

## **Errance, perte et quête :**

### **Artistisation du désert dans le cinéma et la littérature algériens**

Dr Lynda-Nawel Tebbani

Il s'agira, dans cet article, d'étudier l'artistisation du désert dans la littérature et le cinéma algériens à travers la notion d'errance, de perte et de quête. En effet, par l'illustration de *Désert sans détour* de Mohammed Dib et du film *Inland* de Tariq Tégua, nous allons proposer une mise en exergue de la poétique et de la sémiotique de la Création dans son incarnation désertique. En ce sens, il s'agira de se demander non pas de ce qu'est le désert dans son enjeu de mouvement, mais bien, de quoi il est le Nom et en quoi il est ce mouvement.

En un sens, il s'agit de questionner l'errance, la perte et la quête du désert comme thématique, poétique et réflexion d'une artistisation et un « effet d'art », à travers les enjeux narratologiques, sémiotiques et sémiostylistiques. Pour ce faire, nous allons mettre en relation un récit poétique de Mohammed Dib et un film de Tariq Tégua. Ainsi, notre article propose de mettre en relation deux arts – l'un littéraire et l'autre cinématographique. Pour cela, nous exploiterons la théorie et la conceptualisation de l'artistisation de Georges Molinié comme problématique sémiotique pure. En effet, celle-ci vient développer l'objet « désert » comme un « effet de l'art » et comme Art absolu. S'il est possible de réfléchir les arts présents dans chacune de ces créations, il nous est impossible de ne pas relever qu'il s'agit, avant tout, de mettre en exergue la quête intrinsèque à ceux-ci. En cela, le mouvement se dédouble. Des arts mêlés aux arts incorporés pour une velléité de sens : dire le Monde et l'incarner.

Du film au récit poétique, et inversement, il s'agira de voir le mouvement et la mobilité de l'écriture et de l'art entre *métaphore* et *translatio*. Trans- devenant pour nous le hors frontière de l'écriture et de l'art. De plus, l'errance qui est l'action de marcher sans cesse et sans but, démontrera la quête de sens et la sémiotique de l'insensé et de l'innommé. Enfin, la perte et la ruine de ce qui va à sa perte se subsume dans la quête et une recherche obstinée : le Lieu même de l'Art.

## **La poésie du désert ou l'errance textuelle dans l'œuvre de Mohammed Dib**

La littérature algérienne est souvent définie comme en rupture avec la tradition générique romanesque. Elle se meut dans la béance des genres pour mieux les travestir et les transgresser afin de chercher dans le nouveau et le particulier de meilleures orientations et éclairage de son esthétique. Trouver dans le non-sens et le non-défini, le sens et la définition même du texte. La littérature algérienne est par essence bigarrée non parce que bilingue ou diglossique mais parce que, touchant à différentes cultures, elle touche par là même à différents référents textuels ou littéraires, et ainsi génériques.

Le désert dans le roman algérien expose le seul lieu auquel on ne peut faire face : l'immensité du vide, l'intracabilité des passages, le silence serein de l'abandon. Et de plus en plus de romans vont dans cette quête de l'inachèvement ensablé. Voici une liste non exhaustive : *l'Invention du désert* de Tahar Djaout ; *Timimoun* et *Cinq fragments du désert* de Rachid Boudjedra ; *La Nuit de la lézarde* et *Les Hommes qui marchent* de Malika Mokeddem ; *Le Désert et après* de Habib Ayoub ; *On Dirait le sud* de Djamel Mati ; et le récit qui est à l'étude – *Désert dans détour* de Mohammed Dib. Celui-ci est un récit poétique de l'ineffable. Cet *opus* est l'histoire de l'errance qui mène à toutes les quêtes. A travers les traces d'une guerre, deux hommes traversent un désert de sable et de noms, dans lequel ils viendront à rencontrer des personnages étranges. Hagg-Bar, sorte de précipité en vestige d'un ancien maître des comédies Maîtres et Valets, est à la recherche d'Atlal guidé par son parapluie et accompagné d'un autre personnage, son autre et fidèle Siklist, qui cherche moins avec lui qu'à le suivre.

Afin de saisir le sens de ce récit énigmatique et obscur, il faut davantage investir l'œuvre dibienne et s'intéresser, notamment, au recueil *L'Arbre à dire*, dans lequel il expose plusieurs réflexions sur le désert. Et comme, il l'énonce dans la dernière page de cet ouvrage :

En fait, je me rends compte que je n'ai jamais eu le sentiment de m'être mis à écrire un livre et puis, ce livre achevé, d'avoir tiré un trait pour en commencer un autre. Dès le départ, j'ai su que j'écrirais quelque chose d'ininterrompu, peu importe le nom qu'on lui donne, quelque chose au sein de quoi j'évolue et avec quoi je me bats encore après cinquante ans d'écriture. La même matière, le même univers, la même œuvre – si on veut ! – mais rien qui progresse linéairement, tout droit devant. Plutôt, qui pousse par récurrences, à la façon d'une étoile et, comme tel, rayonne dans tous les sens, plus fort dans un autre à un autre moment.

