

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE
SCIENTIFIQUE

UNIVERSITE MOHAMED BOUDIAF - M'SILA

FACULTE DES LETTRES ET DES
LANGUES ETRANGERES

DEPARTEMENT DES LETTRES ET
LANGUE FRANCAISE



DOMAINE : LETTRES ET LANGUE

ETRANGERES

FILIERE : LANGUE FRANCAISE

OPTION : LITTERATURE GENERALE ET
COMPAREE

**Mémoire présenté pour l'obtention
Du diplôme de Master Académique
Par : Ouakaf Tahar**

Intitulé :

**Les minéraux dans les imaginaires
romanesques : une lecture de *Désert* de J.M.G Le
Clézio et de *La nuit de la lézarde* de
Malika Mokeddem**

Soutenu devant le jury composé de :

M. MOUNES Djaafar Université Mohammed Boudiaf M'sila Président
Fayçal

DreATOUI-LABIDI Souad Université Mohammed Boudiaf M'sila Rapporteure

Dre TABI Nadia Université Mohammed Boudiaf M'sila Examinatrice

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement Dre ATOUI-LABIDI Souad, ma directrice de recherche, pour sa disponibilité permanente, ses encouragements continus et ses conseils. Sa rigueur, son professionnalisme et ses observations pertinentes qui ont permis à ce projet de se concrétiser. Je tiens à lui exprimer ma gratitude pour m'avoir bien orienté tout au long des étapes de la réalisation de ce mémoire sans ménager ni temps, ni enseignements auxquels ce travail doit beaucoup.

Mes remerciements vont aussi : à tous les enseignants qui ont contribué à ma formation.
À tous mes amis et les personnes qui m'ont encouragée.

Je tiens à remercier mes parents de m'avoir guidé vers le chemin de la connaissance ainsi que tous les membres de ma famille pour leur soutien inconditionnel.

Introduction Générale

Les espaces naturelles, spécialement le désert, sont des espaces élues par beaucoup d'écrivains pour être le cadre spatial où évoluent leurs personnages et où se déroulent les événements les plus importants de leurs récits. Or, le désert n'est pas un simple paysage qui sert de décor au récit, mais un univers qui a ses propres caractéristiques telles que l'immensité et l'aridité qui influence les personnages d'une façon positive ou négative. Il est aussi un monde dont la nature matérielle est minérale par excellence. Nous nous intéressons dans ce travail de recherche aux minéraux sans pour autant négliger les autres éléments qui font partie intégrante de l'espace désertique. Notre travail est ainsi intitulé : Les minéraux dans les imaginaires romanesques : une lecture de *Désert* de J.M.G Le Clézio et de *La nuit de la lézarde* de Malika Mokeddem

Pour mener notre étude nous avons choisi comme corpus deux romans. Le premier est *Désert* de J.M.G Le Clézio et le deuxième est *La Nuit de la Lézarde* de Malika Mokeddem. Pourquoi avons-nous opté pour ce choix de corpus ? D'abord dans ces deux romans le désert, l'espace minérale par excellence, et également le cadre principal de leurs événements, nous offrira une riche matière d'analyse. De plus, outre les ressemblances des noms de certains entre eux et de leurs conditions sociales, les personnages principaux des deux romans sont tous originaires du désert, c'est un lien qui entraîne des interactions entre eux et les éléments matériels désertiques. Le fait qui, en plus des émotions les plus contradictoires qui en découlent chez eux, les plongent dans des rêveries. Enfin c'est notre volonté de comparer deux visions de désert en mettant en parallèle deux imaginaires romanesques des deux écrivains d'origines différentes, qui y ont vécu. La première est exotique d'un homme, le français J.M.G Le Clézio, la deuxième est celle d'une femme, l'algérienne Malika Mokeddem dont le désert est sa région natale.

Nous répondrons dans la présente étude aux interrogations suivantes : comment les images matérielles des minéraux se manifestent-elles dans *Désert* ainsi que dans *La Nuit de la lézarde* ? Quelles sont leurs valeurs imaginaires ? Le traitement de notre problématique nous conduira inévitablement à répondre à d'autres questions indissociables de l'analyse des éléments de l'imagination matérielle entre autres : quel est l'élément matériel dominant dans chacun des deux romans et qui constitue le noyau de ses images matérielles ? Est-il lié à un complexe particulier ? Quelles sont les images activées et sublimées par les imaginaires romanesques des deux auteurs pour en obtenir d'autres à caractère minéral ?

Notre méthodologie d'analyse s'appuie essentiellement sur la pensée du philosophe Gaston Bachelard. En effet, ce philosophe dans Les ouvrages que nous avons consultés au fur et à mesure de ce travail de recherche, a dégagé puis classé les images matérielles fondamentales à partir des œuvres littéraires. Et c'est ainsi qu'il a classé les auteurs selon les quatre matières que les philosophes de l'Antiquité considèrent à la base de toute chose : le feu, l'eau, la terre et l'air. C'est pour cette raison que nous tâcherons dans un premier lieu à révéler la matière qui constitue le noyau de l'imagination créatrice de chaque auteur, et montrer comment un complexe psychologique particulier lié à cette matière persiste chez les personnages principaux des deux romans et par conséquent chez les deux écrivains.

Dans un dernier lieu, nous procéderons à établir un parallèle entre les images matérielles trouvées dans *Désert* et celles trouvées dans *La Nuit de la lézarde* à partir de leurs valeurs imaginaires communes que nous décèlerons au fur et à mesure que nous développerons notre analyse afin d'aboutir aux images fondamentales desquelles sont-elles issues.

Nous avons divisé notre mémoire en deux chapitres, chaque chapitre contient deux volets. Dans le premier, nous donnerons la biobibliographie de chaque écrivain en citant leurs romans dans lesquels ils entretiennent une relation avec la Nature puis nous résumerons les deux œuvres qui constituent notre corpus en l'occurrence *Désert* de J.M.G Le Clézio et *La Nuit de la lézarde* de Malika Mokeddem. Le deuxième volet de ce chapitre sera consacré à préciser le cadre théorique de notre recherche. Dans son premier élément nous montrerons la position du philosophe G. Bachelard qui explicite le processus et le fonctionnement de l'imagination créatrice, tout en insistant sur le caractère primitif des images. Nous aborderons en détails sa notion de l'imagination matérielle autour de laquelle s'articule toute sa théorie poétique. Nous montrerons ainsi comment il a classé les imaginaires des écrivains en fonctions des quatre matières d'où émergent les valeurs fécondes des images fabriquées grâce à l'imaginaire de leurs artistes.

Le deuxième élément de ce volet traitera de l'imagination matérielle des minéraux. Nous essayerons de résumer et expliciter les valeurs imaginaires des minéraux cités essentiellement par G. Bachelard dans le chapitre IX, intitulé *Le métallisme et le minéralisme* abordé dans la deuxième partie de son ouvrage *La terre et les rêveries de la volonté*.

Le deuxième chapitre de notre travail sera consacré à l'analyse de notre corpus, il contient également deux volets. Nous tâcherons dans le premier à révéler, d'abord, la matière qui constitue le noyau de l'imagination matérielle chez les deux écrivains, puis montrer sa valeur

symbolique. Ce faisant nous montrerons la persistance d'un complexe chez le personnage principal du deuxième récit du *Désert* de Le Clézio et le personnage principal de *La nuit de la lézarde* de Malika Mokeddem. Dans le deuxième volet de ce chapitre, nous analyserons les images matérielles des minéraux dégagées des deux œuvres en montrant leurs symboliques communs et comment ces derniers sont à l'origine des échos, voire d'intertextualité, entre les romans analysés.

**1 Chapitre I : Corpuset concepts
théoriques**

Dans le premier volet de ce chapitre, nous allons, d'abord, exposer la biobibliographie de J.M.G. Le Clézio et celle de Malika Mokeddem en mettant l'accent sur leurs relations avec la nature, notamment le désert, dans leur vie et à travers leurs productions littéraires. Ensuite, nous allons résumer leurs romans qui constituent notre corpus en l'occurrence *Désert* de Le Clézio et *La Nuit de la Lézarde* de Mokeddem en montrant le statut important que la nature dans les deux œuvres littéraires en question. Dans le deuxième volet nous allons, dans un premier lieu, exposer et expliciter quelques idées fondamentales de la théorie poétique du Philosophe français Gaston Bachelard. Ensuite nous allons montrer les images matérielles minérales fondamentales et leurs valeurs imaginaires que ce philosophe a mises en lumière dans son ouvrage *La Terre et les Rêveries de la Volonté*.

1.1 Corpus

1.1.1 Jean Marie Gustave Le Clézio et *Désert*

1.1.1.1 Jean Marie Gustave Le Clézio

Jean-Marie Gustave Le Clézio est un écrivain franco-mauricien né en 1940 à Nice d'un père chirurgien et de la cousine germaine de celui-ci, tous deux sont issus de Bretons émigrés à l'île Maurice. Ses études de lettres se terminent en 1964 sur un mémoire traitant de la solitude dans l'œuvre d'Henri Michaux, qu'il rencontre pour l'occasion alors qu'il est déjà un écrivain publié. Il a commencé à écrire à huit ans, rédigeant deux récits à bord du *Nigerstrom* qui devait le conduire avec sa mère et son frère jusqu'à son père travaillant en Afrique. Ce trajet initiatique imprènera son œuvre à venir. Grand lecteur, il goûte particulièrement les œuvres d'écrivains faisant voyager et explorateurs eux-mêmes : Conrad, Kipling, Camille Douls, Charles de Foucauld, Rimbaud.

La carrière littéraire de Le Clézio commence de façon précoce : il écrit *Le Procès-verbal* en 1962 et les éditions Gallimard publient ce premier roman en 1963. Le roman est récompensé du prix Renaudot et l'on parle alors, pour situer le nouvel écrivain sur l'échiquier littéraire, de Lautréamont, William Blake ou Samuel Beckett, et l'on rapproche l'esthétique de l'œuvre de celle de *L'Étranger* de Camus.

Après avoir terminé son service national au Mexique, il vit de 1970 à 1974 avec les Indiens au Panama, expérience qui bouleverse toute sa conception de la vie et lui apprend un nouvel art de vivre et une nouvelle éthique qui inspireront ses œuvres à venir. Ce sont d'autres fuites hors du monde moderne qui valent un grand succès à Le Clézio en 1978,

celles des enfants-fées des quatre récits réunis dans *Mondo et autres histoires* : Lullaby, Mondo, Celui qui n'avait jamais vu la mer et Les bergers. Enfants ou adolescents, il s'agit toujours de personnages nomades, chasseurs-cueilleurs, à travers lesquels l'auteur magnifie la beauté de la nature. Fuyant le monde des adultes, aux normes occidentales, ces jeunes êtres, qui impressionnent par leur détermination, redécouvrent en effet les éléments naturels en même temps qu'ils doivent se confronter à leur solitude, interrompue par des rencontres capitales.

