

1-1-2022

Désert de Le Clézio et La tente de Miral Al Tahawy, étude socio-écocritique

Ayman Al-Ghandour

Faculty of Education - Tanta University - Tanta, Arab Republic of Egypt, aymaneamen@yahoo.fr

Follow this and additional works at: <https://jfa.cu.edu.eg/journal>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Al-Ghandour, Ayman (2022) "Désert de Le Clézio et La tente de Miral Al Tahawy, étude socio-écocritique," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 82: Iss. 1, Article 6.

DOI: 10.21608/jarts.2021.57058.1050

Available at: <https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol82/iss1/6>

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

Désert de Le Clézio et La tente de Miral Al Tahawy, étude socio-écocritique^(*)

Ayman Amin El Ghandour
Professeur adjoint à la Faculté de Pédagogie de Tanta

Résumé

Cette étude met l'accent sur *Désert* de Le Clézio et *La Tente* de Miral Al Tahawy. Comme ces deux romans appartiennent à la littérature environnementale, On y a adopté l'écocritique qui étudie l'interaction entre l'homme et les éléments naturels, ainsi que la sociocritique ayant pour but de dégager les discours sociaux qui se trouvent au sein du texte. Les deux romanciers ont réussi à évoquer la situation périlleuse de l'environnement afin que les lecteurs se meuvent efficacement. Le Clézio a mis en relief le désert marocain, exploité par la colonisation européenne et les puissances industrielles, dénonçant tous ceux qui ont fait disparaître les civilisations primitives. Bien que *Désert* et *La tente* soient des textes écrits, l'oral y occupe une place remarquable, due à la nature des nomades et des Bédouins, habitués aux traditions orales. La fin des deux romans affirme que l'espoir réside dans la nature, semblable à la mère qui soulage ses enfants. L'héroïne de *La tente* semble plus forte et Lalla donne naissance à sa fille, sous un figuier, auprès de la mer. Cet accouchement est une invitation à la vie et à l'amour de l'environnement

Les mots clés: Désert, la Tente, Le Clézio, Miral Al Tahawy et l'écocritique.

Abstract

This study focused on the desert of Le Clezio and the tent of Meral Eltahawy. And because these two novels belong to environmental literature, we have relied on environmental criticism that studies the interaction between

^(*) Bulletin of the Faculty of Arts Volume 82 Issue 2 January 2022

humans and natural elements, as well as social criticism that aims to highlight what is social within the text. . The two novelists have succeeded in invoking the perilous situation of the environment in order to influence the readers and push them into effective interaction. Le Clezio highlighted the Moroccan Sahara, which was exploited by European colonialism and industrial powers, denouncing all those who made primitive civilizations disappear.

Although the Sahara and Khaba are written texts, oral tradition occupies a remarkable place in them, due to the nature of the Bedouins accustomed to oral traditions. And the end of the two novels confirms that hope lies in nature, where the heroine of the tent appears stronger and we find Lala giving birth to her daughter under a fig tree near the sea, and this birth seems to be an invitation to life and love of the environment.

صحراء لو كليزيو و الخباء لميرال الطحاوي ، دراسة اجتماعية و بيئية ملخص

ركزت هذه الدراسة على صحراء لو كليزيو و الخباء لميرال الطحاوي ، و لأن هاتين الروائيتين تنتميان إلى الأدب البيئي ، فقد اعتمدنا على النقد البيئي الذي يدرس التفاعل بين الإنسان والعناصر الطبيعية ، وكذلك النقد الاجتماعي الذي يهدف إلى إبراز ما هو اجتماعي داخل النص. . نجح الروائيان في استحضار الوضع المحفوف بالمخاطر للبيئة حتى يؤثروا على القراء و يدفعوهم للتفاعل المؤثر. سلط لو كليزيو الضوء على الصحراء المغربية ، التي استغلها الاستعمار الأوروبي والقوى الصناعية ، مستنكراً كل أولئك الذين جعلوا الحضارات البدائية تختفي. و على الرغم من أن صحراء والخباء عبارة عن نصوص مكتوبة ، إلا أن الشفوية تحل مكاناً رائعاً فيهما ، نظراً لطبيعة البدو المعتادين على التقاليد الشفوية. و تؤكد نهاية الروائيتين أن الأمل يكمن في الطبيعة ، حيث تبدو بطلة الخباء أقوى ونجد لالا تلد ابنتها تحت شجرة تين قرب البحر و تبدو هذه الولادة دعوة للحياة وحب البيئة.

الكلمات المفتاحية: الصحراء، الخيمة، لو كليزيو، ميرال الطحاوي و النقد

البيئي.

Le Clezio desert and the tent by Miral Eltahawy, a social and environmental study

"Le désert n'est pas une terre neutre. C'est un lieu abstrait, hors des hommes. Il en devient pur, propre à la méditation, nous permettant de retrouver là un autre binôme entre la vastitude et l'extériorité, le recentrement et l'intériorité." (De Montigny, 2006, p. 732)

La présente étude tente une approche socio-écologique de *Désert* (1980) de J.M.G. Le Clézio et *La Tente* (1996) de Miral Al Tahawy. Ces deux romans font partie de la littérature environnementale qui s'intéresse à l'écologie et vise à restaurer des cultures oubliées, réveiller des civilisations disparues, appeler au retour à la nature, mettre fin à la pollution, au refus de l'Autre, aux guerres destructrices et aux massacres d'animaux; elle met à nu la technologie et démontre son échec sur le plan humanitaire.

L'originalité de cette étude réside dans notre choix des deux ouvrages appartenant au genre romanesque, "*séduisant par son effet de réel*" (Durvyne, 2007, p. 5) et au domaine de la littérature comparée, distinguée par sa richesse et sa variété. Nous y mettons côte à côte les deux romanciers qui se ressemblent malgré la différence de leur formation et de leur culture. Chacun d'entre eux s'est attaché à la littérature, dès sa prime enfance en écoutant les histoires racontées par les membres de sa famille. Le Clézio "*fut dans son enfance bercé par les récits de sa mère [...] il lit sans discernement tous les livres que contiennent les bibliothèques de sa grand-mère*" (François, 2000, p. 24).

De sa part, Miral Al Tahawy avait l'habitude de raconter des histoires à ses collègues d'école. Face à la solitude et à son milieu désertique, elle dit: "*Les histoires étaient ma seule échappatoire de la maison de mon père, entourée de tous les côtés par celles de mes oncles, des baies de sable et des*

camphriers qui nous séparent des champs adjacents"⁽¹⁾ (2020, p. 11). Après avoir obtenu le doctorat, ils sont devenus professeurs à l'université. Sur le plan social, l'un était "membre du jury du prix des Cinq Continents de l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie" (Mauguière et Thibault, 2005, p. 12), représentant l'île Maurice; alors que l'autre a été choisie en 2007, "membre du jury du Festival du film de Dubai"⁽²⁾ (El Khalil, 16/1/2007). Sur le plan littéraire, les deux se nourrissent de leurs expériences et abordent presque les mêmes thèmes dans leurs romans: désert, nature, silence, bonheur superficiel et vide intérieur; ils évoquent les conditions pénibles imposées par le monde moderne, qui poussent leurs personnages à se réfugier dans le silence.

L'environnement occupe une place remarquable dans l'œuvre de nos deux romanciers qui, dès le début de leur carrière, font preuve de leur sensibilité et leur engagement envers la nature. Ceci nous pousse à adopter une approche écocritique des deux ouvrages de notre corpus, prenant en considération *Le contrat naturel* de Michel Serres qui dit: "*Liés ensemble par les lignes les plus puissantes que nous ayons jamais pu tisser, nous comprenons la terre, et elle nous comprend*" (1990, p. 171). En vertu de ce contrat qui s'intéresse à mettre en relief tout ce qui unit l'homme à la nature, nous devons étudier l'interaction entre les éléments naturels, y compris l'être humain; ce dernier fait partie de la nature et modifie l'environnement qui l'entoure. Deguy affirme que la relation entre l'homme et la terre importe "*l'écoumène [...] nature soumise au monde des hommes*" (2012, p. 29).

Nous adoptons de même la sociocritique, visant à dégager les discours sociaux qui se trouvent au sein du texte. Nous sommes guidé par les dires de Goldmann: "*La forme romanesque nous paraît être en effet la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste née de la production pour le marché*" (1964, p. 36). Il affirme que la création individuelle de l'écrivain est étroitement liée avec la conscience collective de la société dont il est issu. Autrement dit, "*toute grande œuvre littéraire ou artistique est l'expression d'une vision du monde*" (1955, p. 28).

Nous essaierons de mettre l'accent sur les deux romanciers, leur production littéraire, particulièrement les deux ouvrages de notre corpus, pour montrer les divergences et les convergences. Nous aborderons successivement la littérature environnementale, l'écocritique, le désert en tant qu'espace mythique et mystique, la société nomade, l'initiation des personnages et leurs relations avec la nature, tout en analysant les éléments descriptifs de l'environnement. Nous tenterons de répondre à ces questions: Quel est l'objectif de la littérature environnementale et de l'écocritique? Pourquoi les deux écrivains ont-ils abordé le désert dans leurs œuvres? Comment ont-ils présenté la société nomade? Y-a-il des relations entre leurs personnages et la nature? Quelle technique ont-ils utilisée pour décrire le désert?

Il nous faudrait démontrer théoriquement les deux méthodes, adoptées dans cette étude. Commençons par l'écocritique, une de branches de la littérature environnementale. Celle-ci invite à ne pas exploiter les ressources naturelles et à les renouveler sans les consommer gratuitement; elle défend l'environnement et dénonce les comportements barbares de l'homme et les dangers qui le menacent. C'est pourquoi, Alain Suberchicot la considère comme "*une littérature de résistance*" (2012, p. 61). Elle ne se contente pas d'évoquer l'écologie contemporaine, mais elle s'intéresse aux sciences humaines qui aident à la dévoiler; elle étudie à la fois la société et la nature qui paraissent inséparables, se centrant sur la dernière "*que nous fréquentons de façon intime et régulière en nous-mêmes et hors de nous-mêmes*" (Besse, 1997, p. 35)

La littérature environnementale a donné naissance à tant de théories critiques dont nous citons la géopoétique, fondée par l'écrivain écossais Kenneth White; elle veut créer un nouveau territoire, un "*champ de convergence potentiel surgi de la science, de la philosophie et de la poésie*" (White, 1994, p. 27). Aussi y a-t-il la géocritique, considérée "*comme art d'interpréter les espaces imaginaires*" (Grassin, 2000, p. XIII); elle étudie les espaces humains; lorsqu'elle aborde une ville, elle examine divers textes en comparant les uns aux autres. Westphale affirme qu' "*en empruntant un point de*

vue géocritique, on opte en faveur d'un point de vue pluriel" (2007, p. 188). Mais ce qui nous importe ici, c'est l'écocritique qui a vu le jour aux États-Unis d'Amérique dans les années 90; elle a pour objectif de mettre en relief les liens entre la littérature et l'environnement; elle se recentre sur ce dernier et "*décentre l'être humain*" (Posthumus, 2014, p. 16).

C'est Michel Serres qui a introduit l'écocritique en France en publiant *Le contrat naturel*, à la manière du *Contrat social* de Jean Jacques Rousseau. Cet ouvrage vise à faire émerger un univers global et une nouvelle humanité. L'auteur y présente sa méthode qui s'intéresse à améliorer l'image du présent tout en poussant les gens à prendre conscience de l'environnement. L'écocritique cherche "*à déterminer dans quelle mesure les différentes réalités représentées dans le texte littéraire bouleversent nos idées préconçues, nos rapports trop limités avec la terre.*" (Posthumus, 2011, p. 93,94). Serres rêve de découvrir tout ce qui sert à la survie du monde, de fonder une association symbiotique, avec bénéfice réciproque où les interactions entre l'être humain et les autres espèces contribuent à créer une nouvelle terre, née sous nos yeux. C'est ce qu'il a traduit en invitant à une solidarité socioécologique et à "*la création d'une organisation mondiale au nom de WAFEL (Water, Air, Fire, Earth, Life) pour mettre en œuvre les principes du Contrat naturel*" (Posthumus, 2011, p. 91). Cette organisation a pour but de protéger la nature. Serres veut ainsi concrétiser un réel pacte entre les hommes sous l'égide de la loi afin de sauvegarder les biens naturels; autrement dit, il souhaite que ce pacte soit un instrument juridique.

Si l'écocritique nous aide à révéler le naturel dans les deux romans, la sociocritique nous permet d'y saisir le social. Plusieurs écrivains ont fait un lien entre la littérature et la société, comme Lukács dont la théorie du reflet social a considérablement influé sur ses successeurs. Ensuite vient Goldman qui s'est intéressé à l'écart économique. Selon lui, la pensée et le comportement des écrivains "*sont régis avant tout par la qualité de leur œuvre sans qu'ils puissent échapper entièrement à l'action du marché et à l'accueil de la société*

réifiée" (1964, p. 47-48). Quelques temps après, Claude Duchet souhaite que la sociocritique interroge l'œuvre littéraire et en dégage tout ce qui représente l'espace social, nommé "*société du roman*" (1973, p. 448). Celle-ci exige le retour à l'extratextualité sociale qu'il a appelée société de référence. Nous allons avoir recours à Le Clézio et Al Tahawy, à leur création littéraire pour y appliquer le côté théorique que nous avons présenté.