Ceux qui ont eu la curiosité de me lire pourront en témoigner. De l'un à l'autre de mes livres, des passerelles sont jetées, non d'une manière calculée mais comme la conséquence naturelle d'une manière de procéder, traverses qui relient chaque livre à un autre, nullement dans une succession logique, mais organique. Car ce n'est pas une

suite romanesque, ou poétique, que me suis efforcé de mettre sur pied, j'ai été tenté au contraire par l'aventure que constitue une exploration tous azimuts. Aussi dans ce dédale intime, des fils d'Ariane courent, se croisent, se tendent, se détendent, secrets et apparents à la fois. Aussi des personnages, des lieux réapparaissent, des situations se recréent. Peut-on vraiment parler d'avancées par récurrences ? Je me le demande. (Dib AD 12)

*L'Arbre à dire* est un texte iconoclaste dans l'œuvre de Mohammed Dib. En effet, dans ce texte, l'auteur propose moins un travail narratif qu'un travail d'essai offrant différentes réflexions sur le langage et l'identité. L'œuvre dibienne a toujours réfléchi l'exil et l'identité. Elle en quête immuable de sens dans la déroute de la migration, du multiculturel et du métissage. Le texte se découpe en quatre fragments : Le retour d'Abraham, L'arbre à dire, *Californian clichés* et En marge. Chacun de ces fragments propose une réflexion ciblée et développée selon différents aspects. Dans *Le retour d'Abraham*, Mohammed Dib propose une longue réflexion sur l'altérité. De la nomination qui vient à nous définir à la langue qui vient nous enfermer et l'exil qui se veut à la fois comme une quête et une défaite. Il fait appel à la fois à la figure de Derrida et à celle de Hamadi, un *chibani*<sup>1</sup> par excellence perdu dans la ville lumière. Ces convocations viennent en définitive répondre à la question de l'identité. Qui suis-je ? Qui est l'autre ? Qui est l'autre de l'autre ? En filigrane, ce chapitre tient à faire réfléchir la mémoire identitaire de l'Algérien, depuis son nom jusqu'à sa mémoire.

Dans *L'Arbre à dire*, Mohammed Dib nous présente le dialogue entre un père et sa fille. L'on comprend vite que la petite fille est issue d'un mariage mixte. Prénommée Lyyli Belle, est dédoublée en Ioula Aedovna. La petite fille questionne et se questionne sur les saisons, en plein cœur de l'hiver dans un pays que l'on devine par indications déictiques nordique. Ce dialogue se transforme en recueil de petits contes récités par l'enfant. L'arbre dans le titre fait référence au bouleau qui a été planté à la naissance de l'enfant devenu, pour elle, l'arbre à dire. Lyyli Belle se joue de cet arbre en récitant des petites comptines qui lui permettent de nommer son monde. Un monde à elle qui transforme la notion d'altérité et d'étrangéité en fusion. Lyyli Belle se transfigure en métaphore du métissage : il est poésie pure et innocente dans la recherche ludique des choses. Ce court texte n'est pas sans rappeler *Neige de Marbre*, roman publié en 1990.

---

<sup>1</sup> Le *chibani* est le nom donné aux vieux immigrés en France.

<sup>1</sup> DIB, Mohammed, *L'arbre à dire*, Alger : Editions Dahlab, 2009. p. 12.

Dans *Californian clichés*, Mohammed Dib offre une réflexion sur la mémoire d'un voyage aux Amériques. *Clichés* est ici compris comme instantanés photographiques qui se transforment du *punctum* de l'instant qui se fait au souvenir qui devient mémoire. Clichés, arrêt sur images. Ce chapitre propose des instants de vie californienne et une réflexion sur la littérature américaine. Enfin, dans *En marge*, Mohammed Dib questionne la francophonie en présentant le paradoxe de l'inconnu de l'autre dans la francophonie même. Le francophone ne connaît pas et ne reconnaît pas l'autre francophone. De plus, il revient dans ce dernier chapitre sur la question itérative de l'usage de la langue française dans son écriture. Cette réflexion l'amènera à démontrer comme son œuvre se meut dans l'inachevé et que celle-ci est avant tout une aventure labyrinthique.

Cet *opus* de Mohammed Dib est singulier au sens où il propose une réflexion sur son propre parcours et use de l'écriture tel un miroir venant rendre compte de son esthétique et de sa rhétorique à propos de l'identité et de la mémoire. De l'exilé qu'il a été toute sa vie en terre et en lettres, il est avant tout un aventurier faisant de l'écriture une nouvelle carte du monde où tel Adam nommant l'Eden, tout reste à nommer. De l'Autre à soi-même.

Ainsi, dans cet ouvrage, Mohammed Dib explique :

Empire de l'éternel, le désert est au même titre empire de l'éphémère. Ce que n'oublie jamais les géomanciens quand ils vous prédisent votre avenir dans le sable. Avez-vous observé comment ils procèdent ? Une mesure de sable, ils la répandent entre eux et vous, l'étalent puis, de leurs doigts agiles, y griffonnent des signes, qu'ils annulent aussi rapidement du plat de la main pour recommencer, tout en murmurant des propos que vous avez à peine à comprendre et à retenir. Et que reste-t-il à la fin ? Un amas de sable revenu à son état originel, muet mais sur le point de reprendre la parole pour vous murmurer, quoi ? La même chose, pour vous apprendre que vous êtes – vous. Cela, cet abîme de l'essence, l'Algérien le porte en lui, son imaginaire, sinon sa conscience éveillée, en porte l'estampille. Cela, sans mémoire dont on ne saurait perdre la mémoire (DIB *DST* 19).

