

Un dialogue saharien entre Eugène Fromentin et Paul Bowles

M'BAREK GHARIANI

Plutôt que d'un dialogue entre deux auteurs à propos du phénomène saharien, il s'agirait, plus précisément, d'une controverse, voire d'une polémique. Car Fromentin (1820-1876) et Bowles (1910-2002) ne semblent pas intéressés par les mêmes aspects de la question, ni partager la même perspective d'écriture.

Nous constatons, en effet, à travers une lecture parallèle des deux œuvres qui font l'objet de notre étude (*Un été dans le Sahara* et *Un thé au Sahara*) que l'observation du milieu saharien privilégie, selon le cas, un aspect particulier : chez Fromentin, c'est l'intention esthétique, voire folklorique qui domine ; chez Bowles, c'est plutôt l'analyse sociologique et psychologique qui est mise en avant. Le choix du cadre saharien comme lieu de l'action ne semble se justifier que par l'esprit aventurier qui anime les personnages.

Est-ce le temps (les deux œuvres ont été écrites à un siècle d'intervalle) qui a fait son effet en transformant le regard jeté par les écrivains et voyageurs sur l'espace saharien et en désorganisant l'ordre de priorité qui était, de Fromentin à Isabelle Eberhardt, plus ou moins respecté, ou s'agissait-il, au contraire, de tendances personnelles issues d'objectifs délibérément arrêtés concernant l'œuvre littéraire dite exotique ?

Malgré l'intention manifeste des traducteurs du roman de Paul Bowles : *The Sheltering Sky* (Le ciel protecteur) de donner à leur traduction française de ce roman un titre où la référence à Fromentin est patente : *Un Thé au Sahara*¹, l'exploitation du milieu saharien, comme

¹ Sorte de pastiche à consonances similaires d'*Un Été dans le Sahara* d'Eugène Fromentin, *Un Thé au Sahara* a été traduit par H. Robillot et S.

cadre et comme sujet, est différemment intégrée dans l'espace romanesque des deux auteurs et réfère souvent à des symboliques distinctes pour ne pas dire antithétiques.

Trois raisons semblent être, de prime abord, à l'origine des différences de jugement et d'intériorisation du milieu saharien où se déroule l'action : l'intention esthétique, la réaction idiosyncrasique et les particularités socio-historiques.

S'agissant de la première, il est aisé de constater que l'intention exotique dans l'œuvre de Bowles passe au second plan et vient loin derrière l'observation des caractères et l'évocation des aléas de l'histoire individuelle qui rendent inconciliables le bonheur et l'amour, alors que cette propension exotique est primordiale chez Fromentin.

La perception du phénomène saharien en tant que tel, est à son tour, différemment traduite chez l'un et chez l'autre. En effet, à l'exaltation lyrique de Fromentin s'oppose un léger détachement réaliste de Bowles. Le premier est un peintre² ébloui par les nuances des couleurs, le second est un musicien désolé par le silence des immensités alentour.

Les conditions historiques viennent, de surcroît, marquer de leurs empreintes la configuration du Sahara, telle qu'elle est dessinée par chacun des deux auteurs. Ils ont vécu à un siècle d'intervalle au cours duquel le Sahara est passé du stade de la découverte à celui de la banalisation. De mode touristique, il est devenu simple espace géographique propre à attirer l'attention des scientifiques. L'espace exotique a été envahi entre-temps par les cartographes, perdant ainsi de son intérêt poétique. Le XIX^e siècle, dans la foulée de la conquête de l'Algérie, a fait du désert saharien un thème d'inspiration littéraire ; le XX^e a ému l'énigme qui le nimait d'un halo d'étrangeté : les moyens de communication modernes ont tari ses ressources poétiques et banalisé ce lieu d'altérité paroxystique.

Martin-Chauffier. Notre étude concerne principalement le récit de voyage de Fromentin : *Un Été dans le Sahara*, Plon, 1908, et le roman de Paul Bowles : *Un Thé au Sahara*, Gallimard, 1952.