Né à Nice en 1940, Jean Marie Gustave Le Clézio est issu d'une famille bretonne, installée à l'île Maurice. Il considère cette île comme sa petite patrie et y reste étroitement attaché; il nous dit: "*Je me considère moi-même comme exilé parce que ma famille est entièrement mauricienne*" (2001, p. 17). Son père britannique et sa mère française sont cousins germains. Le Clézio a passé son enfance en France, connaissant de près la peur, la colère et le bruit des bombes. Cependant il est parti pour le Nigeria où son père était médecin. Pendant son long voyage sur le bateau à ce pays africain, le petit Jean qui avait sept ans, a écrit deux histoires, annonçant sa passion pour la littérature. Cet amour s'est traduit avec son entrée à l'université où il s'est consacré aux études littéraires. Après sa licence, il a obtenu sa maîtrise en 1964, ayant pour titre "*La solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux*" (François, 2000, p. 22). Si Nice a formé son enfance, son voyage en Afrique lui a permis de voir des régions étrangères, un environnement tout à fait différent et des cultures variées. Il s'est habitué à se déplacer et à parcourir le globe, ouvrant "*pour ses lecteurs de larges fenêtres sur le monde*" (Mauguière et Thibault, 2005, p. 10). Il a enseigné à Londres, au Panama, au nouveau Mexique (Université d'Albuquerque), sans oublier Thaïlande où il a passé son service militaire, Maurice, son pays d'origine et le Maroc, pays de sa femme Jemia. C'est pourquoi, on l'appelle "*écrivain-monde, écrivain sans frontières, écrivain nomade*" (Gillet, 2011, p. 13).

Le Clézio a écrit plus de cinquante ouvrages variés: essais, romans et nouvelles; il y a présenté l'exil et le voyage, nouant des liens entre le présent et le passé. Il a cherché le pittoresque à travers le

désert, des bidonvilles et des lieux sacrés. Aussi a-t-il mis côte à côte l'Occident dominant et l'Orient dominé, réalité historique presque présentée dans ses livres, créant une dialectique de rejet et d'attraction. Ceci exprime son originalité, Michelle Labbé désigne que celle-ci "*réside dans sa révolte permanente contre toute forme d'autorité et cette extrême tension entre la fureur créatrice qui appelle l'œuvre et l'exigence d'un regard totalement neuf pour saisir le monde*" (1999, p. 52). Par conséquent, il a obtenu tant de prix: Renaudot (1963), Valéry-Larbaud (1972), Paul- Morand (1980), Union latine pour des littératures romanes (1992), Téléspectateurs de France Télévisions (1996), Jean Giono et Peterbaugh (1997), Prince Pierre de Monaco (1998), Stig Dagerman (2008) et dans la même année, il a été couronné par le prix Nobel de littérature. Il "*figure désormais dans tous les manuels scolaires et son roman Désert [...] est devenu un "classique" dans la littérature du XX^e siècle*" (Salles, 1999, p. 3).

Timide, Le Clézio aime rester tout seul, à l'écart du bruit du milieu culturel; il a fui Paris, se retirant à Nice, sa ville natale. Sa solitude et son errance sont reflétées dans son œuvre dès le début de son activité d'écrivain. Dans *Le procès verbal*, son premier roman, il présente Adam Pollo comme un solitaire que nous voyons à la fin du roman, dans un hôpital psychiatrique. Son *Livre des fuites*, paru en 1969, désigne les errances de son héros, Hogan qui pense sans cesse à fuir. Un an après, il aborde dans *La guerre*, la barbarie du monde. Lié à la solitude, le désert est présent dans la plupart de sa production littéraire. Citons *Gens des nuages* (1997) que l'auteur a rédigé avec sa femme Jemia en vue de retracer leur voyage à la Saguia el Hamra, située au Maroc où s'est déroulée une partie de son roman *Désert*. Abordons en détails ce dernier qui constitue le premier volet de notre étude.

Désert apparaît en 1980, comme l'effet d'une longue maturation. Ce roman est composé de deux récits alternés, distingués l'un de l'autre par la typographie. Il commence par un récit réel et collectif, déterminé sur le plan historique et géographique; il s'agit de l'histoire des nomades marocains et leur résistance aux troupes françaises dès 1909 à 1912. L'auteur y raconte la guerre sainte, dirigée par Ma el

Aïnine qui a fondé la ville de Smara. Il nous présente le point de vue de ces nomades à travers un de ses personnages, le jeune Nour. Celui-ci nous amène chez Ahmed ben Mohamed el Fadel, célèbre par son surnom Ma el Aïnine qui signifie l'eau des yeux; il est entouré par les chefs de tribus. Dans cette réunion, ils décident de partir pour le nord. Le voyage entrepris continue si longtemps que les nomades âgés meurent. Nous voyons Nour guider un guerrier aveugle, blessé par les troupes françaises. Les gens se méfient d'eux et les contraignent à se diriger vers le nord. Trahi successivement par les habitants de Souss, Taroudant et Agadir qui ont refusé de l'accueillir, Ma el Aïnine a perdu sa vue et est mort. Les Français n'ont cessé de faucher les guerriers du désert avec leurs mitrailleuses. Les survivants ont commencé leur retour vers le sud où la liberté "*était vaste comme l'étendue de la terre, belle et cruelle comme la lumière, douce comme les yeux de l'eau*" (Le Clézio, 1980, p. 439).

Le récit second qui alterne avec le récit premier, est plus long; il raconte l'histoire de Lalla, adolescente qui vit dans un bidonville, situé entre la mer et le plateau désertique. L'auteur n'y précise ni la chronologie ni la géographie. Cependant nous pouvons déduire que les événements se déroulent pendant les années 70, premièrement dans une ville côtière marocaine, puis à Marseille. Le récit est divisé en deux parties dont l'une a pour titre Le bonheur, exprimant l'enfance de l'héroïne, alors que l'autre est intitulée La vie chez les esclaves, évoquant la vie pénible des immigrés arabes en France; humiliés, ils s'installent dans des maisons malsaines et des chambres répugnantes. Lalla a échoué à s'adapter à Marseille et est retournée de nouveau au désert où elle a accouché de sa fille, Hawa.

Bien que les deux récits ne se passent pas à la même époque, on y remarque un lien de parenté entre Nour et Lalla. Les deux descendent de l'Homme bleu dont la légende est présente dans les deux histoires, racontée soit par la tante de Lalla soit par Ma el Aïnine. De plus l'état pénible de Lalla et de ses proches, obligés à émigrer, est présenté comme l'effet de la colonisation européenne qui avait poussé les descendants des guerriers du désert à l'exil. Aussi le désert renforce-t-il la cohérence dans ce roman. D'une part, nous

voyons les hommes bleus partir de Smara vers Marrakech; et d'autre part, Lalla flâne dans un bidonville inconnu, situé près du désert. Les deux récits racontent de même l'aller- retour de ces deux adolescents et nous y avons entendu les mêmes mots, chantés par Nour et la mère de Lalla: "*Un jour, oh, un jour, le corbeau deviendra blanc, la mer s'asséchera, on trouvera le miel dans la fleur du cactus*" (Le Clézio, 180, p. 175).

Quant à Miral Al Tahawy, elle est née dans le gouvernorat de Sharqiya en 1968. Issue d'une tribu bédouine intitulée Al Hanadi, elle se trouve dès sa prime enfance dans un milieu conservateur et traditionnel où l'existence de la femme menace l'honneur de la tribu. Bien que son père ait sept enfants, il a insisté à la faire fréquenter l'école et accomplir ses études malgré les contraintes imposées par la société tribale. Miral a profité de l'occasion et a réussi à étudier la littérature arabe à l'Université de Zagazig. Après avoir obtenu le doctorat, elle est devenue maître de conférences à l'Université du Caire, branche du Fayoum. Elle a immigré aux États-Unis en 2007, s'y installant jusqu'à maintenant en tant que professeure à l'Université de l'Arizona. Grâce à sa production littéraire, elle se trouve parmi les romancières égyptiennes contemporaines les plus célèbres. Elle a obtenu le prix de l'État d'encouragement pour le meilleur livre littéraire en 2002, le prix Naguib Mahfouz pour le roman arabe en 2010 et celui de l'établissement de Vermont pour l'écriture créative en 2015. On l'a nominée dans la courte liste du prix Booker pour le roman arabe en 2011. Ses écrits sont traduits en diverses langues et l'Université de l'Arizona les ont insérés dans son programme consacré aux étudiants de littérature arabe; elle est ainsi reconnue en tant qu'écrivaine. Elle a commencé sa carrière littéraire en écrivant un recueil de nouvelles, intitulé *L'antilope des steppes impossibles* (1995); ensuite elle a présenté quatre romans: *La tente* (1996), *L'aubergine bleue* (1996), *Pistes de gazelles* (2004) et *Les hauteurs de Brooklyn* (2011), sans oublier *La fille du cheikh des Bédouins* (2020) qui est à la fois une autobiographie et une étude sur l'histoire orale des Bédouins. Elle a de même écrit des articles académiques dont nous citons *Introduction à la nouvelle pendant les années 60* (2006),

Tabous tribaux: esthétique et technique du roman du désert arabe (2008), *Récits du désert: à la recherche du désert dans le roman arabe* (2018) ... etc. Remarquons que ses écrits appartiennent à la culture saharienne et que l'auteure, tente sans cesse de dévoiler le monde des femmes dans la communauté bédouine.

En ce qui concerne *La tente* (Al Khebaa), l'auteure y "relate, avec un sens du merveilleux et du légendaire étonnant, l'enfance de Fatima, les absences du père bien-aimé, la toute-puissance de la grand-mère «ogresse» et la complicité des femmes" (Kober, 2006, p. 96). Publié en 1996 par la maison Sharqiyat au Caire, ce roman est considéré comme l'un des ouvrages les plus importants dans les années 90. Il témoigne "d'une maîtrise précoce du métier de romancier (l'auteur n'avait pas trente ans quand parut le roman)" (Hassan, 2006, p. 125-126). C'est pourquoi, il est traduit en quatorze langues⁽³⁾ mais ce qui nous importe ici, c'est la traduction française, achevée par Siham Djafer, parue en 2001.

Si le roman de Le Clézio a pour titre *Désert*, celui de Miral est intitulé *La tente* qui "reste un important symbole de l'héritage culturel nomade" (desert_maroc_com/ehakit). La romancière égyptienne y raconte, la vie quotidienne des femmes bédouines. Cette vie est décrite par une petite fille, ayant cinq ans; il s'agit de Fatima, l'héroïne et la narratrice. Elle a le temps d'observer tout. Plus elle grandit, plus elle est consciente de tout ce qui se déroule autour d'elle. Nous la voyons grimper aux arbres, rechercher les djinns au puits, rêvant de les trouver et les apprivoiser. Elle ne se contente pas d'écouter les récits fabuleux, racontés par les domestiques et ses sœurs, mais elle essaye de les restituer. Cependant, elle mène une vie pénible : un père toujours absent, une grand-mère injuste et tyrannique qui maudit sans cesse les filles et les considère comme "fruits du malheur" (Tahawy, 2001, p. 18). Nous voyons de même la mère qui ne quitte pas sa chambre; elle pleure tristement parce que ses enfants mâles meurent l'un après l'autre. Le roman est un cri face à une société virile ressemblant à celle de l'âge préislamique où les filles sont tuées lors de

leur naissance. C'est pourquoi, nous allons dégager le portrait social que les deux romanciers ont brossé dans *Désert* et *La tente*.

La société nomade dans *Désert* et *La tente*

Tout auteur en relation avec sa société, tient compte de ses bouleversements et essaye de les présenter dans son œuvre. C'est ce qu'a dit Michel Zérafra, annonçant que "*l'écrivain interprète la vie sociale*" (1971, p. 41). Lorsque ce dernier se met à écrire, il se nourrit de son expérience et de son milieu social qui lui présentent les composantes essentielles de ses écrits. Mitterand et Durvy affirmant cette théorie: pour l'un, le texte "*transforme, tout à la fois, le discours social*" (1980, p. 7), pour l'autre, "*un roman est toujours l'histoire du rapport d'un être au monde qui l'entoure*" (2007, p. 16). On y trouve la valeur de la société où il est écrit: idéologies, niveaux de vie, l'union des groupes sociaux, traditions et rituels.

Bien que Le Clézio appartienne à une société occidentale, il s'y oppose parce qu'elle nie les principes qu'elle annonce explicitement. Il se demande comment l'Europe qui appelle à la liberté et aux droits de l'Homme, envahit les pays africains. Il retrace dans *Désert*, un épisode de la résistance des guerriers du désert face à la colonisation européenne, ainsi que le récit de Lalla errante qui émigre à la recherche de son identité. Il s'intéresse ainsi à la société et à l'Histoire tout en écrivant "*les blessures autant collectives qu'individuelles*" (Gillet, 2011, p. 16). Son écriture renforce ainsi notre choix de la sociocritique qui est "*engagée dans deux tâches apparemment contradictoires: historisation et socialisation de textes*" (Barbérise, 1990, p. 146).