Bien qu'écrit après *Le Désert sans détour*, ce chapitre de *l'Arbre à dire* nous permet de comprendre comment le désert n'est pas tant une thématique universelle qu'un détour sur la réalité algérienne. En ce sens, à l'égal de *Qui se souvient de la mer* et de *Cours sur la rive sauvage*, Mohammed Dib déploie une réflexion hautement poétique et sémiotique sur l'Algérie subsumée dans un onirisme artistique. De la ville incarnée dans les labyrinthes de taupes luttant contre des créations monstrueuses aériennes et Radia-Héllé devenue une nova éblouissante, ce désert dont on ne peut se détourner est tout à la fois l'Algérienité elle-même

et sa mémoire. Issue du sable et de ses *atlal* (vestiges) l'Algérianité se peint dans l'écriture de Mohammed Dib dans une quête infinie et, par la même, ineffable

De plus, l'auteur poursuit son propos sur le signe – c'est-à-dire la signification même des choses et des noms :

N'allons pas plus loin, pour reconnaître d'abord que désert et signe semblent avoir conclu un pacte dès les origines et que, depuis lors, ils agissent de connivence : le désert s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le signe à son tour s'y laisse prendre avec la conscience que, jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps qu'il s'y inscrira, ou guère longtemps après. Et plus du tout de signes, d'écritures. L'unique, le grand espoir sera que d'improbables traces (*atlal*) en subsistent. Mais le désert se manifeste comme perte et, par suite, comme refus de mémoire. Et le signe, qui par vocation ne se résout pas à s'abîmer dans l'oubli, il est ce qui se perd ici.

L'Algérien porte le désert en lui et avec lui. Il est ce désert où non seulement tout indice de remembrance s'évanouit, mais où de surcroît tout nouvel élément propre à composer une mémoire échoue à s'implanter. (...) A force d'incessants viols de la mémoire, cette carence de témoin à transmettre dure en fait depuis plusieurs siècles. Et pendant ce temps, le désert gagne. Aura-t-il le dernier mot ? L'Algérien ne sait plus pour le moment qu'aller à la recherche d'*atlal* (vestiges, traces). Et il y court, guetté par le risque de sombrer dans le culte de macabre des reliques et la régression identitaire (DIB 37-38).

Nous pouvons comprendre, par cette dernière citation, l'importance que revêt le désert comme symbolique significative de sens et d'identification pour Mohammed Dib. Alors que beaucoup de critiques ont lu *Le Désert sans détour* dans la seule dimension d'un effet de style reprenant et Beckett et Don Quichotte, l'auteur déjoue ces lectures en rappelant la mémoire de sable de l'algérianité, sans immuabilité. Au-delà de l'oubli se meut la répétition, comme les traces indicibles qui font et refont sur le sable les mêmes vestiges.

Cependant, il s'agit de penser la répétition comme l'a réfléchi Gilles Deleuze dans son ouvrage *La Différence et la répétition* : « C'est dans la répétition, c'est par la répétition que l'Oubli devient une puissance positive, et l'inconscient, un inconscient supérieur positif (par exemple l'oubli comme force fait partie intégrante de l'expérience vécue de l'éternel retour). » (DELEUZE 15) De plus, « Ce qui manque à la mémoire, c'est la remémoration, ou plutôt l'élaboration. » (DELEUZE 24). Dès lors, qu'importe l'oubli d'une ipsité en mouvement, quand il s'agit de la fonder dans un récit. Bien que cherchant à démontrer les enjeux d'une répétition qui tient au secret, Deleuze développe, par la suite, que celle-ci tient au déguisement et au travestissement : « La répétition est vraiment ce qui se déguise en se constituant, ce qui se constitue quand se déguisant. (...) Il n'y a rien de répété qui puisse être

isolé ou abstrait de la répétition dans laquelle il se forme, mais aussi dans laquelle il se cache. (...) La même chose est déguisante et déguisée. » (DELEUZE 25)

Le récit poétique de Dib touche à l'intertextualité et l'emprunt générique, et se présente, ainsi, comme un « atlat » littéraire déguisé. En effet, par les caractéristiques des deux personnages semblant perdus dans un récit en attendant ce qui ne vient, l'écriture dibienne fait appel au théâtre de l'absurde, comme nous le soulignons. Hagg-Bar et Siklist sont devenus Vladimir et Estragon – ou alors des personnages de Cervantes.

Cependant, nous l'avons dit, c'est avant tout à des personnages purement dibiens auxquels nous avons à faire. Et le récit touche au roman d'initiation arabe, c'est-à-dire, à l'onirisme et à la poésie. En effet, le jeu ésotérique et l'énigme des descriptions en italique semblent faire appel à des scènes de guerre, qui ne sont pas sans faire appel au récit poétique *Qui se souvient de la mer*. Cette dimension est exploitée à plusieurs reprises quand Siklist introduira un nouveau chapitre liant le précédent, à la page 37 – écrit en italique et se proposant comme une réflexion philologique sur la nomination dans l'Eden d'avant la Chute avec Hawa et Adam – par : « J'ai fait un de ces rêves, monsieur Hagg-Bar ! Quel rêve, quel rêve ... un rêve si ... »

Entre autre *fabula*, conte et muthos, apparaît l'« atlat » absolu et sublime : la référence mythique et sacrée par un jeu de référence à la Bible et au Coran. Comme l'auteur le démontre dans son ouvrage *L'Arbre à dire* :

Cependant, je sais que ce nom dont je suis pourvu n'est pas tout à fait moi, encore qu'il me désigne, m'identifie. Entre lui et moi, comme entre le langage et moi, existe cet habitat du non-dit que mon nom ne nomme pas, désert incommensurable où je ne cesse de courir vers la demeure du dit, l'oasis de la formulation qui, nommant la divinité, me nomme en quelque sorte à son corps défendant. Comme la religion hébraïque, l'Islam enseigne l'innommé. (DIB AD 12)