² Fromentin et Bowles n'ont pas commencé leur carrière par l'écriture. Le premier fut d'abord peintre, le second musicien et compositeur.

Deux époques, deux auteurs, deux intentions littéraires sont à l'origine d'un traitement différent de l'altérité saharienne.

En effet, le récit de Fromentin paraît pour la première fois en 1857, à un moment où la découverte de l'arrière-pays saharien dépendant de la nouvelle conquête française n'est pas encore tout à fait achevée. Le narrateur, en quête d'exotisme et non satisfait du dépaysement offert par le Tell, décide de franchir « le seuil d'El Kantara » à la recherche de sensations de nature à ébranler son regard avivé d'artiste, car dit-il : « il n'y a pas de sujet médiocre, ni de sujet ennuyeux, mais seulement des cœurs froids, des yeux distraits, des écrivains ennuyés »³.

L'œuvre littéraire de Fromentin s'inscrit dans la continuité de son œuvre picturale, où « l'émotion tient lieu d'image »⁴ : communiquer au lecteur occidental les charmes d'un univers exotique où les ressorts esthétiques résident principalement dans leur nouveauté et dans leur distance par rapport à celui-ci. L'œil de l'artiste est à l'origine des évocations oniriques qui découlent d'un regard créateur de sensations qu'il jette sur le paysage, « une manière de voir, de sentir, et d'exprimer qui m'est personnelle »⁵, précise-t-il. Son ambition n'est point d'instruire, mais d'agir sur la sensibilité de son lecteur. Au cartographe Vandell rencontré à Boghari qui lui demandait ce qu'il avait vu au Sahara, Fromentin répondit ingénument : « l'été », et Vandell de faire ce vague commentaire : « chacun a son point de vue »⁶. L'œil du cartographe, rompu à la précision de l'analyste ne peut s'accommoder de celui du peintre chez qui le déchiffrement du monde n'est pas tributaire de l'information, mais de l'évocation, voire de la déformation. C'est une représentation travaillée par l'antithèse au détriment d'une appréhension logique des phénomènes : « Un paysage splendide et morne »⁷ constate-t-il, en approchant de Laghouat. Pour Fromentin, le rapport entre l'écriture et le monde est un rapport de domination⁸ où le

³ BOWLES, *op. cit.*, p. X.

⁴ *Ibid.* p. XIX.

⁵ *Ibid.* p. XIX.

⁶ FROMENTIN (E.), *Une année dans le Sahel*, Plon-Nourrit et C^{ie} 1911, p. 203.

⁷ BOWLES, *op. cit.*, p. 93.

⁸ BARTHÉLEMY (G.), *Fromentin et l'écriture du désert*, L'Harmattan, 1997.

créateur agit sur le phénomène par sa seule faculté de lire autrement les signes, quitte à provoquer un scandale logique. Il n'existe pas de frontières entre les appropriations phénoménologiques⁹ et leur recyclage artistique, car la perception du monde passe par le crible de l'œil du peintre qui, tout en embrassant phénoménologiquement l'univers lui affecte de nouvelles fonctions. Dans cette perception artistique « intériorité et extériorité s'interpénètrent dans leur milieu communiquant »¹⁰. « Les belles choses en littérature, sont celles qui font rêver au-delà de ce qu'elles disent » affirment les Goncourt¹¹ et Mohamed Choukri précise : « Embellir la laideur, c'est le pari de l'art »¹², quant à Gabriel Marcel, il systématise cette attitude qu'a l'artiste dans son rapport au monde en affirmant que c'est la situation de l'être lié à son corps qui est au centre de l'expérience¹³. Enfin, Merleau-Ponty met au jour « les fouillis des complicités primitives du monde »¹⁴. En effet, « tout comme Proust face aux clochers de Martinville ou aux aubépines de Combray, tâchant de passer derrière l'écorce des objets et d'aller au cœur caché de son impression, voir, pour Fromentin, c'est désormais entrevoir »¹⁵.