Dans le récit premier qui raconte l'histoire des nomades, Le Clézio présente le Maroc, au début du vingtième siècle. Bien que le sultan Hassan fasse face à des crises économiques, il échoue à entraver la mainmise financière de l'Occident sur son pays. Le gouvernement accepte progressivement le protectorat de la France. Les tribus du désert qui annoncent leur refus de cette domination,

s'insurgent sous la direction de Ma el Aïnine. Elles réussissent à tuer le gouverneur Coppolani. Le sultan demande à la France, d'intervenir militairement. Cette intervention participe définitivement à la défaite des rebelles, en bombardant Agadir en 1912. Le roman de Le Clézio présente précisément cette chronologie à travers les indications spatio-temporelles que l'auteur a placées au-dessus des chapitres.

Le Clézio observe bien la hiérarchie dans la société des nomades où chaque tribu est présidée par un cheikh. Représentant le pouvoir religieux, ce dernier domine entièrement les autres. Aussi ya-t-il les guerriers, servis par des esclaves. Cette division est remarquable dans les tâches de la vie quotidienne: les hommes sont chargés de construire les tentes, décharger les chameaux alors que les femmes préparent la nourriture. Même les enfants apprennent à chasser. Cette hiérarchie est respectée pendant la marche dans le désert où "*les guerriers sans monture marchaient courbés en avant, [...] Derrière, venaient les enfants et les bergers*" (1980, p. 226).

Le Clézio a consacré une place primordiale à Ma el Aïnine, ce personnage historique et charismatique. Né en 1830, il est le fils d'un marabout, descendant de notre prophète Mohamed; il associe la sainteté et l'ascétisme et sait comment maîtriser son corps. Bien qu'il reste éveillé pendant des nuits, il ne semble jamais fatigué. Jemia et Le Clézio désignent à travers *Gens des nuages* que Ma el Aïnine est "*un des hommes les plus cultivés de son temps, lettré, astronome, philosophe*" (1998, p. 47). Dans *Désert*, nous le voyons toujours concentré et silencieux, ayant l'habitude d'observer le ciel avant de prendre ses décisions. C'est lui qui a décidé de partir vers le nord. Son charisme se concrétise dans sa capacité à "*calmer la colère de la foule d'un geste de la main*" (1980, p. 40).

Persuadé que le désert est un lieu sacré et spirituel, Le Clézio nous fait voir de près le dhikr, rituel collectif où les fidèles font des louanges à Allah pour lui demander de leur pardonner leurs péchés. Les disciples de Ma el Aïnine qui l'entourent, frappent le sol avec leurs pieds nus. Ils répètent le nom d'Allah: "*Houwa! Lui! ... Hayy! Vivant*" (1980, p. 69). Humiliés et déchirés, ils expirent profondément.

Dans cette scène, Le Clézio, insiste à montrer la valeur de Ma el Aïnine, assis par terre; il "*ne regardait personne. Ses mains serraient les grains du chapelet d'ébène, faisant tomber un grain à chaque expiration de la foule. C'était lui le centre du souffle*" (p. 71).

Le romancier français a révélé une des caractéristiques de la vie des nomades, c'est le déplacement permanent. Munis de provisions, ils parcourent des plaines et des plateaux pour rechercher des ressources naturelles. "*Certains étaient morts en route, d'autres étaient nés, s'étaient mariés*" (Le Clézio, 1980, p. 13). Ils savent comment s'adapter aux aléas climatiques tout en choisissant des lieux renfermant l'eau et le bois nécessaires à leur bétail; ils mènent une vie instable et pénible, même les enfants sont salis de poussière, "*leurs jambes marquées de plaies, leurs ventres dilatés par la faim et la soif*" (p. 34). L'auteur rend la situation plus difficile, annonçant que l'eau est parfois malsaine, "*alcaline qui donnait la colique*" (p. 13). Bien qu'ils essayent de s'adapter au désert, ce dernier les fait souffrir, met fin à leur vie. Même les survivants sont tués par les troupes françaises.

Dans le récit de Lalla, Le Clézio présente le Maroc aux années 70, marquées par la croissance économique, ayant pour résultat l'urbanisation, la désertification des campagnes et la venue d'une société consommatrice. A cause de cette croissance, le fossé se creuse entre le nord riche et le sud pauvre dont les habitants "*sont souvent impuissants à enrayer le mécanisme des échanges inégaux, de la dette, de la misère, de la famine*" (François, 2000, p. 12). Ceci a engendré l'exode rural et a poussé les habitants du sud à émigrer.

Lalla a hérité la misère de ses ancêtres; après la mort de sa mère, sa tante l'a reçue chez elle, dans une cabane sans fenêtres; l'héroïne symbolise ainsi la souffrance des enfants; elle est chargée des tâches à faire. Nous la voyons "*aller chercher de l'eau à la fontaine, en portant un vieux bidon rouillé en équilibre sur la tête*" (Le Clézio, 1980, p. 85). Lalla n'est pas un cas individuel; un jour, sa tante l'a amenée chez Zora, directrice d'une manufacture de tapis. Celle-ci employait des filles dont "*la plus âgée doit avoir quatorze ans*" (p. 187). Au lendemain de son travail, Lalla a observé que Zora battait les petites

filles; elle n'a pas hésité de les défendre tout en décidant de quitter son travail.

Situé entre le désert et la mer, le bidonville est composé de cabanes modestes devant lesquelles il y a des ordures brûlées. Ces cabanes sont si fragiles qu' "*on entend claquer toutes les planches*" (Le Clézio, 1980, p. 90). L'auteur qui s'intéresse à présenter les moindres détails, a profité de l'occasion pour montrer la présence de l'art égyptien aux pays du Maghreb arabe, particulièrement au Maroc. Il nous informe que l'héroïne "*écoute la musique de tous les postes de radio qui se continue d'une maison à l'autre, toujours la même interminable chanson égyptienne qui va et vient à travers les ruelles de la cité*" (p. 92).

Le Clézio a évoqué le problème de l'immigration dans son roman, ce problème qui dominait la politique française pendant les années 80. Il a poussé Lalla à échapper à un mariage contre son gré; elle est partie pour la France afin d'y mener une vie plus aisée. Mais au contraire, elle n'y a trouvé que des conditions dures: pauvreté, saleté et racisme. Aux dires de Thibault: "*L'émigration conduit l'héroïne à une impasse: à l'aliénation sociale et à la mort de l'âme dans les grandes villes*" (2000, p. 368). Grâce à elle, nous voyons le drame des immigrés écrasés. "*Ils vont dans ces pays étrangers qui vont prendre leur vie, qui vont les broyer et les dévorer*" (Le Clézio, 1980, p. 273). Arrivés en France, ils trouvent seulement des emplois pénibles et mal payés. Beaucoup d'entre eux deviennent mendiants ou criminels tout en oubliant la morale de leurs ancêtres. Ils habitent dans la rue du Panier à Marseille. "*Partout il y a la faim, la peur, la pauvreté froide, comme de vieux habits usés et humides, comme de vieux visages flétris et déchus*" (p. 303). Le travail de Lalla à l'hôtel Sainte-Blanche nous révèle la misère des immigrés dont les chambres entièrement vides, ressemblent au désert. Leur émigration est considérée comme résultat inévitable de la colonisation européenne qui a dévasté le Maroc et s'est emparée de toutes ses ressources.

Le Clézio ne se contente pas de présenter le dhikr dans son récit premier, mais il a montré le jeûne chez les musulmans dans son deuxième récit. *"Tous les jours qui précèdent la fête, dit-il, on mange peu, seulement avant et après le soleil et on ne boit pas non plus"* (1980, p. 166); c'est-à-dire que les fidèles jeûnent dès le matin jusqu'au soir afin de se consacrer à la réflexion et à la spiritualité. De plus, le romancier a montré l'intérêt du jeûne, désignant qu'avec ce rituel, *"on lavait l'intérieur de son corps"* (p. 167). Aussi a-t-il mentionné la fête du sacrifice ou la grande fête où les musulmans présentent leur sacrifice en commémoration à celui du prophète Ibrahim. Nous avons vu Lalla et sa tante aller chez le marchand pour acheter un mouton; on l'attache *"derrière la maison d'Aamma, [...] et on lui donne à manger et à boire tout ce qu'il veut pour les jours qui lui restent à vivre"* (p. 170). Cependant nous reprochons à l'auteur de lâcher la bride à Lalla qui a commis des brioques et a fait des interdits, refusés par l'islam et la société bédouine: elle a accepté d'être mannequin à Paris; elle est entrée en relation sexuelle avec le Hartani, il s'agit d'une union hors mariage qui a donné naissance à sa fille.

Quant à Miral Al Tahawy, elle est toujours attachée à sa société bédouine et à ses origines qu'elle essaye sans cesse d'évoquer dans son œuvre romanesque et académique, particulièrement *La tente, L'aubergine bleue, Les tabous tribaux* et *Les mythes de femmes du désert*. Même son roman *Les hauteurs de Brooklyn* raconte l'histoire d'une immigrée qui cherche une maison à habiter. Partout où elle va, elle trouve des débris de son passé remontant à la surface. Dans son dernier livre, *La fille du cheikh des Bédouins*, elle recherche l'identité bédouine. L'auteure y affirme que la conquête arabe n'est pas la première rencontre entre les Bédouins et l'Égypte et que la sécheresse y en a poussé des vagues renfermant les tribus du nord et celles du sud. Ces dernières ont fusionné avec les Égyptiens par mariages mixtes. Elle désigne qu'avec la venue de l'expédition de Bonaparte en 1798, *"les paysans ont formé des alliances avec les Bédouins pour tenter de faire face aux taxes exorbitantes, imposées par les Français."*⁽⁴⁾ (2020, p. 131). Cependant leur relation reste épineuse, oscillée entre le mépris et l'appréciation.

Loin du thème de l'identité qui "*est toujours une question dans les romans de l'écrivaine égyptienne Miral Al Tahawy*"⁽⁵⁾ (El Kamhawy, 2-9-2020), celle-ci cherche la liberté et s'efforce de défendre la femme égyptienne face aux contraintes sociales telles l'ignorance et la polygamie. Faisons recours aux dires de N. Al Sadawi: "*Les filles dans les pays arabes en général, sont élevées en vue de mariage*" (1982, p. 118). Elevées à l'écart de l'enseignement, elles s'avèrent un décor ou un objet inefficace. Bien qu'elles observent tout ce qui se passe, elles "*n'ont pas droit à la parole*" (Tadié, 1996, p. 58). Si c'est la situation de la femme égyptienne en général, bien sûr celle de la femme bédouine est plus difficile. Cependant le père de l'écrivaine a voulu que sa fille accomplisse ses études malgré les contraintes et les traditions de la société nomade. A ce temps-là, elle avait l'habitude de passer au moins trois heures en voyageant de sa ville natale au Caire. Cependant sa liberté n'était pas absolue; elle était entravée de sortir toute seule; elle devait couvrir son corps de la tête aux pieds. Miral a révélé qu'"*elle faisait partie des frères musulmans qui lui ont donné la chance de commencer à écrire et qu'elle portait le voile*"⁽⁶⁾ (Donia al watan, 17-10-2006). Elle a longtemps vécu dans ce contexte.

En fait les frères musulmans ont présenté Miral Al Tahawy en tant qu'une écrivaine apte à aborder les concepts de la littérature islamique. Elle a écrit dans le magazine "*Al Dawah*" (L'appel), puis dans "*Liwa al islam*" (La bannière de l'islam). Quelques temps après, elle a découvert que les groupes religieux interprétaient *Le Coran* pour leur intérêt politique. Elle s'est éloignée d'eux et a décidé d'enlever le voile. Elle a dit: "*J'ai commencé à rejeter le voile et l'idée que je suis une honte*"⁽⁷⁾ (Donia al watan, 17-10-2006). C'est pourquoi, elle s'est métamorphosée de l'extrême droite vers l'extrême gauche, essayant à travers ses écrits de libérer les femmes arabes et améliorer leur image aux yeux de l'Occident. C'est ce que nous voyons dans *La tente* où l'héroïne déchirée se révolte contre sa société traditionnelle. Ceci paraît évidemment dès l'incipit avec sa dédicace: "*A mon corps Pilier d'une tente en croix à ciel ouvert*"⁽⁸⁾ (2001, p. 7).

La tente révèle le poids de la tradition bédouine. L'auteure y met l'accent sur la polygamie à travers le personnage du père qui s'est marié avec d'autres femmes aptes à lui accoucher d'un enfant mâle. Après avoir pris une nouvelle épouse, il a répudié sa première femme, la mère de Fatima et l'a obligée à rester dans une tente, hors de la maison. Humiliée, elle accouche seulement des filles que la grand-mère déteste sans cesse et les considère comme "*mauvais augure*" (2001, p. 78). Cette dernière réaffirme la supériorité de l'homme chez les nomades, cette société virile où "*une demeure sans homme est comme une oasis sans puits*"⁽⁹⁾ (p. 38). Ceci exprime la domination masculine, mais ce qui nous frappe ici, c'est le fait d'évoquer cette domination à travers un personnage féminin. Le conflit permanent entre les deux sexes est à la base des écrits d'Al Tahawy où "*la femme est subordonnée, alors que l'homme est suivi, ayant toujours raison. C'est lui qui décide tout*"⁽¹⁰⁾ (Moussa, 7-1999).