Le désert est un univers sans mesure et infini au regard. Dans sa dualité, il est lieu de passage, lieu de perte, lieu de rencontre – dans le sens étymologique du *wissal* arabe – et, pour nous, lieu d'errance. On ne traverse le désert non pour s'y perdre, mais pour détourner – *sans détour* – les jeux du hasard. Que ce soient les personnages dibiens qui se retrouvent à attendre l'inattendu, au sens où rien n'est attendre car tout est déjà là en attendre d'être nommé, ou bien les héros de Tariq Tégua qui, dans son film sont moins perdus que passants dans les roches géologiques d'un désert qu'il s'agit de cartographier à la mesure de leur humanité,

dire l'humain dans le désert en vient à en nommer ce qui donne sens à l'ipséité, ne plus être une chose mais un nom, avec sa signification et sa caractérisation.

On échoue moins dans le désert qu'on y a chu. La plongée dans le sable devient un nouveau baptême, celui de la nomination.

On peut relever les consonnances juives et musulmanes des personnages dibiens, comme ce fut le cas dans *Cours sur la rive sauvage*, avec la nomination Zohar pour le personnage principal et coureur. Dans le récit poétique *Désert sans détour*, Hagg-Bar est lié à Siklist. Nous pouvons entendre dans le premier les échos de l'exil nordique de l'auteur. Le nom Hagg devient une transformation phonétique de Hadj, le pèlerin et le nom Bar qui signifie le bois, évoque, pour nous, l'arbre. De [dj] à [g], se meut le mouvement de l'errance de la langue et son héritage immuable. Siklist peut faire appel en premier jeu phonique au cycliste, nullement le coureur mais bien celui qui fait le tour du cycle, celui qui tourne ... en rond. Cependant, on peut déceler dans la phonétique et son sens sémantique, une autre trace de l'exil langagier de l'auteur, au sens où, *sik* signifie chèvre en néerlandais et langue nordique. Dans une autre qualification possible, celui qui tourne en rond a, souvent, tendance à devenir ... chèvre. Néanmoins, l'ajout de *list* indique que la chèvre est rusée. L'animalisation est, ici, doublement merveilleuse puisque ce n'est point le renard, ou son cousin le fennec qui est mis en exergue et en avant, dans le rôle du fidèle vassal, mais la chèvre, animal de toutes les fidélités dans la tradition nomade désertique.

Il est intéressant de souligner une énonciation désertique par les effets narratifs et autres déictiques. D'une part, la spatialité temporelle prend une dimension toute particulière. Les personnages ont perdu la notion du temps :

- Là où nous étions déjà.
- Plaît-il ?
- Là où nous étions il y a quinze jours.
- Quinze jours.
- Douze peut-être, monsieur Hagg-Bar. Je ne sais plus. Je sais seulement que nous sommes ici. Que nous n'avons pas bougé de notre place.
- Nenni, mon bon. La route continue à marcher, elle, quand nous nous arrêtons ... (DIB DST 47)

- Depuis le temps que nous sommes ici.
- Mardi, mardi aujourd'hui ?
- - Non, monsieur Hagg-Bar, j'ai dit ...
- Jeudi ? Parfait... (DIB *DST* 50)

D'autre part, les personnages sont définis par leur faire « fonctionnalité différentielle », leur être « qualification différentielle », leur récurrence dans le récit « distribution différentielle » et leur rapport aux personnages « autonomie différentielle ». De plus, le personnage peut-être un simple actant ou « focalisateur », c'est-à-dire que le récit est lu dans une focalisation subjective, qui ne voit et connaît que ce qu'il connaît et voit, ou « narrateur », c'est à travers sa voix que le récit est lu. Les personnages de notre roman suivent et défont ces définitions. Ils sont à la limite, à la frontière, ils sont sans être tout en étant-là C'est par la problématique ontologique heideggérienne que notre étude semblera la plus pertinente. C'est à travers leur action et leur « Etre-là » que les personnages sont personne, individu, sujet et personnage (le terme héros ne semble pas utilisable pour ces récits et l'acceptation d'antihéros – dans sa définition d'héros qui n'est pas et plus héros – semble la plus correcte).

(...) le personnage, qui jusque-là n'était qu'un nom, l'agent d'une action, a pris une consistance psychologique, il est devenu un individu, une « personne », bref un « être » pleinement constitué, alors même qu'il ne ferait rien, et bien entendu, avant même d'agir, le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique. (BARTHES 33)

En l'occurrence, pour nos personnages dibiens, leur seule relation et les éléments de langage qu'ils possèdent entre eux sont nos uniques moyens de compréhension. En effet, nous les lisons se perdre et s'échanger comme eux-mêmes cherchent à comprendre leur route. Le chemin du récit prend sens dans la temporalité même de leur déroute, sans pour autant, se détourner – la paratextualité du titre est là pour nous le rappeler – de leur quête : leur nomination même. Savoir moins ce qu'ils font que ce qu'ils sont : des chercheurs d'*Atlatl*.

Du récit de cette quête à son image, il nous est temps de traverser le hors lieu du désert.



## Le désert comme hors lieu

Le lieu du territoire du roman algérien est à redéfinir dans les trans- des questions géographiques utopiques des visions théoriques qui ont été relevées en amont mais dans l'idée d'une réhabilitation de sa transnationalité, trans- que l'on traverse, trans- que l'on dépasse, trans- que l'on pénètre.