L'enthousiasme des lecteurs se confirme avec le roman *Désert*, paru en 1980, qui entrelace les récits de deux jeunes gens faisant l'expérience d'un exil cruel. D'un côté, Nour, « homme bleu » du désert, est poussé à la fuite avec les siens en direction du Nord. Sur sa route, il connaît l'épuisement, la faim et la soif, mais aussi l'amertume. De l'autre Lalla, orpheline habitant un bidonville mais vivant heureuse, jouissant de sa liberté, jusqu'à ce que l'annonce d'un mariage forcé la pousse à fuir vers Marseille, où, exploitée dans un hôtel sordide, elle découvre un nouveau sentiment de solitude malgré la vie agitée de la grande ville, avant de retourner sur la terre de ses ancêtres. Se succédant par la suite les romans et les histoires à dominante autobiographique. Il écrit ainsi en 1985 *Le Chercheur d'or* et en 1991 *Onitsha*

Le Clézio se rapproche encore de la réalité de son histoire personnelle avec *L'Africain*, roman qui paraît en 2004 où il conte sa rencontre avec l'Afrique à l'âge de huit ans. À partir des années 2000, Le Clézio publie des œuvres critiques de l'évolution du monde occidental, comme *Ourania* en 2005. C'est la mère qui est au centre de *Ritournelle de la faim*, paru l'année du prix Nobel de littérature, en 2008. Le Clézio y évoque plusieurs expériences de la faim, celle concrète qu'il a connue à trois ans pendant la Seconde Guerre mondiale, et celle existentielle et politique d'Ethel Brun, sa mère, qu'il peint, de 8 à 20 ans, en jeune fille révoltée.

Les thèmes majeurs de l'auteur sont : le voyage, l'ailleurs et la grande ville moderne, angoissante et fascinante à la fois, et ses textes ont généralement une dimension onirique, poétique et mythique. La contestation est une constante de son œuvre, laquelle dénonce la brutalité du monde occidental et de la société urbaine, leur négation de l'individu, leurs dérives comme le mercantilisme et l'exploitation des enfants, leur pente technocratique à laquelle il apporte le contrepoint du fonctionnement de sociétés restées plus proches de la nature, cultivant un bonheur différent.

Il est parfois difficile de classer ses œuvres dans un genre précis, si bien qu'on parle souvent de lui comme d'un auteur en marge des courants et des modes. Elles s'inscrivent cependant dans une certaine tradition fantastique et visionnaire. Ses héros, proches de la nature, qui interrogent le sens de la vie en paraissant prêts de se fondre en elles, apparaissent comme des consciences flottantes à même d'enregistrer les moindres modulations du monde. Parmi eux se distinguent souvent de jeunes femmes, initiées et initiatrices, en lesquelles transite une certaine sagesse, faite de noblesse et de liberté, propre à s'opposer à la folie d'un homme occidental présenté comme un guerrier et un accapareur. À travers elles, il semble que le projet vers lequel tend l'écrivain soit de tenter de « réparer » certaines carences et failles dans les relations humaines.

1.1.1.2 *Désert*

Le roman de Le Clézio raconte deux histoires parallèles sur une période de deux années consécutives ; l'histoire de Nour qui se déroule au début du XX^e siècle est alternée avec celle de Lalla, qui se passe au début de l'année 1980.

Le roman commence avec la description d'une caravane de nomades se déplaçant dans le désert marocain en direction de la ville de Smara. Parmi le groupe des Sahariens se trouve Nour, jeune homme au bon cœur et très croyant. D'autres caravanes ont prévu de se retrouver dans la ville de Smara pour rencontrer le cheikh et chef spirituel Ma el Aïnine et échanger au sujet de la menace imminente des Français et des Espagnols sur le territoire. Le cheikh reçoit un groupe de guerriers parmi lesquels Nour attire particulièrement son attention. Quelques jours plus tard, Ma el Aïnine reçoit le jeune homme en tête-à-tête et ce dernier lui révèle qu'il est un descendant d'Al Azraq, l'Homme Bleu, le maître du cheikh. Après les hommes reprennent leur marche et se dirigent vers le nord, en quête d'une terre sainte promise par Ma el Aïnine.

Un deuxième récit commence avec l'histoire de Lalla, une jeune fille de quinze ans rebelle et déterminée, vit depuis la mort de sa mère qu'elle n'a pas connue chez sa tante Aamma dans le bidonville de « la Cité ». Lalla passe la plupart de son temps à se balader dans les dunes avec le Hartani, un jeune berger noir sourd-muet, ou à écouter avec intérêt les récits du vieux pêcheur Naman, évoquant tantôt des créatures inconnues comme les dauphins, tantôt les villes européennes de la Méditerranée. Aussi, elle va souvent voir Es Ser, une sorte d'esprit, immatériel et protecteur, dont le nom signifie en arabe « le secret ». Un jour, la tante Aamma emmène Lalla à la rencontre de la vieille Zara qui l'embauche dans

son atelier de couture. La jeune fille peut enfin gagner de l'argent et aider sa tante à subvenir à ses besoins. Cependant, indignée par la violence et la brutalité de son employeuse, Lalla finit par quitter son emploi. Animée par le besoin d'argent, sa tante pense alors à la marier à un homme fortuné mais Lalla rejette l'idée de ce mariage arrangé. Elle part se réfugier chez son ami le pêcheur Naman et assiste à sa mort. Profondément attristée par cet événement, Lalla bascule dans la mélancolie et l'amertume. Elle épouse Hartani et décide de s'enfuir avec lui vers le sud. Le trajet s'avère particulièrement éprouvant pour la jeune fille.

L'histoire de Nour reprend avec le long voyage des nomades sahariens vers le Nord. Guidés par leur chef Ma El Aïnine et ses fils, les hommes luttent contre des conditions difficiles et perdent beaucoup des leurs. Lors du voyage, Nour rencontre un soldat aveugle qui compte sur une intervention du chef spirituel Ma elAïnine pour recouvrer la vue. Touché par l'histoire du guerrier, Nour se propose de l'aider et de le guider. La nuit, le soldat aveugle lui raconte son enfance et ses souvenirs. Après la traversée du désert, les nomades remontent la vallée du Draa, passent par la palmeraie de Taïdalt avant d'arriver à la ville sainte de Sidi Ahmed ou Moussa où ils font une longue prière désespérée avant de reprendre leur route. À l'entrée de Taroudant, Nour se demande si la ville leur ouvrira ses portes.

La deuxième histoire de Lalla se poursuit avec l'évocation d'un autre voyage, celui de Lalla, désormais enceinte, qui se dirige en bateau à destination de Marseille où elle est censée rejoindre sa tante Aamma. À son arrivée, la métropole française lui offre l'image d'une ville-monstre qui écrase les hommes et plonge leur quotidien dans l'ennui et le désespoir. Dans la vieille ville, Lalla s'installe chez sa tante qui travaille à l'hôpital. Elle rencontre Asaph, le frère du pêcheur Naman ; il lui propose de travailler avec lui à son épicerie mais elle décline l'offre. Lors de ses longues promenades, pendant lesquelles elle observe les immigrants tout en veillant à rester inaperçue, Lalla fait la connaissance d'un jeune gitan du nom de Radicz, âgé d'à peine quatorze ans, qui vit dans les terrains vagues en dehors de la ville. Très vite, une amitié se noue entre eux. Lalla continue de penser au désert, au berger Hartani et à EsSer. À la recherche d'un emploi, elle finit par être embauchée en tant que femme de ménage à l'hôtel Sainte-Blanche où elle s'installe et développe de nouvelles amitiés tout en dissimulant sa grossesse. Elle n'y reste pas longtemps car elle rencontre un photographe qui lui propose de poser pour lui. Prenant le nom de sa mère Hawa, la jeune femme accepte la proposition à condition de garder la liberté d'arrêter leur collaboration à tout moment. Ses photos se retrouvent bientôt sur les couvertures des magazines et Lalla-Hawagagne très vite en notoriété.

C'est avec la longue marche des nomades que l'histoire de Nour reprend. Les disciples de Ma el Aïnine continuent leur voyage vers le nord car ils sont rejetés aux portes de la ville promise, plus précisément Marrakech où se trouvent le Commandeur des Croyants et le fils de leur chef, Moulay Hiba. Comme attendu, Ma el Aïnine intervient auprès du soldat aveugle et lui rend la vue. Or, le groupe des nomades est littéralement massacré mais Nour survit à l'attaque et pleure la mort de son ami, le guerrier aveugle.

Le récit de Lalla reprend avec le sort dramatique de son ami Radicz. Le premier jour de l'été, alors qu'il cherche des véhicules à forcer, le gitan est identifié puis traqué par les policiers. Tandis qu'il court en direction de la mer, il est écrasé par un bus qui le tue sur-le-champ, sous les yeux de Lalla, bouleversée.

Le récit de Nour reprend à Tiznit où le cheikh Ma el Aïnine, désormais aveugle, rend son âme dans les bras du jeune homme. Après la mort du cheikh, Nour rejoint les derniers nomades de la caravane qui continuent leur route vers le nord, rejoints plus tard par Moulay Hiba, le fils de Ma el Aïnine. Cependant, ils sont de nouveau assaillis par l'armée chrétienne. Nour revient finalement vers le sud avec les survivants.

L'histoire de Lalla reprend avec son retour à la Cité, suite à un long voyage pénible. Après une première nuit passée dans l'ancien domicile du pêcheur Naman, elle accouche seule de son enfant sous un figuier, conformément au rituel et les gestes de ses aïeux. Ainsi, Lalla Hawa prolonge la tradition et s'inscrit dans la lignée de ses ancêtres. Le roman clôt sur l'image de l'enfant de Lalla, symbole de l'héritage des ancêtres retrouvé et de la continuation de la vie malgré les peines.

Les événements de la première histoire du premier roman de notre corpus *Désert* se déroulent dans le désert. Le jour, Nour le personnage principal marche, avec ses parents et les nomades de sa tribu, dans un décor minéral par excellence, au milieu des dunes de sables ou sur le torrent de rivière asséchée entre les rochers et les pierres vers la ville sainte de Smara sous le soleil. Et la nuit, ils dorment sous un ciel plein d'étoiles. Les personnages de cette histoire sont donc indissociables de la nature dans laquelle ils évoluent.

Dans le deuxième récit du *Désert*, Lalla aime aller à la plage ou au plateau des pierres blanches, elle est en contact avec les éléments minéraux de la nature : le sable, les pierres et les cailloux, les rochers ainsi qu'avec le soleil et le vent. Tous ces éléments de la nature que nous avons évoqués dans le paragraphe précédent sont omniprésents, et ils ne sont pas de simples objets qui constituent le cadre spatial, ils sont aussi des sujets qui influencent les personnages dans leur façon d'être dans le monde.

La nature est omniprésente dans le roman. Elle est, plus d'être un cadre faisant l'objet de longues descriptions, un univers en mobilité et changement incessants, dans lequel évoluent les humains et dont la beauté donne à ceux-ci une conscience aigüe de leur propre statut. Parce que les nomades connaissent, vénèrent et glorifient cette nature, même hostile, ils ne cherchent pas d'en partir. S'ils voyagent, c'est qu'ils ont été obligés à l'exil, mais ils ne rêvent que du retour. Ils sont prêts à se battre et à mourir pour cette terre qui les a vus naître et grandir. Le désert conté dans l'ouvrage est un monde porteur de rêves, non pas un milieu ennemi où personne ne survit.

