

La kinogénie¹

chez Jean-Marie Gustave Le Clézio et Ibrahim Al Koni

Khaled Elmahjoub*

Université de Misurata - Libye

1. Cinétique narrative

Le désert stimule les écritures en tant qu'espace référentiel d'une thématique qui module certaines de ses caractéristiques physiques, la vastitude, l'infinité, le mouvement permanent, la chaleur et la lumière ainsi que des aspects du mode de vie des nomades, présences immanentes de l'espace désertique et définies poétiquement dans leur relation à celui-ci. Considérés dans une perspective cinétique, l'on observe que ces motifs s'organisent selon deux mouvements propres au désert, l'envahissement et l'absorption, qui se réalisent dans la relation à l'altérité. Surement, l'envahissement dû à l'avancée des sables excite un débordement des limites et l'éclipse des repères, l'absorption englutit dans l'immensité des sables les corps étrangers. Tout les deux garantissent l'unité du désert où toute altérité est vouée non pas à disparaître mais à s'assimiler. Lorsque le désert ne rejette rien, tout corps et toute présence lui sont inhérents.

La poétique reverse au moyen du lexique la recherche topographique en un parcours géographique et entrelace de la sorte l'espace. La célérité de la syntaxe (phrases simples, énumérations et accumulations des verbes d'action) correspond au rythme de la poursuite. C'est l'un des rythmes de l'itinéraire du narrateur ; la contiguïté de l'espace et du temps, révoquant les intervalles, en est un autre. Le même tempo inaugure d'abord l'avancée

¹ Le terme *kinogénie* est de néologisme de José Ferreira qui signifie littéralement « générateur de mouvement ».

dans le désert (W 97-102), et l'on peut dire qu'il constitue l'une de ses modalités récurrentes. La traque y participe, donc, en relation avec les procès d'envahissement et d'absorption. Non seulement le narrateur-chef de la tribu traque et est traqué, mais aussi l'augure poursuivant le vice et poursuivi pour ses excès (W 33-45), ou encore le terrassier pourchassé par sa rêverie (W 167-169), ou, enfin, les enfants, manifestant leur cruauté, (W 22-28). Cette avidité, qui s'exerce corporellement et spirituellement, est identique à celle du désert et représente, par conséquent, une autre marque d'expression de la contrée en construction. Elle se réalise sous forme d'itinéraire puisque chacun suit une piste : le narrateur, celle de son voyage, l'augure, celle du vice dans chaque lieu traversé, le terrassier, celle de sa prophétie, les enfants, celle de leurs proies, et elle se superpose à l'indulgence du narrateur qui reproduit dans une certaine mesure celui de son ancêtre et, en sens inverse – d'est en ouest –, celui de l'augure. La voracité participe donc de la ferveur religieuse. Ainsi s'opère la stratification des personnages déterminant le devenir-éthéré du roman puisque c'est elle qui trace la carte du nouveau fief.

Par cette interférence, l'espace est donc progressivement dissout dans l'histoire. La vision est d'emblée suivie d'une association au personnage d'augure (W 66). Son histoire, qui s'insère, elle aussi, dans le parcours du narrateur mais sans distinction typographique ni stylistique, au contraire de celle du Guide, appartient à la tradition familiale, de transmission orale, et maternelle pour le narrateur (W 26). Du point de vue cinétique, on a montré que, dans le roman alkonien, le mouvement prévaut jusque dans l'incertitude du rapport réel entre les espaces du récit, puis le bouleversement se réalise peu à peu à travers cette interférence des personnages.

Ibrahim Al Koni compose des textes qui boulinguent non seulement selon l'entrée thématique, mais qui bougent sans cesse, mettent tout en mouvement, interrogent chaque principe et tout point de départ. Une subjectivité singulière correspond à la réalité du paysage saharien est produite et dont la totalité se passe comme si l'écriture calquait le réel dans une sorte de *mimesis* fondatrice : *l'effet romanesque du désert* que l'auteur s'évertue de construire doit reproduire l'espace géographique de sa référence. De cette façon, les îlots de verdure, tels des invraisemblables bouts de printemps paumés au milieu de l'éternelle saison livide et sèche,

apparaissent-ils comme des haltes magiques sur la voie indéfinie du voyage saharien. Mais avec Al Koni, il y a toujours une part de mystère et de fortuit. Puisque ces exceptionnels paysages verdoyants qui détonnent de manière extrême avec l'immense ample du fait de vent, auraient dû se confondre avec l'imagerie de l'oasis. Reste alors l'espace chimérique de ces lieux d'antinomie. Ces espaces cachés ; espaces perdus ne s'ouvrent qu'à de rares favorisés. C'est constamment la même artère étendue répandue d'épreuves multiples qui y mène. C'est constamment un cheminement intérieur tendu vers le dépouillement, le renoncement, la nostalgie qui prépare l'errant à la rencontre. C'est interminablement *Waw* qui ouvre ses bras lorsque le *désirant* est au-delà même du désespoir. C'est sur les contreforts de la Hamada du Couchant que ce paradis se love :

« Au milieu de ces étendues s'élevaient des amoncellements de pierres qui marquaient les emplacements des tombeaux des Ancêtres. L'herbe s'étendait à perte de vue, les arbres étoffaient leurs frondaisons et les fleurs embaumaient l'espace de parfums pénétrants. L'oiseau Mola-Mola bondissait des fourrés et sur les cimes des acacias d'autres oiseaux chantaient des prophéties. Partout, des troupeaux de gazelles paissaient ; se penchant sur le tapis herbeux, elles choisissaient les pétales des fleurs puis redressaient leurs têtes tatouées de blanc et promenaient leur regard au loin en mâchant avec délectation. Les lézards erraient dans les espaces entre les plaines et les ravines, pendant qu'à la lisière des collines se postaient les troupes de mouflons. [...] Il abaissa de nouveau son voile et geignit comme un homme en transe, puis il exhala un long soupir semblable au dernier râle échappé de la poitrine d'un mourant ». (W 139-140)