Afin d'interroger le hors-frontière comme topographie, nous allons quitter le roman algérien contemporain pour le cinéma algérien et parler d'un cinéaste qui n'a pas la lumière qu'il mérite quant aux prodigieux films qu'il réalise. Nous faisons référence à Tariq Tegua et précisément à son film *Inland – Gabbla*. Inland jouant in-land le lieu dans lieu : l'intérieur des terres, plutôt que le homeland : le pays d'origine. C'est peut-être, ici, l'image symbolique importante qui permet de poser la question de ce territoire.

Si Tegua prend soin de très peu localiser les épisodes successifs d'*Inland*, c'est, dit-il, pour ne jamais perdre de vue **la totalité de la réalité algérienne**<sup>2</sup>. Nous soulignons, ici, la force de cette présentation rejoignant la nôtre « la totalité de la réalité algérienne ». Ce film entre, ainsi, dans ce que nous cherchons à nommer la *Pan-algérianité*.

Nous proposons une lecture du synopsis du film issu du dossier de presse<sup>3</sup> présenté pour un festival, afin de comprendre comment le cinéaste à cherche à énoncer le « hors lieu » comme explication de son film :

Alors qu'il vit en quasi reclus, Malek, un topographe d'une quarantaine d'années, accepte, sur l'insistance de son ami Lakhdar, une mission dans une région de l'Ouest algérien. Le bureau d'études oranais, pour lequel il travaillait il y a encore peu, le charge des tracés d'une nouvelle ligne électrique devant alimenter des hameaux enclavés des monts Daïa, une zone terrorisée il y a à peine une décennie par l'islamisme. Arrivé sur le site après plusieurs heures de route, Malek commence par remettre en état le camp de base – une cabine saharienne délabrée ayant déjà abrité une précédente équipe, venue à la fin des années 90, mais décimée lors d'une attaque des intégristes. Dès les premières lueurs du jour, Malek se met au travail. Il procède aux premiers relevés topographiques, arpente les étendues autour du camp de base. Dans la nuit, son sommeil est perturbé par de puissantes déflagrations. Le lendemain matin, depuis un promontoire d'où il effectue des mesures, Malek voit un attroupement aux abords

<sup>2</sup> NEYRAT, Cyril, « La terre tremble – Inland, de Tariq tegua », <http://www.derives.tv/La-terre-tremble-Inland-de-Tariq>, 2009. le 12 novembre 2016.

<sup>3</sup><http://medias.unifrance.org/medias/110/149/38254/presse/inland-dossier-de-presse.pdf>. le 12 novembre 2016.

d'un bois. Des gendarmes et des villageois s'affairent autour de corps mutilés. Qui sont ces hommes dont on recouvre les dépouilles de draps blancs ? De retour dans le camp de base, Malek trouve une jeune femme dissimulée dans un recoin de la cabine saharienne. Elle est Noire, parle difficilement l'anglais et ne veut pas donner son nom. Malek décide de l'emmener vers le Nord, en direction de la frontière marocaine, lieu de passage obligé pour atteindre l'enclave espagnole de Mellila, destination probable de la fuyarde. Mais la jeune femme sort de son silence. Elle ne veut plus fuir vers l'Europe, elle est épuisée, elle veut rentrer chez elle, elle accomplit le chemin du retour. Elle dessine du doigt un itinéraire sur les cartes de Malek, vers le Sud Est, en une interminable diagonale vers la frontière algéro-malienne. La route vers le désert, soit un point de disparition mutuelle.

Nous avons voulu donner ce synopsis avant de proposer notre propre lecture et expliquer le choix de ce film comme incarnation de notre réflexion sur le hors-frontière comme topographie. Il est à noter une certaine difficulté dans l'analyse de l'image poétique d'un film sans en fournir, concrètement, la reproduction. A cet effet, nous cherchons moins à expliquer l'image, que le discours de celle-ci dans les propos même du créateur. C'est pourquoi nous proposons une lecture commentée de rencontres où l'auteur a eu à débattre avec le public, ainsi que des réceptions du film.

La migrance mise en scène n'est plus celle d'un algérien qui quitte l'Algérie en *harrag* – brûleur de frontière - mais c'est le migrant subsaharien qui traverse l'Algérie pour fuir, avant de renoncer et d'accomplir le chemin du retour. L'Algérie n'est plus la terre que l'on quitte mais la terre que l'on traverse. Le travail d'un géomètre à cartographier une zone perdue d'une wilaya, loin d'Alger la Blanche et de la ville et pourtant toute l'Algérie est là, dans le dénuement des pierres, des horizons qui se perdent dans le regard. Il y a une appropriation de la terre qui loin d'être déserte est lieu de passage, lieu d'échange et de passe pour des réfugiés clandestins. Tout le travail photographique de ce film tend à montrer l'étendue de ce désert qui détient les plus grandes parts du territoire algérien et qui sont encore des lieux inexplorés, inexplorables sans doute par leur immensité. Et ainsi, méconnus.