Dans *La tente*, Miral s'identifie à Fatima, à travers laquelle elle évoque certaines de ses expériences enfantines dans son milieu natal, cet environnement tribal qui ressemble à une prison. L'héroïne ne se contente pas d'annoncer que "*la maison est étouffante*"⁽¹¹⁾ (p. 142), mais elle exprime ses sentiments envers ce milieu: "*Ah! Que je hais ce mur! Ces chambres! Ce portail verrouillé*"⁽¹²⁾ (p. 37). Rebelle telle Lalla, nous la voyons défier les rigueurs de la communauté bédouine et exprimer son profond désir de quitter ce monde régi par le bâton de la grand-mère et les dures restrictions. Elle ne cesse de grimper à un arbre pour voir tout ce qui entoure la maison. Elle dit: "*Et je m'élanche par dessus le haut de mur d'enceinte, je traverse les maisons et les larges murs de terre battue, je vais de daouar en daouar*"⁽¹³⁾ (p. 9). Il en résulte qu'elle est tombée et devenue estropiée. Comme l'arbre symbolise la vie et la liberté, Fatima a fait tant de tentatives afin qu'elle puisse y grimper et voir tout ce qui se trouvait au-delà de l'immense porte. Sa jambe cassée révèle son échec face aux traditions passives. Si l'héroïne a échoué, son auteure a réussi à se révolter contre une société virile. Elle a tenu l'écriture pour un moyen d'exprimer sa révolte. Comme l'écriture est un scandale dans la société bédouine, parce qu'elle raconte des secrets, des relations, des

personnalités et des expériences émotionnelles, Miral dit dans son entretien avec Ahmed Khalil: "*J'essaye de trouver une histoire ou un cadre multifacette qu'on peut interpréter avec différentes lectures sans que celles-ci soient directement liées à ma vie personnelle*"⁽¹⁴⁾ (16-1-2007). Ce qui rend son écriture complexe et oblige ses lecteurs à se concentrer afin de la comprendre. Cette écriture qui se distingue par le codage et l'ambiguïté nous rappelle celle de Perec, basée sur l'autofiction.

La romancière égyptienne a montré que la femme était une honte dans la société bédouine. La famille de Fatima a obligé les deux sœurs à se marier avec un père et son fils. "*Le cortège se met en marche, les chevaux en tête, suivis des dromadaires, des litières et du reste de l'escorte*"⁽¹⁵⁾ (2001, p. 76). L'auteure a profité de cette occasion mentionnant tout ce qui distingue les noces bédouines: le cavalier danse autour de sa fiancée voilée; des chevaux galopent; l'air est parfumé par l'odeur du lentisque et celle du henné; des femmes portent des vêtements chatoyants et leurs visages sont couverts de cicatrices; on entend des youyous et des sifflements. Quelques temps après, Fouz est devenue enceinte alors que safiya a quitté la maison de son mari âgé. Ce dernier a menacé le père: "*Si tes filles ne sont pas revenues chez elles à la nouvelle lune, mon fils et moi-même en épouserons d'autres*"⁽¹⁶⁾ (p. 100). Un jour après, le père les a ramenées à la maison conjugale.

La vie au désert exige l'hospitalité qui est une obligation chez les Bédouins, même les plus pauvres. Ils honorent l'hôte de passage et lui présentent tout ce dont il a besoin. Ils se distinguent de même par leur solidarité. "*Les pasteurs qui savent combien l'eau est précieuse la donnent à l'étranger car elle ne peut ni ne doit être vendue*" (Bernus, 2006, p. 472). Al Tahawy a montré cette solidarité à travers le personnage du père. Ce dernier nous informe que ses cousins ont perdu la moitié de leurs pâturages à cause de la sécheresse de leurs terres. C'est pourquoi, "*ils sont allés à l'est vers les pâturages de Banu Awna, [...] ils se sont finalement mis d'accord pour ne pas y creuser de puits ni planter de palmier. Ils n'y resteront qu'une année*"⁽¹⁷⁾ (2001, p. 46). Cette solidarité les unit, les uns aux autres.

Les deux romanciers désignent à quel point la transmission orale joue un rôle remarquable dans la société nomade. Elle constitue l'identité des Bédouins en leur donnant le savoir, l'Histoire et la sagesse. La tradition orale leur semble nécessaire parce qu'il n'y a ni écriture, ni matériels. Elle se distingue par sa richesse et sa variété créant une conscience et une mémoire collectives. Cette tradition orale est divisée en genres distincts: les épopées chantées qui racontent la gloire des ancêtres et les mythes récités qui expliquent le monde. On peut dire que cette littérature orale joue dans les sociétés primitives le rôle que jouent les médias dans les sociétés civilisées. C'est elle qui présente l'expérience des aïeux aux nouvelles générations. Rappelons ici les dires de Michel Serres: "*La vie des gens se transforme quand, dans la vie, des gens racontent la vie des gens*" (2007, p. 915).

Dans *Désert*, la transmission orale se traduit avec le vieux Naman; ce pêcheur est un conteur de valeur; il sait comment tisser ses histoires qui renferment des thèmes intéressants: nostalgie, désir de retour et richesse fallacieuse. Il est l'initiateur de Lalla qui réussit à constituer sa conscience et à évoquer sa curiosité par ses récits divertissants; il lui "*raconte l'histoire d'un dauphin qui a guidé le bateau d'un pêcheur jusqu'à la côte, un jour qu'il s'était perdu en mer dans la tempête*" (Le Clézio, 1980, p. 84). Il lui présente à la fois le folklore nomade et le charme des villes européennes qu'il a visitées: Paris, Lyon Marseille et Madrid.

Le Clézio dont l'œuvre "*se place volontiers sous le signe du mythe*" (Tritsmans, 2005, p. 57), a profité de l'habileté narrative de Naman et l'a poussé à raconter un récit mythique à Lalla; il s'agit de celui de la princesse Leila qui s'est déroulé dans un temps marqué par l'existence des djinns. Fille d'un émir, elle est belle, douce et aimée de tous. Une grande sécheresse a menacé le royaume de son père qui ne savait comment l'arrêter. Un magicien égyptien lui a dit qu'il avait fait punir un homme innocent, allié des djinns. Il lui a présenté un seul remède: "*Il faut que tu sacrifies ta fille unique, celle que tu aimes plus que tout au monde. Va, donne-la en pâture aux bêtes sauvages de la forêt*" (Le Clézio, 1980, p. 148). Pour mettre fin au désastre, le père a accepté de la conduire dans la forêt. Amoureux de Leila, un jeune

homme dont le père était magicien, a décidé de la sauver. Il avait "*un anneau qui donnait à celui qui le possédait le pouvoir d'être transformé en animal*" (p. 148). Il s'est métamorphosé en oiseau et l'a accompagnée dans la forêt. Il a fait une musique si belle que les bêtes féroces sont devenues douces et paisibles. Au matin, la princesse est revenue chez elle, accompagnée de l'oiseau qui chantait. Ceci montre à quel point Le Clézio est influencé par les histoires qu'il avait entendues de sa grand-mère. Il ne se contente pas de faire dialoguer le mythe et la réalité, mais il en dégage la morale. Rappelons ici les dires de Finley: "*Le mythe était chez les Grecs le grand maître pour tout ce qui concernait l'esprit. Ils y apprenaient la morale et la conduite de la vie*" (1971, p. 13)

Aussi Aamma a-t-elle joué un rôle remarquable dans la formation de Lalla, elle est remontée aux temps révolus, lui racontant tout ce qui concerne ses origines et ses ancêtres: sa mère et l'Homme bleu. Elle lui a enseigné l'air de la chanson que sa mère Hawa chantait sans cesse. Elle lui a "*fait entendre la version chleuh du chant*" (Salles, 1999, p. 62). A son tour, l'héroïne l'a transmis à son fœtus qui bougeait dans son ventre. Aamma a de même contribué à intégrer Lalla, isolée, dans la société; c'est elle qui l'a conduite à l'atelier de Zora pour y travailler et à la maison des bains où il y avait "*d'autres femmes que Lalla connaît de vue, mais dont elle a oublié le nom*" (Le Clézio, 1980, p. 162). Elle l'a poussée d'une manière indirecte à partir pour Marseille en la forçant de se marier avec l'homme riche au complet gris-vert. Ainsi l'existence d'Aamma et de Naman fait de *Désert* un roman de formation "*qui met en jeu une intégration moins psychologique que sociale*" (Brunel, 2005, p. 177).

D'autre part, *La tente* de Miral Al Tahawy s'avère un roman d'initiation, appartenant au roman d'apprentissage ou de formation. La romancière y présente Fatima qui ressemble à Lalla. Les deux ont acquis des expériences, ont quitté l'ignorance de l'enfance et se sont transformées dans un nouvel état plus mûr. Ces deux adolescentes n'ont découvert leur intériorité et celle des autres qu'à la fin des deux romans. Elles restent attachées à leur milieu, se livrent à la rêverie qui

les dépouille de leurs corps et leur permet de lâcher la bride à leurs âmes et de s'égarer dans un autre espace-temps.

Quant à Fatima, elle ne craint pas la rupture avec sa famille. Nous la voyons au dessus de l'arbre, observer tout ce qui entoure sa maison et regarder les étoiles. Soucieuse d'écouter des histoires, elle est livrée à ses initiateurs parmi lesquels se trouve Mossallam, ce vieux forgeron qui habite une tente à l'écart des autres; celui-ci est fasciné par le désert et y reste attaché jusqu'au bout, sachant par cœur l'héritage des Bédouins. *"S'ils le questionnaient sur les prochaines caravanes venant du Nil, il leur indiquait l'époque de leurs passages, les noms des marchands et les différentes marchandises qu'ils transporteraient"*⁽¹⁸⁾ (2001, p. 127). Fatima, elle-même, raconte l'histoire de ce dernier aux étrangers qui se trouvent chez Anne. Cette histoire désigne la morale des Bédouins. Trahi par sa femme turque qui s'est emparée de toute sa richesse, Mossallam a décidé de vivre dans le désert. Seguema, bédouine distincte par sa vivacité, a réussi à l'attirer malgré son petit corps et ses vêtements poussiéreux. Après leur mariage, elle a accouché de Zahwa, leur seule fille. Plus celle-ci grandissait, plus le père vieillissait. Il a disparu avec la venue du Khamsin, vent poussiéreux et brûlant. Ayant du mal à rester sans lui, *"Seguema est morte"*⁽¹⁹⁾ (2001, p. 131).

Aussi Anne est-elle initiatrice pour Fatima. Elle s'intéresse à faire des études sur tout ce qui concerne la société nomade: femme, chasse, chevaux et coutumes. Malgré ses cheveux blonds et sa peau blanche, l'héroïne la voit laide, son expression semblable à *"celle de l'araignée qui se tapit en attendant patiemment sa proie"*⁽²⁰⁾ (p. 61). C'est elle qui a essayé d'aider Fatima à parfaire son éducation. Elle l'a reçue chez elle pour lui enseigner l'anglais et le français; elle affirme au père que sa fille est *"intelligente et mérite d'être effectivement une princesse"*⁽²¹⁾ (p. 65). N'oublions pas Sardoube qui a raconté des histoires à Fatima jusqu'à ce qu'elle s'endorme; mais c'est Zahwa, la fille de Mossallam, qui lui a narré un récit mythique; ce mythe désigne que toutes les personnes veulent avoir des enfants mâles. *"Il y avait un roi et une reine qui ne donnaient naissance qu'à des filles. Chaque fois la reine portait un enfant dans son ventre, le roi attendait son*

héritier mais c'est une fille qui naissait. Il s'en allait alors la jeter dans le puits de son palais"⁽²²⁾ (p. 94). Plus il jette une fille plus un palmier pousse. La reine pleure sans cesse et prie Dieu de lui attribuer des enfants mâles. Elle devient enceinte. Après l'accouchement, les servantes informent le roi que sa femme a donné naissance à un garçon et que ce dernier vivra si personne ne le voit. La romancière nous surprend en annonçant que "*le roi n'eut pas d'enfant en réalité mais un jeune dromadaire*"⁽²³⁾ (p. 153). Le contenu de ce mythe fait allusion à la domination virile et la dévalorisation de la femme dans la société bédouine. La reine ressemble à la mère de l'héroïne dont les fils meurent à la naissance. Seules, ses filles vivent, mais elles sont humiliées. Ceci paraît avec les paroles de Fatima en entendant le mythe: "*Je lui dis que la grand-mère ne les jetait pas dans le puits, elle, mais les étranglait plutôt comme j'ai vu faire mon père avec ma mère*"⁽²⁴⁾ (p. 94).

Le Clézio a montré le mysticisme et la spiritualité, thème que nous ne trouvons pas dans *La tente* d'Al Tahawy. Pour lui, le désert "*est source d'expérience humaine et mystique*" (De Cortanze, 1999, p. 213). Il a mis l'accent sur Ma el Aïnine et Esser ou l'Homme bleu. Ces derniers se distinguent par leurs miracles et leurs faits mythiques; ils nous rappellent les pères du désert qu'Anatole France a abordés dans *Thaïs*; nous en citons Saint Antoine et Saint Athanase. C'est au désert que Moïse a vu Allah; c'est là que l'ange Jibril a dicté *Le Noble Coran* à Notre prophète Mohammed qui avait l'habitude de se retirer dans une caverne pour se consacrer entièrement au culte d'Allah.