La Petite Waw et *Désert* dévoilent une structure narrative similaire. Les deux récits s'articulent autour du même axe thématique : l'errance, la quête, le parcours du personnage et les métamorphoses successives qu'il entraîne. Les protagonistes patrouillent une terre vague et vide, mais à la fin ils reviennent tous à leur point de départ pour y découvrir le mystère et le sens de la vie. Tout cela confère une combinaison cinématique au récit du voyage. La protagoniste de *Désert*, Lalla, revient au désert et retrouve les grands espaces de son enfance. Le Chef de tribu chez Al Koni quitte lui aussi, le paradis de *Waw* et retourne à Hamada. La topographie que décrivent ces périple fait une boucle : on revient à son point de départ après avoir recherché un rapport authentique avec le monde, qui se révèle

par une quête des origines et ensuite, par une mise à l'épreuve des valeurs acquises. Les connotations des mots l'emportent sur les dénnotations aux dépens de la lucidité narrative. Par exemple le rôle du Regard comme moyen d'observation des sensations, pour lesquelles les contraintes du temps et de l'espace sont trop exigeantes. Une vision familière cohabite avec des reproductions lyriques, extatiques, à la limite des paroles. Le narrateur est omniscient, il exhorte le lecteur dans une effervescence du langage et du regard (des meneurs de jeu), qui dépassent de leurs limites, basculent entre le réaliste et le fantastique. Le manque d'unité des personnages conduit à une multiplicité d'identités, animant une mobilité d'essence et de perspectives.

Désert commence par la caractérisation d'un retrait significatif vers la droite, d'où la désignation « premier texte », car le lecteur entame à le lire en premier : appartient à ce texte le personnage principal Nour. La dénomination « deuxième texte » se justifie parce que ce texte est lu en deuxième lieu, et contrairement au premier texte, il occupe typographiquement toute la page, sans qu'il y ait le moindre retrait : appartient à ce texte le personnage principal Lalla. Le deuxième texte est divisé en deux sections : la première, appelée *le Bonheur*, s'étale sur quatorze chapitres, alors que la deuxième recouvrant dix chapitres, est appelée *la vie chez les esclaves* ; il faut préciser aussi que les chapitres dans ce texte ne sont pas numérotés.

Le procédé de « l'alternance » tel que décrit par Tzvetan Todorov consiste « à raconter les deux histoires simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante² ». Jean-Michel Adam lui aussi, donne comme exemple d'alternance le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, où le lecteur dispose de deux textes ayant chacun son héros, en l'occurrence Perceval et Gauvain : « L'exemple du roman de Chrétien de Troyes mérite d'être développé, car les aventures séparées mais entrelacées des deux héros comportent, en profondeur, un évident rapport ce qui est souvent le cas de ce genre de récits alternés³ ».

² COLLECTIF, *Communications n° 8, Recherche sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, p. 140.

³ ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan Université, 1999, p. 71.

Une première constatation relève le même mécanisme dans *Désert*, avec l'alternance de deux textes ayant chacun un personnage principal (Nour et Lalla) ; cette alternance entre les deux textes n'est pas fortuite, et oblige le lecteur à se demander quels en sont les dissemblances et les points communs, en ce qui concerne : le point de vue ; le narrateur ; le discours rapporté ; le récit ; les personnages ; et le temps.

Le premier texte, lui, n'est pas soumis à la répartition en sections ou parties, mais se trouve pourvu au début de certains chapitres de dates et de références à des lieux palpables comme au chapitre cinq avec: *Oued Tadla, 18 juin 1910*, ou tant au chapitre sept avec *Agadir, 30 mars 1912*. Comme pour le roman de Chrétien de Troyes, les deux textes de *Désert* interprètent « en profondeur » un rapport : ainsi à titre d'exemple, le personnage Al Azraq, l'Homme Bleu était de la tribu de la mère de Lalla (D 119), alors que la mère de Nour est de la lignée de « *Sidi Mohammed, celui qu'on appelait Al Azraq, l'Homme Bleu* », (D 54). Le lecteur conclut, de ce fait, que les deux textes –à travers Lalla, Nour et l'Homme Bleu– ne sont pas dépourvus de lien. Ainsi, l'auteur provoque un effet cinématique sur l'œil du lecteur en lui faisant effectuer absolument le mouvement du personnage.

2. Le montage alterné

On remarque que les deux œuvres qui couvrent notre corpus sont construits sur le principe d'un montage alterné qui souscrit de traiter simultanément diverses actions. Les chapitres offrent en effet un aspect particulier : ils constituent des séquences autonomes, révélant par alternance des personnages ou des espaces souvent indépendants les uns des autres. Nos romans jouent notamment de cette binarité. *Désert* fonctionne à partir de deux orbites géographiques : Sahara et Marseille. *La Petite Waw* bénéficie une fois cette dichotomie spatiale et temporelle en dédoublant l'espace topographique en deux séries simultanées esquissant un duo de pôles est et ouest de hamada.

En examinant l'ensemble de des romans sélectionnés, on annotera que l'alternance des chapitres n'est pas précisément harmonieuse, puisque certains d'après eux s'enchaînent en étant centrés sur le même espace. Les

lieux, du reste, ne sont pas hermétiques puisque certains personnages se manifestent d'une zone territoriale à une autre. Ainsi Lalla, dans *Désert* quitte le Sahara pour Marseille, suivie par d'autres, puis elle réintègre au point de départ. Également, le Chef de la tribu opte l'aller-retour entre les deux côtés de hamada dans *La Petite Waw* afin de retrouver la paix.

D'ailleurs, un phénomène assez radical se manifeste à l'échelle de l'œuvre le clézienne. De même qu'on ne pourrait lire *Désert* comme la simple adition de parties juxtaposées, on ne peut l'appréhender comme un roman reclus dans la production romanesque de l'écrivain. Les deux récits parallèles en alternance, s'encastrent subtilement pour former une virtuosité à clôturer le sens⁴.

Par-delà les correspondances, renvois ou va-et-vient de l'univers diégétique, se trouvent des échos plus formels. La description des multiples déplacements solitaire et en caravane qui émaille *Désert* fait écho chez Al Koni. Tous, fascinés par une force originelle, cherchent un espace foetal où règnent le silence et le temps aboli. Un emplacement qui constitue à la fois une nouvelle harmonie et une séductrice amenant les personnages à sacrifier leur vie pour découvrir l'endroit rêvé de cet espace édénique et originel. La durée de cette marche sans fin paraît alors comme une seule journée interminable. Le désert se présente notamment comme un sujet concentrique que la narration est destinée à illustrer à travers sa structure ; la marche forme ainsi des images d'une errance circulaire. Diversement, ce qui unit incognito les trois romans, c'est sans doute la couleur dont la première occurrence se manifeste à travers le regard qui semble la contenir : « *Les yeux noirs, pareils à des gouttes de métal, regardaient à peine l'étendue* » (D 8). Et ce trait revient comme un leitmotiv. Lalla se transforme en être du désert, ses yeux « *sont pareils à deux silex, couleur de métal et de feu* » (D 336). Ce regard qui brille est assimilé, par son éclat de « métal », aux filons qui parcourent les profondeurs de la terre.