La particularité du film tient dans les passages de réunions de militants politiques en noir et blanc qui discutent de la situation algérienne. On peut y trouver des personnalités connues du milieu culturel algérois. Tariq Tegua explique en ce sens le rôle de ces débats avec le personnage principal du film :

Tariq Tegua : (...) Il y a un processus de distinction mais ce qui me fascine en Algérie, qui est bien sûr vrai aussi ailleurs, c'est la coexistence entre l'abattement, le désarroi, l'atomisation de la société et l'émeute permanente. Le désir de fuite c'est être du côté de la vie. Les militants qui sont encore enfermés dans leur coin, qui blablatent mais qui en même temps ne désespèrent pas et peuvent rire d'eux-mêmes, c'est du vivant, du vital. Y compris Malek "à moitié là" et cette jeune femme qui finit dans la poussière et la lumière. Tout ça c'est du côté de la vie.

Nous partageons l'analyse faite par Cyril Neyrat dont nous donnons, ici, quelques extraits :

Ces trois premiers mouvements d'Inland inscrivent les trois pôles entre lesquels Tariq Tegua tisse son esthétique de géographe : le paysage, sa dissolution en pure ouverture sensible, et la scène de la parole. On peut aussi rassembler les deux premiers sous la même catégorie dominante du dehors, de l'ouvert, et chercher ce qui raccorde le récit majeur aux trois fragments de discussion révolutionnaire – le « Que faire ? » léninien sur lequel s'interrompt la seconde est sans équivoque. A chacun de ces trois régimes de l'image correspond un type de ligne : lignes graphiques qui dessinent la forme stable du paysage, lignes de fuite qui emportent le récit et dissolvent les formes, lignes invisibles de la parole instituant la scène d'un possible commun.

C'est une manière de raccorder le dehors silencieux du désert au dedans de la parole politique : une même qualité d'éphémère, de dépense ici et maintenant, énergie consumée dans l'instant d'un acte gonflé de possible. Comme le dit un des militants, il n'y a pas à se demander ce qui viendra après, où tout ça nous mène – c'est le discours de l'Etat, de la planification, de la carte –, l'insurrection a déjà commencé dans le flot des paroles échangées sur la scène politique, elle a lieu dans le non-lieu ouvert par la fuite du géomètre et de la clandestine.

(...) peu de films confirment comme Inland que le cinéma n'a pas plus à montrer qu'à démontrer. Il faudrait dire « entendre entre les mailles ». Entendre les échos du passé dans les paroles échangées : par exemple, la simplicité avec laquelle Tegua transforme un bout de terre ocre en une scène invisible, pour y déposer la conversation entre Malek et un jeune homme, à propos de récentes émeutes, de la rébellion des villageois contre l'Etat. Entendre la vibration de l'avenir dans les plages de silence : magnifique plan muet d'une bande d'adolescents marchant de dos au crépuscule, regard de défi d'un migrant jetant sa barque à l'eau à Oran – armée de gueux, de damnés, peuple éparpillé sur la terre algérienne.

Ne pas montrer : effacer. Couper les lignes de la communication, de la signification. Faire monter dans le plan l'opacité sensuelle d'un espace-temps désorienté, rendu au possible. Qu'est-ce qui efface ?

Une certaine manière de faire vibrer l'air, trembler la terre et le ciel.  
(Barlet)

Tariq Tegua répond à une question sur la vision de l'Algérie au cinéma lors d'un débat avec Olivier Barlet après la projection du film (Neyrat):

Tariq Tegua : (...) D'autres filmeront l'Algérie sous des facettes plus attrayantes, je m'en suis tenu à ces translations mélancoliques. Du fumier on peut faire jaillir des choses belles et il faut parfois y tendre. Mais la question que tu poses est de savoir ce que signifie de poser une caméra et d'enregistrer, et de ce que ça vaut : qu'a-t-on perçu du réel ? Je n'en sais jamais trop rien. Filmer, c'est fatalement manquer quelque chose. Ces vitres qui s'intercalent entre le voyeur, c'est-à-dire moi, et le spectateur, ce qui est vu, rappellent cette condition malheureuse de voir à côté, d'avoir manqué l'instant, la durée. Cadrer, c'est manquer le off, c'est forcément une aventure du regard, mais du regard malheureux.

Olivier Barlet : Voilà qui m'amène à la dernière question que je voulais te poser qui est justement celle de l'invisible. On a l'impression qu'Inland converge vers un énigmatique qui dénote une recherche du domaine du métaphysique.

Tariq Tegua : Oui, à double mouvement : cartographique (d'un coup d'œil embrasser la totalité d'un espace) et moléculaire (le devenir lézard, cailloux de Malek et de la fille), tout cela dans un même mouvement, à la fois cosmique et minéral, sidérant et sidéral. Je ne sais si on y arrive mais je tendais vers le point ultime de disparition dans les terres.

Par la suite c'est un débat avec la salle qui propose des questions/réponses éloquentes :

Question : On ne voit pas dans vos films la génération qui a connu la guerre d'Algérie.

Tariq Tegua : Je filme ceux qui m'entourent. Je crois que la génération dont vous parlez vit à la fois la conscience de la nécessité de la guerre et la conscience de son inaboutissement.

Réaction : J'ai été sévère après votre film et l'avais traité d'ennuyeux à l'issue de la projection durant le débat. Mais plus je vous écoute en parler, plus je le comprends. Vous justifiez non votre lenteur mais vos longueurs. Et du coup, cela me donne envie de le revoir ! C'est tout l'intérêt de ces leçons de cinéma !