Nous trouvons l'Homme bleu dans les deux récits; d'une part, il est l'ancêtre de Nour et le maître de Ma el Aïnine; d'autre part, il est à la base des histoires d'Aamma qui le voit à la fois saint et guerrier. Il avait la capacité de guérir les aveugles et "*savait se faire obéir de toutes les choses*" (Le Clézio, 1980, p. 179). L'héroïne l'appelle Esser (Secret), elle est la seule qui puisse le voir. Son apparition est accompagnée d'une lumière claire et divine; cette lumière brillante révèle son regard de feu qui "*a le pouvoir de transférer les personnages d'un lieu à un autre, d'une époque à une autre*" (Amar, 2004, p. 86). Il aide Lalla à remonter aux temps révolus de ses aïeux

disparus. Son apparition est mystérieuse; il ressemble aux anges célestes du Coran et de l'Évangile. Cette ressemblance se traduit avec le lait, les dattes et l'eau fraîche qu'il trouve au matin devant sa hutte. Le narrateur affirme que "*c'était Dieu qui veillait sur lui et le nourrissait*" (1980, p. 54). Le Clézio le présente ainsi comme un personnage énigmatique dont l'existence légendaire incarne la dignité et la liberté des guerriers du désert.

Aussi y a-t-il Ma el Aïnine, le disciple de l'Homme bleu; il représente Dieu dans *Désert* si bien qu'il paraît tout puissant. Il s'impose à tous, même l'adolescent Nour qui le tient pour exemple. Le Clézio en a brossé une image contraire à celle du guerrier sanguinaire que les Européens avaient présentée. Tel son maître, il "*faisait des miracles ... Il savait guérir les malades*" (1980, p. 366). Si l'un est abstrait et n'apparaît qu'à Lalla, l'autre est concret, guide non seulement ses disciples, mais aussi les autres tribus. Il symbolise la résistance marocaine face à la colonisation occidentale.

La nature dans les deux romans de notre corpus:

La nature est présente dans l'œuvre d'Al Tahawy et dans celle de Le Clézio, particulièrement *Désert* qui est "*un mélange bienfaisant d'eau, d'air, de feu et de terre*" (Jay, 1980, p. 166). Loin d'être un simple décor, elle y est présentée comme protagoniste et les éléments naturels sont tangibles dans chaque page: mer, sable, lumière, vent, plantes et animaux. Les deux romanciers s'intéressent au désert, cruel et distingué par son soleil chaud qui brûle tout: peau, cheveux et vêtements. C'est pourquoi, nous pouvons dire que *Désert* et *La tente* appartiennent aux romans écologiques où "*les écrivains s'étant toujours emparés de sujets liés à la nature*" (Lesaffre, 2018). Nous essayons de mettre en lumière la nature, les rapports que les deux écrivains ont établis entre leurs personnages et les éléments naturels, ainsi que leurs techniques descriptives.

Remontons au désert qui est à la base des deux romans. Le Moyen âge l'a présenté comme un lieu de solitude où l'homme vivait, renonçant à la vie commune et aux biens matériels. Ce concept n'a pas changé au XVI^e siècle où le désert était associé à l'ascétisme. C'est

Montaigne qui a mis le désert à l'écart de la spiritualité, se concentrant sur la réflexion et les passions. Au siècle du Classicisme, le désert a perdu sa place dans la littérature qu'il réoccuperait au siècle des Lumières, particulièrement après la traduction de *Mille et une nuits* par Antoine Galland. A ce temps-là, le voyage est devenu un thème principal chez les écrivains. Influencés par *Les incas* de Marmontel et *Supplément au voyage de Bougainville* de Diderot, ces derniers ont mis fin à la vacuité du désert et ont poussé leurs personnages à s'y engager. Citons à titre d'exemple Manon Lescaut qui s'est enfui dans le désert en vue d'éviter son destin. Le désert a commencé à pénétrer les romans philosophiques de Voltaire et ceux d'apprentissage. Au XIX^e siècle, on a noué de nouveau des liens entre le désert et la religion. Ceci paraît évidemment dans *Thaïs* d'Anatole France et *La tentation de Saint Antoine* de Flaubert. Il faudrait attendre la deuxième moitié du XX^e siècle pour découvrir des romanciers du désert dont les pays d'origine étaient colonisés. Parmi les romans publiés à cette époque viennent *La colline oubliée* (1952) de Mouloud Mammeri, *Le désert* (1977) d'Albert Memmi et *Le désert sans détour* (1992) de Mohammed Dib.

Dans le récit premier de son roman, Le Clézio compte sur la marche qui s'avère une double avancée dans le temps et l'espace; celle-ci nous permet d'observer de près les éléments naturels. Grâce à la mobilité et au déplacement des nomades, l'auteur décrit le désert dans ses moindres détails. Les nomades y sont intégrés, leur action s'effrite et se dissout si bien qu'ils font partie de cet espace muet et égaré. Cette fusion efface entièrement toute barrière entre eux et la nature au point que Le Clézio, lui-même, dit qu' "*ils étaient nés du désert*" (1980, p. 8). Ses personnages semblent ainsi le produit de la nature, semblable à une mère influençant ses enfants et leur donnant toutes ses gènes. C'est ce qu'affirment Espejo et José: "*Le désert serait leur créateur, donc, ils porteraient le désert dans leur sang, dans chacune de leurs cellules*" (2009, p. 336). Ceci est tangible avec les personnages de Lalla et le Hartani.

Le Hartani qui représente les hommes bleus, est un personnage isolé. Enfant, on l'a trouvé tout seul, abandonné dans le désert. Il

n'appartient ni à un village ni au désert. Vivant en solitude, il ressemble aux animaux. Muet, il ignore le langage humain. "*Il sait s'occuper des bêtes, il sait les conduire où il veut, sans les frapper, rien qu'en sifflant entre ses doigts, car les bêtes n'ont pas peur de lui*" (Le Clézio, 1980, p. 111-112). Il se conduit spontanément tout en imitant les animaux; il sait faire la tortue, le chameau, haleter comme un chien. En le voyant, Lalla le compare à l'épervier; "*ils ont le même regard, le même courage, ils partagent le silence interminable du ciel, du vent et du désert*" (p. 128). Il apparaît au hasard à Lalla sans répondre à ses appels et la quitte sans essayer de la retenir. Cependant elle n'hésite pas à le choisir comme partenaire. Bien qu'il n'ait pas de contact avec les autres, il se trouve attaché à la nature, sous tous ses aspects; il connaît les plantes, les animaux et les passages secrets. Il sait comment profiter de la nature; il prend des roseaux et "*les assemble dans ses mains. Il souffle dedans, et cela fait une drôle de musique*" (p. 110). Son ignorance du langage humain est indemnisée par son savoir intuitif. Les nomades le considèrent comme possédé. Ayant du mal à communiquer avec eux, il le fait avec la nature dont il connaît les sons et les signes. Bien qu'il soit renfermé sur lui-même, il guide Lalla et l'aide à apprécier les lumières variées du soleil. C'est lui qui la conduit aux confins du désert, lui montrant la faune et la flore secrètes. De plus, il l'initie à l'amour et devient le père de sa fille. Lalla comprend bien son regard expressif qui nous rappelle celui de l'Homme bleu. Il serait pertinent de mentionner ici les dires de De La Batie: "*l'un des thèmes dominants de Désert est celui du regard*" (1996, p. 175)

En fait il y a des points communs entre le Hartani et l'Homme bleu; les deux se distinguent par leur silence et leur mystère. Si ce dernier est abstrait, le Hartani est réel. L'héroïne avait l'habitude d'aller au plateau des pierres pour le rencontrer. Là, il se trouve en solitude, observant les éléments naturels. Le Clézio en fait une figure idéale et angélique, distinguée par sa quasi-invisibilité. Nous le prenons pour un personnage principal et "*indispensable au fonctionnement de l'intrigue*" (Durvy, 2007, p. 16). C'est lui qui a préparé Lalla non

seulement à rencontrer l'Homme bleu, mais aussi à disparaître dans les rues de Marseille.

Lalla qui joue un rôle primordial dans *Désert*, est un modèle d'héroïne attachée à sa terre natale. Elle l'aime et apprécie ses habitants, ses plantes et ses animaux. Si son refus de mariage la pousse à l'émigration, elle nous paraît égarée. Thibault remarque que "*le chemin qui mène Lalla du Maghreb en Europe est présenté comme un chemin stérile et destructeur*" (2000, p. 368). Même lorsqu'elle se trouve à Marseille, elle reste obsédée par ses souvenirs du désert qui lui manquent sans cesse. Nous la voyons attachée à la mer; "*elle entre dans l'eau, les vagues cognent sur ses jambes*" (Le Clézio, 1980, p. 82). Nous remarquons son amour pour l'environnement lorsqu'elle laisse les crabes gris "*se sauver dans la mer, disparaître dans l'écume éblouissante*" (p. 82).

La retraite dans le monde rupestre est présente à plusieurs reprises dans *Désert*. Lors de leur fuite, Lalla et le Hartani s'abritent dans un rocher, se glissant dans un trou pour se sauver. Il nous paraît que les deux connaissent bien tous les creux des collines et peuvent aller partout en fermant leurs yeux. Pénétrés dans les profondeurs naturelles, ils deviennent partie de rocher, détachés des réserves sociales et des êtres humains. Le paysage les rend immobiles sans pensée et leur prépare une nuit de noces. "*Les deux enfants, serrés l'un contre l'autre, le corps léger, font les gestes d'amour*" (Le Clézio, 1980, p. 220).

Lalla qui rêve des villes modernes où il n'y a pas de souffrance, voit de près la misère dans le quartier du panier; elle ressent de la déception. "*Partout il y a la faim, la peur, la pauvreté froide*" (Le Clézio, 1980, p. 303). Mannequin, elle n'essaye pas de profiter de sa célébrité, renonçant à l'argent de ses séances de photos. Elle ne pense qu'à sa terre natale qu'elle n'a jamais oubliée. "*L'appel du désert sera plus fort que la promesse d'une vie meilleure en France*" (Espejo et José, 2009, p. 343). Elle décide de quitter la ville et de faire le voyage inverse. Son départ pour l'Europe échoue ainsi à représenter une rupture entre elle et son environnement originel.

Lalla retourne à son pays d'origine pour accoucher. Elle veut que son bébé voie le jour dans le lieu qui était témoin de ses souvenirs. Elle ressent un double plaisir: celui de revoir le désert et celui de donner naissance à son enfant. Après son arrivée, elle s'endort dans la cabine de Naman. Le matin annonce le moment de la naissance et la venue de l'enfant attendu. Lalla va auprès du figuier, l'entourant de ses bras. Quand elle s'y accroche, *"l'arbre oscille un peu, en faisant tomber une pluie de gouttes de rosée. [...] L'arbre se plie un peu à chaque secousse, fait miroiter ses larges feuilles"* (Le Clézio, 1980, p. 421). Plus ses contractions s'accroissent, plus la collaboration de l'arbre augmente. Le figuier est ainsi l'appui de l'héroïne, il ressemble à une sage-femme en l'aidant à enfanter. L'héroïne enterre le placenta et lave sa fille dans la mer. Alors que celle-ci tète le sein, l'héroïne sourit, espérant la venue de quelqu'un. Cette scène représente la victoire de la vie sur la mort et sur le désert stérile. De plus, Lalla donne à sa fille le nom de Hawa, ce nom significatif qui fait allusion à Ève, la mère de l'humanité; il s'agit de créer une nouvelle vie. Cette scène nous rappelle aussi celle de la Sainte Vierge lors de son enfantement. *"Les douleurs de l'accouchement l'amènèrent [à s'adosser] au tronc d'un palmier"*⁽²⁵⁾ (Le Noble Coran, 1427 de l'Hégire, p. 456).

En fait la nature est fort présente avec le figuier si personnifié que sa présence est efficace et nécessaire aux besoins psychiques et physiques de l'héroïne. Aussi la naissance du bébé est-elle en harmonie avec tous les éléments naturels qui prennent part: le ciel, avec *"l'heure rouge qui commence"* (Le Clézio, 1980, p. 421) et la lumière qui accompagne sa détresse. Dès que l'enfant voit le jour, l'héroïne est couverte d'une lumière d'or. Cette description nous conduit vers des rapports humains – naturels qui se traduisent avec la double naissance de Hawa et de l'aube. Cette scène révèle à quel point Le Clézio est capable de faire une fusion entre l'homme et la nature et d'observer les moindres détails. C'est ce qu'affirment Espejo et José: *"L'observation est sa principale source d'inspiration pour la création de descriptions d'une beauté extraordinaire et d'une sensibilité profondément poétique"* (2009, p. 333).