1.1.2 Malika Mokeddem et *La nuit de la lézarde*

1.1.2.1 Malika Mokeddem

Malika Mokeddem est née le 5 Octobre 1949 à Kénadsa (Saoura), dans l'ouest du désert algérien ; elle est l'aînée de dix frères et sœurs. Son père, nomade sur les Hauts Plateaux, s'y installe à cause de sa situation socio-économique difficile. Il a exercé le métier de jardinier, à Kénadsa puis comme gardien aux Houillères du Sud Oranais.

Mokeddem fait sa scolarité primaire à Kénadsa puis ses études secondaires au lycée de Béchar, à vingt kilomètres du village natal. Tout au long de sa scolarité naît et s'enracine l'amour de la lecture et des livres. Elle fait ensuite ses études de médecine à Oran. C'est en janvier 1979 qu'elle s'installe à Montpellier, en commençant une spécialisation en néphrologie ; parallèlement à ces études, elle occupe un poste dans sa spécialité.

C'est en 1985, après l'obtention du diplôme de néphrologue, qu'elle interrompt ses activités professionnelles pour se consacrer entièrement à l'écriture. Lorsqu'elle termine son premier roman, *Les Hommes qui marchent*, en octobre 1989 et qu'elle a trouvé un éditeur, elle revient à l'exercice de la médecine, en cabinet privé, dans le quartier immigré de Montpellier. Ce roman, publié chez Ramsay en 1990, obtient en France, le prix Littré et le prix collectif du Festival du Premier roman à Chambéry ; et, en Algérie, le prix de la Fondation Nourredine Aba.

En mars 1992, le second roman, *Le Siècle des sauterelles* est publié chez le même éditeur. Il reçoit le prix Afrique-Méditerranée-Maghreb de l'Association des Ecrivains de Langue Française en novembre 1992. En 1993, Malika sort son troisième roman, *L'Interdite*, cette fois chez Grasset, et en 1995 son quatrième roman, *Des rêves et des assassins*.

La nature a une présence très remarquable dans *Les hommes qui marchent*, *Le siècle des sauterelles* et *La nuit de lézarde*. Ce dernier constitue le deuxième roman de notre

corpus. Les événements de cet œuvre littéraire se déroulent au milieu du désert algérien.

1.1.2.2 La nuit de la lézarde

La nuit de la Lézarde est le cinquième roman de l'auteure. Il s'ouvre sur la solitude de Nour qui attend avec impatience le retour de l'être aimé qui ne vient jamais. La représentation du désert dans l'espace du roman se donne à lire symboliquement puisqu'elle fait allusion à l'isolement de Nour et de son ami Sassi le non voyant qui se retrouvent seuls dans un ksar déserté de ses habitants. Deux êtres solitaires qui s'appuient l'un sur l'autre sans pour autant arriver à vivre la complicité du couple. Leur lien en est resté au stade de l'amitié bien que Sassi soit amoureux de son « amie ». Le roman évoque également la vie intime de Nour ainsi que sa singularité puisqu'elle a osé braver les interdits et quitter son mari au profit de sa liberté. Le roman raconte aussi bien les moments heureux que douloureux de Nour. Il décrit minutieusement son bonheur lors du premier bain pris à l'extérieur, en pleine nature, au soleil, et présente aussi les moments de la douleur vécue à cause de la maladie qui finira par l'emporter. (Dre ATOUI-LABIDI Souad, 2015, p.13-14)

Le désert, royaume du sable et du soleil est le cadre de vie des personnages de ce roman comme dans *Désert* de J.M.G Le Clézio. A la lecture de *La nuit de la lézarde* nous pouvons percevoir l'écho de *Désert* de Le Clézio à travers cette richesse minérale de l'espace désertique ainsi que par la lumière et la chaleur de ce monde.

1.2 Concepts théoriques :

1.2.1 Bachelard et l'imaginaire

Le philosophe réaliste et l'ensemble des psychologues croient que la perception est à la base de l'imagination car elle permet à l'homme de mémoriser des images dans un premier lieu, puis en créer d'autres en les combinant. Plus on regarde, plus on sauvegarde des images dans sa mémoire qui serait la source où l'imagination puise ses images et les combine. « Pour le philosophe réaliste comme pour le commun des psychologues, c'est la *perception* des images qui détermine les processus de l'imagination. Pour eux, on voit les choses d'abord, on les imagine ensuite ; on combine, par l'imagination, des fragments du réel perçu, des souvenirs du réel vécu... » (Bachelard, 1948, p. 11). G. Bachelard a réfuté cette thèse « Nous allons cependant occuper le présent ouvrage à réfuter cette doctrine nette et claire et à essayer, sur le terrain qui nous est le plus défavorable, d'établir une thèse qui affirme le caractère primitif, le caractère psychiquement fondamental de l'imagination créatrice. » (G.

Bachelard, 1948, p.11). Il a une autre vision de l'imagination créatrice. Pour lui, l'homme imagine d'abord, voit ensuite et se souvient à l'occasion. Il considère ainsi que l'image reçue par la perception et l'image créée deux instances psychologiques distinctes « Pour nous, l'image perçue et l'image créée sont deux instances psychiques très différentes et il faudrait un mot spécial pour désigner *l'image imaginée*. » (Bachelard, 1948, p. 11).

Dans le même ordre d'idées, selon lui, le poète extériorise les images existantes primitivement dans son imaginaire par la sublimation des archétypes de l'inconscient :

Pour nous, le débat que nous voulons engager sur la primitivité de l'image est tout de suite décisif car nous attachons la vie propre des images aux archétypes dont la psychanalyse a montré l'activité. Les images imaginées sont des sublimations des archétypes plutôt que des reproductions de la réalité. Et comme la sublimation est le dynamisme le plus normal du psychisme, nous pourrions montrer que les images sortent du propre fonds humain. (G. Bachelard, 1948, p. 12)

L'imagination créatrice consiste donc à : l'activation, la transformation et l'actualisation des archétypes (modèles primitifs) qui sont enracinés dans l'inconscient « ...La rêverie reprend sans cesse les thèmes primitifs, travaille sans cesse comme une âme primitive, en dépit des succès de la pensée élaborée, contre l'instruction même des expériences scientifiques. » (G. Bachelard, 1949, p. 13)

La stimulation de l'imagination ou de l'imagination créatrice en particulier nécessite la présence ou la contemplation d'un objet matériel du monde extérieur d'un rêveur c'est pourquoi Jean-Jacques Wunenburger a souligné que « Nous rêvons en fonction du milieu et de ses configurations. », il ajoute :

Mais pour devenir image consistante, apte à capter et à actualiser un archétype, l'image a besoin d'être greffée sur des objets extérieurs, naturels ou fabriqués, qui deviennent ainsi des occasions de fixer, de projeter des images et donc d'actualiser des intérêts et des valeurs. (Wunenburger, 2012, p. 9)

D'ailleurs G. Bachelard affirme que « On rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve. » (Bachelard, 1942, p. 15)

Pour G. Bachelard ce ne sont pas les objets pour eux-mêmes qui inspirent ou entraînent des rêveries, mais de leurs matières dont nous rêvons d'où vient son fameux concept *l'imagination matérielle* ou l'imagination dont nous faisons de matières « On ne rêve pas profondément avec des objets. Pour rêver profondément, il faut rêver avec des matières » (Bachelard, 1941, p. 32). Ainsi pour lui : « Les images poétiques ont, elles aussi, une matière ». Par conséquent, la matière est à l'origine de la valeur imaginative d'un objet : « La valeur onirique d'un objet vient en effet d'abord de la matière substantielle qui l'habite, un même objet pouvant d'ailleurs synthétiser plusieurs matières complémentaires ou opposées ». (Wunenburger, 2012, p. 9)

Pour démontrer la justesse de sa pensée, G. Bachelard a entrepris une enquête sur l'imagination créatrice qui s'étend à de nombreux ouvrages théoriques sur l'imaginaire littéraire de nombreux écrivains à travers le temps. Nous nous contentons d'en citer que ceux que nous avons exploités dans ce travail de recherche : *La psychanalyse du feu*, *La terre et les rêveries de la volonté*, *L'air et les songes*. *Un essai sur l'imagination du mouvement*, et *L'eau et les rêves*. *Un essai sur l'imagination de la matière*.

Le choix des images littéraires comme objet d'étude a été justifié par le philosophe par plusieurs raisons. Parmi lesquelles nous citons d'abord son engouement à la lecture et son désir à atteindre la compétence de la lecture et la perfectionner à travers la recherche des nouvelles images dans les œuvres littéraires :

Il y a d'abord à cela une raison de compétence. Nous n'en ambitionnons qu'une : la compétence de lecture. Nous ne sommes qu'un lecteur, qu'un liseur. Et nous passons des heures, des jours à lire d'une lente lecture les livres *ligne par ligne*, en résistant de notre mieux à l'entraînement des histoires (c'est-à-dire à la partie clairement consciente des livres) pour être bien sûr de séjourner dans les images nouvelles, dans les images qui renouvellent les archétypes inconscients. (Bachelard, 1948, p. 13.)

En outre, Selon G. Bachelard la littérature doit surprendre c'est pourquoi chaque nouvelle image littéraire doit avoir sa différentielle de nouveauté c'est-à-dire son originalité : « Une image littéraire dit ce qui ne sera jamais imaginé deux fois. On peut avoir quelque mérite à recopier un tableau. On n'en a aucun à répéter une image littéraire. » (Bachelard, 1948, p. 13). En effet cette nouveauté est « le signe de la puissance de l'imagination créatrice » (Bachelard, 1948, p. 13).

D'ailleurs G. Bachelard a confirmé que le texte littéraire a sa vie indépendante et que l'imagination littéraire n'est pas moins importante que l'imagination qui s'appuie sur la perception et la mémoire : « Ce que nous voulions indiquer, dans ces vues préliminaires, c'est que l'expression littéraire a une vie autonome et que l'imagination littéraire n'est pas une imagination de seconde position, venant après des images visuelles enregistrées par la perception. » (Bachelard, 1948, p. 14). Enfin G. Bachelard cherche à révéler l'action de l'imagination dans les images littéraires.

Dans une autre idée fondamentale du philosophe, il classe les rêves, les mythes, les folles imaginations humaines, comme les philosophes de l'Antiquité ou les vieux alchimistes, d'après les quatre éléments : air, feu, eau et terre. Il a écrit à ce propos que « [...], nous croyons possible de fixer, dans le règne de l'imagination, une *loi des quatre éléments* qui classe les diverses imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'air, à l'eau ou à la terre.» (Bachelard, 1942, p. 14). Ainsi chaque écrivain ou poète serait sous l'influence d'un élément matériel, dominant dans son environnement, favori qui l'inspire au point qu'il deviendrait le noyau de toute image venue sous sa plume.