Cependant, gagné par le démon de l'analogie, son impression n'est nullement interprétative, elle est plutôt suggestive. Il passe souvent au-delà de la couleur locale pour remonter l'histoire biblique et mythologique : derrière l'Arabe, il voit l'homme primitif, cultivant sa complicité avec la nature, c'est que, dit-il : « les Arabes, ayant, à peu près, conservé les habitudes des premiers peuples, doivent aussi mieux que personne, en garder la ressemblance, non seulement dans leurs mœurs, mais aussi sans leur costume, costume si favorable d'ailleurs,

⁹ Nous employons ce mot dans le sens husserlien : « Une description de l'expérience dans laquelle est mise en œuvre la nature de la conscience de pouvoir se saisir elle-même et pouvoir saisir ses objets dans une évidence apodictique ». Cf. DESANTI (J.), *Introduction à la phénoménologie*. Idées, Gallimard, 1976, p. 156.

¹⁰ Préface de Georges Poulet, in *Littérature et sensation de Jean-Pierre Richard*, Seuil, 1954, p. 11.

¹¹ *Journal III*, cité par Richard, *ibid.*, p.263.

¹² CHOUKRI (M.), *Le temps des erreurs*, Le Seuil, 1994, p.83.

¹³ RICHARD, *op.cit.*, p.10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵ RICHARD, *op.cit.*, p. 227.

qu'il a le double avantage d'être aussi beau que le grec et d'être plus local. Il est certain, ajoute-t-on, que Rachel et Lia, filles du pasteur Laban n'étaient point habillées comme Antigone, fille du roi Œdipe, qu'elles présentent à notre esprit un tout autre milieu avec une forme différente, et aussi un tout autre soleil ; il est non moins certain que les patriarches devaient vivre comme vivent les Arabes, comme eux, ils gardent leurs moutons, ayant comme eux des maisons de laine, des chameaux pour le voyage et le reste »¹⁶. L'image, pour Fromentin, même issue de l'instant présent contient en elle quelques allusions à une vie antérieure : « Point même de bonheur sensible sans un certain halo d'anachronisme qui donne au présent le parfum des anciens jours »¹⁷.

Même déçu par l'insipidité de l'instant présent, l'œil artiste recourt à l'histoire pour quérir son inspiration. Pour ce faire, la mémoire esthétique de Fromentin devient un passage obligé pour transcrire les faits. L'impression n'est pas immédiatement traduite, elle décante à travers le souvenir afin de subir un travail de filtrage nécessaire à sa purification, à son embellissement. « Le souvenir est un admirable instrument d'optique »¹⁸ écrit-il dans une lettre à Du Mesnil. « En passant par le souvenir, la vérité devient un poème, le paysage, un tableau »¹⁹. C'est que la culture artistique de l'auteur resurgit avec la résurrection de l'image qui subit le traitement d'une reproduction picturale. Le réel est alors métamorphosé en tableau : « Dans la nature, la vue est multiple (...), dans le tableau, le caractère est définitif, le moment déterminé, le choix parfait, la scène fixée pour toujours. C'est la forme des choses, ce qui doit être vu, plutôt que ce qui est, la vraisemblance de vrai, plutôt que le vrai. Il n'y a guère, que je sache, d'autre réel au fait d'art que cette vérité d'élection »²⁰.

Trois perspectives dominant, de ce fait, son appréhension du paysage saharien : une perspective picturale qui reproduit esthétiquement le réel, une perspective intellectuelle où ses théories sur l'art

¹⁶ BOWLES, *op. cit.* p. 58.

¹⁷ *Ibid.*, p. 241.

¹⁸ Lettre à A. Du Mesnil – 10 août 1843 – in *Lettres de jeunesse*, Plon – Nourrit et C^{ie}, 1919, p. 94.

¹⁹ BOWLES, *op. cit.* p. 248.

