodile. Effectivement, comme la démesure du débordement émotif, sa dimension spectaculaire, laisse parfois entrevoir que la scène est réglée d'avance, que l'émotion y est jouée selon des règles très précises, la spontanéité semble parfois laisser place à la coutume. Et, ce que la coutume suppose de codification renverse tout à coup la perspective première de l'observateur : les larmes ne témoignent plus dès lors de la sensibilité, elles sont plutôt reléguées au rang des accessoires de théâtre.

De plus, toujours selon les textes examinés, la versatilité et le caprice caractérisent aussi le Polynésien. Il semble effectivement avoir des sautes d'humeur fréquentes, et surtout de la difficulté avec les contraintes. L'on dira ainsi de la femme polynésienne : « Elle s'enfuira avec vous si vous insistez, mais elle vous quittera avec autant de facilité. Elle pleurera si vous l'abandonnez, et rira la minute d'après. Son aptitude aux changements rapides est merveilleuse »<sup>13</sup>. Il faut ici préciser que la notion de versatilité est fortement imprégnée de subjectivité, elle est de l'ordre du jugement, et du jugement négatif. Elle indique où se situe l'observateur, et ce qui, dans l'autre, lui fait problème. Se questionner sur la versatilité du Polynésien ramène à des valeurs éthiques. Est-ce que la sincérité des Polynésiens doit être interrogée ? Est-ce que leurs émotions sont moins sincères parce qu'elles participent à une tradition ? Le fait de codifier et de ritualiser l'affectivité n'a pas grand chose à voir avec la question de la sincérité : il s'agit là d'une façon de favoriser les rapports sociaux plutôt que l'expression individuelle, et de contrôler l'émotion, plutôt que de la dissimuler. L'alternance des larmes et du rire, entre autres, dans les cérémonies funéraires, est particulièrement choquante pour les observateurs. On accuse les

<sup>13</sup> Henry Adams, *Lettres des Mers du Sud*, 1891, cité dans Rigo, *ibid.*, p. 111.

Polynésiens de ne pas respecter la scène qu'ils jouent : un groupe pleure et se lamente, pendant que l'autre rit. Cela choque sans doute notre logique lorsque l'on ne comprend pas que, pour les Polynésiens, c'est le produit manifeste qui est important, la contribution de chacun. Pour eux, la douleur restera impalpable tant qu'ils n'auront pas exprimé physiquement et avec énergie ce qu'ils ressentent. Dans le système mental tahitien, sentiment, passion, émotion appartiennent à la réalité physique, et si l'on danse au chevet d'un mourant, c'est dans le but direct d'éloigner la mort. Nous pouvons voir, avec l'extrait suivant, la différence qui existe entre la conception existentielle des Polynésiens et celle des Occidentaux :

...là où nous cherchons des qualités psychiques, les Polynésiens cherchent des quantités sensibles ; là où nous convertissons nos émotions en signes, ils convertissent leurs signes en émotions ; là où nous exprimons dans des symboles nos douleurs, ils expriment dans des douleurs leurs symboles ; là où nous intériorisons, ils extériorisent ; là où nous valorisons la permanence, ils valorisent la rupture...<sup>14</sup>

#### 4. « Ici, on ne sent rien profondément » (Ropiteau)

Le discours occidental a affublé le Polynésien d'une dichotomie qui ne lui va guère : profondeur / surface (ou superficialité). Ainsi nous le voyons comme un être qui n'accorde rien à sa dimension intérieure, même pire, qu'il ignore celle-ci. Rigo relève six lieux où, selon les découvreurs, le Polynésien révèle son absence de profondeur : en amour, au travail, dans les arts, dans la religion, dans l'éthique, dans les verbes et les signes. Nous aborderons brièvement les plus significatifs.

Les Maoris ne connaissent pas le concept « sentiment », et n'ont pas de mots pour exprimer le sentiment amoureux. Ceci est apparu aux yeux des découvreurs comme une absence de sentiment. C'est-à-dire que l'on a interprété l'absence de signifiant comme une absence de signifié. Ainsi, on a figé la Polynésienne dans le rôle ambivalent d'une amoureuse incapable d'aimer : la

<sup>14</sup> Rigo, *ibid.*, p. 117.

littéraire Rarahu de Loti n'était pas fidèle et la réelle Tehamana de Gauguin non plus. Le problème ici n'est pas celui de la fidélité, mais plutôt celui de l'interprétation que nous donnons à un comportement que notre culture condamne. Les Polynésiens sont polygames et exaltés, on les dit infidèles et presque bestiaux. Par contre, et Segalen nous en fait part dans *Les Immémoriaux*, il est plausible de croire que l'incompréhension peut aussi aller dans l'autre sens. Lorsqu'un Occidental se montre possessif envers sa conjointe maori, ne se demande-t-on pas : « Pourquoi réclamait-il ainsi disposer d'elle ? »<sup>15</sup>, et face à la pudeur des Blancs, un Tahitien ne constate-t-il pas naïvement : « Presque tous les hommes blêmes ont coutume de se cacher quand ils caressent une femme » (*I*, 185).

D'autre part, le discours des découvreurs sur la « religiosité » maori laisse planer une arrière-pensée : le Polynésien, de par sa nature, est-il accessible à la *vraie* foi ? Est-ce que cet enfant, plus superstitieux que religieux, saura assimiler la nouvelle religion ? La frontière est grande. Effectivement, si le Polynésien respecte les interdits, c'est par crainte ancestrale liée au pouvoir des *tapu* (de ce qui est sacré), et non par souci éthique. La différence entre le Polynésien et l'Occidental, plus qu'une différence culturelle, est une différence de nature : il garde les croyances et les attitudes de cette nature, sa superstition le prouve. L'on dira donc : « En fait, tous ici restent attachés au fond d'eux-mêmes à toutes leurs anciennes croyances locales. Le Christianisme n'en est qu'une de plus à leurs yeux, qui a seulement dominé les autres parce que Jéhovah est le plus grand et a battu Ta'aroa et 'Oro »<sup>16</sup>.

L'Occidental a la conviction que l'indigène vit dans un monde prélogique où triomphe une imagerie puérile et charmante. C'est précisément cette conviction qui détourne notre attention de ce que nous voyons pourtant. En effet, l'observateur n'accorde souvent d'intérêt qu'à la forme du signifiant en négligeant le signi-

<sup>15</sup> Victor Segalen, *Les Immémoriaux*, Paris, coll. « 10/18 », 1956, p. 163. N.B. : Dorénavant, on fera référence à cet ouvrage comme suit : (*I*, folio).

<sup>16</sup> H. Adams, *Lettres des Mers du Sud*, 1891, cité dans Rigo, *op. cit.*, p. 142.

fié. Par exemple, le goût et l'art de la belle parole en Polynésie sont des choses faciles à constater, mais on remarque que pour le Polynésien la manière de dire vaut mieux que ce qui est dit, et on l'accuse une fois de plus de son manque de profondeur. Cependant pour les Polynésiens ceci semble aller de soi : « L'acte de la parole est pour nous une action grave [...] L'amour des beaux discours est toujours important [...] La valeur du contenu ne venait qu'en troisième position »<sup>17</sup>. Pour le Tahitien, un beau discours égale un discours bien dit, tandis que chez l'Occidental, on juge plutôt le discours par la valeur de ce qui est énoncé. Puisqu'il est possible de le faire, il est intéressant de rendre compte ici de la façon dont Segalen rend, dans son texte, le regard des Polynésiens face aux coutumes scripturales et à l'art discursif des Occidentaux. Tout d'abord, les petits signes noirs de l'écriture attirent la curiosité pour ensuite laisser place à l'admiration : « Les étrangers blêmes, parfois ridicules, ont beaucoup d'ingéniosité : ils tatouent leurs étoffes blanches de petits signes noirs qui marquent des noms, des rites, des nombres. Et ils peuvent longtemps après les rechanter tout à loisir » (I, 126). Le parallèle avec le rituel du tatouage chez les Maoris est facile à faire. Les Polynésiens de Segalen perçoivent donc les signes de l'écriture dans le même sens que ceux qu'ils ont sur le corps, symboles d'une réalité inconnue pour les autres. Par contre, ils s'aperçoivent vite qu'un discours lu est beaucoup moins captivant qu'une parole lancée à gorge déployée, et constatent que « les gens, quand ils discourent au moyen de feuillets, ne s'arrêtent pas volontiers » (I, 156). Puis, ils se lassent d'écouter... après tout, le Polynésien ne veut-il pas toujours s'amuser ? : « Est-ce la coutume de parler si longtemps sans danser et sans nourriture ? » (I, 156).

Avec Bernard Rigo, il ne s'agit donc plus de relancer les vieux débats, mais plutôt de saisir la variété, voire l'opposition des perspectives, et de ne jamais oublier que l'on traite toujours ses sentiments à partir de l'image que l'on se fait de soi et du monde. Selon lui, ce sera dans la culture maori que l'on pourra trouver les éléments pour comprendre le Polynésien, et c'est dans la nôtre que

<sup>17</sup> L. Peltzer, Extraits de la conférence donnée à l'U.F.P, 1993, *Tahiti Pacifique*, cité dans Rigo, *ibid.*, p. 148.

se trouve l'obstacle épistémologique à cette compréhension. Ainsi, nous voyons que lorsque nous croyons parler de l'autre, qu'il soit Occidental ou Polynésien, nous ne parlons que de nous-mêmes. Nous étalons les différences qui nous séparent de l'autre, mais en fait, ce que nous regardons de l'autre n'est que notre reflet. Si Térii s'inquiète face au discours sans nourriture et sans danse, c'est précisément parce que selon lui, un discours doit s'accompagner de ces deux plaisirs. L'autre ne peut être compris, dans un sens ou dans l'autre, que si nous acceptons au départ que tout ce qu'il représente est effectivement autre, différent, et qu'il se situe à la limite de nos connaissances. Dans l'expérience de l'altérité, il faut mettre ses présupposés de côté afin de pouvoir apprécier l'autre pour ce qu'il représente vraiment. Cette conclusion appuie l'idée selon laquelle la figure de l'altérité univoque ne permet pas la rencontre avec l'autre, et qu'elle tend à nous enfermer dans notre propre regard sans que l'on soit capable d'en sortir.

Victor Segalen, semblant presque répondre à ceux dont nous parle Rigo, réagit et reformule la notion d'exotisme, de sorte qu'il remet en question toutes les valeurs occidentales que nous avons pu percevoir à travers les écrits d'observateurs relevés par Rigo. Son *Essai sur l'exotisme*<sup>18</sup> a pour objectif de redonner toute sa pureté originelle au mot exotisme, lui faire dire le sentiment que l'on a de l'intensité du Divers. Aussi se détache-t-il ouvertement de ses prédécesseurs en la matière, qui, pour la plupart, rattachaient l'exotisme à des sensations de voyages où chameaux et palmiers étaient souvent à l'avant-plan. Il refuse ce qu'il appelle « le divers grossier », c'est-à-dire la simple réalisation de l'exotisme géographique dans les climats, les faunes et les flores. Selon lui, il s'agit là d'un divers généralisé, à la portée de tous. L'exotisme colonial est de cette nature, et nous en avons eu un bon exemple avec les lieux communs dressés par Bernard Rigo. Segalen considère les missionnaires et les administrateurs coloniaux venus à Tahiti comme étant des ennemis de l'exotisme puisque, après avoir perçu et jugé les Polynésiens différents d'eux, ils ont souhaité les transformer selon

<sup>18</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana/Le Livre de Poche, coll. « Biblio, essais », 1986.

leurs propres coutumes et habitudes, ils ont voulu les assimiler. Ceci, que ce soit à Tahiti ou ailleurs, enlève beaucoup à l'exotisme. En fait, cela lui enlève tout ce qui le constitue.

Segalen procède, quant à lui, à une redéfinition de l'exotisme en posant le problème dans le sens esthétique. À l'inverse du « divers grossier », Segalen « convien[t] de nommer " Divers " tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre* »<sup>19</sup>. Il s'agit d'un exotisme dans lequel la saisie d'une distance, de quelque chose d'impalpable, est ce qui vient nourrir la création. Avec lui, il faut valoriser l'état dans lequel on se trouve lorsque l'on n'arrive plus à décoder le message qui nous parvient, que l'on s'aperçoit que quelque chose nous est étranger. Une condition essentielle à la sensation d'exotisme est que l'on doit réaliser que des deux objets mis en contact l'un des éléments divergents est en nous. Cette sensation nouvelle, de l'ordre de l'effet produit, réside dans le pouvoir de concevoir l'autre, de percevoir le divers, tout en dégustant la distance qui existe entre lui et nous.

Pour pouvoir vivre une expérience exotique, il faut donc savoir jouir de la différence qui existe entre nous-mêmes, *exotes* - qui apprécions le divers, et qui sommes libres vis-à-vis de l'objet que nous décrivons ou ressentons - et l'objet de notre perception, l'autre. Autrement dit, il faut apprécier l'autre dans toute son altérité : le sujet qui perçoit doit demeurer sujet, et l'objet perçu doit demeurer objet ; il ne faut pas que le statut ou la personnalité de l'un vienne entraver l'autre. Par contre, le respect nécessaire de l'autre ne suffit pas pour parler d'altérité réciproque au sens de Deledalle puisque l'exotisme de Segalen provient du contact avec l'autre, l'objet, et non d'une relation avec lui. De plus, il ne parle pas en termes humains, son regard n'est pas anthropologique ni éthique, mais esthétique, et une situation d'altérité réciproque n'est logiquement possible que s'il y a des sujets humains en jeu. Même si l'on tente d'appliquer l'exotisme de Segalen à la sensation res-

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 100.

sentie au contact d'un peuple étranger, le respect ne va que dans un sens : Segalen n'exige pas que l'autre le respecte, il désire simplement percevoir l'incompréhensibilité qui se dégage de la situation exotique.