Tariq Tegua : Si je puis me permettre une réaction, ce serait de dire que je ne justifie pas mon travail. On utilise le terme "leçon de cinéma" mais je n'arrive pas à en mettre, ce serait gonflé ! L'enjeu de l'exercice est d'engager des pourparlers, une  *négociation autour des images que vous avez vues. Je ne suis pas là pour me justifier car je ne me sens coupable de rien du tout, mais pour négocier des solutions*

*possibles, des interprétations et des lectures possibles. Ce n'est guère plus, mais c'est essentiel !* (Barlet)

Nous ne pouvons que souligner la fin de cette réponse qui éclaire à la fois les nouveaux enjeux du cinéma algérien et ceux du roman algérien : négocier des solutions possibles, des interprétations et des lectures possibles. C'est là même, le but de notre travail, de notre recherche. Et ce réalisateur qui a réussi à incarner l'enjeu même de notre réflexion sur la topographie algérienne, expose la même volonté essentielle de *possibles*....

Un autre critique, Mathieu Tuffreau, partage notre point de vue sur le rôle du film de Tariq Teguia :

Dans *Inland*, le soleil semble confirmer l'absurdité du monde, mais il ouvre sur *un nouveau territoire mental*, parsemé de lignes dépourvues d'horizon, où la seule solution semble être de continuer à marcher, comme ces deux philosophes de café dont les conversations parsèment le film, qui espèrent que le XXI<sup>e</sup> siècle sera celui des femmes, avant de traverser à pied un désert de cailloux. Tariq Teguia s'empare avec un cadre rigoureux et une lumière caressante de toutes les thématiques brûlantes du monde méditerranéen actuel (le terrorisme islamique, le délire sécuritaire, la mixité linguistique, le chômage, etc.) pour *dresser une cartographie de l'âme qui semble ouvrir des territoires insoupçonnés* pour le cinéma contemporain. (Barlet)

Les mots sont là : *nouveau territoire, territoires insoupçonnés*. Ainsi, à l'égal du roman algérien contemporain, le cinéma algérien, incarné par Tariq Teguia, propose le trans-national et méta-national comme nouvelle topographie qui se veut hors-frontière puisqu'il s'agit avant tout de tendre vers « le point ultime *de disparition dans les terres* » et non de la *disparition de la terre*. Et disparaître dans les terres, c'est bien à la fois aller au-delà d'elle et en plein milieu d'elle.

### **Le désert créateur : la parole, le Verbe et la nomination par le désert**

Jacques Derrida expose une réflexion sur l'indicible et l'ineffable de l'écriture en mettant en exergue l'univers poétique d'Edmond Jabès :

Absence de l'écrivain aussi. Ecrire, c'est se retirer. Non pas dans sa tente pour écrire, mais de son écriture même. S'échouer loin de son langage, l'émanciper ou le désemparer, le laisser cheminer seul et démuné. Laisser la parole. Être poète, c'est

savoir laisser la parole. La laisser parler toute seule, ce qu'elle ne peut faire que dans l'écrit (DELEUZE 106).

Il y va de même, selon nous, de la littérature et du cinéma algériens quand ils cherchent et convoquent le désert et sa voix. En cela, il s'agit pour nos créateurs de questionner la parole et le Verbe. Le désert et son Nom offrent la signification de la nomination à travers traces et vestige des signes. Dans la partie en italique qui se veut partie philologique, le narrateur de *Désert sans détour* explique :

Puis le désert s'est reconstitué, s'est rendu à lui-même, simulant à nouveau cet espace où le regard ne sait où se poser. Et se rejoignant comme il vient de le faire, il a englouti ce qui un moment auparavant prétendait s'y instaurer, s'y conserver. Mais le songe nous en poursuivra dans la grotte la plus profonde où nous chercherions refuge : abîme qui s'ouvre et nous ouvre et où, le cœur en proie au tourment, nous entendrons une voix d'enfant tout en cris : « Père ! Père !... » Nous l'écouterons et nous ne saurons quel enfant se trouve là à crier. Ce père pourrait être vous, iriez-vous penser. Mais quand n'étant pas un lit de torture, la nuit dans sa nuit se fait lit de leurres, que saurait-on en attendre, en garder ? La nostalgie de cet enfant, la nostalgie de la disparue si belle ? (DIB *DST* 35)

Il s'agit, avant tout, de voir cette création comme acte pure de littéarité et de création. Ainsi, la quête du Nom par et dans le désert permet l'artistisation pure. Il faut réfléchir celle-ci à travers la réflexion de Georges Molinié. En effet, la pensée théorique de « littéarité » pensée et réfléchie par Georges Molinié permet de concevoir « l'art verbal » au-delà de toutes contingences. Le roman, l'œuvre littéraire, n'est qu'art. Et, « l'art est des sens, et non d'abord du sens » (MOLINIE 26). De plus, « toute œuvre d'art verbal (c'est-à-dire reçue comme telle) n'existe comme art que dans la mesure où son caractère spécifique apparaît bien comme celui-là » (MOLINIE 39).

L'Art et sa création se subsument dans leur quête en une souvenance d'une trace à venir : la trace devenant le non-contraire de l'origine qui n'a pas eu lieu et qui est en attente. On n'attend ce qui doit avoir eu lieu. Et ce qui doit arriver. En ce sens, la quête de sens se double en une quête du sensible et son entité vécue comme la transcendance de l'Etre en attente et non plus en extase : l'épiphanie a lieu dans ce qui eut pu advenir et non en ce qui advient : le plausible est ce lieu de confinement d'un Etre-là qui peut advenir comme un étant-

là qui se meut dans ses possibles : tout à la fois l'Art lui-même et sa représentation. C'est-à-dire, l'œuvre elle-même entre son inspiration et sa scansion, qu'elle soit de l'ordre de l'innommé ou de l'ineffable : elle peut malgré tout, et se lire, et se regarder. Il va de même de la littérature et du cinéma algérien.