²⁰ *Ibid.*, p. 149.

trouvent leur application et une perspective esthétique où se révèle sa faculté d'émouvoir. Les références aux techniques picturales témoignent de cette constante obsession qui l'amène à observer le monde à travers ses réminiscences artistiques. Aussi la ville de Constantine est-elle appréhendée à travers un tableau de Rembrandt où les tonalités chromatiques masquent les traits marqués de l'architecture spatiale : « On doit connaître dans l'œuvre de Rembrandt une petite eau-forte de facture hachée, impétueuse et d'une couleur incomparable comme toutes les fantaisies de ce genre singulier, moitié nocturne, moitié rayonnant, qui semble n'avoir reçu la lumière qu'à l'état douteux de crépuscule, ou à l'état violent d'éclair »²¹. Le recours au langage visuel pallie l'insuffisance et l'impuissance du langage articulé, incapable de rendre compte des vibrations intérieures d'une âme exaltée : « C'était paisible et je ne puis dire à quel point cela me paraît grand »²². Les outils linguistiques s'avèrent pour Fromentin incapables de traduire l'émotion qui le travaille, il se contente de cette formule vague, mais combien à l'avenant de sa conception de l'écriture où l'évocation fait office de traduction de ce paysage évanescant : « Autant vaut ne pas parler de couleur et déclarer que c'est très beau, libre à ceux qui n'ont pas vu Boghari d'en fixer le ton d'après la préférence de leur esprit »²³.

L'évocation tient lieu de transcription du phénomène, car son propos est d'émouvoir autant que d'instruire, même si cette émotion à distance risque d'être altérée par le contact avec la réalité de l'image, autrement appréhendée.

*

Si l'*Été dans le Sahara* de Fromentin étale tantôt ses couleurs vives à la Delacroix, tantôt ses eaux-fortes à la Rembrandt, c'est la *Mélancolie* d'Albrecht Dürer qui embrume l'atmosphère du *Thé au Sahara* proposé par Bowles. Ce dernier naît à New York et commence sa carrière comme compositeur. Après avoir visité l'Afrique du Nord dans les années trente, il s'installe parmi les bohémiens de Tanger et les écrivains contestataires de la Beat Generation portés sur le sexe,

²¹ *Ibid.*, p. 3.

²² *Ibid.*, p. 14.

²³ *Ibid.*, p. 29.

l'alcool et les hallucinogènes. Il publie quatre romans et onze recueils de nouvelles.

Ce thé a souvent le goût amer de la mort et de la désolation. Une reproduction plus réaliste et moins enthousiaste fixe ce paysage de traits marqués, sans complaisance aucune. Quelques envolées lyriques viennent épisodiquement étancher la soif exotique d'un lecteur en mal de découverte et de dépaysement, mais l'essentiel du roman de Bowles est ailleurs. Il est dans l'observation des caractères et l'étude d'un affrontement entre le sentiment et le désir qui secoue des personnages en butte à une sensualité inassouvie à cause des contradictions ontologiques et des limites imposées par le code social à l'élan des sens et à la quête de la jouissance. Le Sahara n'est présent que comme métaphore des feux intérieurs qui taraudent le corps et rendent la complicité entre le conscient et le subliminal impossible. C'est le milieu propice à la transgression d'une culture éthique imposée par la tradition morale et culturelle. Bowles s'engage d'emblée dans une analyse du rapport de l'être à son corps et à ses désirs, analyse fortement nourrie par les théories psychanalytiques de son temps. Il examine sous toutes leurs coutures des êtres exilés dans le temps et dans l'espace. Des âmes nues dans un décor saharien nu. L'adaptation à l'écran de ce roman par Bertolucci nous semble avoir totalement escamoté ce côté important du message de Bowles, malgré la présence dans le film d'un narrateur (d'ailleurs joué par Bowles lui-même) qui essaie, par ses commentaires, d'aider à la lecture de l'image cinématographique. Bertolucci²⁴ se contente de faire du *road movie* à défaut d'atteindre la *love story*.