Segalen, avec son ouvrage *Les Immémoriaux*, essaie de remédier à la dégradation de l'exotisme en exaltant certaines des valeurs exotiques qui demeurent. Pour ce faire, il présente une situation de mise en contact entre deux peuples, les Blancs venus coloniser les Polynésiens, en donnant le point de vue de ces derniers. La focalisation se fait par les Maoris, ce qui diffère considérablement de ce que l'on retrouve dans les textes traditionnels. *Les Immémoriaux* permettent ainsi d'envisager le contrepoint du regard anthropologique sur les Maoris tel que présenté dans *Lieux-Dits d'un malentendu culturel*. Dès lors sera exotique ou autre ce qui est étranger pour Térii, personnage principal, ce qui diffère des us et coutumes polynésiens. Il est possible de relever des formes d'altérité dans le texte de Segalen, et ce à différents niveaux. D'abord celle du lecteur, sur laquelle nous reviendrons, mais qui n'en est pas la moins importante, mais aussi celle que nous pouvons constater dans les réactions et réflexions des Maoris face aux nouvelles habitudes.

Il y a effectivement lieu de parler d'altérité dans le mécanisme d'appréhension de l'homme blanc mis en place par les Polynésiens, et plus particulièrement par Térii. Il se trouve tout d'abord en situation d'altérité univoque lors de la rencontre et des premiers contacts avec les hommes blancs. Ensuite, il subit une altération identitaire qui le conduit à la figure de l'altérité inverse, c'est-à-dire qu'à un moment donné, il en vient à désirer ce que représente l'autre, pour finir par adopter les nouvelles coutumes importées, donc pour aboutir à une altérité intégrée. C'est en relevant plusieurs extraits des *Immémoriaux* que nous tenterons de démontrer comment le processus altérité / altération / intégration s'actualise chez les Polynésiens que nous dépeint Segalen. Les réactions que nous exposerons permettront aussi de comprendre à quel point la frontière entre deux cultures peut être grande, et comment elle peut

ainsi mettre en péril la communication et la compréhension réciproque. Plusieurs scènes des *Immémoriaux* pourraient servir à notre réflexion, mais afin d'éviter la redondance ou la dispersion, nous avons choisi de nous limiter à l'étude de certains aspects de la mise en contact de croyances religieuses radicalement opposées.

À l'arrivée des hommes blancs sur la terre de Tahiti, les Maoris décident d'organiser une cérémonie d'accueil pour les nouveaux venus. Les Blancs sont bien loin de se douter de ce à quoi ils vont faire face. Ainsi, lorsque le chef Haamahini annonce qu'il y aura sacrifice, et de plus sacrifice humain, leur réaction face à cette étrangeté se comprend (pour nous, Occidentaux) : ils frémissent et protestent avec dégoût. Mais ceci est loin de correspondre aux critères polynésiens, et il ne faut pas manquer de voir qu'on les perçoit comme frémissant « en manifestant une stupide horreur » (I, 47). Il est très clairement impossible, pour le chef, de comprendre une telle réaction devant tant d'honneurs : « À cette vue, les étrangers commencèrent à glapir, on ne sait pourquoi, sans aucun souci de la majesté du lieu et du rite » (I, 58), et cette incompréhension est telle que le Polynésien trouve même le Blanc un peu ridicule : « Ils se moquèrent des étrangers : ceux-ci, dans leur terre Piritania, ne mangeaient donc pas la chair des ennemis ? Même pas les coeurs ? Mais quel autre moyen de se débarrasser, une fois pour toutes, des rancuniers esprits-errants ? » (I, 60). Ainsi, dès la rencontre de ces deux cultures, on peut voir à quel point la différence entre elles est grande, surtout qu'il s'agit là de croyances existentielles profondément ancrées dans les moeurs de chacun. La tâche des missionnaires est grande. Effectivement, ce n'est pas chose facile de faire comprendre aux Tahitiens que le dieu des Occidentaux ne réclame pas d'offrande.

Ainsi, devant la table dressée par un des missionnaires préparant une cérémonie chrétienne, les Polynésiens s'étonnent : « "Est-ce là tout le repas du dieu ?" La foule s'agitait en ricanant. Des murmures dépités grondèrent. On ne pouvait croire à une telle misère, ou bien à une telle avarice ! » (I, 98). L'incompréhension est plus grande encore lorsqu'en entendant le « Buvez ceci, car ceci



est mon sang,... », les Polynésiens l'interprètent en disant que : « Ces maigres offrandes n'étaient point le repas du dieu, mais au contraire le simulacre de ce dieu, et peut-être l'*atua* lui-même, offert à l'homme afin de lui communiquer des forces divines ! » (I, 99), pour ensuite tous crier en chœur qu'ils veulent manger le dieu. Calmés par le missionnaire et ayant à peu près compris qu'il n'était pas question de manger le dieu, les Polynésiens s'étonnent devant l'impassibilité du dieu qui ne répond pas aux appels de l'étranger. Haamahini songe : « Le dieu ne pouvait pas descendre à l'appel d'aussi piètres inspirés ; et il s'irritait, sans doute, dans son ciel [...] si les Piritanés ridiculisaient de la sorte leur Iésu, lui du moins, qui s'en déclarait déjà le disciple, l'honorerait en toute dignité » (I, 100). Dans cet extrait, on voit que le chef ne peut absolument pas concevoir l'absence d'offrande pour le dieu, et qu'il va faire ce qu'il croit devoir faire pour remédier à la situation malgré le refus des Blancs. De plus, on sent poindre l'altération, due à la présence de l'homme blanc, puisque le Polynésien se déclare déjà disciple de Iésu.

Ainsi, le chef croyant bien faire donne un homme mort en offrande à Iésu. Ce nouvel événement ne fait qu'accentuer la frontière existant entre les deux peuples en question, et est un bel exemple d'altérité univoque concernant d'ailleurs les deux pôles. Voyons comment le *Piritané* et les siens apprécient la délicatesse du chef polynésien : « "Malheureux !" pleurait le Piritané, balbutiant comme un enfant épouvanté. Ses compagnons, et même les femmes s'enhardissaient, entouraient les sacrificateurs, criaient, le suppliaient de ne point troubler leurs prières » (I, 101). Le chef, devant ces cris, trouve que son initiative n'est pas appréciée à sa juste valeur, et est ainsi amené à porter un jugement sur les étrangers : « Haamahini, indigné enfin, s'ébroua de ces hommes avarés » (I, 102). Ce que le Polynésien juge comme étant de l'avarice trouve son reflet dans ce que les hommes blancs, eux, considèrent barbare ou sauvage : « pardonne à ces hommes injustes ; car ils ne savent point ce qu'ils font » (I, 103). Ainsi, le geste de reconnaissance initié par Haamahini est immédiatement perçu comme étant un affront de la part des Polynésiens face aux Occidentaux : « Les

autres se lamentaient de plus belle, disant qu'on insultait leur dieu » (I, 102).

Comme nous l'avons mentionné en rendant compte des travaux de Bernard Rigo, les « indigènes » sont à plus d'une reprise caractérisés, dans le discours occidental, par leur manque de profondeur. Cependant, la réaction qu'ont les personnages de Segalen laisse envisager le contraire. En effet, comment un peuple sans aucune conscience de sa dimension intérieure pourrait-il avoir les réflexions suivantes ?

En fuite les nouveaux-parleurs ! qu'avaient-ils donc annoncé de profitable : qu'un dieu, quelque part dans les autres ciels, s'occupait à sauver les hommes... mais les hommes, surtout les vivants maoris, n'étaient point si pitoyables qu'il fallut s'inquiéter de leur sort, et le déplorer... En fuite ! En fuite ! l'autre dieu, le subtil et lumineux *Oro* resplendirait désormais sans contrainte : car, avec les étrangers aux gestes ridicules, *l'atua* Kerito, sans doute, s'était à jamais évanoui. (I, 105)

Cet extrait, en plus de révéler de grandes lignes de la conception existentielle des Maoris, illustre d'une certaine façon une tentative de résistance identitaire de leur part. Effectivement, les Polynésiens proclament haut et fort qu'ils n'ont besoin d'être sauvés par aucun dieu autre que le leur, et qu'ils continueront à vouer leur culte à *Oro*. On y voit aussi leur méprise pour les étrangers « aux gestes ridicules », et on comprend qu'elle est due au fait que les étrangers paraissent, dans le regard maori, être incapables d'honorer leur dieu convenablement.

Cette tentative de résistance identitaire n'est pas suffisante pour protéger les Tahitiens de la venue des Blancs. Nous pouvons le constater au retour de Térii sur son île après vingt années d'absence : les Polynésiens se sont presque tous convertis aux croyances occidentales, et ils adoptent dorénavant des habitudes qui ne leur appartenaient pas. Ainsi, Térii ne reconnaît plus les siens à son arrivée. Il ressent de l'étrangeté et de l'inquiétude face à ces nouvelles manières, et est plus que jamais dépaysé :

Décidément, tout n'était plus que surprise ou même inquiétude, pour lui : ses compagnons n'avaient rien gardé de leurs usages les plus familiers. Les vêtements couleur de nuit, le silence en un jour qu'on déclarait joyeux et solennel, la morne assemblée sans festins, autour d'une maigre parole, sous une toiture brûlante, et ceci, par-dessus tout : qu'on put réciter les signes... Ho ! encore : la honte des femmes dévêtues... Tout se bousculait dans l'esprit du voyageur [...] Il se reprit à errer au hasard, plus indécis que jamais. (*I*, 160)

Térii fait à nouveau l'expérience de l'altérité. Ce qui lui était auparavant familier s'est transformé, a subi une altération, et ne correspond plus à ses connaissances. Ce n'est que lorsque Térii aura acquis un nouveau savoir qu'il se sentira plus familier avec les nouveautés qui font désormais partie de son pays. L'acquisition de ce savoir se caractérise par une altération identitaire. Naturellement, plus il se rapproche des valeurs occidentales, plus il s'éloigne des siennes. Nous verrons donc sa personnalité changer progressivement, au rythme où il entre dans sa nouvelle vie. C'est ainsi que nous pouvons relever des marques explicites illustrant le processus d'altération qui s'opère en lui. D'abord, il se sent démesurément isolé parmi tout cet entrain neuf, et devient honteux d'être ce qu'il est, c'est-à-dire différent des autres. Il est clair que Térii désire être semblable aux autres. Il doit dès lors se livrer à l'apprentissage de cet inconnu. C'est ainsi que l'on verra que : « Beaucoup des nouveaux usages lui devenaient d'ailleurs familiers, malgré parfois leur inconvénient » (*I*, 190), et même que « Térii, saisi violemment par les coutumes étrangères, se prit à dire des mots sans suite : - "cela est beau - cela est beau" » (*I*, 135).

Le processus d'altération se poursuit ainsi jusqu'à ce que Térii adopte lui-même les coutumes qu'il trouvait autrefois bien singulières. On pourrait rapprocher cette expérience de ce que Deledalle entend par la figure de l'altérité inverse, c'est-à-dire que Térii veut se forger une nouvelle identité en empruntant aux valeurs occidentales. Effectivement, il se fait baptiser, même s'il constate avec déception qu'il ne se produit aucun changement, et se fait désormais nommer Iakoba. Il accepte de se marier, et l'idée d'être uni à sa femme pour le reste de ses jours le réjouit. Il va

même jusqu'à se faire délateur des Mamaïa - « exterminateurs des missionnaires » - pour avoir le privilège de porter un maro noir. Récompensé de ses services, il se voit attribuer le titre de diacre du second rang, et doit veiller sur les travaux forcés qu'accomplissent les punis. Il regarde avec mépris ceux qui ne sont pas convertis, y compris Paofaï, celui qu'il considérait autrefois comme son père spirituel : « ...qu'étaient donc ces haéré-po d'autrefois, ces arioï et toutes leurs bandes : la racaille d'un peuple païen » (I, 250). Cette référence aux *haéré-po d'autrefois* démontre à quel point Térîi semble avoir oublié ses propres coutumes : n'était-il pas lui-même un haéré-po méticuleux ?

Ce qui caractérise la figure de l'altérité inverse, toujours selon Deledalle, c'est que le voyageur qui tente de s'identifier à un autre groupe n'y réussit en général jamais. Avec Térîi, devenu Iakoba, bien que nous ne parlons pas de voyageur, il y a quand même échec dans un certain sens. Le Tahitien pourra faire tout ce qui est en son pouvoir pour l'adoption du mode de vie occidental, il n'en demeure pas moins un Polynésien. Il est donc des choses qui, malgré tous les efforts qu'il peut faire, dépasseront toujours la sphère de ses connaissances. Des choses qui resteront obscures, incomprises et qui seront mal interprétées. Pensons à la fin du récit où Iakoba se voit menacé de perdre son titre et ses avantages parce que les travaux forcés n'avancent pas, faute de clous. En bon fidèle, il « demanda au Seigneur de l'inspirer. Le dieu ne répondit pas. [...] Iakoba vacillait dans un embarras mélangé de crainte » (I, 255). Que faire devant le silence du dieu ? Iakoba, croyant qu'une femme pourrait plus facilement obtenir ce dont il a besoin, conçoit l'idée d'employer la fille de sa femme pour l'aider dans son entreprise. Un Occidental parlerait de prostitution. Conscientieux, Iakoba essaie de prendre appui sur des passages du Livre pour se confirmer dans sa décision. Voilà ce qu'il y trouve : « Tu ne profaneras point ta fille en la livrant à la prostitution... », mais il se questionne sur le mot « prostitution », et décide donc d'interroger le Livre au hasard pour plus de précision : « Si la fille d'un prêtre se déshonore en se prostituant, elle déshonore son père : elle sera brûlée au feu » (I, 257). Ceci ne le convainc pas, et même si Eréna

n'est point sa vraie fille, il doute toujours. Soudain, il tombe sur un passage portant sur Abérahama : « Comme il était près d'entrer dans la terre Aïphiti, il dit à sa femme ; voici, je sais que tu es une femme de belle figure. Quand les Aïphiti te verront, ils diront : c'est sa femme ! Et ils me tueront et te laisseront la vie. Dis, je te prie, que tu es ma sœur, afin que je sois traité à force de toi... » (I, 258). Iakoba, loin de comprendre tout ce que représente le fait de se prostituer pour les Occidentaux, trouve rassurant de voir que Abérahama emploie une femme pour son profit. Pire encore, il ne semble pas remarquer que, dans la ruse d'Abérahama, il n'y a rien de sexuel, à part le fait que la femme soit femme. On voit donc que ce qui dérange grandement les Occidentaux, ce qu'ils trouvent offensant, intolérable, sale, de mauvais goût, ne fait absolument pas problème dans la mentalité du Polynésien. Térii est effectivement loin de se douter qu'en prostituant Eréna, il pourrait s'attirer la foudre des tribunaux, d'autant plus que ce sont les Occidentaux qui font les lois.