⁴ VAN ACKER Isa, « Écriture du désert chez J. M. G. Le Clézio », in *La représentation du désert*, ABDELKÉFI Hédia [dir.], Sfax, Association Joussour Attawassol et Université de Sfax pour le Sud, 2002, p. 222.

Bien que jouant sur la dualité en opposant la terre et le ciel, l'horizontalité et la verticalité, l'alternance, dans *La Petite Waw* est surtout une alternance du système énonciatif. Une partie du récit est ainsi prise en charge par un narrateur hétérodiégétique omniscient, une autre assumée par un narrateur homodiégétique à travers le personnage de l'augure. Libre des entraves référentielles, *le Chef de la tribu*, narrateur homodiégétique parallèle, pourra dégager le véritable sens de ses aventures : l'espace et le temps sont racontés au présent par un narrateur qui les a vécus. La focalisation est sur le personnage, tandis que dans d'autres chapitres la focalisation reste extérieure. Ce changement de technique s'avère significatif : on peut dire que la narration subjective a été une étape difficile et contraignante, mais obligatoire pour Al Koni qui lui permet de garder une « perception qui demeure somme toute intérieure⁵ ».

Désert est un roman où le montage alterné est assez systématique car l'agencement des chapitres repose certainement sur un avatar de point de vue de personnages souvent rivaux. Il s'organise autour de l'alternance des récits et la présentation typographique : « La structure de *Désert* est particulière par l'alternance de deux récits distingués par la typographie⁶ », en retrait, du premier des deux, garantissent le passage du souffle narratif qui fait basculer du deuxième au premier récit et, par cet équilibre entre les deux, engendre une sorte de profondeur, de troisième dimension insaisissable. Le Clézio insuffle à ce montage alterné un élan poétique fort avec une forme vaporeuse et floue. *Désert* alterne deux histoires à deux époques différentes : l'une vers 1910, lors de la dilatation française, l'autre en 1980. Dans la première, on accompagne Nour, jeune nomade qui fait un long voyage vers le nord avec tout son clan pour survivre à l'invasion étrangère. Durant cet exil, on suit ses espoirs, mais surtout ses souffrances et ses peurs. Dans l'autre histoire, on a Lalla, jeune touarègue, 70 ans plus tard. C'est une jeune fille pleine de vie, en communion totale avec le désert qui la transcende. Quand elle cherche ses origines, on sent qu'elle est l'orpheline des hommes bleus.

⁵ AL-ĠĀNIMĪ Sa'īd, *Malḥamat al-ḥudūd al-quṣwā : al-miḥyāl al-ṣaḥrāwī fī adab Ibrāhīm al-Kūnī*, (*L'épopée de l'extrême plafond. L'imaginaire du désert dans l'œuvre d'Ibrahim Al Koni*). Casablanca/Bayreuth, Al-Markaz Al-Thaqāfī Al-'Arabī, 2000, p. 87.

⁶ FRANÇOIS Corinne, *Jean-Marie Gustave Le Clézio : Désert*, Paris, Bréal, 2000, p. 41.

Au septième art, le montage alterné est un procédé largement utilisé en vue d'accentuer la convergence et amplifier le suspense. Il permet une dilatation temporelle qui installe le spectateur dans une attente impatiente et orientée vers l'événement à venir. L'effet est inverse chez Al Koni. Le suspense explose du fait de la trop grande hétérogénéité des chapitres. Le roman est menacé d'éparpillement voire même de dissolution. La juxtaposition sans liens apparents de chapitres autonomes, repliés sur eux-mêmes en une forme close, est perçue comme une transgression de la norme dramatique. Le montage alterné déconstruit le fil narratif jusqu'à produire un patchwork textuel proposant une lecture non plus linéaire mais tabulaire. L'éclatement de la structure fait ainsi surgir des zones d'opacité, trouant la compréhension du texte. Dès lors, le suspense se déplace : il n'est plus d'ordre narratif mais scriptural. Le lecteur est plus ou moins sommé de reconstituer la trame narrative, de colmater les brèches entre les chapitres. En somme de reconstituer le texte-puzzle.

Dans *Désert*, en lisant le premier texte le lecteur souligne la présence de dates dans certains chapitres et leur absence dans d'autres. Et quand elles sont présentes, elles y figurent :

- chapitre premier : « *Saguiet el Hamra, hiver 1909-1910* » (D 7) ;
- chapitre cinq : « *Oued Tadla, 18 juin 1910* » (D 373) ;
- chapitre six : « *Tiznit, 23 octobres 1910* » (D 397) ;
- chapitre sept : « *Agadir, 30 mars 1912* » (D 424).

Ce qui fait qu'entre le chapitre premier et le chapitre sept, il s'est passé un peu plus de deux ans et les chapitres deux, trois et quatre se trouvent par contre dépourvus de dates.

Nonobstant que la datation repère la précision au niveau temporel, la confusion persiste dans certains endroits : « *Moulay Hafid, [...] avait reçu l'acte d'allégeance de Ma el Aïnine, quatorze ans auparavant* » (D 365). Il est difficile parfois d'apprécier combien de temps est passé entre un événement et un autre. Cette indétermination est mise en avant aussi concernant le début exact de la marche des nomades : en effet, le lecteur se trouve au chapitre premier devant trois signes temporels différents : « *Ils marchaient depuis la première aube, sans s'arrêter...* » (D 8). « *Ils étaient partis depuis des semaines, des mois...* » (D 10). « *Ils avaient*

marché ainsi pendant des mois, des années, peut-être... » (D 12). À trop arborer ces références chronologiques, le calendrier finit par devenir suspect. Embrayeurs répétés ironiquement, les marqueurs temporels perdent leur fonction de repère mais balisent l'arbitraire du récit.