Ainsi Tina Malet a écrit à ce propos dans son étude qui porte sur l'eau et le feu en littérature ce qui suit :

En son temps, voilà une idée nouvelle : Bachelard utilise les quatre éléments des philosophes de l'Antiquité, l'eau, l'air, le feu et la terre dans l'analyse des leitmotifs propres à chaque artiste. Selon lui, tous les grands créateurs paraissent baignés par un élément qui domine leur œuvre, constituant ainsi au-delà du temps et de l'espace une famille symbolique spécifique. (Bachelard. Récupéré de <https://www.etudes-litteraires.com/eau-feu-litterature.php>)

Dans ce sens, G. Bachelard explique la fidélité d'un créateur à un élément favori des quatre que nous avons cités par sa fidélité à un sentiment humain primitifs, à une réalité organique première, à un tempérament onirique fondamental.

Ils ont tous les quatre leurs fidèles, ou, plus exactement, chacun d'eux est déjà profondément, matériellement, un *système de fidélité poétique*. À les chanter, on croit être fidèle à une image favorite, on est en réalité fidèle à un sentiment humain primitif, à une réalité organique première, à un tempérament onirique fondamental. (G. Bachelard, 1942, p. 16)

Dans le même ordre d'idées, le philosophe distingue entre deux catégories d'images littéraires : les images formelles et les images matérielles. « Il existe une grande différence entre une image littéraire, qui décrit une beauté déjà réalisée, une beauté qui a trouvé sa pleine forme et une image littéraire qui travaille dans le mystère de la matière et qui veut plus suggérer que décrire. » (G. Bachelard, 1948, p.15), il ajoute que la deuxième catégorie qui l'intéresse : « Nous laissons donc à d'autres le soin d'étudier la beauté des formes ; nous voulons consacrer nos efforts à déterminer la beauté intime des matières ; leur masse d'attraits cachés, tout cet espace affectif concentré à l'intérieur des choses. » (G. Bachelard, 1948, p 15.) Dans cet ordre d'idées, beaucoup d'images ne peuvent vivre parce qu'elles sont de simples jeux formels, parce qu'elles ne sont pas vraiment adaptées à la matière qu'elles doivent enrichir.

La matière a donc la fonction centrale dans le processus de l'imagination créatrice. En effet, nous avons compris à travers la citation de G. Bachelard qui suit que la création littéraire ou artistique relève de rêveries matérielles qui précèdent la contemplation. Autrement dit, les images créées ne sont que des spectacles de matière foisonnante rêvés avant d'être contemplés dans la réalité par son créateur. Le fait qui explique le rattachement au feu un type de rêverie qui commande les croyances, les passions, l'idéal, la philosophie de toute vie.

D'une manière générale, nous croyons que la psychologie des émotions esthétiques gagnerait à étudier la zone des rêveries matérielles qui précèdent la contemplation. On rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique. Mais le paysage onirique n'est pas un cadre qui se remplit d'impressions, c'est une matière qui foisonne [...] Nous comprenons donc qu'à un élément matériel comme le feu, on puisse rattacher un type de rêverie qui commande les croyances, les passions, l'idéal, la philosophie de toute une vie. (Bachelard, 1942, p. 15)

Par l'imagination, explique Bachelard, nous abandonnons le cours ordinaire des choses. Percevoir et imaginer sont aussi antithétique que présence et absence. Imaginer c'est s'absenter, c'est s'élancer vers une vie nouvelle. (Bachelard, 1943, p. 13)

1.2.2 Images du minéral

Les minéraux vivent dans l'imagination de l'homme depuis l'aube du temps. C'est pourquoi les écrivains à travers les siècles ont accordé aux minéraux un intérêt non négligeable dans leurs productions littéraires. Comme nous avons basé notre travail de recherche sur les travaux de G. Bachelard relatifs à l'imagination matérielle dans la création littéraire, nous allons consacrer cet élément de notre mémoire à exposer les images des différents minéraux notamment chez G. Bachelard ainsi que leurs valeurs imaginaires.

Avant de passer à l'image matérielle minérale, essayons de donner une définition aux minéraux et en citer des exemples. Les minéraux sont les éléments de la nature inorganiques distingués par rapport aux éléments organiques (le règne végétal et le règne animal). D'après [futura-sciences.com](https://www.futura-sciences.com) « il s'agit d'un matériau solide cristallisé homogène dans les conditions normales de température et de pression. » (Récupéré de <https://www.futura-sciences.com/planete/definitions/geologie-mineral-1554/>), la même source rajoute que « les minéraux peuvent s'assembler pour former des roches ». (Récupéré de <https://www.futura-sciences.com/planete/definitions/geologie-mineral-1554/>)

Partant de la définition précédente et à travers notre lecture des ouvrages qui portent sur l'imagination matérielle chez G. Bachelard, nous avons constaté qu'il a traité l'image matérielle minérale dans son ouvrage *La terre et la rêverie de la volonté*. Nous allons essayer d'en dégager les images fondamentales qui nous ont parues intéressantes par rapport à notre sujet de recherche.

Pour G. Bachelard les images du métallisme souffrent d'une anormale inertie dans la littérature contemporaine selon l'imagination moderne, est marquée par une grande absence du métal : « Si l'on excepte quelques belles images nées des joies forgeronnes, quelques ivresses rythmiques du cuivre martelé, il semble que le métal ne parle plus à l'imagination moderne. » (Bachelard, 1948, p. 213)

Le philosophe s'est interrogé sur le fait que les connaissances scientifiques vulgarisées ont causé l'arrêt de l'onirisme longtemps attaché au métal. Ensuite, il a ajouté que l'industrie qui produit le métal pur a transformé le regard envers les métaux, ils sont « devenus, pour une conscience moderne, de véritables concepts matériels » ou « les éléments d'un simple nominalisme de la matière. » (Bachelard, 1948, p 213)

En revanche les premières techniques de la production du métal ont permis à ce dernier de vivre dans l'imagination de nos ancêtres. Pour eux le métal est un rêve du paroxysme du feu car il est né dans le feu extrême, furieux et très puissant et dans la terre. « Les souffleurs

associés deux à deux pour nourrir le minerais bouillant d'un souffle sans repos » (Bachelard, 1948, p. 213) est une vieille image de la rêverie de volonté métallurgique. Ainsi « Le métal est le prix d'un rêve de puissance brutale, le rêve même du *feu excessif*. » (Bachelard, 1948, p. 213).

Les rêves de l'alchimie sont au contraire des rêves de patience et de mesure. La solidité métallique donne à tous les métaux une image matérielle générique ; une image précise, claire et immédiate comme le disait G. Bachelard. Selon lui « en première impression le métal, semble-t-il matérialise un refus. Et ce refus multiple ses images. » (Bachelard, 1948, p. 215)

Comme le métal est dur, froid, lourd et anguleux, sa première valeur imaginaire est l'hostilité. Bachelard ajoute qu'« il a tout pour être psychologiquement blessant » (Bachelard, 1948, p. 215). Cette hostilité se manifeste aussi par son odeur désagréable que Hegel le dénonce et par son hurlement dans *Le Cosmos Musical* d'Alexandre Blok, G. Bachelard considère le métal comme protestation matérielle.

Puisque les métaux ont les mêmes caractéristiques, on les imaginait de la même façon et on voit qu'ils donnaient les mêmes images matérielles. Cette unité du métallisme imaginaire conduisait Les siècles alchimiques à voir dans les différents métaux « Les formes substantielles transitives d'une seule et même substance, la marque profonde d'une vie particulière, le destin du *règne minéral* » (Bachelard, 1948, p. 216) ce qui mène au résultat suivant « Toute métallité se présente alors comme la puissance progressive d'une force métallisante. » (Bachelard, 1948, p.216)

Les trois règnes connus sont : le règne animal, le règne végétal et le règne minéral. L'un nourrit l'autre, telle est la vision générale de l'alchimiste de l'univers sublunaire. Le métal est une substance siècle car quand on rêve de la vie millénaire du métal, on relie l'idée de la mine profonde à l'idée du passé démesuré, il s'agit d'une rêverie cosmique. Cette vie métallique qui compte par des siècles inspire l'alchimiste à rêver que la quintessence de l'or est une substance de jouvence qui est, seule, capable de donner un rajeunissement à grand rythme.

Selon G. Bachelard, l'imagination matérielle est profonde, elle trouve le germe d'or dans les principes de l'œuf de geline chez l'alchimiste Le Trévisan qui espérait obtenir une germination rapide qui donnerai de l'or pur en ajoutant à des métaux inférieurs la quintessence de la vie animale extraite des principes de l'œuf de geline. L'image précédente est due à cette croyance chez les alchimistes : le germe est « le schème temporel que la matière n'a plus qu'à suivre pour avoir un devenir productif régulier. » (Bachelard, 1948, p.

218) l'alchimiste partage cette croyance avec Hegel qui dit dans son ouvrage *Philosophie de la Nature* que : « la graine est force ». (Hegel, Cité par Bachelard, 1948, p. 218)

Hemsterhuis, un philosophe de XVIII siècle croit que la moindre partie d'un minéral est un germe de ce minéral, selon lui « tout le règne minéral est semence » (Hemsterhuis, 1809, cité par Bachelard, 1948, p 219). Cette image est la preuve selon G. Bachelard de la vivacité du mythe de la vie métallique. Il a affirmé que la mentalité de l'enfant accueille les mêmes images en s'appuyant sur une citation de Jean Piaget dans laquelle ce dernier observe qu'un grand nombre d'enfants croit que les morceaux de pierre poussent à la manière des plantes. G. Bachelard a exposé ensuite l'image de croissance ou la fécondité minérale chez Bacon qu'on a nommé le créateur de la doctrine expérimentale. Celui-ci croit qu'on peut rendre la fécondité et la croissance à une mine épuisée en la recouvrant de la terre comme on recouvre une plante. G. Bachelard note que « cette intuition de la vie minière traverse les siècles. » (Bachelard, 1948, p.220)

G. Bachelard passe ensuite à l'image de maturation minérale qui «ne fait que continuer l'image de la germination et de la croissance. » (Bachelard, 1948, p.222). Selon lui l'or mûrit dans la terre comme la truffe. Il a ajouté dans le même ordre d'idées qu' « Inversement nombreuses sont les images d'une décrépitude de métal qui a passé l'âge de la perfection » (Bachelard, 1948, p.222). Il a conclu que « La Nature, pour l'alchimiste, est animée par un *finalisme matériel*. Si rien n'entrave ses efforts normaux, de tout métal la Nature fera de l'or » (Bachelard, 1948, p.222). C'est ainsi que Bachelard considère que la Nature enfante des minéraux et que l'or est « l'enfant de ses désir ». Ces éléments interpellant feront l'objet d'analyse du deuxième chapitre.

2 Chapitre II : Images et imaginaires matériels chez Le Clézio et Mokkedem

D'emblée dans ce chapitre, nous allons mettre en évidence le feu comme l'élément matériel auquel sont fidèles Le Clézio et Mokeddem dans les deux romans respectivement, *Désert* et *La Nuit de la lézarde*. Puis, nous montrerons comment se manifeste le complexe d'Empédocle chez les deux auteurs. Après nous passerons aux éléments minéraux, leur symbolique et leurs valeurs imaginaires communs dans les deux écritures.