Suite à ce bref parcours des *Immémoriaux*, il est possible de constater que la sensation d'altérité des Polynésiens face à l'homme blanc s'est considérablement modifiée pendant la mise en contact des deux cultures. Effectivement, nous avons pu voir Térii, d'abord incertain devant l'inconnu, envier les coutumes étrangères, pour ensuite les adopter. Cependant, cette altérité intégrée ne fait pas pour autant un Occidental de Térii, et, comme le prouve ce qui vient d'être mentionné, nous voyons que les frontières culturelles sont plus fortes que bien des efforts faits de sa part.

Parallèlement à cette altérité multiple figurant dans la suite événementielle des *Immémoriaux*, les textes de fiction de Segalen témoignent d'une volonté d'indiquer le sentiment d'exotisme en empruntant des éléments culturels étrangers, ce qui suscite souvent un effet d'étrangeté chez le lecteur face la stylistique de l'écriture ou à la thématique du roman. Dès le début du récit, Segalen nous introduit dans le mode de pensée maori, et nous confie à un narrateur qui appartient visiblement à la culture polynésienne. Les choses sont décrites et interprétées d'une manière qui n'est pas celle

des Occidentaux, et comme le mentionne Henry Amer dans sa postface des *Immémoriaux* : « l'écrivain s'est systématiquement efforcé d'emprunter la morale, les préjugés, les convictions des Tahitiens. Il va plus loin encore, en se faisant plus maori que les Maoris »<sup>20</sup>. Comme Segalen utilise la structure même de la langue pour arriver à cet effet, le lecteur fait face à des zones d'indétermination, et cette fois-ci, l'altérité se construit dans l'acte de lecture et non dans le texte. Par exemple, le lecteur, lors de sa traversée du texte, aura à changer son rythme puisqu'il fera face à de nombreuses phrases construites de façons irrégulière, où les signes de ponctuation (virgules, point-virgules, tirets, deux-points, points de suspension, guillemets, parenthèses, italiques), les énumérations ainsi que les appositions affluent. C'est en effet une écriture où transparaissent les marques de la tradition orale, la tradition des haéré-po qui récitaient à voix haute les généalogies sacrées. Par ailleurs, Segalen parsème le texte de mots maoris transcrits, c'est-à-dire qui ne sont pas écrits en français, mais qu'il utilise pour recréer « l'impression sonore » de la langue d'origine, et qui, donc, sont étrangers à un lecteur occidental. Un glossaire explicatif pourrait partiellement remédier à l'incompréhension du lecteur, mais étant donné que les mots appartenant au vocabulaire maori ne sont accompagnés d'aucune explication supplémentaire à celle fournie par le contexte où ils apparaissent, le lecteur, bien souvent, ne comprend pas<sup>21</sup>. Il doit alors essayer de remédier à l'état d'illisibilité dans lequel il se trouve, soit en faisant des hypothèses interprétatives lui permettant d'attribuer du sens à ce qui lui résiste, que cela soit juste ou non, soit en se faisant à l'idée qu'il ne comprend pas et qu'il doit ainsi passer par dessus l'objet de résistance en l'ignorant<sup>22</sup>. Dans les deux cas, les inférences du lecteur ne sont pas solides, et le déséquilibre créé le met dans une situation incertaine, d'où le sentiment d'altérité.

<sup>20</sup> Henry Amer, Postface à l'édition des *Immémoriaux* parue chez « 10/18 » en 1956, p. 350.

<sup>21</sup> Voir Rachel Bouvet, « Translittération et lecture : *Le livre des jours* de Taha Hussein », *Protée*, vol. 25, n° 3, (« Lecture, traduction, culture »), hiver 1997-1998, p. 71-84.

<sup>22</sup> Voir Bertrand Gervais, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, n° 3, 1999, p. 205-228.

Nous retrouvons le même phénomène à la lecture des fictions d'Édouard Glissant qui implique un effort tout aussi considérable de la part du lecteur, puisque la figure de l'altérité s'y construit par la tension qui existe entre l'ici du lecteur et l'ailleurs qu'il ne décode pas à cause des différences culturelles. L'altérité s'y déploie de façon imaginaire, et c'est la situation de tension du lecteur, déporté vers cet ailleurs, qui tend à la construire. Glissant, en s'inspirant de la définition de l'exotisme et du divers de Segalen, propose quant à lui une réflexion sur la créolisation.

La créolisation concerne les cultures composites, c'est-à-dire celles qui sont essentiellement nées de la colonisation, en particulier celles que l'on appelle le « Nouveau Monde ». Le bassin Caraïbe est, par exemple, un lieu de créolisation intense puisque c'est un endroit où les cultures venues de l'extérieur se sont mélangées d'une manière fondamentale et multiple : pensons aux Antilles anglophone, francophone et hispanophone. À l'intérieur de chacune de ces zones, l'apparition de la langue créole a été le résultat de la mise en contact d'éléments absolument hétérogènes les uns par rapport aux autres. Le créole est ainsi une langue composite, « un tourment de langage »<sup>23</sup>. La créolisation préconisée par Glissant vise à fabriquer un langage utilisant les poétiques, souvent opposées, des langues créoles et des langues françaises. À ne pas confondre avec le créolisme pour lequel Glissant a un peu le même sentiment que Segalen face à l'exotisme grossier. Le créolisme, qui consiste à introduire des mots créoles dans la langue française ou à fabriquer de nouveaux mots français à partir de mots créoles, est pour Glissant le côté exotique (au sens péjoratif) de la chose parce que, entre autres, le lecteur a de la facilité à le repérer. Il a, au contraire, tendance à privilégier l'implicite comme mode de transmission de sa poétique. Avec la créolisation, il s'agit d'utiliser des procédés qui ne sont pas dans le génie de la langue française, tels que les techniques de répétition, de redoublement, de « ressassement », de mise en haleine, d'utiliser l'accumulation de parenthèses, d'incises, etc. Imprégnées de la parole mise en scène

<sup>23</sup> Voir Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

par le conteur, les oeuvres de Glissant veulent faire valoir la présence de langues non élucidées, de formules cabalistiques dont on a pas le sens, mais qui agissent quand même fortement sur l'auditoire.

Cette pratique est le fondement de ce que Glissant appelle la *Poétique de la Relation* : un imaginaire qui permet de comprendre les phases culturelles et les implications des situations des peuples dans le monde d'aujourd'hui, qui les autorise à sortir de l'enfermement, et qui tend à inclure l'autre. Dans ses réflexions, il se pose deux questions fondamentales : comment être soi sans se fermer à l'autre ? comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre ? C'est en raison de ce questionnement qu'il conçoit la situation actuelle du monde comme une « totalité-terre » réalisée - le Tout Monde - qui permet qu'à l'intérieur de cette totalité, les éléments culturels les plus éloignés et les plus hétérogènes puissent être mis en relation, pour produire des résultats imprévisibles. Pour reprendre les termes de Yuri Lotman, Glissant se déplace en périphérie de sa sémiosphère, donc à la frontière de deux ou plusieurs sémiosphères contiguës, et cherche à mettre en relation les divers éléments qui s'entrechoquent pour créer un nouvel ensemble à l'image de la réalité ainsi constituée. Comme le dit Lotman, puisque la sémiosphère se trouve en contact avec d'autres sémiosphères, « un processus d'échange constant est à l'œuvre, la recherche d'un langage commun [...] de sorte qu'à partir de systèmes sémiotiques créolisés de nouvelles sémiosphères voient le jour »<sup>24</sup>. De plus, selon Glissant, le lieu de rencontre entre deux ou plusieurs cultures « ne doit pas être un territoire à partir duquel on regarde le voisin par-dessus une frontière fermée et avec le sourd désir d'aller chez l'autre pour l'amener à ses propres idées ou à ses propres pulsions »<sup>25</sup>. Il faut envisager cette rencontre comme un « chaos-monde » où le divers est fait de chocs, d'intrications, de répulsions, d'attrances, de connivences, d'oppositions et de conflits entre les

<sup>24</sup> Lotman, *op. cit.*, p. 38.

<sup>25</sup> Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 98.



différentes cultures en jeu, et où l'on désire éviter la standardisation ainsi que la norme. Pour Glissant :

Écouter l'autre, les autres, c'est élargir la dimension spirituelle de sa propre langue, c'est-à-dire la mettre en relation. Comprendre l'autre, les autres, c'est accepter que la vérité d'ailleurs s'appose à la vérité d'ici. Et s'accorder à l'autre, c'est accepter d'ajouter aux stratégies particulières développées en faveur de chaque langue régionale ou nationale des stratégies d'ensemble qui seraient discutées en commun<sup>26</sup>.

Ici Glissant se rapproche de la figure de l'altérité inverse élaborée par Deledalle puisqu'il privilégie le contact avec l'autre pour se forger une identité propre. Il désire que la poétique des Antillais corresponde à la dynamique de leur monde. Comme plusieurs cultures ont contribué à l'émergence du créole, il importe maintenant de faire valoir ce syncrétisme culturel dans toute sa diversité, et non seulement comme un ensemble jadis hétérogène, s'étant unifié avec le temps. En fait, il faut garder conscience que l'identité antillaise est le conglomérat de plusieurs éléments, et continuer à percevoir chacun d'eux, sans dévaloriser certains pour en revaloriser d'autres. Glissant dit clairement que « la créolisation suppose que les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être "équivalents en valeur" pour que cette créolisation s'effectue réellement. C'est-à-dire que si dans des éléments culturels mis en relation certains sont infériorisés par rapport à d'autres, la créolisation ne se fait pas vraiment »<sup>27</sup>. Elle peut toujours se faire, mais elle n'est pas représentative de ce qu'elle est censée représenter.

Selon Glissant, à partir du moment où la « totalité monde » sera considérée comme une communauté nouvelle, il y aura l'émergence d'une littérature épique contemporaine qui établira la Relation, et qui acceptera l'autre - tous les étants du monde - occultant ainsi l'influence des grands livres épiques fondateurs qui tendent à exclure l'autre pour rassurer la communauté sur son pro-

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 16.

pre destin. Dans cette nouvelle littérature, il ne sera plus nécessaire de comprendre l'autre, de le réduire au modèle de sa propre pensée pour pouvoir vivre ou construire avec lui. Glissant précise, à propos de ces littératures dont il pressent l'apparition, qu'elles ne seront possibles que si l'on affirme leur « droit à l'opacité ». Ce droit à l'opacité réclame que nous n'essayions pas de mesurer un ordre au chaos-monde dont elles témoignent. Il faut avoir « la force imaginaire et utopique [...] de concevoir toutes les cultures comme exerçant à la fois une action d'unité et de diversité libératrices »<sup>28</sup>.

Au niveau de l'acte de lecture, un texte marqué par la créolisation et par son droit à l'opacité implique un effort considérable de la part du lecteur. Glissant dit lui-même que « la poétique, la structure du langage, la refonte de la structure des langages lui paraîtront purement et simplement obscures »<sup>29</sup>. La créolisation, comme poétique, n'est pas immédiatement perceptible au lecteur. Effectivement, le texte n'est pas imprégné de mots créoles, il est écrit en français et les recours au créole sont plutôt rares. Glissant procède sur le mode de l'implicite, et sa créolisation ne dépend pas principalement du vocabulaire qui y est introduit, bien que ce soit parfois le cas, mais plutôt de l'insertion d'autres rythmes dans la mélodie de la phrase, ce qui fait que la syntaxe poétique ne transgresse pas toujours les règles syntaxiques françaises.

Dans *Malemort*<sup>30</sup> on raconte, par touches, à la manière des Impressionnistes, l'histoire d'un peuple marqué par la traite et les bateaux négriers. Bien que le texte soit écrit dans un français soutenu et régulier pour l'ensemble, le lecteur sent souvent que quelque chose lui échappe. Il perçoit une distance, puisqu'elle semble être ce qui sous-tend l'écriture, ce qui relie tous les éléments disparates auxquels le lecteur fait face lors de sa lecture. Difficile alors de dire ce qu'est exactement cet autre que l'on n'arrive pas à déchiffrer. Pourtant, il est facile de constater qu'il y a de fréquentes zones de

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>30</sup> Édouard Glissant, *Malemort*, Paris, Gallimard, 1997.

Note : Dorénavant, on fera référence à cet ouvrage comme suit : (*M*, folio).

résistance lors de la lecture, qu'elles résident dans ce qui est décrit ou dans la façon dont c'est écrit. C'est effectivement autant par la thématique que par la stylistique du récit que l'on est déporté vers un ailleurs, et nous en donnerons ici quelques exemples pour le démontrer.