Dans *La Petite Waw* nous sommes transportés à une époque des plus floues (à l'approche d'une vague « modernité » annoncée... Mais aussi bien, dirait-on, aux commencements du monde). Le roman, sans laisser aucune trace temporelle dévoilant une date précise, s'ouvre sur une scène emblématique de la technique fictive alkonienne dans l'orchestration des intrigues romanesques. À quelques variantes près, l'incipit chez Al Koni tient de l'ouverture cinématographique sur une maquette de *très grand ensemble* : un paysage aux dimensions cosmiques où la terre et le ciel se rejoignent à l'horizon ; et du fond de cet horizon un point grossit peu à peu pour peindre un tableau versicolore souvent singulier qui se met en branle vers le point de focalisation⁷. Cette éternelle apparition de l'étrange oiseau installe une atmosphère d'attente, lourde d'appréhension. La dynamique de l'intrigue est ainsi lancée par l'intrusion d'un élément extérieur au bivouac, intrusion perçue comme un signe de l'Au-delà qu'il faut savoir interpréter correctement sous peine d'en subir les graves conséquences.

3. La figure de l'altérité

L'ouvrage romanesque mise en œuvre relate des tentatives d'osmose avec l'environnement, des processus de désertification de l'être, ou encore la plongée vers le néant ; des phénomènes qui mettent tous en jeu des transformations. Si l'on dresse une échelle des biotopes propices à la vie humaine, le désert se situe tout en bas, en compagnie de la banquise, de l'océan et de plus hauts sommets. Lieux arborant des conditions de vie extrêmement malaisées, ils se situent en périphérie du milieu habituel, du monde connu mais toujours en télescopage avec ce qui est étrange.

⁷ Les apports du langage cinématographique à la théorie littéraire contemporaine sont multiples (les notions de *point de vue* ou de *focalisation* notamment). Rappelons que Genette a emprunté le concept de « diégèse » à Étienne Souriau qui l'introduisit dans son ouvrage de référence *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1992. Le terme apparut pour la première fois dans un article datant de 1951 « La Structure de l'univers filmique et le vocabulaire de filmographie », paru dans la *Revue internationale de la filmologie*, n° 7-8.

Le Clézio cherche, à travers son roman, à présenter « l'étranger » comme un « autre moi-même⁸ ». Mais d'autre part l'écrivain cherche à représenter « l'autre du moi ». La substitution de la conception d'altérité à celle d'aliénation est l'un des pivots essentiel de *Désert*. La notion d'aliénations est une séparation de soi à soi qui postule un retour à soi et qui suppose un moi bien défini. En revanche, la notion d'anima apparaît chez lui comme une séparation à l'origine : comme une altérité psychique fondamentale. Le personnage de Lalla se situe à l'intersection de ces deux problématiques. Lalla vit en marge : en marge de la société et en marge de la conscience. Elle symbolise le Maghreb contemporain dans le roman : mais elle incarne surtout « l'orient » de l'esprit, c'est-à-dire le monde secret où naissent les mythes et les archétypes.

Rachel Bouvet souligne deux logiques qui s'affrontent dans les théories de l'altérité : d'une part « la logique du miroir », qui consiste « à construire l'altérité à partir la négation, à projeter sur l'autre les traits qu'on possède par soi-même (ou qu'on croit ne pas posséder), à établir des différences, bref à rester rivé à sa position initiale de sujet qui appréhende, de loin, ce qui est différent de lui⁹ » ; et d'autre part ce qu'on pourrait nommer « la logique du vertige », qui suppose plutôt « une tension de soi vers ce qui est autre, un déplacement vers des limites naturelles, géographiques, linguistiques, culturelles, identitaires¹⁰ », bref « la mise en œuvre d'un processus d'altération¹¹ ». Ces deux logiques sont à l'œuvre dans *Désert*. Ils entre par exemple une bonne part de fascination exotique, d'idéalisation et de projection, – c'est-à-dire d'effet de « miroir » –, dans la vision que le roman nous octroie des nomades du désert. Ceux-ci apparaissent en effet ambiguë, à la fois comme des errants et comme des fugitifs, jetés sur la voie et plongés en pleine déroute, pauvres, vaincus, démunis, mais fiers, libres et riches de vertus ineffables que l'Occident aurait perdues. À cette image proche du stéréotype s'oppose la trajectoire plus réaliste et plus significative de Lalla, entre errance et émigration, entre altérité et altération, qui

⁸ Voir TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres ; la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Points, 1996.

⁹ BOUVET Rachel, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2006, p. 170.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

correspond à une expérience authentique des limites, à la logique du « vertige de l'identité », face à l'inconscient et face à une culture nouvelle.

Pour clore ou plutôt pour ouvrir la réflexion sur d'autres aperçus, accentuons que Lalla incarne la « nostalgie de sacré » dans la société moderne, dans la France matérialiste et sécularisée des années quatre-vingt. Il existe par conséquent une certaine ambiguïté – ou une certaine polarité – dans la représentation de l'immigration clandestine dans *Désert*. Le Clézio éprouve indiscutablement une certaine répugnance à décrire l'intégration et la réussite matérielle de Lalla dans la société française, répugnance qui tient moins aux difficultés concrètes qui rencontrent toute tentative d'intégration qu'à un souci de souligner l'importance de l'ascèse spirituelle de son héroïne. Alors que l'auteur plaide pour une société ouverte, accueillante et respectueuse des différences de chacun, ses récits ne proposent que rarement une image positive et réussie de l'intégration. Au contraire, le récit le clézien met l'accent sur l'échec de l'insertion, sur l'exclusion, sur la fuite, sur l'exil et sur le refus. Dans *Désert*, il est clair que l'Occident qui offre le bien-être matériel et la protection des droits capitaux de la personne, menace en revanche la pensée symbolique par son rationalisme. Autrement dit, pour bien comprendre le sens de la vie marginale et clandestine dans *Désert*, il convient de marquer que l'initiation au sacré contredit et empêche l'intégration de l'héroïne dans la société. Pourtant, si des raisons extérieures viennent rompre l'équilibre collectif, maladies, guerres, grandes sécheresses..., alors l'être de Sahara, perdant les repères de son système tribal, peut se transformer en errant ou en migrant. Il vit donc en permanence à la lisière de l'altérité qui le ferait disparaître en tant qu'être collectif.