2.1 Images du feu

Le soleil, la lumière et la chaleur sont des éléments clairement présents dans *Désert* de J.M.G Le Clézio et dans *La nuit de la lézarde* de Malika Mokkedem ce qui témoigne de leur présence d'emblée dans l'imaginaire des deux auteurs. Nous allons tenter à travers l'analyse des deux romans de dégager les images du feu et les mettre en parallèle pour en extraire leurs échos.

2.1.1 Le complexe d'Empédocle

Au fur et à mesure de notre analyse, nous allons prouver que les deux romans reçoivent leur unité du complexe d'Empédocle et qu'ils se sont greffés sur ce complexe. Mais il faut d'abord voir le lien entre le complexe et les œuvres artistiques :

Quand on a reconnu un complexe psychologique, il semble qu'on comprenne mieux, plus synthétiquement, certaines œuvres poétiques. En fait, une œuvre poétique ne peut guère recevoir son unité que d'un complexe. Si le complexe manque, l'œuvre, sevrée de ses racines, ne communique plus avec l'inconscient. (Bachelard, 1948, p. 28)

Le complexe d'Empédocle travaille l'esprit de l'homme qui contemple le feu, qui, à son tour devient le centre de sa rêverie par son pouvoir de changement. Grâce à sa fascination le feu passe d'un symbole destructeur à un symbole de changement voire de renouvellement aux yeux de l'être qui en rêve.

Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. Moins monotone et moins abstrait que l'eau qui coule, plus prompt même à croître et à changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique ; elle amplifie le destin humain ; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une

bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend l'*appel du bûcher*. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement. (Bachelard, 1948, p. 26)

Cette fascination entraîne un amour et un respect du feu chez l'être, chez qui, il est le centre d'une rêverie au point qu'il aura envie d'être enflammé dans ce feu jusqu'à la mort. « Cette rêverie très spéciale et pourtant très générale détermine un véritable complexe où s'unissent l'amour et le respect du feu, l'instinct de vivre et l'instinct de mourir. Pour être rapide, on pourrait l'appeler le *complexe d'Empédocle*. » (Bachelard, 1948, p 26)

2.1.2 Le complexe d'Empédocle dans *Désert* et dans *La Nuit de lézarde*

Le parcours et les attitudes de Lalla, personnage principal du deuxième récit de *Désert* et Nour, personnage principal de *La Nuit de la lézarde* semblent se ressembler dans de nombreux points. Les deux sont orphelines originaire du désert, la première vit chez sa tente Aamma dans la cité, la deuxième s'est installée dans un ksar aux confins du désert. Après une grande errance dans le désert en cherchant sa liberté de son mari qui voulait épouser une autre femme car elle ne lui donnait pas d'enfants. Lalla à son tour avait pris la fuite de la cité vers le désert quand sa tente Aamma voulait l'épouser à un vieil homme riche.

2.1.2.1 L'amour du feu

Le passage qui suit montre clairement le lien affectif que les gens du roman *Désert* avec le feu : « Ici tout le monde aime le feu, surtout les enfants et les vieux. Chaque fois qu'un feu s'allume, ils vont s'asseoir tout autour, accroupis sur leurs talons, et ils regardent les flammes qui dansent avec des yeux vides. (Le Clézio, 1980, p.142.). Lalla à son tour aime le feu comme tous les gens de la Cité ; elle est fascinée par le feu comme il est clairement apparent dans ce passage :

A ce moment-là, les flammes sont bien hautes et claires, elles bougent et craquent, elles dansent, et on voit toutes sortes de choses dans leurs plis. Ce que Lalla aime surtout, c'est à la base du foyer, les tisons très chauds que les flammes enveloppent, et cette couleur brûlante, qui n'a pas de nom, et qui ressemble à la couleur du soleil. (Le Clézio, 1980, p.144.)

D'après le narrateur le feu échange l'amour avec ceux et celles qui l'aiment et qui n'ont pas peur de lui « le feu est comme cela, il aime ceux qui n'ont pas peur de lui » (Le Clézio, 1980, p. 142.)

L'amour du feu dans *La Nuit de la lézarde* n'est pas évoqué explicitement mais nous pouvons en déduire à travers cette réplique de Nour dans l'une de ses conversations avec Sassi où elle se reconnaît amoureuse de lumière quoiqu'elle blesse. «- Arrête ! Tu n'arriveras pas à me donner l'envie d'être aveugle. J'aime trop la lumière, même quand elle blesse ». Or toute lumière ne jaillit que d'un feu, l'amour de Nour de la lumière n'est donc autre que celui du feu.

2.1.2.2 L'évasion vers le feu :

Voyons maintenant en détail la persistance et l'évolution du complexe d'Empédocle en suivant peu à peu les attitudes de Lalla et de Nour dans des situations de crises proches les unes aux autres. Ainsi, nous allons prouver la similarité entre les attitudes et les réactions des personnages en question face à des situations psychologiques difficiles où elles se sentent malheureuses, tristes, craintives, etc.

Pour s'échapper à un éminent mariage forcé, Lalla s'est évadée vers le désert avec Hartani. Nour quitte la demeure conjugale car son mari veut épouser une seconde femme et elle erre dans le grand désert en exposant sa vie au danger mort avant de s'installer dans un ksar.

Mais examinons de près d'abord les événements qui ont précédé l'évasion de Lalla vers le désert. Alors que le vent de malheur souffle sur la cité et cause la maladie à beaucoup d'habitants de la cité, parmi lesquels le pêcheur Naman qui racontait des histoires à Lalla, un homme riche de la ville revient à la maison de sa tente Aamma avec des cadeaux. Pour échapper à sa tristesse causée par la maladie du pêcheur Naman et de ses peurs de cet homme riche de la ville au complet veston gris-vert, à qui, sa tante Aamma voulait l'épouser avec force pour son argent, Lalla est allée au plateau des pierres blanches.

Elle ne sait pas pourquoi elle va dans cette direction ; c'est comme il y avait deux Lalla, une qui ne savait pas, aveuglée par l'angoisse et par la colère, fuyant le vent de malheur, l'autre qui savait et qui faisait marcher les jambes dans la direction de la demeure d'Es Ser. Alors elle monte vers le plateau de pierre, la tête vide, sans comprendre, ses pieds nus retrouvent

les traces anciennes, que le vent et le soleil n'ont pu effacer. (Le Clézio, 1980, p. 200)

Quand elle montait sur le plateau des pierres blanches, la lumière la libérait des peines et ses angoisses : «La lumière qui libère, qui efface la mémoire, qui rend pur comme une pierre blanche. La lumière lave le vent du malheur, brûle les maladies, les malédictions » (Le Clézio, 1980, p.200)

De sa part, envahie par « un curieux sentiment où se mêlaient délivrance et désarroi » (Mokeddem, 1998, p. 41.) Nour, après la décision de son époux de prendre une seconde femme, sous prétexte de sa stérilité, elle se libère en prenant la direction du désert dans « une fuite éperdue dans laquelle elle risquait la vie avant de pouvoir retrouver la sérénité » (Mokeddem, 1998, p 42). Plus elle s'enfonçait dans le sud plus ses angoisses s'amplifiaient, jusqu'au jour où elle s'était installée dans ce ksar face à l'immensité du désert et grâce au travail qu'elle a eu, elle avait retrouvé l'espoir qui a complètement changé son regard envers le désert :

Le travail avait arraché son corps et son esprit à son désespoir et structuré ses jours. Peu à peu, sa perception du désert avait changé. Le vide des terres avait retrouvé ses propres résonances, ses partitions de silence et de vent, ses symphonies minérales. Les éthers lui devenaient une attente sans impatience. Nour apprenait enfin l'espérance. (Mokeddem, 1998, p 43)

2.1.2.3 Les personnages et le feu

Dans les passages qui suivent, nous allons tenter d'analyser la symbolique du feu en relation avec les personnages des deux récits.

Dans *Désert*, Lalla, le personnage principal du deuxième récit est allée sur les plateaux des pierres blanches où habite Es Ser, l'homme bleu du désert. Tout au long du roman, nous touchons l'amour qu'elle a pour cet endroit où « le soleil brille fort dans le ciel et le vent est froid. » (J.M.G Le Clézio, 1980, p 94). Au commencement de *La Nuit de la lézarde* de Malika Mokeddem, Nour entre dans de longues phases de contemplations du ksar et de ses environs désertiques, le fait qui a entraîné chez elle des rêveries infinies.

Le roman s'ouvre sur une description du ksar désormais désert après le départ de la majorité de ses habitants ; ils y restent que deux personnage Nour que son nom signifie

lumière et Sassi l'aveugle. Le narrateur passe ensuite à une autre image où Nour avec sa silhouette fusionne presque complètement avec l'ocre des murs est seule sur une terrasse fixant comme une vigie le village. Son regard où s'allume un feu noir consume son visage et renvoie à l'image du feu sombre d'Es Ser dans *Désert*. Elle balaie le reg séparant le village du Ksar. L'image matérielle du feu présente dans ce passage avec cette chaleur du feu dans le les yeux de Nour et celle qui transforme le ciel à un cire fondant.

Perchée sur une terrasse comme une vigie guettant une apparition, Nour observe les environs. N'étaient deux taches vives, le safran de sa robe et l'indigo du turban emmêlé à ses nattes, sa silhouette se confondrait avec l'ocre des murs. De cette hauteur, Nour aperçoit le village ou habitent, maintenant ses anciens voisins. Elle le fixe un instant sans tendre l'oreille. Le feu noir de ses yeux consume son doux visage. « Ce n'est pas la distance qui en éteint la rumeur », pense-elle. Sans regard balaie le reg séparant le ksar du village. Une étendue de pierraille, pareil à un chaos d'ossements rongés par les vents. « Cette masse de sable et de cailloux enterre tous les bruits et le ciel est comme une cire coulée par-dessus. » (Mokeddem, 1998, p 12)

Dans *Désert*, Lalla à force de prendre l'habitude de regarder la lumière a entraîné chez elle cette sensation de communiquer avec le ciel :

Elle regarde avec toutes ses forces le plateau de pierres blanches jusqu'à ce son cœur batte à grands coups dans sa gorge et dans ses tempes, jusqu'à ce que le ciel se couvre d'un voile rouge qui parlent et qui marmonnent toutes ensembles. (J.M.G Le Clézio, 1980, p 94)

Le passage met en exergue tous les éléments d'une image matérielle du feu dans description de l'homme bleu du désert sur le plateau des pierres blanches. Il y a d'abord les étincelles de son manteau blanc semblables à celles du sel au soleil. Puis l'image de la chaleur émanant du regard de ce personnage mystérieux que Lalla appelle Es Ser, le secret. Lalla sent une chaleur semblable à celle d'un brasier quand le regard d'Es Ser qui passe sur son visage et son corps. Puisque les yeux d'Es Ser brûlent d'un feu sombre et étrange. Cette chaleur douce et très calme à l'image de son détenteur.