Le Sahara de Bowles est un décor symptomatique de cette progression implacable vers le néant, où l'anomie désertique figure la dérive de l'être entraîné par la passion, dépourvu de résistance et de volonté. Kit et Port ploient misérablement sous le poids d'une fatalité qui les fourvoie loin de toute terre habitée et de toute organisation psychologique et matérielle nécessaire à leur salut. « Le désert, ici, est associé à l'aridité, matrice dysphorique de la mélancolie »²⁵, mais

²⁴ Le film est sorti dans les salles en 1990, plus de quarante ans après la première publication du roman en anglais.

²⁵ BARTHÉLEMY, *op. cit.*, p. 16.

aussi de l'échec et de la mort, réminiscences du thème biblique de l'exil dans le désert où la vie devient survie.

L'anecdote rapportée par le proxénète Smaïl en dit long sur la déréliction de l'homme trompé par son orgueil icarien : il s'agit de trois montagnardes, Outka, Mimouna et Aïcha qui, pour échapper à la clôture d'un bordel algérois, décident d'aller boire le thé métamorphique et salutaire sur les dunes du Grand Erg ; mais, ironie du sort, elles subissent le destin de tout aventurier inexpert. « Quand elles sont en haut, [dit-il], elles sont très fatiguées, et elles disent : « reposons-nous et après, nous ferons le thé » (...), « beaucoup de jours plus tard, une autre caravane passe et un homme voit quelque chose, sur le haut de la plus haute dune. Et quand ils montent voir, ils trouvent Outka, Mimouna et Aïcha qui sont toujours dans la même position. Et les trois verres (il éleva le sien) sont pleins de sable. C'est comme ça qu'elles ont pris le thé au Sahara »²⁶.

Le thé au Sahara d'Outka, de Mimouna et de Aïcha est un breuvage funèbre et ambivalent qui, tout en constituant l'élixir espéré pour échapper aux servitudes imposées à la femme arabe de cette époque, n'en est pas moins le mirage d'une liberté évanescence. Kit (l'héroïne du roman) aboutit, à son tour, après moult aventures, dans le harem du touareg Belqassim qui ne parvient à lui offrir en guise d'amour que ses grossières prouesses d'alcôve. Même si elle assouvit momentanément sa sensualité débridée, elle découvre, ébahie, le servage d'une vie de recluse, où le dialogue exclusif du corps et des sens l'unit à son partenaire. La quête du plaisir sensuel finit par la confiner dans le statut de femme-objet, où les considérations sentimentales sont reléguées au second plan : « C'est alors seulement qu'elle comprit que tout autre être, ressemblant si peu que ce fût à Belqassim, lui plairait tout autant. Il lui vint pour la première fois à l'esprit qu'au-delà des murs de la chambre, quelque part tout près, dans la rue, sinon dans la maison, il existait des quantités d'êtres de ce genre. Et parmi ces hommes, il s'en trouvait certainement d'aussi merveilleux que Belqassim, qui seraient aussi capables et aussi désireux de lui donner du plaisir »²⁷.

C'est la transition en douceur vers le pire... vers la bestialité. L'épigraphe empruntée à Kafka, souligne le caractère inexorable de cette descente aux enfers : « Au-delà d'un certain point, on ne peut plus revenir en arrière, c'est ce point qu'il faut atteindre »²⁸. Tout a basculé, le temps est aboli. C'est l'exil dans le désert, où les valeurs professées par l'Occident finissent par subir les contre-coups d'une vie jugée « primitive » de l'ancestralité orientale. L'Arabe mis en scène par Bowles est souvent réduit à un animal sexuel, et le Sahara, le pèlerinage nécessaire à tout corps aiguillonné par le désir. C'est là que réside tout le malaise qui pèse sur le couple formé par Kit et Port : « Le désert mobilise l'archétype proto-civilisationnel du nomadisme »²⁹, nomadisme matériel, mais surtout hédoniste et libidineux. Il résilie, de ce fait, toute trace de contrat social et sentimental imposé à l'individu, aux dépens de ses tendances à assumer ses pulsions primitives. Paradoxalement l'abandon à ces pulsions conduit à une remise en cause totale de l'homme déterminé par sa condition, ce qui le conduit inéluctablement à sa perte. À ce propos Bowles précise : « Sartre, je crois, a une vision plus optimiste que la mienne. Pour lui, l'homme peut atteindre la rédemption. Tandis qu'à mes yeux, il est impossible d'échapper au destin », et il ajoute : « Je ne sais si c'est le fatalisme des Arabes qui m'a influencé, ou bien moi qui ai choisi de vivre parmi eux parce que mon propre fatalisme trouvait un écho dans le leur »³⁰. Le Sahara est un décor possible pour cette remise en cause totale que vivent les personnages d'*Un Thé au Sahara*. C'est la fin de l'illusion lyrique entretenue par le désert. L'épisode de la mort de Port en dit long sur cette déchéance de l'être livré à lui-même. Les dunes assistent impassibles à la souffrance du héros et lui révèlent la certitude de son ultime solitude : « Son cri traversera la vision finale : les taches de sang frais sur la terre. Du sang sur des excréments. Le moment suprême, très haut au-dessus du désert, quand les deux éléments, le sang et l'excrément, longtemps séparés se confondent. Une étoile noire apparaît, point sombre dans le clarté du ciel. Va plus loin, crève la fine étoile du ciel protecteur, repose-toi »³¹. Le repos n'est plus