Quant à Fatima, l'héroïne de *La tente*, elle naît dans une maison renfermant une étable consacrée aux chevaux et aux moutons. Fatima et sa pouliche sont étroitement liées, l'une à l'autre au point que la bête semble triste et refuse de manger en voyant la jeune Fatima estropiée. Cette dernière lui dit: "*Khira, quand ma jambe sera guérie, je monterai sur ton dos, j'ouvrirai le portail et nous nous enfuirons*"⁽²⁶⁾ (Tahawy, 2001, p. 113). Ces paroles révèlent le désir de Fatima de s'éloigner de la famille, d'un milieu étrange, hostile à la femme où elle est entravée de vivre son enfance et de jouer avec d'autres filles. Elle ne craint pas la solitude et son élan premier d'émancipation réside dans ses tentatives répétées de monter à la cime d'un arbre afin de voir tout ce qui se déroule en dehors de sa maison. Elle dit: "*Je recommence à grimper à l'arbre, la nouvelle maison de Fouz et de Safiya se trouve derrière la vallée*"⁽²⁷⁾ (p. 81). Ceci montre l'efficacité de l'arbre, cet élément naturel, qui s'avère une composante nécessaire à la vie de l'héroïne; il joue un rôle médiateur entre elle et son milieu; il est son refuge qui lui ouvre ses bras et reçoit ses secrets. Ceci nous rappelle l'arbre-matrice, témoin de l'accouchement de Lalla. Aussi les arbres jouent-ils un rôle de protecteur chez Naman et Mossallam qui ont fabriqué avec des branches leur abri où ils s'endorment.

Dans *La tente*, Miral essaye de présenter au même plan l'existence de l'homme et celle de l'animal; il est difficile de séparer l'un de l'autre dans la société nomade qui tient les chameaux pour moyen de transport et les chiens pour garde. Comme le personnage "*est indissociable de l'univers fictif auquel il appartient*" (Bourneuf et Ouellet, 1989, p. 150), la romancière fait de Fatima un échantillon; nous la voyons avec son chien qui va et vient autour d'elle; Fatima lui lance des morceaux de pain. "Il rôlé puis, hargneusement, se met à gratter avec ses pattes sous la porte"⁽²⁸⁾ (2001, p. 30). Bien qu'elle soit enfant, elle concrétise le respect pour la nature, contrairement à des êtres déshumanisés qui nuisent à la terre et à l'environnement. Les gazelles lui paraissent "*des houris du paradis descendues sur terre. [...] Celui qui désire leur chair sera poursuivi par la malédiction*"⁽²⁹⁾ (p. 65). Ces paroles reflètent l'amour des Bédouins pour les animaux et l'écart mythique qui domine le désert et les sociétés primitives.

La tente renferme tant de passages qui montrent la paix totale et le bonheur intérieur de l'héroïne en s'intégrant à la nature dont les bêtes et les insectes font partie de son univers. Nous la voyons accompagner Moha qui garde un troupeau de chèvres. Aussi y a-t-il des petites filles qui "*extraient les scorpions jaunes de leurs cachettes, [...] Elles rient en poursuivant les lézards*"⁽³⁰⁾ (p. 28). Ceci nous rappelle l'amour de Lalla pour les fourmis et les insectes qu'elle considère des camarades de jeux. Cette dernière dort sur le sable laissant les mouches se poser sur ses jambes nues. "*Quand elles marchent avec leurs pattes légères, Lalla se met à rire, mais pas trop fort, pour ne pas les effrayer*" (Le Clézio, 1980, p. 78). La romancière désigne l'harmonie entre la nature et Fatima qui dit tristement: "*Le coassement des crapauds ressemble au rythme des tambourins qui font résonner ma tristesse*"⁽³¹⁾ (2001, p. 92)

Il est évident que Lalla et Fatima aiment la nature, sous tous ses aspects et y restent attachées jusqu'au bout. Dans le désert, elles mènent leur vraie vie. Elles ressemblent aux poissons qui meurent en dehors de l'eau. Malgré sa vie aisée en France en tant que mannequin, Lalla renonce à tout et répond à l'appel du désert. De son côté, Fatima a refusé de vivre chez Anne dont le palais lui paraît "*déserté, les pièces sont vides, la lumière artificielle des lampes embrase le ciel, les étoiles sont éteintes*"⁽³²⁾ (p. 117). Elle ressent la solitude, emprisonnée "*comme un oiseau en cage, comme Khira dans son box*"⁽³³⁾ (p. 123). Comme elle a du mal à supporter ce palais suffocant, elle décide de retourner chez elle et de s'éloigner d'Anne à qui elle dit: "*Je ne suis pas une grenouille emprisonnée dans un bocal que tu peux contempler à ton aise*"⁽³⁴⁾ (p. 131). Elle cherche la liberté et la nature, refusant son infériorité face à Anne.

Comme *Désert* présente à la fois deux récits: celui de Nour et celui de Lalla, sa dualité exige une opposition spatio-temporelle où se passe chacune des deux histoires: l'une présente le désert marocain, colonisé au début du XX^e siècle, alors que l'autre peint un bidonville, situé entre le désert et la mer, ainsi que Marseille lors de la migration des Marocains vers la France des années 50. Cette dualité exige une description variée, passant d'une focalisation externe à une autre

interne et vice versa. C'est ce que nous remarquons au début du roman qui s'intéresse à décrire la marche des hommes bleus dans le désert. Leur image est si claire qu'elle semble enregistrée par une caméra; elle est décrite aux moindres détails. A travers la description, le narrateur désigne que la nature les guide. "*Les lumières qui s'allumaient dans le ciel traçaient les chemins que doivent parcourir les hommes sur la terre*" (1980, p. 11). Il nous fait voir de près la physionomie de ces derniers, la couleur de leurs yeux et de leur peau, sans s'intéresser à leur état psychologique. Influencés par la sècheresse, "*ils avaient dans leurs membres la dureté de l'espace*" (p. 9). Le narrateur compte ainsi sur la focalisation externe pour exprimer la nature cruelle du désert; tandis que la focalisation interne est présente dans l'autre récit où Lalla est à la recherche de sa liberté; c'est-à-dire, la nature nous est transmise d'après la vue subjective de Lalla qui aime être là-haut pour voir tout ce qui est lointain.

Un des jeux descriptifs de Le Clézio, c'est la personnification à laquelle il avait l'habitude de faire recours. Les éléments naturels sont si personnifiés dans son œuvre que nous ressentons leur présence efficace. Mentionnons à titre d'exemple les collines que l'auteur met au même niveau des personnages; elles ressemblent aux "*vaches couchées, le front bas, l'échine courbée*" (1980, p. 81). Lalla qui ne cesse pas de monter ces collines, nous la voyons à Marseille, attirée par des bâtiments en hauteur qui l'aident à se rappeler le désert et à évoquer son ancien environnement. En tant qu'amie de la nature, Lalla l'écoute et la comprend. Lorsque le vent souffle, elle peut interpréter son bruit. Quand la mer "*l'appelle à nouveau*" (p. 81), elle y répond et nage dans l'eau. Les scènes descriptives qui associent Lalla à la nature ne sont ni gratuites ni décoratives; elles expliquent l'amour de l'héroïne pour l'environnement et allègent la souffrance qui domine les deux récits. C'est une des fonctions de la description qui, en offrant "*des personnages coprésents dans l'espace en montrant leur être persistant, tente d'interrompre le flux temporel, de suspendre le déroulement dramatique*" (Boyer, 1996, p. 99)

Il est à noter que Le Clézio ne met pas à part de longues descriptions; il les mêle à l'action humaine, décrivant à la fois des

personnages, des paysages et des éléments naturels; il montre ainsi que l'homme et la nature sont fusionnés. Cette fusion paraît évidemment avec les habitants du désert qui "*étaient devenus, depuis longtemps, muets comme le désert, pleins de lumière quand le soleil brûle au centre du ciel vide, et glacés de la nuit aux étoiles figées*" (1980, p. 8). Autrement dit, ils semblent une réaction de la nature avec laquelle ils sont étroitement liés. Aucune barrière ne les sépare.

Dès l'incipit de son roman, Le Clézio présente d'une manière neutre la marche des hommes bleus dans le désert si bien qu'il nous pousse à le parcourir avec eux et voir leur souffrance. Celle-ci se traduit avec toutes les composantes agressives du désert: le vent violent et le sable brûlant. "*Le ciel était sans limites, d'un bleu si dur qu'il brûlait la face. Plus loin encore, les hommes marchaient dans le réseau des dunes, dans un monde étranger*" (p. 23). Ce contraste entre une image fixe et une autre mobile fait de *Désert* un récit cinématographique où l'écrivain ressemble à un cinéaste laissant sa caméra filmer tous les détails. Ceci est fortifié par le montage adopté par Le Clézio, basé sur l'entrecroisement significatif de deux récits. Cette technique exige l'existence d'un narrateur hétérodiégétique, omniprésent qui "*n'apparaît pas comme un personnage caractérisé, mais comme l'invisible énonciateur d'une parole écrite*" (Berthelot, 2001, p. 117).

Tout au long de *Désert*, nous remarquons l'amour des nomades pour la terre déserte. Malgré la sécheresse de cet environnement, Le Clézio met en valeur ses qualités. Tel un peintre, il brosse avec ses mots, des scènes charmantes, mêlant les couleurs, les unes aux autres. "*Au dessus de la ville rouge, le ciel était lisse, très bleu, très dur.*" (1980, p. 51). S'ajoutent à ce paysage, l'écume mauve des vagues qui tombent sur le sable, éclairé plus tard par la lumière blanche de la lune, ainsi que les ombres bleues de petits arbres. Même "*le tombeau brillait sur la pente de la colline rouge*" (p. 27). Cette nature bien décrite sur le plan audiovisuel, pousse Llobregot et Luis à comparer le romancier à un peintre; ils affirment que celui-ci écrit des passages qui "*acquièrent une nouvelle et magistrale dimension, la page devenue*

toile et l'écriture dessin, elles métamorphosent l'écrivain en peintre et le lecteur en spectateur" (1997, p. 21).

Le Clézio réussit ainsi à exploiter excellemment la perception des sens, offrant le désert à ses lecteurs à travers des spectacles merveilleux et essentiels. Ses descriptions de la nature s'intéressent au plus colossal comme les collines et au plus minuscule comme les insectes. Son amour pour les détails est présent dans chaque page de son œuvre. L'auteur y utilise doucement tous ses sens: le regard, le goût, le tact, l'ouïe et l'odorat en vue de ressentir le plaisir et transmettre ses passions et ses émotions à ses personnages. Ceci paraît avec Lalla qui regarde, aspire, caresse et se régale. Elle sait écouter les petits et les grands bruits, même le silence. "*Elle écoute les voix grêles des enfants bergers et aussi les bêlements lointains des troupeaux" (1980, p. 138);* elle s'amuse avec les insectes et les plantes. Pendant son temps libre, nous la voyons contempler les éléments naturels du désert. Sa conduite nous invite au respect de la nature.

Remontons à *La tente* où la petite Fatima nous décrit son milieu. Elle commence avec sa maison qui ressemble à une citadelle, distinguée par son architecture tribale, entourée d'un haut mur dont la porte fermée sépare l'héroïne de l'existence extérieure. Fatima grimpe à un arbre et nous décrit tout ce qui distingue son milieu: l'enclos du bétail, la tente en poil de chèvre, des murs fumés et des paysans qui chantent. Elle dit: "*Là-bas, le soleil effleure le sommet des basses montagnes et les dunes de sable reflètent son rayonnement éblouissant*"⁽³⁵⁾ (p. 25). C'est une description de type voir où l'observateur se trouve dans un lieu distinct, habituellement élevé. C'est le cas de Fatima qui est à la cime d'un arbre. C'est pourquoi sa description s'est terminée lors de sa descente. Cette description est à la fois réaliste et actorielle; elle présente les choses telles qu'elles sont d'après le regard de l'héroïne. Mais ce qui nous importe ici, c'est le lien humain-naturel où nous voyons dans la même scène des chameaux, des cultures et des paysans. Les couleurs s'entremêlent: terre noire, cultures vertes, murs gris et dunes jaunes. La beauté de la nature se traduit à travers la joie des paysans qui ne cessent pas de chanter.

C'est avec Fatima que nous voyons le ciel à deux reprises; il est si clair que l'enfant y regarde tout ce qui se passe et dit: "*Voici Al-Azra qui descend, palpitante, étincelante. Elle file suivie de son enfant, la petite étoile*"⁽³⁶⁾ (2001, p. 35); alors que l'autre scène est celle d' "*une nuit sans étoiles, pleine de sombres nuages de poussière*"⁽³⁷⁾ (p. 94). Ce contraste entre les deux nuits est évident à travers l'état psychologique de l'héroïne; nous la voyons calme avec la lumière des étoiles, alors qu'elle a peur pendant l'autre nuit sombre et poussiéreuse. Elle se retire dans sa maison. Bien que celle-ci soit énorme, la petite héroïne y reste étranglée. Al Tahawy offre ici une description expressive où "*le paysage se présente comme le reflet de 'l'état d'âme' du personnage*" (Adam, Petit Jean et Revaz 1989, p.18). A cette nuit-là, Fatima ressent qu'elle est séparée des autres et se trouve hors du temps. C'est pourquoi, elle s'assoit auprès de Zahwa pour écouter ses récits mythiques. La peur la possède au point qu'elle voit "*les fées qui se fauflent et se fondent dans les plis du brouillard et qui rient en lapidant Fatim*"⁽³⁸⁾ (p. 144). Cette hallucination n'est pas gratuite, mais elle exprime l'intériorité de l'héroïne et présente le désert comme lieu effroyable pendant la nuit sombre.