Le narrateur, en italique, dans le récit poétique de Dib énonce :

Jusqu'au point, le plus profond en moi, où tombeau, j'entends ma voix détimbrée dire : « Imân, islâm, ihsân. » Dire : « Intelligence avec les choses, avec tout, liberté de la parole. » Et encore : « Parole, Kun ! Ce qui nous établit être de vérité et présents à la vérité. Ce qui, juste, nous conduit sur la voie juste. » Où soi-même, on récite cela (...)  
(DIB *DST* 64)

Le créateur devient le miroir de sa création et c'est à travers elle qu'il s'exprime comme dans ce dialogue entre Hagg-Bar et Siklist :

- Des écritures, il y en a plein le désert, dit Hagg-Bar, toisant l'espace de travers, d'un seul œil. Que peut-on ajouter à ce qui est déjà écrit ?
- Notre écriture.
- Alors, toi non plus tu ne peux pas rester sans vouloir déposer ta petite macule là où tu passes, parapher un de ces chèques sans provision délivrés partout sur n'importe quoi ? Notre signature ira, sans plus, rejoindre les autres, se confondre avec elles et nous ne serons pas plus avancés. Dans le meilleur des cas, il en adviendra d'elle

...

Siklist, toujours en retard d'une idée demande :

- Oui, monsieur ? ...
- Il en sera d'elle comme de ces ...

Et le compagnon d'infortune, têtue :

- Oui, comme de ces ... ?
- Les atlal : tu ne connais pas ?
- Non, monsieur, j'avoue mon ignorance.
- C'est justement ce que nous allons tenter de déchiffrer.
- Et qu'est-ce donc ?
- Les uns te diront c'est ceci, les autres c'est cela.
- Et finalement, c'est quoi ?
- Finalement on ne sait pas trop. Il faut se contenter d'à-peu-près comme : traces de campement abandonnés, signes d'une écriture mystérieuse. (DIB *AD* 76-77)

Seulement savoir le désert et non le voir : son immensité se nomme mais ne s'affronte pas par le regard. S'impose seulement la mesure de l'humain depuis ses perceptions à ses sens qui se subsument dans l'attente du sens logique. La seule existence du désert se meut dans sa fiction.

### **En guise de conclusion**

Afin de laisser traces de leurs créations, nos auteurs ont usé de la poétique et de la sémiotique du désert comme incarnation du Verbe et de l'Art. Dépassant les frontières

intrinsèques à ceux-ci, ils ont agencé une errance de sens qui guide non seulement leurs personnages, mais l'appréhension de ceux-ci. Il s'agit, dès lors, de comprendre que le désert se meut en toute chose qui cherche et quête. La démesure de l'infini n'est que le tempo du temps qu'il faut pour seulement apercevoir l'entame d'un inachèvement : tout à la fois la Poésie pure et son nom.

Errant orant, lecteur perdu et spectateur ébloui, le désert n'est que le nom susurré d'un art qui n'en finit pas de tourner, de publier et de raturer sur des palimpsestes à retrouver le nom superbe d'une terre encore vierge de quête : l'algérienité. Mémoire sans papiers, leçons sans cahier, l'art algérien ne demande qu'à se laisser traverser, comme le désert dibien, *sans détour...*

Alors, à nous d'y plonger.

### Ouvrages cités

#### Corpus primaire

DIB, Mohammed. *Désert sans détour*. Paris : La Différence, 2006.

----- *L'Arbre à dire*. Alger : Dahlab, 2009.

#### Corpus secondaire

AYOUB, Habib. *Le Désert et après*. Alger : Barzakh, 2007.

BARTHES, Roland. *Analyse structurale du récit*. Paris : Point, 1977.

BOUDJEDRA, Rachid. *Timimoun*. Paris : Gallimard, 1995.

----- *Cinq fragments du désert*. Paris : Editions de l'Aube, 2002.

DELEUZE, Gilles. *La Différence et la répétition*. Paris : PUF, 1968.

DERRIDA, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris : Le Seuil, 1967.

DJAOUT, Tahar. *L'Invention du désert*. Paris : Seuil, 1987.

GENETTE, Gérard. *Figure III*. Paris : Le Seuil, 1972.

MATI, Djamel. *On dirait le Sud*. Alger : Alpha, 2007.

MOKKEDEM, Malika. *La Nuit de la lézarde*. Paris : Grasset, 1998.

----- *Les Hommes qui marchent*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1997.

MOLINIE, Georges, *Sémiostylistique, L'effet de l'art*, Paris : PUF, 1998.

#### Sites internet à propos du film *Inland* de Tariq Téguia

<http://medias.unifrance.org/medias/110/149/38254/presse/inland-dossier-de-presse.pdf>, le 12 novembre 2016.



NEYRAT, Cyril, « La terre tremble – Inland, de Tariq teguia », <http://www.derives.tv/La-terre-tremble-Inland-de-Tariq>, 2009. le 12 novembre 2016.

BARLET, Olivier, « La leçon de cinéma de Tariq Tégua », <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=9014>, LA LEÇON DE CINÉMA DE TARIQ TEGUIA au festival des films d'Afrique du pays d'Apt 2009, le 12 novembre 2016.

TRUFFEAU, Mathieu, « Inland : Tariq Tegua, un nouveau géographe mental », <http://cinemadanslalune.net/?p=220> le 12 novembre 2016.