Tout d'abord, nous pouvons dire qu'il est plutôt difficile de résumer *Malemort* puisque, à l'image du chaos que prône Glissant, les éléments le constituant s'y succèdent sans souci chronologique, les chapitres se suivent sans que l'on voie ce qui les lie les uns aux autres, et la narration s'entremêle à la multiplicité des voix y figurant. Ce souci de non chronologie est d'ailleurs ouvertement affirmé. En effet, tous les chapitres sont datés, certains de façon précise, mais d'autres s'étalent sur des siècles entiers, et le lecteur fait de véritables bonds temporels, tels que régresser de trente ans dans le passé en l'espace de deux chapitres, ce qui exige de lui un « repositionnement » constant pour comprendre des choses pourtant toutes simples, comme : qui parle à qui ? qui voit quoi ? Il est aussi important de dire que l'histoire s'articule principalement en fonction des préoccupations de trois personnages se nommant Dlan, Médellus et Silacier, et qu'ils sont utilisés dans le but de représenter l'être antillais et son caractère composite. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle ils sont à quelques reprises présentés comme formant une seule entité : Dlan Médellus Silacier, l'absence de virgules venant d'une certaine manière occulter leur identité propre. Bien qu'il n'y ait que très peu de considérations psychologiques dans le roman, il est possible de leur attribuer des traits distinctifs : Dlan se démarque par son scepticisme têtu et sa lucidité, Médellus par sa naïveté et Silacier par son mépris. Pour illustrer cette caractérisation, nous pouvons penser au moment où, en réfléchissant au recrutement de la deuxième guerre mondiale, Silacier s'imagine comme un citoyen à coutelas, Médellus comme un citoyen de la Patrie, et Dlan, lui, comme un citoyen de la Patrie qui est là-bas (*M*, 31). De ces trois personnages, Dlan est celui qui prend le plus d'importance, il semble être celui qui pourra dénoncer les valeurs importées, et revendiquer le droit d'être ce qu'il est. Mais, à l'image

de tous les autres, il devient colonisé, et prêcheur de surcroît, ce qui n'est pas sans rappeler Térii, le personnage de Segalen.

*Malemort*, comme on nous le dit dans *Éloge de la Créolité*, « par l'alchimie du langage, la structure, l'humour, la thématique, le choix des personnages, le rejet des complaisances, opéra le singulier dévoilement du réel antillais »<sup>31</sup>. C'est une œuvre importante dans l'histoire littéraire de la Caraïbe francophone puisque Glissant est un des premiers à avoir enfin décrit un contexte antillais avec une vision propre à cette culture, c'est-à-dire en tenant compte de toutes les facettes de l'Antillais. Il nous met ainsi cette réalité sous les yeux, et parvient à dénoncer l'oppression de façon implicite. C'est-à-dire que sa dénonciation se fait entre les lignes. Dans *Malemort*, Dlan, Médellus et Silacier sont une exception si on les compare aux autres personnages, pour la plupart soumis à la Métropole, « bien colonisés » comme le dirait Glissant : M. Lesprit avoue ouvertement se soumettre aux volontés de la Mère Patrie, Québec, professeur d'anglais, fait apprendre le Littré à sa fille, et Chadin enseigne à ses proches l'art de chérir des personnages historiques (non Antillais, il va sans dire). À l'inverse, on retrouve certains chapitres moins narratifs où figurent des passages de la réalité antillaise souvent occultés : il est question du premier Négateur (marron), des fugitifs qui fuyaient les plantations, de tous les fusillés, victimes de l'autorité, etc. En filigrane du récit se trouve aussi une réflexion sur le langage : quels mots sont les bons ? comment les employer ? *Malemort* est ainsi un des premiers romans à énoncer vraiment ce qu'est l'Antillais, et il est évident que cette réalité n'est pas commune à un lecteur non antillais, qui ne connaît pas la culture ni le contexte socio-historique d'où elle provient. Il est donc normal de ne pas tout comprendre et de ressentir de l'altérité. Nous pourrions même aller jusqu'à dire qu'avant d'entreprendre la lecture d'un tel texte, il faut se faire à l'idée que l'on ne comprendra pas tout, que l'on fera face à des situations d'illisibilité potentielles à propos desquelles les significations inférées peuvent être fausses.

---

<sup>31</sup> Jean Bernabé et al., *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1993, p. 23.

Le texte de Glissant nous confronte à un rythme phrastique qui contribue grandement à provoquer l'étrangeté. Par exemple, un chapitre de trente pages ne comporte aucun point final, que des deux-points ou des virgules, contribuant ainsi à créer un rythme presque affolant où l'on cherche son souffle ; tandis que le chapitre voisin se construit entièrement sur le mode de la phrase courte, presque « surponctué », où il est fréquent, par exemple, de rencontrer des phrases nominales. La rythmique de l'écriture varie à la manière du flot de paroles du conteur. Le chapitre sans point final raconte l'histoire de « ceux qui sans fin tombent et se relèvent fusillés », et l'absence de ponctuation contribue à signifier qu'il s'agit d'un cycle infini ; tandis que le chapitre « surponctué » s'explique par l'étonnement de Mme Otoune se trouvant face à un archange. Les phrases courtes sont à l'image de sa confusion et de ses idées précipitées. Avec l'exemple de ces deux chapitres, nous voyons comment le lecteur, en plus de faire face à une syntaxe inhabituelle, est transporté d'un fait purement antillais (marronnage) à une réalité qui ne peut être que le résultat de la colonisation et de ses valeurs chrétiennes (un archange).

Pour donner un exemple plus concret de la différence culturelle, il est intéressant de considérer le cinquième chapitre du roman puisque l'on y retrouve deux grandes lignes directrices qui sont des réalités proprement antillaises. Le jeu de dominos qui encadre le cinquième chapitre est un fait culturel indéniable. Les stratégies énumérées à propos des six et des doubles nous sont tout à fait étrangères, et il est logiquement impossible pour le lecteur de comprendre à quoi les remarques de Silacier sur le jeu font référence. Mais ce jeu de dominos n'est qu'un prétexte pour nous dévoiler une autre réalité proprement antillaise : leur rapport avec la politique. Effectivement, dans ce chapitre où se joue une partie de dominos, se déroule aussi un dialogue électoral entre M. Lesprit, secrétaire à la mairie, et le Docteur, entrecoupé par les pensées de Silacier qui les observe et les écoute.

Cet extrait du roman est aussi particulièrement représentatif de la façon dont Glissant utilise la ponctuation pour créer sa poéti-

que. Ici, il utilise la parenthèse et le tiret, mais ailleurs les crochets, les guillemets, et même l'italique participent à la création d'une polyphonie énonciative ; un peu comme s'il s'agissait d'un narrateur-conteur relatant la scène, prenant parfois son auditeur en aparté (« je dis hélas, mais à la vérité le jeu n'en devient que plus beau » [M, 76]), faisant part de ses propres opinions (« Nous ne savons certes pas tresser la paille de nos vies » [M, 72]), ou prenant successivement la voix de ses personnages. Effectivement, la limite entre les paroles du narrateur et les paroles des personnages est souvent difficile à tracer. Il arrive même que certaines parenthèses ne soient pas fermées, ainsi la voix du narrateur se mélange à celle des personnages, et il est pratiquement impossible de dire ce qui appartient à qui.

Il semble possible de lire les parenthèses, tirets et autres comme une volonté de créer les inflexions de la voix du narrateur. Il raconte, il précise, il rend les réflexions de Silacier, par exemple : « Il ne sait pas qu'en dix parties je lui ravage oh pour le moins sept ou huit » (M, 71). Par contre, le discours électoral de M. Lesprit n'est encadré par aucune ponctuation, et pour y remédier, Glissant le fait débiter par la formule d'ouverture : « Chantez chantez messieurs », qui rappelle de près le « messieurs dames » lancé par le conteur au début d'une soirée de conte. Les parenthèses qui y figurent semblent appartenir au narrateur, un peu comme s'il intervenait dans le discours de Lesprit de manière subjective. De plus, M. Lesprit prend, pour ainsi dire, le rôle du conteur puisqu'il marque son récit de plusieurs répétitions (ce qui est un fait culturel typiquement antillais), et qu'il entretient son auditoire en le questionnant.

M. Lesprit remonte l'histoire pour s'attarder sur chacun des maires. Un des éléments que le lecteur non antillais ne manquera pas de remarquer, c'est que la plupart des élections sont arrangées. Il faut effectivement savoir que, comme le dit si bien un proverbe : « Eleksyon san frode se kou bouyon san piman »<sup>32</sup>. Il est dans les

---

<sup>32</sup> Traduction littérale : « Élection sans fraude, c'est court bouillon sans piment ». Explication : Pour qu'un court bouillon de poisson soit jugé bon des Antillais, il

mœurs antillaises de frauder les élections et c'est pourquoi Glissant nous en fait part. Qu'il ridiculise un peu la scène, en nous parlant par exemple du maire Otoune s'étant fait fabriquer une urne à sa dimension pour pouvoir y entrer et ainsi « faire respecter l'ordre et la légalité », s'explique probablement par le fait qu'il a envie de démontrer que subir l'oppression d'un Noir pervers n'est pas mieux que subir celle des Blancs. Les mensonges, les fausses promesses, les tactiques illégales ne sont pas plus justes parce qu'elles proviennent d'un frère de couleur. Dans le cas qui nous intéresse, les Antillais qui nous sont présentés, M. Lesprit, le Docteur et Chantette, sont d'ailleurs tous des exemples de « bons colonisés ».

À travers ce récit, les mots appartenant à la réalité antillaise sont aussi des facteurs ralentissant le processus de lecture. Qu'ils soient intégrés dans le texte et transcrits ne suffit pas à leur assurer la lisibilité. Qu'un « bacoua » soit écrit selon nos règles françaises, et non en créole, n'assure pas plus la signification au lecteur. En effet, rien ne lui démontre qu'il s'agit d'un chapeau de paille, à part peut-être le contexte d'où provient le mot étranger. Les mots ainsi utilisés dans le roman contribuent à ce que le lecteur ressente de l'incompréhension face à ce qu'il lit. Pour Glissant, rappelons-le, il n'est pas nécessaire de *comprendre* l'autre. Chaque mot appartenant spécifiquement à la réalité antillaise contribue donc à la construction de la figure de l'altérité. Plus encore, les quelques phrases créoles à tendance proverbiale qui parsèment le récit accentuent cet effet d'opacité. Le lecteur les lira probablement à voix haute pour leur donner plus de contenance, attribuera peut-être du sens à un ou deux mots, pour finalement se rendre compte que malgré tout, ces expressions lui demeurent obscures. S'il désire avoir une meilleure explication, il a à sa disposition un glossaire qu'il peut consulter. Glossaire au début duquel Glissant mentionne, entre autres, qu'il s'adresse aux « lecteurs d'ailleurs, qui ne s'accommodent pas des mots inconnus ou qui veulent tout comprendre » (M, 231). Le lecteur, au détriment la poursuite de sa lecture, doit interrompre ses activités pour aller y chercher du sens. Bien souvent, les explica-

---

doit être bien pimenté, ça va de soi. Le proverbe veut donc dire qu'aux Antilles, il semble tout à fait normal de frauder les élections.

tions peuvent renseigner quant à la traduction française, mais ne suffisent pas à faire traverser les frontières culturelles, et l'altérité persiste donc.

La lecture de tels textes, que ce soit *Malemort* ou encore *Les Immémoriaux*, implique inévitablement la saisie de l'altérité. Chez Glissant, cette altérité est le résultat des effets textuels, comme chez Segalen, qui utilise en plus de cela la polarisation sur l'effet ressenti au contact de l'étranger. L'altérité perçue au cours de la lecture pourrait être envisagée comme un cas d'altérité inverse. Effectivement, le lecteur, en lisant un texte qui provient d'une autre culture, ou qui la met en scène, accepte dès le départ que ce qu'il va lire est différent de ce qu'il connaît, lui est étranger. Le fait de lire un texte étranger témoigne d'un mouvement *exo*, c'est-à-dire que le lecteur sort de sa culture par le biais du texte pour aller à la rencontre d'une autre culture. La lecture contribue donc à le déporter à la frontière de sa sémiotique. Pouvons-nous maintenant dire qu'il recherche une nouvelle forme d'identité ? Une telle affirmation est peut-être un peu radicale, mais il est évident que ce que le lecteur apprend lors de la lecture l'enrichit sur le plan imaginaire et lui donnera la possibilité de s'ouvrir à des réalités autres que la sienne. Ce qu'il lit fera maintenant partie de son bagage encyclopédique, et ses futures expériences de lecture s'en trouveront modifiées par le fait même.

Cette étude des différents chemins de l'altérité menée à la lumière des figures élaborées par Deledalle démontre, principalement, que ce qu'il propose est applicable à d'autres réalités que celle des récits de voyage. Nous avons pu le constater avec trois exemples majeurs ayant des spécificités propres : Bernard Rigo nous donne un exemple d'altérité univoque d'un point de vue anthropologique, et sa conclusion est qu'il nous faut d'abord prendre conscience de nos propres présupposés pour pouvoir apprécier l'autre pour ce qu'il est vraiment. Victor Segalen pose la question de l'exotisme, de ce qui est autre, dans le sens esthétique et il ouvre la voie à une nouvelle manière d'aborder le problème. *Les Immémoriaux* prouvent d'ailleurs que l'altérité univoque concerne les



deux pôles en jeu dans la rencontre, et sont aussi un exemple de l'altérité dans une entreprise de colonisation où le sujet, trop longtemps en contact avec la sémiotique de l'autre, part d'une situation d'altérité univoque, voit son identité s'altérer peu à peu, pour finalement prendre les habitudes importées, et ainsi témoigner d'une altérité intégrée. Glissant propose une vision « englobante » de l'autre, de tous les autres, et valorise ainsi la mise en relation des divers éléments dans une culture. *Malemort*, où Glissant applique sa réflexion sur le texte, matériau brut, provoque inévitablement une situation d'altérité chez le lecteur, se rapprochant de l'altérité inverse. Suite à cette synthèse, il est possible de remarquer qu'une des figures de Deledalle semble effacée du tableau. L'altérité réciproque ne s'y trouve effectivement pas pour la principale raison qu'il n'est nulle part question d'une relation mutuelle et respectueuse entre deux êtres humains. Toutes les facettes que nous avons abordées ne témoignent que d'un pôle de la rencontre, et nous n'avons jamais droit au regard de celui qui est regardé. Il nous échoit de conclure que cette figure de l'altérité, liée à l'éthique, ne concerne peut-être pas la littérature, et qu'elle n'est possible que dans les cas où il y a un contact humain en jeu. Il semble effectivement plus à propos de parler de réciprocité à l'égard du cosmopolitisme qu'à l'égard de textes de fiction. Pour mener une réflexion plus approfondie sur cette figure de l'altérité, il importerait donc d'élargir le champ d'étude aux phénomènes de rencontres interculturelles, et de voir comment deux ou plusieurs personnes n'appartenant pas à la même communauté culturelle sont mises en contact les unes avec les autres, dans une même sémiotique.