L'écriture suit le rythme de la marche en multipliant les arrêts et les reprises du chemin, en mêlant les genres, en cultivant le fragmentaire, l'obsession du départ, l'évasion du soi-même afin de découvrir l'altérité : « *Lalla pense au premier voyage, vers Marseille quand tout était encore neuf, les rues, les maisons, les hommes... Elle pense à Radicz le mendiant, au photographe, aux journalistes, à tous ceux qui sont devenus comme des ombres.* » (D 411). La détermination d'accéder à un moi autre est celle qui instaure la recherche de la trace, mais non pas afin de trouver des inscriptions, mais pour faire vivre la pérégrination, la mobilité, l'éphémère supposé par le déchiffrement des traces.

Al Koni court-circuite le voyage, le dépaysement, le cadre pittoresque, la description. Il élimine la poétique facile des « différences » en appuyant sur l'extase de la présence ou, plus souvent, sur l'expérience frustrante de la répétition. L'entreprise de l'écrivain touareg consiste à défaire la cohérence artificielle, purement intellectuelle, de la nation pour rendre sensible cette entité problématique : le monde. Et pour figurer ce monde *La Petite Waw* se représente comme un constat offrant un ajustage pur et simple d'images, des scènes brutes, de signes vides. Il révèle chaque lieu non comme divergent ou comme lointain, mais comme un lieu de cet univers. Ce roman est un collage de lieux tous adéquats, un collage neutre et immédiat, c'est-à-dire sans centre défini et sans véritable temporalité.

La Petite Waw décrit des épisodes initiatiques qui suit à la conscience de la perte, de la chute d'un paradis qui peut être soit un paradis perdu, soit un paradis encore inconnu mais dont le pressentiment achemine les êtres vers sa recherche. Tout cela se configure dans des réseaux de thèmes et d'images qui s'inoculent, faisant jaillir une vision du monde et prouvant avant tout, une aventure spirituelle, « une aventure de l'être¹² ».

Proscrit dans le monde et condamné à errer, il reste au personnage égaré à explorer les méandres du labyrinthe : oasis, tente, traces sur les sables, secrets à déchiffrer, souvenirs enfouis dans la mémoire et impossible à retrouver, tout se préfigure en tant que déambulations circulaires revenant obsessionnellement au point de départ. Si le labyrinthe est censé à arriver à un point central, l'errance désigne l'échec de ce projet téléologique, ne gardant du dédale que la recherche, la perte des points de repère, la fatalité de tourner en rond, sans relâche « dans un espace qu'on peut qualifier de déterritorialisé¹³ ».

L'écrivain met en scène, par une narration à la troisième personne, un « il » neutre et à contre sens, dépourvu d'individualité puisque ses traits essentiels sont ceux de l'absence, de l'oubli, de l'effacement et de la perte qui conduisent à l'épreuve « comme une tension de l'être vers un point

¹² RICHARD Jean-Pierre, *Littérature et Sensation : Stendhal, Flaubert*, Paris, Seuil, 1990, p. 16.

¹³ BEN ABDA Saloua, *Figures de l'altérité. Analyse des représentations de l'altérité occidentale dans des romans arabes et francophones contemporains*, Paris, Harmattan, 2009, p. 111.

où les limites de l'humain s'évanouissent, comme une altérité radicale¹⁴ ». « *Seul le voyageur est promis à entrer dans Waw, qu'il peut lui seul espérer découvrir le continent égaré, caresser dans son cœur l'espoir d'atteindre l'oasis perdue.* » (W 21). Ces mots proposent à l'altérité le pouvoir conditionné d'affirmer une existence, définie paradoxalement par la non-existence : « *Il ne connaîtra plus la peine de la quête épuisante, que les affres de la nostalgie quitteront son cœur, car l'oubli que prodigue Waw est le remède contre les plaies du monde.* » (W 21). Une question surgit certainement : pourquoi faudrait-il changer et surtout glorifier l'oublié? Pour donner libre cours à une errance empruntant le visage de la recherche, de *l'être à la recherche de*, pour « *s'élan[ce] vers l'horizon en quête de l'au-delà de l'horizon, en quête de cette oasis qu'il savait introuvable mais qu'il devait garder l'espoir de trouver s'il voulait continuer de jouer, puisque telle était la règle du jeu...* » (W 30). La recherche est une donnée existentielle qui témoigne d'une hésitation, c'est une manière d'assumer l'éloignement d'un centre et d'en gérer la perte.

L'ambition du héros alkonien n'est ni d'explorer ni d'exploiter le Sahara, mais d'y définir un centre et un espace sacré. Mircea Eliade a montré que « tout espace sacré implique une hiérophanie¹⁵ ». L'irruption du sacré détache un « lieu saint » du milieu environnant et indifférent. L'irruption du sacré isole un « centre » au sein du chaos et permet ainsi de définir un nouveau monde organisé. Mais, d'une part, les hommes ne sont pas libres d'élire l'emplacement du sacré. Des signes mystérieux – rencontres d'hommes ou d'animaux, accidents de terrain ou messages célestes, exodes ou guerres, visions et rêves – déterminent de manière inattendue l'emplacement du sacré. D'autre part, la création d'un monde nouveau a pour modèle exemplaire la création du monde par les dieux. Sur le plan anthropologique, ces deux gestes sont solidaires : un nouveau territoire, un lieu inconnu et étranger, ne devient un monde centré et sacralisé que par la répétition symbolique et rituelle de la cosmogonie. C'est ce qui se passe surtout dans *La Petite Waw*. En s'installant sur l'édifice du maître, l'augure imite les dieux : il consacre l'édifice comme centre sacré primitive par une série d'expériences et de rituels magiques.

¹⁴ BOUVET Rachel, *Pages de sable, Op.cit.*, p. 13.

¹⁵ ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 29.

En guise de récit de base un itinéraire touristique balisé, viennent se greffer la relation d'une aventure intérieure et le rappel d'une crise sociale. L'altérité à présent ne se conçoit plus comme une inquisition du regard de l'Occidental sur l'Oriental ou comme l'expression de la suprématie d'une culture sur une autre. L'extériorité du sujet énonciateur par rapport à l'objet décrit se résorbe et l'éloignement, la distance altérée rapproche, en fait, l'individu de ce qui le touche le plus intimement. Le narrateur, à la fois sujet et objet de sa quête/enquête, s'achemine vers un (re)connaissance de l'Autre. Les ressources narratives de la balade soulignent la métamorphose de l'individu et restituent ses pérégrinations mentales.