La description occupe une place essentielle dans *La tente*, elle sert à la narration et en profite; les deux sont complémentaires. Ceci paraît avec Fatima qui décrit son environnement et ce dernier, à son tour influence sa mentalité et celle des autres. Nous avons vu l'influence de l'espace nocturne sur l'intrigue et sur les personnages en préparant la voie aux mythes; l'héroïne le décrit tout en exprimant sa violence et son agressivité: "*Je regarde alentour, rien que le vide, le silence et le triste mugissement du vent qui tourbillonne de toutes ses forces*"⁽³⁹⁾ (2001, p. 146). La description est ainsi réaliste et sensorielle, prise en charge par Fatima qui est à la fois personnage, narratrice homodiegétique, médiatrice entre l'auteure et l'objet décrit. Elle ne se contente pas d'observer le vent violent, mais elle montre ses victimes: "*Ce Khamsin poussiéreux qui doit toujours emporter quelqu'un avec lui. Il hurle longuement, puis siffle et fauche une pouliche, une mule, des tentes aussi et parfois il dévaste une*

pâturage"⁽⁴⁰⁾ (p. 107). Cette description est si proche de celle de Le Clézio et à travers laquelle la romancière réussit à personnifier le vent. Ce dernier qui a mis fin à la vie de Naman dans *Désert*, a de même pris Mossallam le forgeron, disparu sans retour. Le désert est ainsi le cadre de la description, c'est lui qui permet ou fait obstacle à l'action. En tant que lieu efficace, il "*fonde le récit, [...] donne à la fiction l'apparence de vérité*" (Mitterrand, 1980, p. 194).

Il est évident que les deux romanciers ont réussi à décrire la nature d'une manière détaillée, mettant l'accent sur les êtres animés et inanimés. Ils ont présenté une description expressive, révélant la psychologie de Lalla et Fatima pendant qu'elles voyaient la nature, ainsi qu'une description narrative, contribuant à évoluer l'action et à résoudre l'intrigue. Contrairement à Al Tahawy qui n'a pas mis en place le cadre de son roman, Le Clézio a déterminé l'espace-temps, particulièrement dans son récit premier; il y a décrit le périple des nomades de Smara jusqu'à Agadir, citant des villes telles Tiznet et Marrakech, des fleuves comme Souss et Noun, sans oublier les montagnes du Taïssa; alors que la topographie n'est pas précise dans le récit de Lalla. L'auteur nous informe que le bidonville de l'héroïne est situé près d'une mer sans en citer le nom. Mais il a précisé la topographie lorsqu'il a décrit les rues de Marseille: Bon-Jésus, Pistoles, Timon et Rodiallat. Malgré le déplacement de leurs personnages, les deux romanciers ont désigné que le temps passait lentement; l'un a dit: "*Les jours sont tous les jours les mêmes*". (1980, p. 115), et l'autre a poussé Fatima à dire: "*Les jours se ressemblent*"⁽⁴¹⁾ (2001, p. 139)

Le Clézio et Al Tahawy ont choisi des mots convenables à la simplicité du désert et des nomades. Ils ont échappé au piège des critères esthétiques afin de présenter la nature telle qu'elle est. Lors de la parution de *Désert*, Jay affirme que ce livre "*a la pureté attentatoire d'un soleil*" (1980, p. 166). Aussi la simplicité du style dans *La tente* remonte-t-elle à celle de l'enfant narratrice qui exprime simplement ses sentiments. C'est ce qu'affirme Amal Ebeid: "*La tente dépend entièrement de la technique du monologue. Il cherche à dévoiler l'intériorité du personnage*"⁽⁴²⁾ (21/12/2006). Les deux romanciers ont

adopté une écriture purifiée et libérée, ne renfermant pas de phrases complexes. Ceci paraît évidemment chez Le Clézio qui dit: "*Le désert lavait tout dans son vent, effaçait tout. Les hommes avaient la liberté de l'espace dans leur regard, leur peau pareille au métal*" (1980, p. 13). Nous trouvons de même cette clarté et cette simplicité à travers les paroles de Fatima: "*Elle plonge mon corps tout nu dans la bassine pleine d'eau et Sassa se moque de ma maigreur, mes tresses sont tout trempées*"⁽⁴³⁾ (2001, p. 62). Autre chose distingue leur écriture, il s'agit de la répétition dont la monotonie exprime la société désertique. D'une part, Le Clézio a évoqué sans cesse le vent violent, le soleil brûlant, la souffrance des hommes bleus pendant leur marche fatale dans le désert hostile, ainsi que l'amour de Lalla pour la nature; d'autre part, Al Tahawy n'a pas cessé de montrer la solitude de Fatima qui avait l'habitude de grimper à l'arbre. La solitude se traduit par le manque des dialogues, peu nombreux dans les deux romans. Exceptons quelques dialogues interrogatifs entre Lalla et sa tante, qui "*sont toujours interrompus par des lignes de récit, de description, qui viennent briser leur caractère dramatique*" (François, 2000, p. 59).

Les deux romanciers ont associé les mots, les images et la musique, créant une forme cinématographique, apte à captiver les lecteurs. Leur langue est à la fois prosaïque et poétique, ressemble au poème en prose; cette musicalité est renforcée par la répétition qui constitue un chant magique et que nous voyons dans le dhikr: "Houwa! Lui! ... Hayy! Vivant! ... Houwa ! Hayy ! Houwa ! Hayy" (p. 69). Ajoutons à cela, l'alternance des chants et des silences, de marche et de repos, faisant de *Désert* une douce symphonie. Cette dimension poétique est tangible dans *La tente* où Miral Al Tahawy décrit soigneusement ce monde dans un langage poétique et profond. Ce point de vue est soutenu par le témoignage du poète syrien Adonis qui dit: "*Les romans de Miral Al Tahawy sont plus proches de la poésie grâce à sa concentration et son langage*"⁽⁴⁴⁾ (El Shafei, 13/6/2002).

Une des caractéristiques qui rend le style poétique, c'est l'intertextualité, présente dans les deux romans. Le Clézio et Al Tahawy y ont évoqué des chansons. Le romancier français en a

présenté deux dont l'une est chantée par Lalla Hawa, la mère de l'héroïne. Lalla l'a écoutée de sa tante et l'a transmise à son bébé: "*Un jour, oh, un jour, le corbeau deviendra blanc, la mer s'asséchera, on trouvera le miel dans la fleur du cactus, on fera un lit avec les branches de l'acacia*" (p. 175). Nous y remarquons la présence des éléments naturels; l'autre chanson est citée par l'héroïne qui se contente de répéter un seul mot: "*Méditerrané-é-e*" (p. 83). C'est le titre de la chanson de Tino Rossi⁽⁴⁵⁾; c'est la mer qui sépare géographiquement la France de l'Afrique du nord.

De son côté, Al Tahawy a présenté l'intertextualité à travers plusieurs exergues, posés à la tête des chapitres de son roman. Elle y a de même intégré trois chansons folkloriques, exprimant la liberté, la beauté et la morale des Bédouines. Comme les vocabulaires sont incompréhensibles, elle en choisit les plus difficiles et les explique dans une marge, placée à la fin de son texte originel (p. 149). Parmi ces chansons, nous citons ces paroles: "Prends-la, c'est une princesse / Une femme libre aux mains innocentes / Sa beauté pourrait troubler un saint / Elle se déplace comme une gazelle / Aussi gracieuse qu'une antilope / Elle a l'intelligence des mots"⁽⁴⁶⁾ (2001, p. 147). Ceci désigne le lien humain – animal où la femme ressemble à la gazelle et évoque de même la nature de la société nomade où les gens et les animaux coexistent dans la même maison. Ces paroles font l'éloge aux femmes bédouines si belles qu'elles séduisent les cheikhs et les saints. Une autre chanson est présentée sous la forme d'une élégie, lors de la mort de la mère de Fatima; les pleureuses chantent: "*Tu étais une fleur parmi les arbres*"⁽⁴⁷⁾ (p. 88). Ces mots expriment à quel point les Bédouins sont attachés à la nature, présente dans leurs joies et leurs peines. Cette nature n'a-t-elle pas poussé Lalla et Fatima à renoncer à une vie aisée pour rester jusqu'au bout dans le désert?

Pour conclure, cette étude a révélé la valeur de Le Clézio et de Miral Al Tahawy qui sont à la fois romanciers et académiciens; ils ont présenté des ouvrages littéraires et ont participé à guider leurs sociétés; ils ont été couronnés par tant de prix et les lecteurs ont

apprécié leurs romans, particulièrement *Désert* et *La tente*, traduits en diverses langues. L'un renferme deux récits entrecroisés dont le narrateur est extradiégétique, alors que l'autre présente seulement l'histoire de Fatima, héroïne et narratrice. Il y a une ressemblance entre Lalla et Fatima; ces deux initiatrices cherchent la liberté et considèrent la solitude comme voie nécessaire à leur paix intérieure; elles se révoltent contre les réserves sociales qui pèsent sur elles et restent sans cesse attachées à la nature au point que l'une a quitté Marseille pour retourner au Maroc et l'autre a renoncé à sa vie aisée chez Anne pour habiter de nouveau sa maison natale.

A travers leurs deux romans, Le Clézio et Al Tahawy ont évoqué la situation périlleuse de l'environnement afin que les lecteurs se meuvent efficacement. C'est pourquoi, nous avons adopté l'écocritique ayant pour but d'appliquer une approche écologique au domaine littéraire et d'étudier le lien entre la littérature et la nature, se concentrant sur cette dernière. Les deux ont peint la réalité grâce à leur observation et étaient conscients de tous les éléments humains et naturels. La différence entre eux réside dans le fait qu'Al Tahawy a abordé son milieu natal, alors que Le Clézio a mis en relief le désert marocain, exploité par la colonisation européenne et les puissances industrielles. Il y a dénoncé tous ceux qui ont fait disparaître les civilisations primitives, laissant aux pays pauvres la misère et la famine. Il a bien montré que l'Occident avait imposé sa puissance culturelle et économique, faisant de l'Afrique du nord, une société de consommation. Les deux romanciers ont de même désigné que la société nomade se distinguait par sa hiérarchie. Chaque tribu a un cheikh qui guide les autres et ceux-ci sont obligés de lui obéir; c'est le cas de Ma el Aïnine. Mais c'est Le Clézio qui s'est intéressé à présenter le désert comme un lieu sacré, à travers Esser, personnage angélique, apte à maîtriser la nature.

Bien que *Désert* et *La tente* soient des textes écrits, l'oral y occupe une place remarquable, due à la nature des nomades et des Bédouins, habitués aux traditions orales. Ceci paraît à travers l'insistance des deux romanciers à intégrer des chansons et des mythes dans leurs deux ouvrages où la narration et la description marchent

côte à côte. Cette dernière y est présentée sous toutes ses formes: externe, interne, expressive et narrative. Mais la place qu'occupe la description dans *Désert*, est plus grande. C'est un ouvrage plus volumineux que *La tente* et Le Clézio y a présenté des modalités auditives et visuelles, particulièrement dans le récit premier, distingué par son image cinématographique. La description est écrite en langue poétique dans les deux romans. Tout cela a mis en relief la beauté de la nature personnifiée et son interaction avec les deux héroïnes; cependant leur désert est présenté comme une terre de contradictions: paix et conflit, souffrance et contemplation. Bien que ses étoiles brillent, son vent est violent, poussiéreux et meurtrier; il a mis fin à la vie de Naman et celle de Mossallam. Malgré tout cela, la fin des deux romans affirme que l'espoir réside dans la nature, semblable à la mère qui soulage ses enfants. Dans *La tente*, l'héroïne semble plus forte et se révolte contre Sardoube et ses récits; d'autre part, Lalla donne naissance à sa fille, sous un figuier, auprès de la mer. Cet accouchement est une invitation à la vie et à l'amour de la nature dont nous avons besoin et qui exige une grande importance à la littérature écologique.

Notas:

(١) الحكايات كانت مهربي الوحيد من بيت أبي، ذلك البيت الذى لا يجاورنا فيه غير بيوت الأعمام وخلجان الرمل من كل جهة، وأشجار الكافور التى تفصلنا عن الحقول المجاورة."

(٢) ميرال الطحاوى، عضواً فى لجنة تحكيم مهرجان دى السينمائى."

(3) Le roman est traduit en anglais par Antony Calderbank, en danois par Marianne madelung, en italien par Di Meglio, en allemand par Doris Kiliyas, en espagnol par Milagros Monreal, en suédois par Mats Andersson, en norvégien par Anne Aabakken, en hindi par Arjumand Ara, en ourdou par Ajmal Kamal.

(٤) "شكل الفلاحون تحالفات مع البدو فى محاولة منهم التصدى للضرائب الباهظة التى فرضها الفرنسيون".

(٥) "لطالما كان موضوع الهوية سؤالاً لروايات الكاتبة المصرية ميرال الطحاوى."

(٦) "كانت منخرطة تنظيمياً فى جماعة الإخوان وبدأت الكتابة من خلالها وكانت ترتدى الحجاب."

(٧) "أصبحت أرفض الحجاب وأرفض فكرة أننى عورة."

(٨) "إلى جسدى .. وتد خيمة مصلوبة فى العراء."

(٩) "بيت بلا رجل كواحة بلا بئر."