C'est là que l'homme vient quelquefois à sa rencontre. Elle ne sait pas qui il est, ni d'où il vient. Il est effrayant quelquefois, et d'autre fois il est très doux et très calme, plein de beauté céleste. Elle ne voit de lui que ses yeux, parce que son visage est voilé d'un linge bleu, comme celui des guerriers du désert. Il porte un grand manteau blanc qui étincelle comme le sel au soleil. Ses yeux brûlent d'un feu étrange et sombre, dans l'ombre de son turban bleu,

et Lalla sent la chaleur de son regard qui passe sur son visage et sur son corps, comme quand on s'approche d'un brasier. (J.M.G Le Clézio, 1980, p 95)

Es Ser n'est pas toujours là mais il vient seulement quand Lalla a réellement besoin de lui. Et lorsqu'il est absent, elle se sent triste. Son regard brûlant est élément qui éclaire le paysage sombre et sans âme de la vie de la jeune femme. Il s'agit d'un regard protecteur qui lui permet de marcher seule sur l'étendue des pierres blanches aigues sans prendre garde où mettre les pieds, sans avoir peur des signes sur les pierres et sans craindre le silence et le vide du vent sur place. Cette lumière la rend heureuse.

Mais Es Ser ne vient pas toujours, l'homme du désert vient seulement quand Lalla a très envie de le voir, quand elle a réellement besoin de lui, quand elle en a besoin aussi fort que de parler, ou de pleurer. Mais quand il ne vient pas, il y a quand même quelque chose de lui qui est sur le plateau de pierres, son regard brûlant, peut-être qui éclaire le paysage, qui va d'un bout à l'autre de l'horizon. Alors Lalla peut marcher au milieu de l'étendue de pierres brisées, sans prendre garde où elle va, sans chercher [...] Mais Lalla n'a pas peur des signes, ni de la solitude. Elle sait que l'homme bleu du désert la protège de son regard, elle ne craint plus le silence, ni le vide du vent. (J.M.G Le Clézio, 1980, p 95)

Tout comme Lalla dans *Désert*, Nour a également un amant secret. L'homme absent depuis trois jours et qu'elle attend avec impatience est pour elle la lumière de ses nuits. Il est comme un éclat qui illumine sa vie : « *Sans lui, je ne serais pas restée dans ce ksar désert. Mais j'aurais continué à transporter le désert en moi. Sans lui la nuit aurait fini par éteindre mes jours* » (Mokeddem, 1998, p 67, 68). L'amant est le héros sauveur de Nour même dans le rêve éveillé effrayant où « *la lumière devient de fer. Les dunes se soulèvent, montent, déferlent avec furie sur tout le pays. Puis une nuit de tombe s'abat sur ces fracas.* » (Mokeddem, 1998, p 84) mais quand il arrive comme si tout ce cauchemar s'efface et elle s'endormait paisiblement « *quand mon aimé a poussé la porte et renfermé ses bras sur moi. J'ai enfoui mon visage dans son cou et aussitôt me suis endormie* » (Mokeddem, 1998, p 84).

Dans *Désert*, les mots avec lesquels Es Ser communique sont différents de ceux des autres hommes. Seule Lalla est capable d'entendre ses paroles secrètes qui résonnent fort en elle. Le feu est présent aussi au sein de ce langage à travers sa lumière et sa chaleur. En effet, Es Ser a un discours qui fait frissonner Lalla car celui-ci est puisé de la nature et fusionne avec elle. Ses mots sont de lumière, des mots qui explosent en gerbes d'étincelles sur les lames des pierres, des mots de cailloux qui s'effritent en poudre. Dans cette dernière image

matérielle, nous pouvons lire l'action de la chaleur intense qui agit sur les cailloux et l'action du vent froid qui vient ensuite exploser les cailloux en poussière.

Il ne parle pas. C'est-à-dire, qu'il ne parle pas le même langage que les hommes. Mais Lalla entend sa voix à l'intérieur de ses oreilles, et il dit avec son langage des choses très belles qui troublent l'intérieur de son corps, qui la font frissonner. [...] peut-être qu'il parle qu'il parle avec des mots de la lumière, avec les mots qui explosent en gerbes d'étincelles sur les lames des pierres, les mots du sable, les mots des cailloux qui s'effritent en poudre dur... (J.M.G Le Clézio, 1980, p 96)

Cette image vient confirmer la fusion entre l'homme bleu Es Ser et la nature, en particulier avec le désert. En effet, « il porte avec lui dans son regard et dans son langage, la chaleur des pays des dunes et de sable, du Sud, des terres sans arbres et sans eau. » (J.M.G Le Clézio, 1980, p 97) c'est pourquoi elle aime aller à sa rencontre dans la plénitude du désert, sur ce plateau des pierres blanche. Ceci témoigne de son amour pour le désert, cette espace chaud et mystérieux à l'image de cet homme. Es Ser symbolise le désert pour elle autant que pour l'auteur, lui aussi amoureux de sa lumière, de sa chaleur et de ses dunes de sable infinies. La chaleur dans la dernière image est donnée à lire comme une sensation réelle que le lecteur peut également sentir tout comme la sent bien Lalla.

L'amant secret de Nour ne parle pas aussi « *c'est qu'il arrive qu'il est aphone* » (Mokeddem, 1998, p 56). Chaque contemplation du désert est une occasion pour évoquer le sujet de cet homme dans ses conversations avec son ami Sassi. A chaque fois elle est en face du désert il vient à ses pensées. Nour voit également le feu dans le désert presque la même image du désert que Lalla voit à travers le regard d'Es Ser. Les dunes se transforment donc en flammes au milieu des lacs d'eau calme. « A ces moments, les plissements de l'erg offrent toujours cette vision étonnante d'eau calme de laquelle surgissent de grandes vagues en flammes » (Mokeddem, 1998, p 123). L'image de la mer dans le désert se manifeste aussi dans le roman de l'écrivaine algérienne. Le ksar dans cette image est une île au milieu de la mer « Tout autour, les ondulations des sables montent graduellement comme une marée, à l'assaut du ksar » (Mokeddem, 1998, p 13)

En revanche, en l'absence de l'homme bleu Lalla entre dans un état autre ; comme dans un rêve : « Même quand Es Ser ne vient pas, comme si elle pouvait voir avec son regard. C'est difficile à comprendre, parce que c'est un peu comme dans un rêve. » (J.M.G Le Clézio, 1980, p 97). Dans ce dernier, il s'agit d'une vision qui met en fusion deux regards : le sien et celui d'Es Ser. Cette fusion conduit Lalla à avoir un autre monde, un univers autre

disant meilleur que celui dans lequel elle se retrouve : « [...] Comme si Lalla n'était plus tout à fait elle-même, comme si elle était entrée dans le monde qui est de l'autre côté du regard de l'homme bleu. (J.M.G Le Clézio, 1980, p 97)

Dans ce rêve il est également question des « [...] ruisseaux d'or qui coulent au fond des vallées torrides » (J.M.G Le Clézio, 1980, p 97). A partir de ces propos, nous pouvons sentir l'action imminente du feu dans toute sa splendeur :

Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié. Moins monotone et moins abstrait que l'eau qui coule, plus prompt même à croître et à changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique ; elle amplifie le destin humain ; elle relie le petit au grand, le foyer au volcan, la vie d'une bûche et la vie d'un monde. L'être fasciné entend l'*appel du bûcher*. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement. (G. Bachelard, 1949, p 26)

La pensée de Bachelard vis-à-vis du feu explique parfaitement l'état de Lalla. Celle-ci voit dans l'immensité de l'étendue du sable la mer aux vagues immobiles, la couleur de l'or et du soufre du sable fait de cette mer un énorme brasier, un bucher embrasé par des flammes. Puis elle voit les lacs dans les ombres des dunes au crépuscule. Les images du feu se manifestent à travers le passage comme s'il s'agit des laves d'un volcan. Or, la référence à l'or, ce un métal solide, nous interpelle « Les ruisseaux d'or ». La jeune femme voit également les roches comme des vaguelettes dures cuites par la chaleur torride du soleil. Elle voit l'éclat et le ruissèlement de la lumière de tout part, de la terre, du soleil et du ciel. Enfin il y a « la brume sèche qui ondoie près de l'horizon près, en brisant les reflets, en dansant comme des herbes de lumière » (J.M.G Le Clézio, 1980, p 97).

A partir des images précédentes, le complexe d'Empédocle est confirmé. En effet, quand Lalla est triste, l'homme bleu vient et grâce à ce feu sombre et étrange du brasier dans son regard, il change son état d'esprit ; il la rend heureuse puisqu'elle se sent protéger. C'est ainsi qu'elle avance sans aucune crainte de cet endroit hostile, déserté par tout le monde. Quand Es Ser ne vient pas Lalla entre en fusion avec lui, par conséquent avec le désert où se réunissent tous les éléments d'un volcan, comme nous l'avons vu plus haut. Elle se jette dans le feu de son regard brulant comme Empédocle s'est jeté dans le volcan d'Etna. Cet état s'applique également à Nour le personnage principal de Mokeddem.

En conclusion dans *Désert* Lalla est fasciné par le feu du regard brûlant d'Es Ser, semblable à un brasier, et qui produit une chaleur qu'elle sent passer sur son visage et son corps. Grâce à ce regard protecteur elle avance au milieu du plateau des pierres blanches, au milieu du danger sans prendre garde où elle met ses pieds, comme si elle avance vers sa mort. Elle devient heureuse grâce à cette lumière. Quant à elle, Nour, quand elle a besoin du changement, elle choisit de courir le danger et à se jeter dans le feu au lieu d'accepter une situation qui la rend malheureuse, ou elle contemple le désert longuement. La première réaction se présente chez elles deux fois : La première lors de son errance dans un désert aride la deuxième quand elle a choisi de rester dans un ksar désert après le départ de ses habitants avec Sassi l'aveugle. La seconde réaction se présente quand elle veut s'échapper à la tristesse et son désespoir causés par l'absence de son amant.

2.2 Images des minéraux

Tout comme l'image du feu, les pierres, le sable, les métaux sont des éléments qui peuplent les deux textes de J.M.G Le Clézio et celui de Malika Mokkedem ce qui confirme également leur présence dans l'imaginaire des deux auteurs. Nous allons voir à travers l'analyse des extraits de notre corpus les valeurs symboliques de ces minéraux qui n'ont pas cessé de nous interpeller depuis le début de notre analyse. Nous continuons toujours dans le même parcours d'analyse qui cherche à élucider les échos de ces éléments dans l'écriture des deux auteurs.

2.2.1 L'hostilité minérale

Le plateau des pierres blanches est un endroit où le personnage principal du récit *Désert* aime aller car elle y trouve Es Ser l'homme bleu du désert qui le soutient et la reconforte à chaque rencontre, élément longuement explicité dans l'image du feu. Dans ce qui va suivre, nous allons focaliser notre attention sur les passages où cette espace est évoquée pour en dégager les images des minéraux notamment celles les pierres. Dans sa description, le narrateur compare les pierres blanches aux couteaux :

Puis elle avance au milieu du plateau de pierres, là où ne vivent que les scorpions et les serpents, il n'y a pas plus de chemin sur le plateau. Ce ne sont que des blocs brisés aigus comme des couteaux, où la lumière fait des étincelles. Il n'y a pas d'arbre, ni herbe, seulement le vent qui vient du centre de l'espace. (Le Clézio, 1980, p. 94)

La lecture du passage fait ressentir l'hostilité de ces pierres à travers l'hostilité métallique, qui a selon Bachelard une capacité sur l'imaginaire et la psychologie : « L'hostilité du métal est ainsi sa première valeur imaginaire. Dur, froid, lourd, anguleux, il a tout ce qu'il faut pour être blessant, psychologiquement blessant. » (Bachelard, 1948, p 215). En effet, les pierres ont certes cette propriété de dureté mais à travers celle-ci, elles sont aussi aigues ce qui les rend incisives et tranchantes, caractère dangereux et annonçant l'inexistence de l'impossibilité de toute forme d'existence. Ces propos peuvent être consolidés par les dernières expressions du passage « Il n'y a pas d'arbre, ni herbe, seulement le vent qui vient du centre de l'espace » symbole de région funeste ressemblant à une terre abandonnée car sans vie.