4. Chronotopes

Les textes de notre corpus semblent vouloir survaloriser l'espace et le temps jusqu'à ce qu'ils deviennent, pour ainsi dire, sujets du roman et deviennent même générateurs du sens dans le roman. Les éléments spatiaux perdent leur statisme, entraînés dans le mouvement du temps et de la narration. Nos romanciers exploitent une chronotopie différente, celle-ci pouvant en inclure d'autres. Nous empruntons le terme à Mikhaïl Bakhtine qui le définit : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » la corrélation essentielle des rapport spatio-temporels, tel qu'elle a été assimilée par la littérature...¹⁶ ».

Aussi, pour revenir à l'association de l'analyse de l'espace à celle du temps, il convient, selon Michel Tournier, de combiner l'inspiration géographique avec l'inspiration historique¹⁷. Cette réflexion, rattachée à la description du chronotope, suscite à brûle-pourpoint un questionnement multiple : L'écrivain, paysagiste ou peintre de l'histoire? Chronographe – peintre d'un pays –, géographe – peintre d'une terre –, topographe – peintre d'un lieu – ou plutôt cosmographe – peintre du monde? Quelles réflexions suggère une telle alliance dans sa perception et sa description de l'imaginaire? On admet avec Michelle Labbé que dans l'œuvre de Le Clézio, « c'est la notion d'impermanence qui marque le temps et l'espace.

¹⁶ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1993, p. 237.

¹⁷ TOURNIER Michel, « L'histoire et la géographie », in *Le Miroir des idées*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 85-89.

Un personnage, réduit à l'Être, se meut dans ce qu'il croit être le temps et l'espace et qui n'est en fin de compte que sa propre conscience. [...] La conception du temps, sa projection dans l'espace commande le genre¹⁸ ». Le référent géographique chez Le Clézio, quitte le statut de point d'encrage spatial pour faire une composante des personnages et aussi un principe de conduite du récit. Aux multiples horizons explorés ou allégués y correspond notamment le thème de la quête des origines à travers des épisodes marquants de l'enfance ou l'évocation de la vie des ancêtres.

Désert, est ainsi scandé par deux espaces-temps distincts. L'un est le Sahara dans les années 1909-1910, l'autre est celui dans lequel évalue une enfant, Lalla, au Sahara maghrébin puis à Marseille. Le premier espace-temps – qui se démarque par une mise en page différente – se veut rigoureusement daté, à la façon d'un journal, ou d'une chronique. Il s'agit en effet, du rapport d'événement historique, la colonisation de l'Afrique. Mais cette rigueur s'atténue quand le texte nous introduit dans le désert, lieu de suspension du temps.

« *C'était un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, peut-être, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre* ». (D 11) C'est un lieu qui se présente loin de l'histoire dans son principe même. Il subira néanmoins son intrusion sans pour autant bouleverser son espace. Mais parce que le désert et les hommes ne font plus qu'un un¹⁹ : « *Dès la première minute de leur vie, les hommes appartenaient à l'étendue sans limites* » (D 25) ; matière à la fois métamorphosée et immuable, qui ne retient pas la trace du temps.

L'autre espace-temps est celui de Lalla. Il n'est ponctué d'aucune date et la qualification des lieux est très vague. Mais dans le désert qui est leur point commun, le cercle demeure une figure récurrente²⁰. Mais l'itinéraire emprunté par les guerriers nomades, leur déplacement dans l'espace et dans le temps est circulaire :

¹⁸ LABBÉ Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, Harmattan, 2000, p. 163.

¹⁹ MAGRI-MOURGUES Véronique, « J.M.G. Le Clézio, *Désert* : la légende du désert », in *Le Désert, un espace paradoxal*, NAUROY Gérard, HALEN Pierre et SPICA Anne [dir.], Berne, Peter Lang, 2003, p. 471.

²⁰ Voir *Désert*, p. 40/57/62/416.

« *Les routes étaient circulaires, elles conduisaient toujours au point de départ, traçant des cercles de plus en plus étroits autour de Saguiet el Hamra. Mais c'était une route qui n'avait pas de fin, car elle était plus longue que la vie humaine* ». (D 24)

Lalla est, quant à elle, poursuivie par cette tournure. Ce sont les cercles qui se forment dans le ciel, comme des ondes, les cercles de l'épervier, qui deviennent les siens et ceux du Hartani quand, accroché au bras du berger, elle s'imagine qu'« *ensemble ils tracent de grands cercles au-dessus de la terre* » (D 128).

À cette présence du cercle dans l'espace correspond la notion de circularité dans le temps qui régit le roman. En effet, le texte décrit de manière simultanée l'histoire de plusieurs générations de personnages avec pour fil conducteur un héritage, une tradition, qui font que les actes ne sont toujours que la répétition d'autres actes, faits en un même lieu par les générations précédentes. L'image du cercle attachée au personnage de Lalla est emblématique de la circularité de son espace-temps, réitérant celui des générations antérieures. Sa tante Aamma lui raconte l'histoire de l'Homme Bleu, grand guerrier du désert et élevé au rang de la sainteté. Lalla est une descendante du clan de ce combattant saint par sa mère Lalla Hawa à qui il avait transmis ses pouvoirs. « *Il avait reçu le pouvoir de guerrier avec ses mains, et Lalla Hawa avait elle aussi ce pouvoir [...] elle était de la lignée d'Al Azraq* » (D 181).

Lorsque Lalla se fixe à l'autre pourtour méditerranéen, son esprit revient constamment aux confins désertiques. Le photographe n'arrive pas à ne faire son objet. Elle incarne l'identité d'un peuple à jamais libre et asservi, et sur les photos développées, c'est « *comme si quelqu'un d'autre, de secret, regardait par ces pupilles, jugeait en silence* » (D 350), peut-être sa mère qu'elle porte son nom, ou l'Homme Bleu. Sa signature est le signe de sa tribu (D 353). Dès que son angoisse monte, elle opère à plusieurs reprises des transferts d'espaces entre la ville et le désert ; quand, recroquevillée sous une porte cachère, au milieu des mendiants, elle ferme les yeux sur sa peur, « *elle peut voir encore la nuit du désert* » (D 316). Mais le tableau du territoire nomade apparaît également pour célébrer ses moments de joies. En quittant la noirceur de l'hôtel Sainte-

Blanche, « *loin devant elle, au bout de la grande avenue, dans le brouillard de la lumière apparaissent les mirages, les dômes, les tours, les minarets, et les caravanes qui se mêlent au grouillement des gens et des autos* » (D 329). Dans sa vision, les deux espaces s'interfèrent. Dans son allégresse, sa volonté de commencer une nouvelle vie, son regard écrase la ville de béton sous la puissance des sables du désert.