## Bibliographie

BERNABÉ, Jean *et al.*, *Éloge de la Créolité*, Paris, Gallimard, 1993.

BOUVET, Rachel, « Translittération et lecture : *Le livre des jours* de Taha Hussein », *Protée*, vol. 25, n° 3, (« Lecteur, traduction, culture »), hiver 1997-1998, p. 71-84.

DELEDALLE, Gérard, « L'altérité vue par un philosophe sémioticien », dans Ilana ZINGUER, dir., *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Éd. Slatkine, 1991, p. 15-20.

GERVAIS, Bertrand, « Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot. Pour une définition de l'illisibilité », *La lecture littéraire*, n° 3, 1999, p. 205-228.

GLISSANT, Édouard, *Malemort*, Paris, Gallimard, 1997.

\_\_\_\_\_, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.

\_\_\_\_\_, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

LOTMAN, Yuri, *La Sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », 1999.

RIGO, Bernard, *Lieux-Dits d'un malentendu culturel. Analyse anthropologique et philosophique du discours occidental sur l'altérité polynésienne*, Tahiti, Au Vent des Îles, 1997.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana / Le Livre de Poche, coll. « Biblio : essais », 1986.

\_\_\_\_\_, *Les Immémoriaux*, Paris, coll. « 10/18 », 1956.



# **Bibliographies**



## Le désert

ABÉCASSIS, Armand, « L'expérience du désert dans la mentalité hébraïque. Le désert de la *Genèse* », *Le désert et la quête*, Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem, Paris, Berg International, n° 8, 1982, p. 25-43.

AHMED, Saad Noah, *Desert Quest. French and British Writers in Arabia and North Africa, 1850-1950*, thèse de doctorat, Université de l'Illinois à Urbana-Champaign, décembre 1983.

AHMEDOU, El Ghassem Ould, *Le génie des sables*, Paris, L'Harmattan, 1993.

AL-KINDY, Salam, « Le tout-révolu », *Dédale*, n°s 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 369-389.

AOUAD LABRECH, Oumama, « Le vertige horizontal / Borges », *Dédale*, n°s 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 433-440.

ARNALDEZ, Roger, « Déserts-métaphores de la mystique musulmane », dans Edwige LAMBERT, dir., *Désert: nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Paris, Autrement, coll. «Hors Série», n° 5, 1983, p. 202-209.

\_\_\_\_\_, «Le thème du désert dans la mystique musulmane : thème d'inspiration ou thème d'illustration», *La mystique du désert dans l'islam, le judaïsme et le christianisme*, Gordes (Abbaye de Sénanque), Publications de l'Association des Amis de Sénanque, 1974, p. 89-96.

BADUEL, Pierre-Robert, « Le défi saharien », *Enjeux Sahariens* (Table ronde du CRESM, novembre 1981), Paris, Éd. du CNRS, coll. « Recherches sur les Sociétés Méditerranéennes », 1984.

- BARTH, Heinrich *et al.*, *Fous du désert*, Paris, Phébus, coll. « D'ailleurs. Le Tour du Monde », 1991.
- BARTHÉLEMY, Guy, *Fromentin et l'écriture du désert*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean, « Desert Forever », *Traverses*, n° 19, (« Le désert »), juin 1980, p. 54-58.
- BEKRI, Tahar, LAABI, Abdellatif et Guy MENGA, « Au-dessus du désert », *Notre-Librairie*, n° 95, 1998, p. 6-15.
- BERGONZI, Bernard, « Poetry of the Desert War : British Poets in Egypt, 1940-45 », dans Vereen BELL et Laurence LERNER, dir., *On Modern Poetry : Essays Presented to Donald Davie*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1988, p. 15-35.
- BETTINOTI, Julia et Marie-Françoise TRUEL, « Lust and Dust : Desert Fabula in Romances and Media », *Paradoxa : Studies in World Literary Genres*, Vachon Island, vol. 3, n° 1-2, 1997, p. 184-194.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, « Vox in deserto, Borges et l'histoire du sable », *Dédale*, n° 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 421-432.
- BOBBÉ, Sophie, dir., *Déserts américains : grands espaces, peuples et mythes*, Paris, Autrement, coll. « Monde/Nature Extrême », n° 102, 1997.
- BOURSIER, Nicole, « Des déserts classiques et de quelques ermites », dans Jean-Jacques DEMOREST et Lise LEIBACHER-OUVRARD, dir., *Pascal, Corneille, Désert, Re traite, Engagement* (Actes du Congrès de Tucson), Paris, Papers on French 17<sup>th</sup> Century Literature, 1984, p. 207-223.



- BRAHIMI, Denise, « Vamp Saharienne 1933 », *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Maghreb Contemporain », n° 37, (« Le Maghreb dans l'imaginaire français: la colonie, le désert, l'exil »), 1985, p. 97-105.
- BRUN, Jean, « Les deux déserts », *Le désert et la quête*, Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem, Paris, Berg International, n° 8, 1982, p. 149-162.
- CALVINO, Italo, « Trois variations sur le désert », *Traverses*, n° 19, (« Le désert »), juin 1980, p. 2-6.
- CHEEK, Lawrence W., dir., *Voices in the Desert*, San Diego, Harcourt Brace & Company, coll. « The Wilderness Experience », 1995.
- CHENU, Roselyne, *Le désert. Petite anthologie*, Paris, Cerf, 1997.
- CLAYSSSEN, Jacques, « Désert », *Traverses*, n° 19, (« Le désert »), juin 1980, p. 92-96.
- COULET, Corinne, « L'érémia », *Dédale*, n° 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 334-342.
- DAGRON, Chantal et Mohamed KACIMI, *Naissance du désert*, Paris, Balland, coll. « Naissance des Imaginaires », 1992.
- DAVY, Marie-Magdeleine, « Le thème du désert dans le monachisme chrétien », *Le désert et la quête*, Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem, Paris, Berg International, n° 8, 1982, p. 45-70.
- « Déserts, vide, errance, écriture », *Dédale*, n° 7-8, printemps 1998.

- DOMANGE, Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993.
- DRAGONETTI, Roger, « 'Une plage aussi aride qu'un désert' / Dante », *Dédale*, n<sup>os</sup> 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 401-420.
- DRIOT, Marcel, *Les pères du désert : vie et spiritualité*, Montréal, Éd. Paulines, coll. « Maranatha », 1991.
- DUPONT, Jacques, *Les tentations de Jésus au désert*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Studia neotestamentica », n<sup>o</sup> 4, 1968.
- ÉTIENNE, Bruno, « Écritures saintes, désert, monothéisme et imaginaire », *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Maghreb Contemporain », n<sup>o</sup> 37, (« Le Maghreb dans l'imaginaire français: la colonie, le désert, l'exil »), 1985, p. 133-149.
- GABUS, Jean, *Arts et symboles*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Au Sahara », 1958.
- GASPAR, Lorand, « Approches d'un désert vivant », *Dédale*, n<sup>os</sup> 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 147-151.
- GUILLAUMONT, Antoine, « La conception du désert chez les moines d'Égypte », *La mystique du désert dans l'islam, le judaïsme et le christianisme*, Gordes (Abbaye de Sénanque), Publications de l'Association des Amis de Sénanque, 1974, p. 25-38.
- HAYNES, Roslynn D., « 200 Years of the Australian Desert in Literature », dans Patrick D. MURPHY et Terry GIFFORD, dir., *Literature of Nature : An International Sourcebook*, Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998, p. 259-263.

HENRY, Jean-Robert, « Résonances Maghrébines », *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Maghreb Contemporain », n° 37, (« Le Maghreb dans l'imaginaire français : la colonie, le désert, l'exil »), 1985, p. 5-14.

\_\_\_\_\_, « Romans sahariens et imaginaire français », dans Pierre-Robert BADUEL, dir., *Enjeux sahariens* (Table ronde du CRESM, nov. 1981), Paris, Éd. du CNRS, coll. « Recherches sur les Sociétés Méditerranéennes », 1984, p. 423-440.

\_\_\_\_\_, « Le désert nécessaire », dans Edwige LAMBERT, dir., *Désert: nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*, Paris, Autrement, coll. « Hors série », n° 5, 1983, p. 17-34.

HERRMANN, Andrea W., « Literary Nonfiction Writing of the American Desert », dans Patrick D. MURPHY et Terry GIFFORD, dir., *Literature of Nature : An International Sourcebook*, Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998, p. 70-76.

HOUIX, P., « L'austère beauté du désert », *Collectanea Cisterciensia*, vol. 53, n° 2, 1991, p. 117-122.

HUCHET, Jean-Charles, « Les déserts du roman médiéval : le personnage de l'ermite dans les romans des XIIe et XIIIe siècles », *Littérature*, n° 60, (« Corps empêché – Corps énoncé »), décembre 1985, p. 89-108.

HUGOT, Henri-Jean et Maximilien BRUGGMANN, *Sahara : dix mille ans d'art et d'histoire*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1976.

INGHAM, Zita, *Reading and Writing a Landscape : A Rhetoric of Southwest Desert Literature*, Thèse de doctorat, Université de l'Arizona, septembre 1991.

IVAN, Frère, *Désert et cité des hommes*, Paris, Médiaspaul, 1992.

JACOB, Christian, « La contrée des sables et des épouvantements », *Traverses*, n° 19, (« Le désert »), juin 1980, p. 34-46.

JEAN, Frère, *Hommes de lumière*, Paris, Mame, 1988.

JUNOD, Éric, *Les sages du désert : Antoine, Pachôme, Evagre, Syméon*, Genève, Labor et Fides, coll. « Entrée libre », n° 16, 1991.

KORINMAN, Michel et Maurice RONAI, « Le désert - Mode d'emploi. Aide-mémoire pour une épistémologie de l'aride », *Traverses*, n° 19, (« Le désert »), juin 1980, p. 80-91.

LACARRIÈRE, Jacques, *Les Hommes ivres de Dieu*, Paris, Fayard, coll. « Points. Sagesses », 1983.

LACOSTE, Yves, « Unité et diversité des déserts », *Traverses*, n° 19, (« Le désert »), juin 1980, p. 7-22.

*La mystique du désert dans l'islam, le judaïsme et le christianisme*, Gordes (Abbaye de Sénanque), Publications de l'Association des Amis de Sénanque, 1974.

LANE, B. C., « Desert Attentionness, Desert Indifference : Countercultural Spirituality in the Desert Fathers and Mothers », *Cross Currents*, vol. 44, n° 2, 1994, p. 193-206.

LAMBERT, Edwige, dir., «*Désert: nomades, guerriers, chercheurs d'absolu*», Paris, Autrement, coll. « Hors Série », n° 5, 1983.

LARDEAU, Yann, « À corps perdu », *Traverses*, n° 19, (« Le désert »), juin 1980, p. 59-65.

- LAUREANO, Pietro, *Sahara : jardin méconnu*, Paris, Larousse, 1991.
- LAURENT, Alain, *Histoires de déserts* (anthologie), Paris, Sortilèges, 1998.
- LAWRENCE, Claire, « Getting the Desert into a Book : Nature Writing and the Problem of Representation in a Postmodern World », dans Peter QUINGLEY, dir., *Coyote in the Maze : Tracking Edward Abbey in a World of Words*, Salt Lake City, University of Utah, 1998.
- LE BOT, Marc, « Le sable », *Traverses*, n° 19, (« Le désert »), juin 1980, p. 47-53.
- « Le désert », *Traverses*, n° 19, juin 1980.
- Le désert et la quête*, Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem, Paris, Berg International, n° 8, 1982.
- « Le Maghreb dans l'imaginaire français: la colonie, le désert, l'exil », *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Maghreb Contemporain », n° 37, 1985.
- LEQUELLEC, Jean-Loïc, *Symbolisme et art rupestre au Sahara*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- LHOTE, Henri, *Le Sahara, désert mystérieux*, Paris, Bourrelier, coll. « La joie de connaître », 1937.
- LUPIERIE, Stéphane, « Soif de désert », *Psychologies*, n° 148, décembre 1996, p. 64-67.
- MADELAIN, Jacques, « Désir du désert : hommage au grand désert américain », *Revue Française d'Études américaines*, vol. 16, n° 50, novembre 1991, p. 423-436.

- \_\_\_\_\_, « L'espace paradoxal », *L'errance et l'itinéraire: lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, 1983, p. 59-86.
- MATHE, Sylvie, « Méditation sur le désert: Figures et voix », *Mythes ruraux et urbains dans la culture américaine* (Actes du Colloque des 2, 3, 4 mars 1990), Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1990, p. 135-154.
- MAUGER, Thierry, *L'arche du désert*, Paris, Souffles, 1991.
- MESCHONNIC, Henri, « Génie du lieu et génie de la langue », *Dédale*, n<sup>os</sup> 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 313-325.
- MICHEL, Jacqueline, *Jouissance des déserts dans la poésie contemporaine : A. Chedid, J. Dupin, E. Jabès, P. Jaccottet, L. Gaspar, J. Tortel*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1998.
- MIQUEL, André, *Du désert d'Arabie aux jardins d'Espagne*, Paris, Sindbad, 1992.
- \_\_\_\_\_, « Le désert dans la poésie arabe préislamique : La Mu'allāqa de Labid », *La mystique du désert dans l'islam, le judaïsme et le christianisme*, Gordes (Abbaye de Sénanque), Publications de l'Association des Amis de Sénanque, 1974, p. 73-88.
- MONDZAIN, Marie José, « Les voix qui crient dans le désert », *Dédale*, n<sup>os</sup> 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 357-368.
- MONOD, Théodore, *Le chercheur d'absolu*, Paris, Le Cherche Midi Éditeur, coll. « documents », 1997.
- \_\_\_\_\_, *Vie et mort en désert*, Paris, Seuil, 1993.