D'ailleurs et dans le même ordre d'idée, nous pouvons également ressentir cette hostilité tout au long de la lecture des descriptions liées à cette espace élue par l'héroïne du récit. En effet, dans cet endroit où vivent seulement les scorpions et les serpents « la lumière est éblouissante, le vent froid coupe les lèvres et met des larmes dans les yeux ». Cet endroit provoque la peur chez les enfants de la Cité à cause des signes gravés sur certaines roches : « Sur certaines roches il y a de drôles de signes [...] gravées dans la pierre. Ce sont des signes de magie, peut-être ; c'est ce que disent les enfants de la cité, et pour cela n'aiment pas venir jusqu'au plateau blanc. » (Le Clézio, 1980, p 95)

Chez Mokeddem le caractère hostile de l'espace désertique se manifeste dès le début du roman. D'abord cette image du silence total qui règne sur le ksar vide au crépuscule.

Aucune fumée ne s'élève de ce ksar sur lequel tombe le crépuscule. Il n'y a pas d'enfant dans ses venelles. Pas d'hommes accroupis au dehors par petits groupes à discuter. Pas de femmes affairées dans les cours. Pas de porte aux maisons béantes comme des orbites vide. Le silence est total.
(Mokeddem, 1998, p 12)

Cet endroit ne devient pas ainsi seulement par le fait du départ de ses habitants, mais c'est à cause de la nature sévère qui le détruit peu à peu « Vent de sable et intempéries avaient commencé leurs œuvres de destruction avant l'évacuation des demeures. [...] La décrépitude du ksar avait précédé sa désertion. » (Mokeddem, 1998, p 12). Nour et Sassi demeurent les seuls et uniques habitants de ce site esseulé.

La narratrice décrit le reg qui sépare le ksar du village où habitent les anciens voisins de Nour comme un endroit effrayant qui reflète l'idée de la mort en comparant les pierres

avec les ossements : « Une étendue de pierrailles, pareille à un chaos d'ossements rongés par le vent ». (Mokeddem, 1998, p. 12). Le reg pour Nour est synonyme d'obstacle dur et dense puisqu'il empêche les bruits de la vie dans le village d'atteindre le ksar « cette masse de sable et de cailloux enterre tous les bruits et le ciel est comme une cire coulée par-dessus. ». Le repos de Nour réside dans le fait de libérer son regard des contraintes de l'espace. C'est ainsi qu'elle « [...] repose ses yeux aux lointains. La lumière fourmille sur les dômes des sables, les parsème d'une poussière d'étoile » (Mokeddem, 1998, p 17). Le passage met en valeur la présence de l'éclat des étoiles dans le sable ce que donne au paysage un aspect visuel d'une couverture métallique ; l'or en l'occurrence.

2.2.2 L'or, un symbole de maturité minérale

Dans *Désert* de J.M.G Le Clézio, Lalla voit à travers le regard de l'Homme Bleu que « les dunes bougent sous son regard, lentement, écartant leurs doigts de sable. Il y a des ruisseaux d'or qui coulent sur place, au fond des vallées torrides » voire de l'or avec une telle abondance dans le désert témoigne que dans cet espace la Nature est à l'apogée de sa maturité, de sa perfection et fertilité dans ses œuvres minérales. En effet, selon Bachelard, dans l'imagination de l'alchimiste l'or est « l'enfant des désirs de la Nature » :

La Nature, pour l'alchimiste, est animée par un *finalisme matériel*. Si rien n'entrave ses efforts normaux, de tout métal la Nature fera de l'or. « S'il ne se trouvait point d'empêchements au dehors qui s'opposassent à l'exécution de ses desseins, la Nature achèverait toujours toutes ses productions... C'est pourquoi nous devons considérer les naissances des Métaux imparfaits comme celle des Avortons et des Monstres qui n'arrive que parce que la Nature est détournée dans ses actions, et qu'elle trouve une résistance qui lui lie les mains, et des obstacles qui l'empêchent d'agir aussi régulièrement qu'elle n'a accoutumé de faire ... De là vient qu'encore qu'elle ne veuille produire qu'un seul Métal, elle est néanmoins contrainte d'en faire plusieurs. Seul l'or cependant « est l'Enfant de ses désirs. » L'or est « son fils légitime, parce qu'il n'y a que l'or qui soit la véritable production. » (M. J.M.D.R., 1741, cité par Bachelard, 1948, p. 223)

Dans *La Nuit de la lézarde*, l'or n'est pas évoqué explicitement dans la description du désert mais il y a des passages où il faudrait redoubler l'attention pour y voir ce métal. C'est à travers le regard de Nour que le lecteur puisse suivre les traces de ce métal dans l'immensité du sable : « Nour, se lève avec l'aube. Le ciel est d'un argent aux reflets vermeils. La dune

alterne des roses et des bruns délicats » (Mokeddem, 1998, p 73). Cette description colorée de Nour et de l'espace de désert, constitue une construction métaphorique de sa vie dans un lieu empreint d'hostilité. Il est bien question dans ce passage de mettre en évidence un climat aride aux yeux des autres mais transformé en un endroit idyllique grâce à un regard différent de celui de ceux-ci. Tandis que le désert est considéré par ses habitants comme l'endroit de tous les dangers encourus par ceux qui s'y risquent (un soleil brûlant, des scorpions, etc.), le regard de Nour guidé par son cœur lui offre une image généreusement positive tant que celui-ci est inondé d'une attente affective viscérale, brûlante, dont les effets sur elle sont bénéfiques car porteurs d'espoir : « Dès que l'être humain laisse un témoignage de ses facultés créatrices et de son potentiel expressif, les couleurs qui apparaissent dans ce contexte se chargent d'une signification symbolique. » (Vanoncini, 2004, p.359)

La signification symbolique qui se dégage de la description du narrateur à l'état d'esprit « en couleur » de Nour témoigne à plus d'un titre d'une grande richesse de cette Nature qui met tout en œuvre pour redonner de l'espoir aux êtres. Ainsi les trois couleurs dans le passage : vermeil, rose et brun délicat qui sont le résultat d'un ciel noir qui se dégage laissant la place à la lumière du jour, celle du soleil. Ce processus naturel de passage qui est le levé du jour et ces couleurs en devenir, nous rappelle symboliquement un autre processus naturel également ; celui des étapes du devenir des métaux, entre autres l'or :

Le processus alchimique commence toujours par une phase de putréfaction des matières, associée au noir. Il sort de cette première étape une pierre de couleur blanche, capable de changer les métaux en argent. Après une nouvelle période de maturation, se dégage une pierre

de couleur rouge, celle qui permet de transmuter les métaux vils en or. Tout au long de cette réalisation du Grand Œuvre surgissent aussi les nuances intermédiaires correspondant aux couleurs de l'arc-en-ciel. (Vanoncini, 2004, p. 363)

En conclusion les minéraux dans les deux romans de notre corpus symbolisent une hostilité qui représente une caractéristique commune de leur vie, ainsi que de l'univers naturels qui entoure Lalla, notamment le plateau de pierres blanches dans *Désert*, et celui qui entoure Nour dans *La Nuit de la lézarde incarné* dans le désert. Mais cette hostilité disparaît aussitôt que les deux personnages entrent en rêverie d'un désert où l'or abondant symbolise une maturité et une beauté parfaite de la nature.

Conclusion Générale

Au début de notre travail de recherche, nous avons constaté à travers la lecture des romans de J.M.G Le Clézio et de Malika Mokeddem que la nature y occupe une place importante puisqu'elle demeure un élément qui a imprégné la vie des deux auteurs. Bien que son premier roman s'inscrive esthétiquement dans le nouveau roman, les œuvres de Le Clézio ont connu un changement radical aux niveaux esthétique et thématique après avoir vécu avec les Indiens de Panama de 1970 à 1974. Ce qui apparaît clairement dans *Mondo et autres histoires : Lullaby, Mondo, Celui qui n'avait jamais vu la mer et Les bergers*. C'est une œuvre qui valait un grand succès à Le Clézio en 1978. Ainsi, l'auteur magnifie la beauté de la nature en racontant d'autres fuites hors du monde moderne des enfants-fées dans quatre récits réunis. Enfants ou adolescents, il s'agit toujours de personnages nomades, chasseurs-cueilleurs...

Cette glorification de la nature est aussi perceptible dans *Désert*, le premier roman de notre corpus d'étude. En effet, l'espace désertique dépasse son statut de décor du déroulement des événements ; un arrière-plan sans importance, pour devenir un espace de fuite salvatrice, de contemplation et de rêveries pour les personnages principaux où le moindre détail devient un sujet de description minutieuse sous leur regard. De sa part, Malika Mokeddem est née et a grandi dans une région désertique en l'occurrence Kénadsa (Saoura), dans l'ouest du désert algérien. Ce fait explique, en partie, la présence de l'espace désertique dans *Les hommes qui marchent, Le siècle des sauterelles et La nuit de lézarde*. Ce dernier a constitué le deuxième roman de notre corpus dont les événements se déroulent au milieu du désert algérien. Ainsi, cet espace, royaume du sable et du soleil était le cadre de vie des personnages des deux romans analysés.

Tout au long de notre analyse, nous avons compris que cet espace change de dimension aussi bien fictive que symbolique. C'est ainsi, que sous le regard de Nour comme de celui de Lalla, et à travers leurs longues contemplations de l'horizon, le désert se transforme d'un endroit sévère, dur et difficile d'y vivre, à un autre épris de beauté car orné d'éléments minéraux où l'homme entre en osmose avec le cosmos.

Nous avons étudié dans notre travail, cette présence centrale de la nature, qui n'est nullement un fruit du hasard, ainsi que sa valorisation dans les imaginaires romanesques des deux auteurs dans *Désert et La Nuit de la lézarde*. Nous avons cherché, d'une part, à interpréter ce phénomène littéraire commun aux deux écritures. Et d'autre part, à trouver leurs convergences imaginaires en se servant essentiellement des travaux du philosophe

Gaston Bachelard qui portent sur l'imagination et la poétique de l'imaginaire dans la littérature.