« *Peut-être que tout a disparu, réellement, et que le grand magasin est seul au centre d'un désert sans fin, pareil à une forteresse de pierre et de boue. Mais c'est la ville entière que le sable entoure, que le sable enserme, et on entend craquer les superstructures des immeubles de béton, tandis que courent les fissures sur les murs, et que tombent les panneaux de verre miroir des gratte-ciel. C'est le regard de Lalla qui porte la force brûlante du désert* ». (D 332)

Son regard, à tout moment, peut troquer l'espace, le sable par un autre, celui de ses origines. Et le désert regagne Paris : « [...] *comme si à cet instant tout cela, cette ville géante, ce fleuve, ces places, ces avenues, tout disparaissait et laissait voir l'étendue du désert, le sable, le ciel, le vent.* » (D 351). Les visions la maintiennent en vie, comme une sorte de cordon ombilical qui la relierait à sa terre d'origine.

Lalla est enracinée dans la tradition. Elle néglige la réussite de sa carrière de mannequin en allant finir par retourner dans le désert, pour accoucher. Préservant ce que fait sa mère jadis, elle recherche l'eau car « *c'est la coutume là-bas, il faut toujours naître auprès d'une source* » (D 88), afin de baigner son bébé appelée *Hawa*. Pour Teresa di Scanno, l'enfant de Lalla est le « symbole du lien indestructible entre le présent et le passé, symbole vivant de l'Éternité du Désert²¹ ». La culture française a glissé sur Lalla sans prendre d'attaches. Elle reste une fille du désert, une descendante de la tribu de l'Homme Bleu.

Le chronotope qui régit le roman est à la fois linéaire dans l'essor historique du temps, des années 1909 à nos jours, et circulaire dans le phénomène de répétition qui s'effectue de génération en génération. Le parcours de Lalla est circulaire dans l'espace ainsi que dans le temps ; elle

²¹ DI SCANNO Teresa, *La vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Napoli, Liguori / Paris, Nizet, 1983, p. 50.

revient sur le lieu des ses origines accomplir les mêmes gestes que ses ancêtres. D'ailleurs, la structure même du roman nous arbore ce phénomène de circularité des générations. Pour chaque événement important la mie en page met en parallèle la vie de Lalla et celle des Hommes bleus. Ainsi, la traversée du désert par Lalla et le Hartani est aussitôt dépitée de celle des tribus de Ma el Aïnine des décennies plus tôt. Le sentiment de révolte pour Lalla devant un mariage forcé est mis en parallèle avec le refus pour les autres de la pression des chrétiens colonisateurs. À la défaite et au massacre des Hommes Bleus, succède immédiatement la mort de Radicz écrasé sur un parking après avoir été pourchassé par la police. Enfin, la mort du vieux cheikh Ma el Aïnine est suivie de la naissance de l'enfant de Lalla. Mort et renaissance font que le rythme circulaire des générations se perpétue, toujours de façon identique comme le montrent ces situations parallèles avec pour toile de fond la permanence du désert.

Chez Al Koni, nous avons cette même référence à un axe spatio-temporel dominant le parcours du personnage. *La Petite Waw* s'ouvre sur l'évocation de l'oiseau caché, oiseau de vie, celui-ci est accueilli deux fois par an à la lisière du campement où évoluent les hommes de la tribu. Pour tous les gens du désert (les sages précédés du chef, les augures, les cavaliers, les femmes traînant leurs enfants derrière elles), c'est l'oiseau de la création, celui du commencement des temps. Pour eux, c'est l'oiseau du bien et du mal. « *[Ils] ordonnent de battre les tambours de la guerre, ou bien font quérir les jeunes filles de pousser des youyous de liesse en hommage au torrent.* » (W 16). C'est l'oiseau que le chef recherche quand son univers s'effrite, c'est cette marque de la renaissance, d'une certaine éternité : « *Ô oiseaux, vous n'êtes pas des oiseaux, vous êtes nous! Ô gens ailée, votre loi, c'est le voyage ; notre loi c'est le voyage. Vous battez des ailes dans le ciel et nous traînons nos pieds sur le sol. Vous migrez vers les contrées du nord inconnu et nous, nous migrons à la recherche de Waw*²². *Puis vous revenez toujours de ce nord inconnu, pour n'y trouver jamais la patrie inconnue, tout comme nous revenons, nous, de notre périple à la recherche de Waw une fois que nous avons découvert qu'il n'y a pas de*

²² « La cité de Waw existe en deux exemplaires, *Waw al-Kabîr* et *Waw al-Nâmûs*. La légende touarègue parle d'une troisième, *Waw Harîra* » ; ville mythique implicite du paradis perdu, in ELMAHJOUR Khaled, *Poétique métisse dans le roman maghrébin polyglotte*, (préface de Charles Bonn), Misurata, PU 7 Octobre, 2008, p. 131.

Waw dans les espaces nus. Pourtant, vous migrez sans cesse et nous ne cessons de chercher. Car vous savez que l'exploit, ce n'est pas d'arriver et nous savons, nous, que ce qui est glorieux, c'est de chercher. Savez-vous, ô gent ailée, pourquoi nous fêtons votre arrivée? Parce que nous savons tous, même si nous ne le disons à personne, que vous êtes nous et que nous sommes vous ». (W 15)

Le chef de la horde en compagnie de l'augure revient vers son empire disparu (W chapitre VIII « *La Hamada du couchant* » 93-109), celui qui empreinte l'espace et le temps des origines. Il est au sein d'un chronotope circulaire. La seconde dénomination de « l'oiseau du mal et du bien », favorise une comparaison avec le Paradis dans ses connotations biblique et islamique. Le Paradis, lieu originel, de la création, se trouve au centre du monde. Selon Mircea Eliade, le Paradis était « le nombril de la terre²³ ». Cette symbolisation nous paraît intéressante étant donné la signification prise par cette oasis cachée, au sein de la fiction, d'oasis d'éternité, qui se manifeste par la circularité spatio-temporelle.