- \_\_\_\_\_, *Méharées. Explorations au vrai Sahara*, Paris, Actes Sud, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Les déserts*, Paris, Horizons de France, 1973.
- MORTIMER, Mildred, «The Desert in Algerian Fiction», *L'esprit créateur*, vol. 26, n°1, 1986, p. 60-69.
- MOUSSA, Sarga, «Limites de la description: la représentation du désert dans *Un été dans le Sahara* de Fromentin », *Poétique*, n° 102, 1995, p. 231-244.
- PARISSE, Giovanna, «Désert, désir, défi: sur quelques images du désert dans la littérature française contemporaine», dans Régis ANTOINE, dir., *Carrefour de cultures. Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, Berlin, Gunter Nan Verlag, coll. «Études Littéraires Françaises», n° 55, 1993, p. 109-126.
- PLANHOL, Xavier de, «Le désert: cadre géographique de l'expérience religieuse», *La mystique du désert dans l'islam, le judaïsme et le christianisme*, Gordes (Abbaye de Sénanque), Publications de l'Association des Amis de Sénanque, 1974, p. 5-16.
- QUEFFELEC, Henri, *Saint Antoine du désert*, Paris, Séguier, 1988.
- QUILICO, Folco, *Les grands déserts*, Paris, Flammarion, 1969.
- RAYBAUD, Antoine, «Géopoétique du désert », *Dédale*, n°s 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 152-157.
- REGNAULT, Lucien, *Les chemins de Dieu au désert: la collection systématique des apophtegmes des pères*, Sable-sur-Sarthe, Solesmes, 1992.

\_\_\_\_\_, *La vie quotidienne des pères du désert en Égypte au IV<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hachette, 1990.

\_\_\_\_\_, *Les sentences des pères du désert : série des anonymes*, Sable-sur-Sarthe, Solesmes, n° 43, 1985.

ROYOT, D., « Quand le vide est créateur de mythes », dans Sylvie BOBBÉ, dir., *Déserts américains : grands espaces, peuples et mythes*, Paris, Autrement, coll. « Monde/Nature Extrême », n° 102, 1997, p. 110-161.

SEDDIK, Youssef, « Père, dessine-moi un texte-désert », *Dédale*, n°s 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 390-400.

STEINMANN, Jean, *Saint Jean-Baptiste et la spiritualité du désert*, Paris, Seuil, 1955.

STÉTIÉ, Salah, *Réfraction du désert et du désir*, Paris, Babel Éditeur, 1994.

TEAGUE, David W., *The Southwest in American Literature and Art : The Rise of a Desert Aesthetic*, Tucson, University of Arizona Press, 1997.

THESIGER, Wilfred, *Le désert des déserts*, trad. Michèle Bouchet-Fornez, Paris, Plon, coll. « Terre Humaine », 1978.

TOLBA, Anne-Marie, *Villes de sables. Les cités bibliothèques du désert mauritanien*, Paris, Hazan, 1999.

TRIGANO, Shmuel, « Le désert de l'amour (Commentaire de Jérémie II) », *Dédale*, n°s 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 326-333.

\_\_\_\_\_, « Midbar Chemama », *Traverses*, n° 19, (« Le désert »), juin 1980, p. 98-104.



- VATIN, Jean-Claude, « Désert construit et inventé, Sahara perdu ou retrouvé: le jeu des imaginaires », *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Maghreb Contemporain », n° 37, (« Le Maghreb dans l'imaginaire français: la colonie, le désert, l'exil»), 1985, p. 107-131.
- WADE MINKOWSKI, Anne, « Désert dans les langues », *Dédale*, n<sup>os</sup> 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 441-444.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, « Le désert et l'imagination cosmo-poétique », *Cahiers de Géopoétique*, octobre 1991, p. 37-43.
- \_\_\_\_\_, «Le pèlerin des sables: phénoménologie de l'espace minéral», *Le désert et la quête*, Cahiers de l'Université Saint Jean de Jérusalem, Paris, Berg International, n° 8, 1982, p. 129-148.



## Le nomadisme

- ABDEL JAOUAD, Hedi, «Isabelle Eberhardt: Portrait of the Artist as a Young Nomad», *Yale French Studies*, n° 83, (« Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms », t. 2), 1993, p. 93-117.
- AHMED, S., «Home and Away : Narratives of Migration and Estrangement», *International Journal of Cultural Studies*, vol. 2, n° 3, 1999, p. 329-347.
- ANDAY, Melih Cevdet et Talat Sait HALMAN, «On the Nomad Sea», *Literature East and West*, n° 17, 1973, p. 63-68.
- BARFIELD, Thomas Jefferson, *The Nomadic Alternative*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1993.
- BATAILLON, Claude *et al.*, *Nomades et nomadisme au Sahara*, Paris, Unesco, coll. « Recherches sur la zone aride », n° 19, 1963.
- BERNUS, Edmond, *Touaregs, chronique de l'Azawak*, Paris, Plume, coll. «Enquête», 1991.
- BERNUS, Edmond et Jean-Marc DUROU, *Touaregs: un peuple du désert*, Paris, R. Laffont, 1996.
- «Bibliographie sur les Tsiganes», *Droit et Cultures*, n° 17, 1989, p. 81-83.
- BOBBÉ, Sophie, dir., «Taïga-Tundra: au Nord, la démesure», Paris, Autrement, coll. «Monde», n° 111, 1999.
- BOER, Inge E., «The World Beyond Our Windows: Nomads, Travelling Theories and the Function of Boundaries», *Parallax: A Journal of Metadiscursive Theory and Cultural Practices*, n° 3, septembre 1996, p. 7-26.

- BONNEMAISON, Joël, CAMBREZY, Luc et Laurence QUINTY-BOURGEOIS, dir., *Le territoire, lien ou frontière?*, Tomes 1 et 2, Paris/Montréal, L'Harmattan, coll. «Géographie et cultures», Série Fondements de la géographie culturelle, 1999.
- BOURGEOIS, André, *Les sociétés touarègues: nomadisme, identité, résistances*, Paris, Karthala, coll. «Hommes et sociétés», 1995.
- BOUVIER, Nicolas, «Routes et déroutes. Réflexions sur l'espace et l'écriture», *Revue des sciences humaines*, tome LXXXX, n° 214, («Immobilés à grands pas. Écriture et voyage»), avril-juin 1989, p. 177-186.
- BOYD BUGGS, Debra, «The Fusion of Sufi and Nomad Thought in the Poetry of Hawad, Tuareg Mystic», dans Kenneth W. HARROW, dir., *The Marabout & the Muse: New Approaches to Islam in African Literature*, Portsmouth (NH), Heinemann, n° xxiii, 1996, p. 103-115.
- CHABBI, J., «L'eau et le désert dans l'imaginaire du Coran», *Océanis*, vol. 21, n° hors série, 1995, p. 51-66.
- CHELHOD, J., «Le mythe chez les Arabes», *L'Homme. Revue Française d'Anthropologie*, vol. 2, n°1, 1962, p. 66-90.
- CHENEVIÈRE, Alain, *Bédouins: nomades d'Arabie*, Paris, Denoël, coll. «Planète», 1991.
- DÄLLENBACH, Lucien, dir., *Butor aux quatre vents suivi de L'écriture nomade par Michel Butor*, Paris, José Corti, 1997.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

- DEPESTRE, René, «René Depestre: le Nomade enraciné», *Qui Vive International*, n° 2, février 1986, p. 29-33.
- DOUGLAS, S., «Conte et tradition chez les "Travelling People" écossais», *Cahiers de Littérature Orale*, n° 30, 1991, p. 65-78.
- EIBEL, Alfred, «Nomade, découvreur, rêveur», *Carnets de l'Exotisme*, n° 9, (« Le regard nomade »), janvier-juin 1992, p. 12-13.
- FEILBERG, Carl Gunnar, *La tente noire: contribution ethnographique à l'histoire culturelle des nomades*, trad. Hélène Laurent-Lund, Copenhague, I kommission hos gyldendalske boghandel, Nordisk Forlag, coll. «Nationalmuseets skrifter. Etnografisk roekke», n° 2, 1944.
- FISHER, Dominique D., «Du "nomadisme circulaire" dans *Une saison en enfer*», *RLA: Romance Languages Annual*, n° 6, 1994, p. 48-51.
- GALAND, L., «Le campement dans la poésie traditionnelle de l'Ahaggar», *Littératures et cultures*, Paris, Société des Africanistes, 1980, p. 53-60.
- GALLOY, Pierre, VINCENT, Yvon et Maurice FORGET, *Nomades et paysans d'Afrique noire occidentale*, Nancy, Université de Nancy, coll. «Annales de l'Est» n° 23 et «Publications de l'Institut de géographie de la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Nancy» n° 3, 1963.
- GANDELMAN, Claude, «Écriture et migrations», *Athanor: Rivista d'Arte, Letteratura, Semiotica, Filosofia*, n° 4, 1993, p. 14-18.

- GAUDIO, Attilio, *Les populations du Sahara occidental: histoire, vie et culture*, Paris, Karthala, 1993.
- HANCOCK, I., «Le stéréotype du Gitan», *Études Tsiganes*, vol. 34, n° 3, 1988, p. 19-26.
- HARDESTY, William H., III, «A Nomad of the Time Streams: Moorcock's *Oswald Bastable*», dans Thomas J. REMINGTON, dir., *Selected Proceedings of the 1978 Science Fiction Research Association National Conference*, Cedar Falls, University of Northern Iowa, 1979, p. 105-113.
- IMFELD, Al et Gerd MEUER, «Nuruddin Farah: A Modern Nomad», *Afrika*, vol. 21, n° 9, 1980, p. 23-25.
- IRONS, William George et Nevills DYSON-HUDSON, dir., *Perspectives on Nomadism*, Leiden, E. J. Brill, coll. «International Studies on Sociology and Social Anthropology», vol. 13, 1972.
- JABÈS, Edmond *et al.*, *L'Imprononçable. L'écriture nomade*, Paris, Collectif Change, coll. «Change», 1975.
- JABÈS, Edmond, «Rainbow. II : Destabilizing Dichotomies Alterity and Nomadism», *Yale French Studies*, n° 82, 1993, p. 115-117.
- JACKSON, Richard, «James Tate: Tipster Nomad on a Planet of Rough Edges», *Ploughshares*, vol. 11, n° 1, 1985, p. 20-30.
- JOHNSON, Douglas L., *The Nature of Nomadism: A Comparative Study of Pastoral Migrations in Southwestern Asia and Northern Africa*, Chicago, University of Chicago, Department of Geography, coll. «University of Chicago, Department of Geography. Research paper», n° 118, 1969.

- JONASSAINT, Jean, «Le Nomade enraciné», dans René DEPES-  
TRE, *Le Métier à métisser*, Paris, 1998, p. 237-247.
- JOUAY, Mohamed, *Postmodern Nomads: The Politics of  
Displacement in Tahar Ben Jelloun's Work*, thèse de  
doctorat, Université Duke, 1994.
- KHADER, Jamil, «Postcolonial Nativeness: Nomadism, Cultural  
Memory, and the Politics of Identity in Louise Erdrich's and  
Michael Dorris's *The Crown of Columbus*», *ARIEL: A  
Review of International English Literature*, vol. 28, n° 2,  
avril 1997, p. 81-101.
- KIRWIN, Elizabeth, «Isabelle Eberhardt: A Curious Mixture of  
Russian Aristocrat, Anarchist, and Algerian Nomad», dans  
Will WRIGHT et Steven KAPLAN, dir., *The Image of  
Class in Literature, Media, and Society*, Pueblo, Society for  
the Interdisciplinary Study of Social Imagery, University of  
Southern Colorado, 1998, p. 256-260.
- KLUBACK, William, *Edmond Jabes: The Poetry of the Nomad*,  
New York, Peter Lang, 1998.
- JACOBS, J. U., «Names for Nomads in *The Songlines* by Bruce  
Chatwin», *Nomina Africana: Journal of the Names Society  
of Southern Africa/Tydskrif van die Naamkundevereniging  
van Suider Afrika*, vol. 9, n° 2, octobre 1995, p. 11-22.
- LAGARDE, Pierre de, *Le grand duel: esprit nomade, culture sé-  
dentaire*, Paris, Buchet/Chastel, 1997.
- « Le regard nomade », *Carnets de l'exotisme*, n° 9, 1992.
- LHOTE, Henri, *Le Hoggar. Espace et temps*, 2e éd., Paris, A. Col-  
lin, coll. «Civilisations», 1984.

- LOWE, Lisa, «Literary Nomadics in Francophone Allegories of Postcolonialism: Pham Van Ky and Tahar Ben Jelloun», *Yale French Studies*, n° 82, («Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms», t. I), 1993, p. 43-61.
- MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Livre de poche», n° 4255, 1997.
- \_\_\_\_\_, «La pulsion d'errance», *Sociétés*, n° 56, 1997, p. 5-13.
- McCLINTOCK, Scott O'Neil, *Nomad's Land: Cultural Hybridity and U. S.-Latin American Relations In and Outside of Literature*, Thèse de doctorat, University of California at Irvine, 1995.
- MEEKER, Michael E., *Literature and Violence in North Arabia*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, coll. «Cambridge Studies in Cultural Systems», 1979.
- MEKERTA, Soraya Martine, *'Mektoub': Or, Written on the Sand: une Poétique nomade de l'inscription et de l'effacement*, thèse de doctorat, University of Minnesota, 1994.
- MILLER, Christopher L., *Nationalists and Nomads: Essays on Francophone African Literature and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- \_\_\_\_\_, «The Postidentitarian Predicament in the Footnotes of *A Thousand Plateaus*: Nomadology, Anthropology, and Authority», *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism*, vol. 23, n° 3, automne 1993, p. 6-35.
- MILLER, Kathy, «Cultural Geography: Nomadism, Friendship, and War in Margaret Atwood's *The Robber Bride*», *Dedalus*:



*Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n° 6, 1996, p. 71-80.