Nous avons vu d'abord, d'après G. Bachelard, que c'est l'imagination créatrice qui est à la base de la production artistique ou littéraire ; et c'est elle qui offre ses images à travers l'activation et la sublimation des archétypes existant dans l'inconscient collectif. Nous avons également expliqué que pour Bachelard, l'homme imagine d'abord, voit ensuite, et se souvient à l'occasion pour créer de nouvelles images poétiques fondées sur les anciennes déjà existantes. C'est une nouvelle vision critique qui s'oppose à celle des philosophes réalistes et à l'ensemble des psychologues de son époque qui estiment le contraire : l'homme voit les choses d'abord, il les imagine ensuite et combine, par l'imagination, des fragments du réel perçu et/ou des souvenirs du réel vécu.

Dans l'avancée de notre analyse, à travers les volets théoriques mais aussi analytique, nous avons également pu découvrir que l'imagination créatrice fonctionne et offre ses images en fonction de la configuration du milieu dans lequel se trouve l'artiste car :

Pour devenir image consistante, apte à capter et à actualiser un archétype, l'image a besoin d'être greffée sur des objets extérieurs, naturels ou fabriqués, qui deviennent ainsi des occasions de fixer, de projeter des images et donc d'actualiser des intérêts et des valeurs. (Wunenburger, l'année, p. 9)

Nous avons également été servis de la théorie de G. Bachelard qui classe les rêves, les mythes, les folles imaginations humaines, comme les philosophes de l'Antiquité ou les vieux alchimistes, d'après les quatre éléments : air, feu, eau, terre. Et à la lumière de cette dernière réflexion, la lecture des deux romans nous a révélé facilement que le feu est noyau des images en commun chez les deux auteurs. Dans ce sens, nous avons entrepris d'autres lectures pour trouver des images similaires liées à cet élément pour en dégager les valeurs imaginaires. Ce faisant, nous avons découvert qu'un complexe nommé le complexe d'Empédocle, que G. Bachelard a expliqué dans son ouvrage *La psychanalyse du feu*, subsiste chez Lalla, le personnage principal de *Désert* et Nour le personnage principal de *La Nuit de la lézarde*.

En effet, le complexe d'Empédocle travaille l'esprit de l'homme qui contemple le feu, qui, à son tour devient le centre de sa rêverie par son pouvoir de changement. Grâce à sa fascination le feu passe d'un symbole destructeur à un symbole de changement voire de renouvellement aux yeux de l'être qui en rêve. Cette fascination entraîne un amour et un

respect du feu chez l'être chez qui il est le centre d'une rêverie au point qu'il aura envie d'être enflammé dans ce feu jusqu'à la mort.

L'envie de pleurer pousse Lalla d'aller à un endroit dangereux loin de la Cité. Celui-ci est le plateau des pierres blanches qui se trouve à la porte du désert pour rencontrer l'Homme bleu qu'elle appelle Es Ser. Nous avons vu dans *Désert* que Lalla est fasciné par le feu du regard brûlant d'Es Ser, semblable à un brasier, et qui produit une chaleur qu'elle sent passer sur son visage et son corps. Grâce à ce regard protecteur elle avance au milieu du plateau des pierres blanches, au milieu du danger sans prendre garde où elle met ses pieds, comme si elle avance vers sa mort.

Nour de *La nuit de la lézarde* quand elle a besoin du changement, elle choisit de courir le danger et à se jeter dans le feu au lieu d'accepter une situation qui la rend malheureuse. Nour a préféré se retirer dans le désert que de rester dans la cité où elle a subi humiliation et irrespect à cause de son infertilité.

Enfin, notre analyse des minéraux dans *Désert* et dans *La Nuit de la lézarde* nous a montré que la présence de l'or dans l'espace désertique est le symbole de la maturité de la vie minérale dans les deux romans. En effet, quand Lalla voit l'or coule avec une abondance dans des ruisseaux, cela signifie que la vie métallique dans cette espace désertique a atteint son apogée de maturité et de beauté car la Nature aux yeux de l'alchimiste se caractérise par un finalisme matériel, c'est-à-dire qu'elle aboutit, à travers un long processus de transformations métalliques au fond de mine, de faire de l'or après selon d'après G. Bachelard. Toutefois, dans *La nuit de la Lézarde* l'évocation d'une telle abondance de l'or explicitement est absente, c'est pourquoi nous nous sommes servi des symboliques des couleurs pour révéler la richesse du désert de cet élément aux yeux de Nour par conséquent dans l'imaginaire romanesque de la narratrice. Nous avons montré que la maturité de la vie minérale dont nous avons parlé dans *Désert* est reflétée par l'omniprésence de la couleur dorée dans la description de l'univers désertique aux yeux de Nour.

Bibliographie

Corpus étudié :

J.M.G. Le Clézio, *Désert*. Paris, Éditions Gallimard, 1980.

Malika Mokeddem, *La Nuit de la lézarde*, Paris, Éditions Grasset, 1998.

Ouvrages :

Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1949.

Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries de la Volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1948.

Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1943.

Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

Gaston Bachelard, *La terre et les Rêveries du Repos*, Paris, Librairie José Corti, 1948.

Articles :

Christiane CHAULET-ACHOUR, « Malika Mokeddem : écriture et implication », in *Algérie littéraire/ Action*, no. 14, 1997, p. 185-195

Jean-Jacques Wunenburger, « Gaston Bachelard : poétique des images », in Quentin Molinier (dir), *La pensée de Gaston Bachelard, Implications philosophiques*, 2012, p. 7-17.

CORENA BOZEDEAN, « Pour une approche de l'imaginaire minéral », in *Journal of romanian literary studies*, no. 4, 2014, p. 154-159.

André Vanoncini, « Balzac et les couleurs », in *L'Année balzacienne*, no. 5, 2004, p.355-366. Consulté le 15 septembre 2020, En ligne <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2004-1-page-355.htm>

Tina Malet, « L'eau et le Feu en littérature selon Gaston Bachelard », in *Etudes littéraires*, consulté le 20 Août, 2020, En ligne <https://www.etudes-litteraires.com/eau-feu-litterature.php#:~:text=L'eau%2Dde%2Dfeu,l'oubli%20et%20la%20mort>

Tina Malet, « L'eau et le Feu en littérature selon Gaston Bachelard », in *Etudes littéraires*, consulté le 20 Août, 2020, En ligne <https://www.etudes-litteraires.com/eau-feu-litterature.php#:~:text=L'eau%2Dde%2Dfeu,l'oubli%20et%20la%20mort>

Thèses :

Dre ATOUI-LABIDI Souad, Thèse de doctorat, *Malika Mokeddem : corps-signe(s) et écriture*, codirigée par Pre HADJ-NACEUR Malika (Algérie) et Pr YELLES Mourad (France), soutenue publiquement en 2015 à l'Ecole Normale Supérieure de Bouzaréah, Alger.

Sabah Amrouche, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, *L'interaction entre le corp set l'espace dans Ni fleurs ni couronnes de Souad Bahéchar et Cérémonie de Yasmine Chami-Kettani*, dirigé par Madame Rachel Bouvet université du Québec à Montréal, décembre 2008.

Sitographie :

Etudier.com, *Désert*, consulté le 21 août 2020, En ligne <https://www.etudier.com/fiches-de-lecture/desert/biographie-j-m-g-le-clezio/>.

Futura-science.com, *Le minéral*, consulté le 30 août 2020, En ligne <https://www.futura-sciences.com/planete/definitions/geologie-mineral-1554/>

Table de matières

INTRODUCTION GENERALE	3
1 CHAPITRE I : CORPUS ET CONCEPTS THEORIQUES	7
1.1 CORPUS	8
1.1.1 <i>Jean Marie Gustave Le Clézio et Désert</i>	8
1.1.1.1 Jean Marie Gustave Le Clézio	8
1.1.1.2 <i>Désert</i>	10
1.1.2 <i>Malika Mokeddem et La nuit de la lézarde</i>	13
1.1.2.1 Malika Mokeddem	13
1.1.2.2 <i>La nuit de la lézarde</i>	14
1.2 CONCEPTS THEORIQUES :	14
1.2.1 <i>Bachelard et l'imaginaire</i>	14
1.2.2 <i>Images du minéral</i>	19
2 CHAPITRE II : IMAGES ET IMAGINAIRES MATERIELS CHEZ LE CLEZIO ET MOKKEDEM	22
2.1 IMAGES DU FEU	23
2.1.1 <i>Le complexe d'Empédocle</i>	23
2.1.2 <i>Le complexe d'Empédocle dans Désert et dans La Nuit de lézarde</i>	24
2.1.2.1 L'amour du feu	24
2.1.2.2 L'évasion vers le feu :	25
2.1.2.3 Les personnages et le feu	26
2.2 IMAGES DES MINERAUX :	31
2.2.1 <i>L'hostilité minérale</i>	31
2.2.2 <i>L'or, un symbole de maturité minérale</i>	33
CONCLUSION GENERALE	36
BIBLIOGRAPHIE	40

Résumé :

Dans ce mémoire nous avons comparé les imaginaires romanesques de Le Clézio dans *Désert* et de Mokeddem dans *La Nuit de la lézarde* à travers les éléments minéraux afin de révéler les échos du premier dans le deuxième. Pour ce faire, nous nous sommes servis de la pensée du philosophe français Gaston Bachelard dans le domaine de l'imagination créatrice et matérielle. Au début de l'analyse nous avons découvert que le feu est l'élément matériel dominant dans les deux romans. Puis nous avons démontré que le complexe d'Empédocle subsiste chez Lalla et chez Nour, deux personnages principaux des deux romans. Enfin nous avons montré que les minéraux dans les deux romans de notre corpus symbolisent une hostilité qui disparaît aussitôt que ces deux personnages entrent en rêveries d'un désert où l'abondance de l'or symbolise une maturité et une beauté parfaite de la nature.

ملخص :

في هذه الرسالة قمنا بمقارنة المخيالين الروائيين الخاص بجان ماري غوستاف لو كليزيو في رواية صحراء والخاص بمليلة مقدم في رواية ليلة السحلية من خلال العناصر المعدنية من أجل الكشف عن أصداء الأول في الثاني. للقيام بذلك، استفدنا من تفكير الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار في عالم الخيال الإبداعي والمادي. في بداية التحليل اكتشفنا أن النار هي العنصر المادي المهيمن في كلتي الروايتين. ثم أظهرنا أن مركب إمبيدوكليس يوجد لدى لالة و نور ، وهما شخصيتان رئيسيتان في كلتا الروايتين. أخيرًا، أظهرنا أن المعادن الموجودة في الروايتين محل الدراسة، ترمز إلى عداة يختفي بمجرد دخول هاتين الشخصيتين في أجواء الصحراء حيث ترمز وفرة الذهب إلى النضج وجمال الطبيعة المثالي.

Abstract:

In this thesis we have compared the romantic imaginaries of Le Clézio in *Desert* and Mokeddem in *the night of the lizard* through mineral elements in order to reveal the echoes of the first in the second. To do this, we made use of the thinking of the French philosopher Gaston Bachelard in the realm of the creative and material imagination. At the start of the analysis we discovered that fire is the dominant material element in both novels. Then we showed that the Empedocles complex remains in Lalla and Nour, two main characters in both novels. Finally, we have shown that the minerals in the two novels in our corpus symbolize a hostility that disappears as soon as these two characters enter into reveries of a desert where the abundance of gold symbolizes maturity and the perfect beauty of nature.