Éventuellement, on distingue la figure du paradis dans *Les Mages*²⁴. Le patriarche évolue dans deux espaces parallèles qui sont régis chacun par un axe spatio-temporel. Deux espaces circulaires puisque nous avons vu que celui de l'enfance, l'espace édénique, est celui du retour, à la fin du texte. Et même si le paradis a disparu, n'est-ce pas, justement, parce que l'on est remonté avant la création de celui-ci, au premier point de l'origine des temps, celui du chaos?

« Le nomade passe, le nomade traverse, et reste la promesse, l'éternel enchantement qui, à l'image d'un vaste piège, pousse le nomade vers le désert, vers la vie, lui agitant toujours la promesse du rendez-vous jamais accompli ». (W 10).

Immobilité temporelle et mobilité spatiale : telles sont les marques distinctives du chronotope de l'écriture d'Al Koni. La seconde semble conjurer la première et enrôle les êtres et les choses dans une mobilité

²³ ELIADE Mircea, *Symbolisme du centre, Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1986, p.55

²⁴ AL KONI Ibrahim, *Al-mağūs* (Les Mages), roman en 2 vol., coédition: Misurata, Al-dār al-ğamāhiriyya li al-našr wa al-tawzī' wa al-i' lān et Casablanca, Dār al-āfāq al-ğadida, 1991. [Traduit en français par Philippe Vigneux], Paris, Phébus, 2005.

tous azimutes. « *L'augure força l'allure malgré lui. L'augure sait que le désert est charme et qu'il ne reconnaît de loi que celle du voyage. À son tour, le chef précipita l'allure, marchant à un train* » (W 57-58). Alors, cette frénésie déambulatoire transforme le trajet en trajectoire, les personnages en vecteurs et les lieux en figures géométriques. On appréhende mieux pourquoi l'espace alkonien possède l'aridité d'une surface mathématique abstraite : en déplaçant la fixité du paysage, la vitesse gomme ses particularités. Comme le rappelle Paul Virilio, le paysage aperçu n'est plus le même : « la vitesse traite la vision comme matière première, avec l'accélération, voyager c'est comme filmer, produire moins des images que des traces mnémoniques nouvelles, invraisemblables, surnaturelles²⁵ ».

Ces trajectoires chaotiques ancrées dans une géographie atopique s'imposent comme l'expression de la condition postmoderne. L'homme, dans *La Petite Waw*, vit « la dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état d'une masse d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien²⁶ ».

Les dissemblables trajectoires que nous avons envisagées montrent que l'espace est conçu par le dense réseau des voies de fuite qui ne sont pas sans point de contact. Le texte est en effet relié par des carrefours secrets qui organisent clandestinement, non pas des rencontres, mais des croisements entre les personnages et les lieux. Le hasard providentiel qui faisait entrer le récit dans la romance cède la place à une structure arbitraire traçant un réseau complexe d'intersections dépourvues de valeur. D'autres scènes dans le roman se talonnent, sur le même mode, ce tragique de l'aléatoire, de la connexion manquée.



²⁵ VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989, p. 67.

²⁶ LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 31.

Bibliographie

1. ADAM Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan Université, 1999.
2. AL-ĠĀNIMĪ Sa'īd, *Malḥamat al-ḥudūd al-quṣwá : al-miḥyāl al-ṣaḥrāwī fī adab Ibrāhīm al-Kūnī*, (L'épopée de l'extrême plafond. L'imaginaire du désert dans l'œuvre d'Ibrahim Al Koni). Casablanca/Bayreuth, Al-Markaz Al-Thaqāfī Al-'Arabī, 2000.
3. AL KONI Ibrahim, *Al-mağūs* (Les Mages), roman en 2 vol., coédition : Misurata, Al-dār al-ḡamāhiriyya li al-našr wa al-tawzī' wa al-i'lān et Casablanca, Dār al-āfāq al-ḡadida, 1991. [Traduit en français par Philippe Vigreux], Paris, Phébus, 2005.
4. BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1993.
5. BEN ABDA Saloua, *Figures de l'altérité. Analyse des représentations de l'altérité occidentale dans des romans arabes et francophones contemporains*, Paris, Harmattan, 2009.
6. BOUVET Rachel, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2006.
7. COLLECTIF, *Communications n° 8, Recherche sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966.
8. DI SCANNO Teresa, *La vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Napoli, Liguori / Paris, Nizet, 1983.
9. ELIADE Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1987.
10. ELIADE Mircea, *Symbolisme du centre, Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1986.
11. ELMAHJOUR Khaled, *Poétique métisse dans le roman maghrébin polyglotte*, (préface de Charles Bonn), Misurata, PU 7 Octobre, 2008.
12. FRANÇOIS Corinne, *Jean-Marie Gustave Le Clézio : Désert*, Paris, Bréal, 2000.
13. NAUROY Gérard, HALEN Pierre et SPICA Anne [dir.], *Le Désert, un espace paradoxal*, Berne, Peter Lang, 2003.
14. LABBÉ Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, Harmattan, 2000.
15. LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minit, 1979.

16. MAGRI-MOURGUES Véronique, « J.M.G. Le Clézio, *Désert* : la légende du désert », in *Le Désert, un espace paradoxal*, NAUROY Gérard, SOURIAU Étienne, *L'Univers filmique*, Paris, Flammarion, 1992.
17. TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres ; la réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Points, 1996.
18. TOURNIER Michel, « L'histoire et la géographie », in *Le Miroir des idées*, Paris, Gallimard, 1996.
19. VAN ACKER Isa, « Écriture du désert chez J. M. G. Le Clézio », in *La représentation du désert*, ABDELKÉFI Hédia [dir.], Sfax, Association Jousour Attawassol et Université de Sfax pour le Sud, 2002.
20. VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.



*Khaled Elmahjoub est professeur assistant en littérature comparée. Il dirige le Département du Français - Université de Misurata et dirige aussi le Département de Français - Académie Libyenne. Fondateur et Directeur de la revue *Norsud*.