²⁸ *Ibid.*, p. 244.

²⁹ BARTHÉLEMY, *op. cit.*, p. 47.

³⁰ BOWLES cité dans Robert BRIATTE, *Paul Bowles*, Plon, 1989.

³¹ BOWLES, *op. cit.*, p. 217.

²⁶ BOWLES, *op. cit.*, p. 36.

²⁷ *Ibid.*, p. 268.

dans cette quête effrénée du *Sheltering Sky* saharien, mais dans la mort.

*

Paul Bowles a-t-il intentionnellement cherché à parodier Fromentin en mettant en place les pièces maîtresses de son décor saharien ? Le récit métadiégétique des trois montagnardes, raconté par Smaïl peut le laisser croire. Il est évident que ce récit, introduit en contrepoint, plaide en faveur d'une démarche autre, où l'intention exotique n'est qu'épisodique, si elle n'est franchement parodiée.

Fromentin, lui, inscrit son récit dans le courant d'un lyrisme exotique qui met l'œuvre au service d'une perception artistique afin d'être au diapason de ce besoin d'onirisme du lecteur de son époque. C'est le regard du peintre qui s'inspire de la réalité du monde pour créer son propre monde, et où la préoccupation poétique se trouve au centre de l'écriture. Pierre Martino disait de Fromentin : « Il avait de la littérature une conception bien plus artiste qu'intellectuelle »³², et Fromentin lui-même précise dans l'introduction à la troisième édition d'*Un Été dans le Sahara* : « Il m'importe à peine qu'il y soit question d'un pays plutôt que d'un autre, du désert plutôt que des lieux encombrés, et du soleil en permanence plutôt que de l'ombre de nos hivers. Le seul intérêt qu'à mes yeux ils n'aient pas perdu (...), c'est une certaine manière de voir, de sentir et d'exprimer qui m'est personnelle »³³. L'œil du peintre voit et transcrit, pour le bonheur de son lecteur, un monde que seule la sensibilité affinée de l'artiste peut enfanter. La description de l'altérité paysagère et culturelle conjugue la volonté de plaire et de donner à voir. Elle aboutit à un *réalisme poétique* engendré par le regard fécond du créateur. Le Sahara de Bowles est prétexte et paratexte, une scène où se joue le drame de l'être incapable de concilier l'amour et le bonheur. Le décor inorganisé du *vasistas* saharien est témoin du chaos ontologique des héros aux abois. Il est perçu à travers la conscience tourmentée des personnages, victimes de l'absurdité inhérente à leur être, et des contradictions qui travaillent leurs pulsions libidinales.

M'BAREK GHARIANI

³² MARTINO (P.), *Les descriptions de Fromentin*, Alger, Adolphe Jourdan, 1910, (Extrait de la *Revue Africaine*), p. 347.

³³ Édition de 1908, p. IX.