(١٠) "المرأة فيه تابعة والرجل متنوع، هو الحق دائماً، والكلمة الأولى والأخيرة."

(١١) "البيت ضيق".

(١٢) "فأمقت السور والحجرات والباب ذا المغاليق".

(١٣) "كأنى أففز السور العالى واعبر فضاء البيوت والجدران الطينية الواسعة، وأخرج من دوار إلى دوار."

(١٤) "أحاول إيجاد قصة أو إطار حمال يتحمل قراءات مختلفة لكن لا يمكن اسقاطها مباشرة على حياتى الشخصية."

(١٥) "وتحرك ركب الفرسان بالخيول والجمال والشبارى ثم بقية الركائب."

(١٦) "الهلال سأعرس أنا وابنى بابنتيك أو بنات غيرك."

- (١٧) "شرقوا في مراعي بني عونة، [...] اتفقوا ألا يحفروا بئراً، أو يزرعوا نخلة، عام و في الثاني يحملون حملهم."
- (١٨) "يسألونه عن القوافل القادمة من بحر النيل، يحدثهم عن أشهرها وأسماء تجارها وأسواقها."
- (١٩) "سقيمة ماتت."
- (٢٠) "تعبير واحد شبيه بسكون عنكبوت يقرص بانتظار فريسة."
- (٢١) "ذكائي وأحقيتي بأن أصبح أميرة."
- (٢٢) "كان فيه ملك وملكة لا ينجبان إلا بناتاً، كلما حملت شيئاً في بطنها وانتظر الملك وريثه، جاءت ابنة يلقي بها في بئر قصره."
- (٢٣) "في الحقيقة الملك لم ينجب ولداً ولا بنية، بل كان جملاً صغيراً."
- (٢٤) "قلت لها الجدة (حاكمة) لا تلقيهن في البئر، فقط تخنقهن، مثلما رأيته يخنق أُمي."
- (٢٥) "فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة."
- (٢٦) "خيرة حين تطيب ساقى سارمح بك، سأفتح الباب ونهرب."
- (٢٧) "عدت لتسلق الشجرة من جديد، كان خلف الوهدة بيت فوز وصافية."
- (٢٨) "يروح ويحيى ثم ينبش بساقيه تحت عقب الباب بشراسة."
- (٢٩) "الغزلان حوريات سكن الأرض [...] من انتهى لحمها طارده اللعنة."
- (٣٠) "يلاحق العقارب الصُفر في جورها، [...] ويضحكن وهن يطاردن السحالي."
- (٣١) "ثقيق الضفادع يصبح إيقاع طبل ينقر حزني."
- (٣٢) "المقاصير موحشة و السماء مليئة بالضوء و القناديل، النجوم باهتة."
- (٣٣) "مثل وجود الطيور في قفصها و خيرة في مربطها."
- (٣٤) "أنا لست ضفدعة في بلورة تنفرجين عليها."
- (٣٥) "ومن بعيد كانت الشمس تقترب من قمم الجبال الخفيضة فتعكس الكثبان الرملية أشعتها المبهرة."
- (٣٦) "وتهبط "العذراء" واجفة تومض وتجفل، يتبعها وليدها النجم الصغير."
- (٣٧) "حتى الليل بلا نجمة، الغبار سحب داكنة."

- (٣٨) " الجنيات يركضن و يتلويين مع طيات الضباب و يضحكن و يركلن فاطم العرجاء بالحصى."
- (٣٩) "أطلع فى الفضاء، لا شئ إلا الخلاء والسكون وهنهنة حزينه تطلقها الريح التى تُدير جذعها فى الرمال."
- (٤٠) "تلك الخماسين المغبرة لابد أن تأخذ معها أحداً، تزوم ، تزوم وتصفر ثم تختطف مهرة أو بغلة وأحياناً خياماً وشقوقاً ومرابع."
- (٤١) "الأيام متشابهة".
- (٤٢) "رواية الخباء تعتمد اعتماداً كلياً على تكنيك المونولوج الداخلى .. حيث أنها تسعى للكشف عن باطن الشخصية."
- (٤٣) "تفتت جسدى كله الذى تعرى فى الوعاء وضحكت "ساسا"، كان نحيلاً وضافئرى مغمورة فى الماء."
- (٤٤) "إن روايات ميرال الطحاوى من حيث التركيز واللغة أقرب إلى الشعرية."
(45) "Il débuta à l'Alcazar de Marseille (1927), [...] Son succès de chanteur de charme, dû à sa voix à la douceur veloutée, devint mondial" (Larousse. Fr).
- (٤٦) "خدها من سلسال أمارة / حرة ماترضاش دميمة / تفتن من صلى الفجارة / والهيا مشية فى الضنضية / تشبه وصفة ريم القارة / تفرز فى الحجاب فهيمة."
- (٤٧) "كنت زهرة ما بين أشجار."

Bibliographie

1- Corpus étudié :

- Le Clézio, J.-M. G. (1980). *Désert*. Paris: Gallimard.
- Tahawy, M. (2001/1996). *La tente* (traduit de l'arabe par Siham Djafer). Paris: Éditions Méditerranée.

2-Autres ouvrages de J.-M. G. Le Clézio:

- Jemia et Le Clézio, J.-M. G. (1998). *Gens des nuages*. Paris: Éditions Stock. Coll. Points.

3-Autres ouvrages de Miral Al Tahawy:

- Tahawy, M. (2020). *Bent cheikh el Orban* (Fille du cheikh des Bédouins). Le Caire: Dar El Aïn.

4- Ouvrages entièrement consacrés à J.-M. G. Le Clézio:

- Amar, R. (2004). Les structure de la solitude dans l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio. Paris: Publisud.
- De Cortanze, G. (1999). *J.-M. G. Le Clézio, le nomade immobile*. Paris: Gallimard.
- Labbé, M. (1999). *Le Clézio: L'écart romanesque*. Paris: L'Harmattan.
- Roussel, G. I. (2011). *J.-M. G. Le Clézio: Écrivain de l'incertitude*. Paris: Ellipses.
- Salles, M. (1999). *Étude sur J.-M. G. Le Clézio*. Paris: Ellipses.

5- Ouvrages généraux :

- Adam, J.-M., Petit-Jean, A. et Revaz, F. (1989). *Le texte descriptif: Poétique historique et linguistique textuelle*. Paris: Nathan.
- Al Sadawi, N. (1982/1977). *La face cachée d'Eve: Les femmes dans le monde arabe*. Paris: Éditions des Femmes.
- Barberis, P. (1990). La sociocritique. Dans Bergez, D. (dir.), *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. 121-153. Paris: Dunod.
- Bernus, E. (2006). La vie des peuples nomades. Dans Doucey, B. (dir.), *Le livre du désert: itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*. 455-507. Paris: Éditions Robert Laffont.

-
- Berthelot, F. (2001). *Parole et dialogue dans le roman*. Paris: Nathan.
 - Besse, J.-M. (1997). Les sens de la nature dans les discours philosophiques. Dans Besse, J.-M. et Roussel, I. (dir.), *Environnement: représentations et concepts de la nature*. 35-73. Paris: L'Harmattan.
 - Bourneuf, R. et Ouellet, R. (1989). *L'univers du roman*. Paris: PUF.
 - Brunel, P. (2005). *La dissertation de littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.
 - Deguy, M. (2012), *Écologiques*. Paris: Hermann éditions.
 - De Montigny, C. (2006). Le mythe du désert en Occident. Dans Doucey, B. (dir.), *Le livre du désert: itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*. 697-732. Paris: Éditions Robert Laffont.
 - Durvy, C. (2007). *Le roman et ses personnages*. Paris: Ellipses.
 - Finley, M. (1971). *Mythe, mémoire, Histoire*. Paris: Flammarion.
 - Francois, C. (2000). *Désert: Jean Marie Gustave Le Clézio*. Paris: Bréal.
 - Goldmann, L. (1955). *Le Dieu caché: Essai sur la vision tragique dans Les pensées de Pascal et le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard.
 - Goldmann, L. (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.
 - Grassin, J.-M. (2000). Pour une science des espaces littéraires. Dans Westphal, B. (dir), *La géocritique mode d'emploi*. Limoges: PULIM. Coll. Espaces humains. 0,
 - Hassan, K. J. (2006). *Le roman arabe (1834-2004)*. Paris: Actes Sud.
 - Kober, M. (2006). Femmes écrivaines/femmes écrites: Récits au féminin dans l'Égypte au XX^e siècle. Dans Boustani, C. et Jouve, E. (dir.), *Des femmes et de l'écriture: Le bassin méditerranéen*. 81-97. Paris: Éditions Karthala.
 - Mitterand, H. (1980). *Le discours du roman*. Paris: PUF.
 - Serres, M. (1990). *Le contrat naturel*. Paris: Francois Bourin.
 - Westphal, B. (2007). *La géocritique: Réal, fiction, espace*. Paris: Éditions de Minuit.

-
- White, K. (1994). *Le plateau de l'albatros: Introduction à la géopoétique*. Paris: Grasset.
 - Zérafra, M. (1971). *Roman et société*. Paris: PUF.
 - Suberchicot, A. (2012). *Littérature et environnement: Pour une écocritique comparée*. Paris: Honoré Champion.

6- Articles et périodiques :

- De La Batie, B. (1996). Désert de J.-M. G. Le Clézio: Roman hybride, roman de l'hybridité. *FCS*. VII, 163-178.
- Duchet, C. (1973). Une écriture de la socialité. *Poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 16, 446-454.
- El Kamhawy, E. (2020, 2 septembre). La fille du Cheikh Al-Orban: Le moi est une introduction à la lecture de l'histoire. *Al Shark Al Awsat*. archive culturel, 15254.
- Espejo, S. et José, M. (2009). Désert de Jean-Marie Gustave Le Clézio: Analyse d'éléments descriptifs et interprétation écocritique. *Cédille*. 5, 329-346.
- Jay, S. (1980). Désert, coll. " Le chemin" by J.-M. G. Le Clézio. *Esprit Nouvelle Série*. 43/44 (7/8), 166.
- Le Clézio, J.-M. G. (2001). La langue française est peut-être mon seul véritable pays. *Label France*, 45, 17.
- Llobrgat, A. et Luis, J. (1997). Autour de J.-M. G. Le Clézio et de l'art. *Anales de Filologia Francesa*.8, 16-27.
- Mauguière, B. et Thibault, B. (2005). Le Clézio: La francophonie et la question postcoloniale. *Nouvelles études francophones*. 20(2), 9-15.
- Posthumus, S. (2011). Vers une écocritique française: Le contrat naturel de Michel Serres. *Mosaïc*. 44 (2), 85-100.
- Posthumus, S. (2014). Écocritique et ecocriticism: Repenser le personnage écologique. *La pensée écologique et l'espace littéraire*. Montréal: Figura. 36, 15-33.
- Serres, M. (2007). Peut-on dire encore le pouvoir spirituel? *Critique*. 726, 803-829.

-
- Thibault, B. (2000). Immigration et individuation: L'archétype de l'anima dans *Désert* de J.-M. G. Le Clézio. *Romance notes*, 40 (3), 361-371.
 - Tritsmans, B. (2005). Figures du berger chez J.-M. G. Le Clézio et A. Dhôtel. *Nouvelles études francophones*. 20 (2), 57-68.
 - Tadié, A. (1996). L'univers des romancières égyptiennes: thèmes et formes dans la littérature féminine. Dans *Peuples méditerranéens*, (77), 47 - 94.

7- Livres sacrés :

- *Le Noble Coran*. (1430 de l'Hégire). Al-Madinah Al-Munawwarah: Complexe Roi Fahd.

8- Pages Web/Internet:

- Bouazzaoui, S. (2013). La tente khaïma. Récupéré le 16/10/2020 de <https://desert-maroc.com/ehakit/>
- Donia al watan. (2006). Entretien avec Miral Al Tahawy. Récupéré le 5/2/2020 de <https://www.alwatanvoice.com/arabic/content/print/59777.html>
- Ebeid, A. (2006, 21 décembre). Courant de conscience: Étude analytique de *La tente* de Miral Al Tahawy. *Al Hewar Al motamadden* (Le dialogue civilisé). 1771. Récupéré le 20/01/2020 de <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=83911>
- El Khalil, A. (2007, 16 janvier). La romancière égyptienne Miral Al-Tahawi: Mon choix pour l'écriture. *Thawra*: archive culturelle. Récupéré le 17/01/2020 de http://archive.thawra.sy/_print_veiw.asp?FileName=62266373120070116111914.
- El Shafei, S. (2002, 13 Juin). Miral Al Tahawy surveille la vie bédouine et révèle la crise de l'homme contemporain. Al Riyad. Récupéré le 17/01/2020 de <https://www.arabworldbooks.com/e-zine/%D9%85%D9%>
- Moussa, C. (1999, juillet). Lecture critique d'un roman. *Al Arabi*. Récupéré le 8 février 2020 de <http://www.3rbi.info/Article.asp?ID=8320>

-
- Constantin, dit Tino Rossi. Récupéré le 19/03/2020 de https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Constantin_dit_Tino_Rossi/141555.
 - Lesaffre, P. (2018, 13 avril). C'est quoi, un roman d'écologie ? Récupéré le 4/03/2021 de <https://www.mouvement-up.fr/articles/cest-quoi-un-roman-decologie/>