MONOD, Théodore, dir., *Pastoralism in Tropical Africa, les sociétés pastorales en Afrique tropicale: Studies Presented and Discussed at the XIIIth International African Seminar*, Londres/Toronto, Oxford University Press, 1975.

MONTAGNE, Robert, *La civilisation du désert : nomades d'Orient et d'Afrique*, Paris, Hachette, coll. « Le Tour du Monde », 1947.

MONTIGNY-KOZLOWSKA, A., «Comme une gazelle blanche : Gazaliyah, bédouine de Qatar», *Cahiers de Littérature Orale*, n° 23, 1988, p. 233-248.

MOORE, G.H., «Nomads and Feminists: The Novels of Nuruddin Farah», *International Fiction Review*, vol. 11, n° 1, hiver 1984, p. 3-12.

MOUSSA, Sarga, «Le Bédouin, le voyageur et le philosophe», *Dix-huitième siècle*, n° 28, 1996, p. 141-158.

*Nomadisme: mobilité et flexibilité?*, Paris, O.R.S.T.O.M., coll. «Bulletin de liaison O.R.S.T.O.M. », 1986.

PERRIN, Pierre et Jean-Christophe GRANGE, *Nomades: les passagers de la terre*, Paris, Denoël, 1991.

PETERSEN, K. H., «The Personal and the Political: The Case of Nuruddin Farah», *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol. 12, n° 3, 1981, p. 93-101.

PLACE, Georges G., *Paul Morand précédé de Deux cas de nomadisme littéraire: Valéry Larbaud et Paul Morand*, Paris, Éditions de la Chronique des lettres françaises, 1977.

«Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms», t. I et II, *Yale French Studies*, n<sup>os</sup> 82-83, 1993.

RETAILLE, D., «L'espace nomade», *Revue de géographie de Lyon. Géocarrefour*, vol. 73, n<sup>o</sup> 1, 1998, p. 71-81.

REVATHI KRISHNASWAMY, «Mythologies of Migrancy: Postcolonialism, Postmodernism and the Politics of (Dis)Location», *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol. 26, n<sup>o</sup> 1, 1995, p. 125-146.

ROLIN, C., «Kenneth White... Un piéton, rien de plus?», *Rimbaud vivant*, n<sup>o</sup> 35, 1996, p. 25-29.

SEALE, Morris S., *The Desert Bible: Nomadic Tribal Culture and Old Testament Interpretation*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1974.

VERGNAUD, François, *Sahara*, Paris, Seuil, coll. «Petite Planète», 1959.

WEST, R., «Navigation and Nomadism : the Two Languages of *Heart of Darkness* : The Duality of Words and Writing», *Époque conradienne*, vol. 23, 1997, p. 103-120.

WHITE, Kenneth, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

WILLIAMS, P., «Les bohémiens dans *Le Grand Meaulnes*, d'Alain-Fournier», *Études tsiganes*, vol. 9, 1997, p. 107-112.

## L'altérité

- AFFERGAN, Francis, *Exotisme et altérité : essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'Aujourd'hui », 1987.
- « Alterity / Difference », *Research in Phenomenology*, vol. 20, 1990.
- AMORIM, Marilia, *Dialogisme et altérité dans les sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1996.
- AUGÉ, Marc, *Le sens des autres : actualités de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 1996.
- \_\_\_\_\_, « Qui est l'autre? Un itinéraire anthropologique », *L'Homme*, vol. 27, n° 103, juillet-septembre 1987, p. 7-26.
- BADIE, Bertrand et Marc SADOUN, dir., *L'Autre: études réunies pour Alfred Grosser*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1996.
- BARBARAS, Renaud, *Autrui*, Paris, Quintette, coll. « Philosophes », 1989.
- BARBER, Karin, « Remarks on Silence and Alterity », *African Studies*, vol. 53, n° 2, 1994, p. 128-131.
- BAUDRILLARD, Jean et Marc GUILLAUME, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes, 1994.
- BAUW, Christine de, *L'envers du sujet: lire autrement Emmanuel Lévinas*, Bruxelles, Ousia, 1997.
- BERMAN, Antoine, « La traduction comme épreuve de l'étranger », *Texte*, n° 4, 1985, p. 67-81.

- BERTHOUD, Gérard, *Vers une anthropologie générale : modernité et altérité*, Genève, Droz, coll. «Travaux de droit, d'économie, de sciences politiques, de sociologie et d'anthropologie », n° 166, 1992.
- BESSIÈRE, Jean, dir., *L'Autre du roman et de la fiction*, Paris, Lettres Modernes, 1996.
- BOUDREAU, Françoise et Greg Marc NIELSEN, « Francophonies minoritaires : identités, stratégies et altérité », *Sociologie et Sociétés*, vol. 26, n° 1, printemps 1994, p. 3-14.
- BRETON, Stanislas, *L'Autre et l'ailleurs*, Paris, Descartes, 1995.
- BRINKLER-GABLER, Gisela, dir., *Encountering the Other(s) : Studies in Literature, History and Culture*, Albany, State University of New York Press, 1995.
- BRISSET, Annie, « Malaise dans la traduction. Pour une éthique de la réciprocité », *Texte*, n°s 23-24, (« L'altérité »), 1998, p. 321-356.
- BROSSEAU, Marc, *L'Autre comme apport à notre identité : l'image de l'Arabe dans les récits de voyages au XIXe siècle*, Ottawa, Université d'Ottawa, Département de Géographie, 1987.
- BÜBER, Martin, *Je et tu*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Aubier, 1938.
- CAIN, Jacques, dir., *L'identification : l'autre, c'est moi*, Paris, Tchou, 1978.
- CAMPBELL, Mary B., *The Witness and the Other World : Exotic European Travel Writing, 400-1600*, Ithaca, Cornell University Press, 1988.

- CANNONE, Belinda, dir., *Le bonheur en littérature : représentations de l'Autre et de l'Ailleurs*, Centre de recherches des Lettres et Langues de l'Université de Corse, Paris, Klincksieck, 1998.
- CARRIÈRE, Marie J., « Answering the Call. The Ethics of Alterity », *Texte*, n<sup>os</sup> 23-24, (« L'altérité »), 1998, p. 223-246.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, « Les enjeux de l'altérité et la littérature », dans Françoise TÉTU DE LABSADE, dir., *Littérature et dialogue interculturel : culture française d'Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1997, p. 3-17.
- CAUCHY, Vernant, dir., *Perception de l'altérité et diversité des cultures / Perception of Otherness and Diversity of Cultures* (Actes du 4<sup>e</sup> colloque Canada-Bulgarie), Montréal, Montmorency, 1993.
- CERRATO, Laura, *Altérités*, Bruxelles, Le Cormier, 1986.
- CERTEAU, Michel de, « Croire : une pratique de la différence », Urbino, Université d'Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, *Documents de travail et prépublications*, 1981, p. 1-19.
- \_\_\_\_\_, « Ethno-graphie : l'oralité ou l'espace de l'autre. Léry », *L'écriture de l'Histoire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 215-248.
- CHANADY, Amaryll, « Between the Plural 'Us' and the Excluded 'Other' : Autochtons and Ethnic Groups in the Americas », *Diogenes*, n<sup>o</sup> 170, 1995, p. 93-108.
- CORIN, Ellen, « Les figures de l'étranger », *Prisme*, vol. 8, n<sup>o</sup> 3, automne 1998, p. 194-204.

- DELEDALLE, Gérard, « L'altérité vue par un philosophe sémioticien », dans Ilana ZINGUER, dir., *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Slatkine, 1991, p. 15-20.
- DEWULF, Geneviève et al., *L'Autre et l'ailleurs: Homère, Michaux, Lévi-Strauss*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992.
- DOCHERTY, Thomas, *Alterities: Criticism, History, Representation*, Oxford, Clarendon Press, 1996.
- DODIER, Nicolas et Isabelle BASZANGER, « Totalisation et altérité dans l'enquête ethnographique », *Revue française de Sociologie*, vol. 38, n° 1, janvier-mars 1997, p. 37-66.
- DONALD, J. et A. RATTANSI, dir., 'Race', *Culture and Difference*, London, Sage, 1992.
- DUTTON, Michael et Peter WILLIAMS, « Translating Theories: Edward Said on Orientalism, Imperialism and Alterity », *Southern Review*, vol. 26, n° 3, 1993, p. 314-357.
- Écrire la différence* (Actes du Colloque sur la littérature des minorités), *Vice Versa*, vol. 2, n° 3, mars-avril 1985.
- Espace et frontières de la littérature/Space and Boundaries of Literature* (Actes du XIIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée), Munich, Iudicium, 1990.
- Exotisme et création* (Actes du Colloque International de l'Université Jean Moulin), Lyon, L'Hermès, 1985.
- FABIAN, Johannes, « Presence and Representation: The Other and Anthropological Writings », *Critical Inquiry*, vol. 16, n° 4, 1990, p. 753-772.

- \_\_\_\_\_, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, New York, Columbia University Press, 1983.
- FAINZANG, Sylvie, « Espace et altérité: les relations interculturelles dans une commune péri-urbaine de la région parisienne », *Anthropologie et Société*, vol. 12, n° 1, 1988, p. 103-113.
- FINANCE, Joseph de, *De l'un et de l'autre : essai sur l'altérité*, Rome, Pontificia Università Gregoriana, 1993.
- FITCH, Brian T., « Cet autre qu'est le texte. L'occasion herméneutique », *Texte*, n°s 23-24, (« L'altérité »), 1998, p. 143-174.
- FOURNIER, Danielle, *Dire l'Autre*, Québec, Fides, 1998.
- GAUER, Denis, « Énonciation : altérité, sujet », *Fabula*, n° 5, 1985, p. 113-126.
- GIDLEY, Mick, *Representing Others : White Views of Indigenous Peoples*, Exeter, University of Exeter Press, 1994.
- GILMAN, Sander L., *L'Autre et le moi : stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*, trad. Camille Cantoni-Fort, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures Européennes », 1996.
- GODARD, Barbara, « From Visions of the Others to Theories of Difference : The Canadian Literatures », dans E. MINER, T. HAGA, G. GILLESPIE, M. HIGONNET et S. JONES, dir., *The Force of Vision II : Visions in History, Visions of the Others*, Tokyo, International Comparative Literature Assoc. (ICLA), 1995, p. 646-657.
- GODEAU, Jérôme, « De l'esthétique du divers à la vision du vide », *Europe*, n° 696, avril 1987, p. 63-69.

- GOLDIE, Terry, « The Representation of the Indigene », dans B. ASHCROFT, G. GRIFFITHS et H. TIFFIN, dir., *The Post-Colonial Studies Reader*, London, Routledge, 1995, p. 232-236.
- GRABES, Herbert, « Ethics, Aesthetics and Alterity », dans Gerhard HOFFMAN et Alfred HORNUNG, dir., *Ethics and Aesthetics : The Moral Turn of Post-Modernism*, Heidelberg, hiver 1996, p. 13-28.
- GRAHAM, Joseph F., *Difference in Translation*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1985.
- GROSMAN, Meta, « Cross-Cultural Awareness : Focusing on Otherness », dans Cay DOLLERUP et Annette LINDEGAARD, dir., *Teaching Translation and Interpreting, II : Insights, Aims, Visions*, Amsterdam, Benjamins, 1994, p. 51-57.
- GUPTA, Chanda et D. P. CHATTOPADHYAYA, dir., *Cultural Otherness and Beyond*, Leiden/Boston, Brill, coll. « Philosophy and History of Culture », 1998.
- Haidu, Peter, « The Semiotics of Alterity: A comparison with Hermeneutics », *New Literary History*, vol. 21, n° 3, printemps 1990, p. 671-691.
- Hajdukowski-Ahmed, Maroussia, « L'Orient au féminin ou l'Autre qui revient au même », *Atlantis*, vol. 14, n° 1, automne 1988, p. 116-121.
- HAREL, Simon, dir., *L'étranger dans tous ses états : enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théorie et Littérature », 1992.



HARPER, Mary J., « Recovering the Other : Women and the Orient in Writing of Early Nineteenth-Century France », *Critical Matrix*, vol. 1, n° 3, 1985, p. 1-31.

HARTOG, François, *Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre*, Paris, Gallimard, 1991.

HOTTE-PILON, Lucie, « L'Autre texte / le texte de l'Autre », *Modern Language Studies*, vol. 24, n° 2, printemps 1994, p. 67-74.

HOVANESSIAN, M., « La construction des catégories de l'altérité », *Journal des Anthropologues*, n°s 72-73, 1998, p. 7-9.

« Idols of Otherness: The Rhetoric and Reality of Multiculturalism », *Mosaic*, vol. 29, n° 3, septembre 1996.

*Images de l'Autre*, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, Nice, Éditions du C.R.E.L.A., 1994.

IRIGARAY, Luce, « The Question of the Other », trad. Noah Guynn, *Yale French Studies*, n° 87, 1995, p. 7-19.

\_\_\_\_\_, *Je, tu, nous : pour une culture de la différence*, Paris, Grasset, 1990.

JACKSON, J. E., « Le Même et l'Autre: l'écriture comme traduction », *Revue de Littérature Comparée*, vol. 69, n° 1, janvier-mars 1995, p. 13-18.

JACQUES, Francis, *Différence et subjectivité: anthropologie d'un point de vue relationnel*, Paris, Aubier Montaigne, coll. «Analyse et Raisons», 1982.

- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse, dir., *L'Étranger : identité et altérité au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, coll. «Centre de recherches sur la Renaissance», 1996.
- KAO, Shuhsi, « Espace de l'altérité », *Espace et frontières de la littérature / Space and Boundaries of Literature*, Munich, Iudicium, vol. 4, 1990, p. 497-502.
- KASCHUBA, W., « Identité, altérité et mythe ethnique », *Ethnologie Française*, vol. 29, n° 4, 1997, p. 499-515.
- KHARES, R. S., « The Other's Double - The Anthropologist's Bracketed Self: Notes on Cultural Representation and Privileged Discourse », *New Literary History*, vol. 23, n° 1, hiver 1992, p. 1-23.
- KHATIBI, Abdelkebir, *Figures de l'étranger dans la littérature française*, Paris, Denoël, 1987.
- KRISTEVA, Julia, « Étrangeté, Étrangèreté », dans Alfredo GOMEZ-MULLER, dir., *Penser la rencontre de deux mondes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 107-135.
- \_\_\_\_\_, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1991.
- \_\_\_\_\_, « Instances du discours et altération du sujet », *Romanic Review*, n° 65, 1974, p. 77-95.
- LABARRIÈRE, Pierre-Jean, *Le discours de l'altérité : une logique de l'expérience*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophie d'Aujourd'hui », 1982.
- LAFAILLE, Anne-Catherine, « Une altérité radicale: rencontre avec le cannibale du Nouveau Monde », *Folklore canadien / Canadian Folklore*, vol. 18, n° 2, 1996, p. 129-155.

- « L'Altérité », *Texte : Revue de critique et de théorie littéraire*, Les Éditions Trintexte, n<sup>os</sup> 23-24, 1998.
- LANDOWSKI, Éric, « Saveur de l'autre », *Texte*, n<sup>os</sup> 23-24, (« L'altérité »), 1998, p. 11-33.
- \_\_\_\_\_, *Présences de l'autre: essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes Sémiotiques », 1997.
- \_\_\_\_\_, « Formes de l'altérité et formes de vie », *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol. 13, n<sup>os</sup> 1-2, 1993, p. 69-93.
- LANG, George, « La Belle Altérité: Towards a Dialogical Paradigm in Translation Theory? », *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 19, n<sup>os</sup> 1-2, mars-juin 1992, p. 237-251.
- Langue, Littérature et altérité*, Lausanne, Institut des Langues et des Sciences du Langage de l'Université de Lausanne, coll. « Cahiers de l'ILSL », n<sup>o</sup> 2, 1992.
- LARONDE, Michel, dir., *L'écriture décentrée: la langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- LARSEN, S. E., M. NOJGAARD et A. BALLEGAARD PETERSEN, dir., *Nature : Literature and its Otherness / La Littérature et son Autre*, Odense, Odense University Press, 1997.
- « L'Autre regard/Other Looks: Representation, Race et/and Gender », *Tessera*, vol. 12, été 1992.
- LAVAUD, Claudie, *Le tiers retrouvé : pour une logique de l'altérité*, thèse de doctorat, Université de Bordeaux III, 1984.

LETERRE, Thierry, « L'autre comme catégorie philosophique. Remarques sur les fondements métaphysiques et logiques de l'altérité », dans Bertrand BADIE et Marc SADOUD, dir., *L'Autre*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1996, p. 67-83.

LÉVINAS, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Montpellier, Fata Morgana, 1995.

\_\_\_\_\_, *Entre nous: essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Le Livre de Poche: biblio essais», 1993.

\_\_\_\_\_, *Autrement qu'être, ou, au-delà de l'essence*, Paris, Librairie Générale Française, coll. «Le Livre de Poche», 1991.

\_\_\_\_\_, *Le Temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

\_\_\_\_\_, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, La Haye, M. Nijhoff, 1961.

LOSLIER, Sylvie, *Des relations interculturelles : du roman à la réalité*, Montréal, Éditions Liber, 1997.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « La perception de l'autre : jalons pour une critique lit-téraire interculturelle », *Tangence*, n° 51, mai 1996, p. 51-66.

MAGRI, Véronique, *Le Discours sur l'autre : à travers quatre récits de voyage en Orient*, Paris, H. Champion, 1995.

MAKOLKIN, Anna, « From Gene Fund to Genocide : Semiotics of Otherness and Exclusion », dans William PENCAK, dir., *Worldmaking*, New York, Peter Lang, 1996, p. 121-138.

- MARCIANO, Alice, *Au commencement est la relation : la philosophie du Je et Tu de Martin Buber*, Paris, Tsedek, 1984.
- MARTIN, Catherine G., « Orientalism and the Ethnographer : Saïd, Herodotus and the Discourse of Alterity », *Criticism*, vol. 32, automne 1990, p. 511-529.
- MASON, Peter, *Deconstructing America : Representations of the Other*, London, Routledge, 1990.
- MIES, Françoise, *De l'autre : essai de typologie*, Namur, Presses Universitaires de Namur, coll. « Philosophie », n° 1, 1994.
- MIHALACHE, Adrian, « Je est un Autre », dans Françoise TÉTU DE LASBSADE, dir., *Littérature et dialogue interculturel : culture française d'Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1997, p. 165-191.
- NAUMANN, Michel, *Regards sur l'autre à travers les romans des cinq continents*, Paris, l'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1993.
- OTNES, Per, *Other-Wise : Alterity, Materiality, Mediation*, Oslo/Boston, Scandinavian University Press, 1997.
- PATERSON, Janet M., « Pour une poétique du personnage de l'autre », *Texte*, n° 23-24, (« L'altérité »), 1998, p. 99-117.
- PELUAU, Béatrice, « Engagement du sujet et altérité », *Langage et Société*, n° 73, 1995, p. 53-64.
- PLOURDE, Simone, dir., *De la différence : la question de l'autre* (Actes du colloque Réseau UQTR-UQAC-UQAR), Rimouski, Presses de l'Université du Québec à Rimouski, 1989.

- PONZIO, Augusto et Angela BIANCOFIORE, « Dialogue et altérité dans les genres littéraires », *Dialoganalyse II. Referate der 2. Arbeitstagung*, Tübingen, Niemeyer, vol. 2, 1989, p. 163-172.
- RAJOTTE, Pierre, « Représentation de l'autre dans les récits de voyage (canadiens-français) en terre sainte à la fin du XIXe siècle », *Études Françaises*, vol. 32, n° 3, hiver 1997, p. 95-113.
- RAMOND, Michèle, dir., *Les figures de l'autre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Hespérides », 1991.
- « Représentations de l'Autre », *Protée*, vol. 22, n° 1, hiver 1994.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RIFELJ, Carol de Dobay, *Reading the Other : Novel and the Problem of Other Minds*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.
- RIGO, Bernard, *Lieux-dits d'un malentendu culturel : analyse anthropologique et philosophique du discours occidental sur l'altérité polynésienne*, Tahiti, Au Vent des Îles, 1997.
- ROA BASTOS, Augusto Antonio, *Les figures de l'autre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Hespérides », 1991.
- ROBIN, Régine, « La différence quand même », *Vice Versa*, vol. 2, n° 3, mars-avril, 1985, p. 17-19.
- ROSA, Alberto A., *En Marge : L'Occident et ses autres*, Paris, Aubier Montaigne, 1978.
- ROSE, M. G., « The Translator and the Voice of the Other : A Case in Point », dans Michael T. CARROLL, dir., *No Small*

*World : Visions and Revisions of World Literature*, Urbana, National Council of Teachers of English, 1996, p. 20-33.

- ROTHENBERG, Jérôme, « 'Je est un autre' : Ethnopoetics and the Poet as Other », *American Anthropologist*, vol. 96, n° 3, 1994, p. 523-524.
- RUYTER-TOGNOTTI, Danièle de, dir., *L'Étranger dans la littérature française*, Groningen, Institut de Langues Romanes, coll. «C.R.I.N.», 1989.
- SAÏD, Edward, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, trad. Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1980.
- SCHNAPPER, Dominique, *La relation à l'autre : au coeur de la pensée sociologique*, Paris, Gallimard, 1998.
- SCHWAB, Gabriele, « Reader-Response and the Aesthetic Experience of Otherness », *Stanford Literature Review*, vol. 3, n° 1, printemps 1986, p. 107-136.
- SEGALEN, Martine, dir., *L'Autre et le semblable : regards sur l'ethnologie des sociétés contemporaines*, Paris, C.N.R.S., 1989.
- SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana / Le Livre de Poche, coll. « Biblio : essais », 1986 [1901].
- SEMUIJANGA, Josias, *Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone : éléments de méthode comparative*, Québec, Nuit Blanche, coll. « Cahiers du Centre de Recherche en Littérature Québécoise », 1996.
- SHIOSE, Yuki et Louise FONTAINE, « La construction des figures de l'Autre : les communautés culturelles au Québec »,

*Canadian Review of Sociology and Anthropology*, vol. 32, n° 1, 1995, p. 91-110.

SIEMERLING, Winfried et Katrin SCHWENK, dir., *Cultural Difference and the Literary Text : Pluralism and the Limits of Authenticity in North American Literatures*, Iowa City, University of Iowa Press, 1996.

SIMON, Sherry, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'Île de la Tortue Éditeur, coll. « Les élémentaires – une encyclopédie vivante », 1999.

\_\_\_\_\_, *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994.

\_\_\_\_\_, « The Language of Cultural Difference : Figures of Alterity in Canadian Translation », dans Lawrence VENUTI, dir., *Rethinking Translation : Discourse, Subjectivity, Ideology*, London, Routledge, 1992, p. 159-176.

SMEDAL, Olaf H., « Social Anthropology, Radical Alterity and Culture », *Canberra Anthropology*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 58-74.

STENOUE, Katerina, *Images de l'Autre : la différence, du mythe au préjugé*, Paris, Seuil, UNESCO, 1998.

SYNDRAM, Karl Ulrich, « The Aesthetics of Alterity : Literature and the Imagological Approach », dans J. Th. LEERSSEN et M. SPIERING, dir., *National Identity*, Amsterdam, Rodopi, 1991, p. 177-191.

TAUSSIG, Michael T., *Mimesis and Alterity : A Particular History of the Senses*, New York, Routledge, 1993.



- TERDIMAN, Richard, « The Response of the Other », *Diacritics*, vol. 22, n° 2, été 1992, p. 2-10.
- TÉTU DE LABSADE, Françoise, dir., *Littérature et dialogue interculturel : culture française d'Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1997.
- THÉRIEN, Gilles, « Littérature et altérité: prolégomènes », *Texte: revue de critique et de théorie littéraire*, n<sup>os</sup> 23-24, (« L'altérité »), 1998, p. 119-139.
- \_\_\_\_\_, « Sans objet, sans sujet... », *Protée*, vol. 22, n° 1, (« Représentations de l'Autre »), hiver 1994, p. 21-31.
- \_\_\_\_\_, « Le Tiers Exclu », dans Simon HAREL, dir., *L'étranger dans tous ses états : enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Théorie et Littérature », 1992, p. 167-175.
- TIFFANY, Daniel, « Cryptesthesia : Visions of the Other », *The American Journal of Semiotics*, vol. 6, 1989, p. 209-219.
- TINLAND, Franck, *La Différence anthropologique : essai sur les rapports de la nature et de l'artifice*, Paris, Aubier Montaigne, coll. « Analyses et Raisons », 1977.
- TODOROV, Tzvetan, *L'Homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1996.
- \_\_\_\_\_, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1989.
- \_\_\_\_\_, *La Conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.

- TOUMSON, Roger, « L'exotisme, problématique de la représentation de l'autre et de l'ailleurs », *Revue Française d'histoire du livre*, vol. 57, 1988, p. 433-450.
- « Transgressing Boundaries : the Poetics of Marginality / poésie des marges », *L'Esprit Créateur*, vol. 38, n° 1, printemps 1998.
- TURMEL, André *et al.*, *Connaissance de l'altérité : méthode, méthodologie et concepts*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Sociologie du Sud-Est », n°s 59-62, 1990.
- VIDAL, Bernard, « Communication, traduction et transparence : de l'altérité du traducteur », *Meta*, vol. 40, n° 3, septembre 1995, p. 372-378.
- VILLORO, Luis, « L'Altérité inacceptable », dans Jean-Jacques WUNENBURGER, dir., *La rencontre des imaginaires entre Europe et Amériques*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 23-32.
- WIDMER, Jean, « Récit de la conquête et discours de la découverte : réflexions sur la question de l'autre telle que posée par T.Todorov », *Versants*, n° 22, 1992, p. 91-117.
- WILKINSON, Sue et Celia KITZINGER, *Representing the Other*, London, Sage, 1996.
- WOKLER, Robert, « Todorov's Otherness », *New Literary History*, vol. 27, n° 1, hiver 1996, p. 43-55.
- ZAHAVI, Dan, dir., *Self-Awareness, Temporality and Alterity : Central Topics in Phenomenology*, Dordrecht/Boston, Kluwer Academic Publishers, 1998.
- ZEMB, Jean-Marie, « Le Même et l'Autre : les deux sources de la traduction », *Langages*, n° 28, 1972, p. 85-101.

ZINGUER, Ilana, dir., *Miroirs de l'altérité et voyages au Proche-Orient*, Genève, Slatkine, 1991.

ZUMTHOR, Paul, « Un espace autre », dans Jean-Jacques WUNENBURGER, dir., *La rencontre des imaginaires entre Europe et Amériques*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 13-21.

\_\_\_\_\_, *La mesure du monde*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1993.



**Département d'études littéraires  
Université du Québec à Montréal**

Pavillon Judith-Jasmin  
Local J-4205  
405, rue Sainte-Catherine est  
Montréal (Québec) Canada  
H2L 2C4

Adresse postale :

Case postale 8888, succursale Centre-Ville  
Montréal (Québec) Canada  
H3C 3P8

Téléphone : (514) 987-4125

Télécopieur : (514) 987-8218

Courrier électronique : [etudes.litteraires@uqam.ca](mailto:etudes.litteraires@uqam.ca)

Site WEB : <http://www.unites.uqam.ca/dlitt>

Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport  
100, rue Saint-Jacques, Montréal, Québec H2Y 1K5

100, rue Saint-Jacques  
Montréal, Québec H2Y 1K5  
Téléphone : 514 393-3333  
Site Web : www.mec.gouv.qc.ca

À propos de ce livre

Le présent livre est une traduction de l'ouvrage intitulé «*Le Québec, un pays à découvrir*», paru en 1998 aux Éditions du Québec.

**Dépôt légal, troisième trimestre 2000**  
**2<sup>ème</sup> édition : deuxième trimestre 2003**  
**Bibliothèque nationale du Canada**  
**Bibliothèque nationale du Québec**

**ISBN 2-921764-07-5**