

Sous les soleils du Maghreb. Configuration et fonctionnement de l'image solaire chez Mohammed Dib, Driss Chraïbi et Rachid Boudjedra.

Adelaida Porras Medrano
Universidad de Sevilla (España)

“Fascinant par sa toute-puissance, le soleil paraît comme énigme indéchiffrable. Ce 'soleil rouge' est comme un oeil qui déshabille, viole. Le signe est surdéterminé. Il ressemble à un regard implacable dont on a peur. On peut dire qu'il est comme un surmoi implacable. Des romanciers, des poètes ont parlé du 'soleil rouge des colons'. Ce signe devient signe polémique qui imprègne le paysage littéraire”(Jean Déjeux, *Maghreb. Littératures de langue française*)¹.

Déjeux introduit ici l'un des problèmes majeurs de cette littérature de langue française qui la détermine entièrement: cette double postulation entre un nous, collectivité maghrébine, musulmane et colonisée, et un vous, minorité européenne, rationaliste et colonisatrice. Entre ces deux pôles qui l'attirent comme des aimants, un moi qui subit les impositions des deux groupes, essaie de retrouver une place “au soleil” que la tradition d'un côté, et la modernité, de l'autre, lui ont volée. Cette double libération — de l'étranger qui s'est imposé en tant que dominateur, et d'un héritage sclérosant que le contact avec l'Occident a rendu désormais insupportable — est reprise et illustrée dans bon nombre de textes par la présence solaire, image métonymique d'un processus de quête d'identité collective et individuelle.

La constatation de la présence solaire dans la littérature des trois pays francophones du Maghreb est d'une telle évidence, que même le lecteur le moins avisé conserve le souvenir d'une constellation d'images ayant le soleil pour centre et fondées sur divers aspects de la luminosité et de la chaleur: la blancheur laiteuse du ciel, inondé de lumière par les jours d'été; la blancheur aveuglante des murs peints à la chaux, qui reflète et multiplie la luminosité de l'astre; le soleil rouge du sang des patriotes, braise violente qui parcourt la campagne algérienne; le soleil retentissant dont la chaleur accable l'être, lui ôtant sa volonté, etc.

Ce soleil que Krappe² a désigné comme un symbole céleste, luminaire de l'espace, objet

de culte des primitives peuplades nomades, lié à l'imagination ascendante, est placé par Gilbert Durand³ parmi les symboles spectaculaires, à l'intérieur du régime diurne de l'image. À la puissance bienfaisante du soleil levant, qui triomphe des ténébreux de la nuit, Durand ajoute d'autres images, comme celle de la couronne céleste, du cheval qui symbolise la fuite du temps, dont la course est en rapport avec celle de l'astre noir, ainsi que l'isomorphisme accordé par l'azur et le rayon — l'or —, synonyme de blancheur resplendissante. De son côté, Jung, dans son oeuvre *Symboles de transformation*⁴, développe l'analyse de l'image solaire comme représentation de la divinité et comme manifestation mythologique de la paternité, dont la chaleur engendre la vie.

C'est dans cette direction que nous nous sommes décidés à suivre ce parcours lumineux chez trois auteurs emblématiques — Mohammed Dib, Driss Chraïbi et Rachid Boudjedra —, en essayant de vérifier cette prétendue implication symbolique de la présence solaire dans ses rapports avec l'idée de libération et sa polyvalence. Cette polyvalence est en même temps le signe d'un itinéraire, collectif et individuel, qui marque le passage de la révolte contre les colonisateurs au refus de l'autorité paternelle, incarnation de la tradition islamique, et à la quête ultérieure des véritables racines, où repose l'identité du Maghrébin.

C'est ainsi que dans *L'incendie* (1954) de Dib, le soleil est flamme qui s'insurge contre l'oppression, tandis que dans *Le Passé simple* (1954) de Chraïbi il est représentation de l'autorité patriarcale dont le rejet pousse l'individu à l'exil. Dans deux romans de Boudjedra, *La Répudiation* (1969) et *L'Insolation* (1972), ce soleil, manifestation cosmique de la tradition et du sacrifice mutilant, anéantit l'être, réduit désormais à la folie. Finalement, dans *Une enquête au pays* (1981), aussi de Chraïbi, il devient symbole du refus de la modernité, dans un désir de retour à un passé pré-islamique qui implique une volonté de conciliation entre l'homme et les forces de la nature.

Ces cinq romans choisis décrivent donc une évolution dans la manifestation du conflit essentiel qui obsède l'intellectuel maghrébin, celui d'une identité brisée, synthétisée par la présence textuelle d'un surmoi solaire et mutilant⁵. L'amputation symbolique est par conséquent la marque d'une brisure multiple — psychologique et affective, mais aussi et surtout idéologique- imposée par l'affrontement de deux mondes.

Ce parcours, nécessairement diachronique, s'insère dans un mouvement évolutif qui va de pair avec la perception de la présence solaire, instance poétique et métonymie de la civilisation qu'elle désigne. C'est pourquoi il n'est pas inutile de rappeler que ses manifestations textuelles marquent une progression qui pourrait être considérée comme parallèle à celle de la littérature maghrébine.

C'est ainsi que, à la première époque, celle qu'il nous faut désigner comme littérature française à propos du Maghreb, écrite par des Français, voyageurs ou colonisateurs, correspond une vision exotique, où le soleil joue uniquement le rôle d'élément climatique d'une région que l'Européen parcourt en dominateur, subissant l'épreuve de la chaleur comme tribut qu'il doit payer afin d'être initié dans la primitivité des moeurs sauvages du désert ou de la ville arabe⁶.

Avec les écrivains de l'École d'Alger, Français enracinés dans le Maghreb, l'image du

soleil apparaît très souvent en symbiose avec celle de la mer. L'azur du ciel, inondé d'une puissante lumière blanchâtre, et le bleu pur de l'onde deviennent les signes d'une "Algérie heureuse", dans les mots de Gabriel Audiso, insouciant et joyeuse, en rapport avec le bonheur petit-bourgeois des colons. C'est le temps de l'inconscience, d'après l'expression utilisée par Benjamin Stora pour désigner cette période⁷.

Le mythe de la Méditerranée, qui a pénétré les consciences des pieds-noirs, se manifeste, tant dans la vie que dans la littérature, par l'ouverture à la mer. Le soleil, la mer, le sel qui sèche sur la peau, la sensualité exacerbée sont, comme l'explique Daniel Leconte, "la juste compensation des taboux sociaux, héritage puritain des coutumes latines"⁸.

Avec la première génération d'écrivains autochtones, celle de 1952, que l'on appelle "ethnographique", le soleil devient un élément de plus de la civilisation maghrébine que ces écrivains essaient de montrer à l'opinion publique dès l'intérieur, en utilisant les techniques du roman colonial, mais en inversant les signes dévalorisants. Le soleil apparaît comme élément intégrant de la vie quotidienne, composant d'un paysage que la sécheresse, la poussière, quelques maigres oliviers et un paire de moutons chétifs retracent. Il s'agit donc de montrer cette réalité de misère, où le colonisé étouffe, dépourvu des terres que les colons possèdent, à la métropole, qui garde encore le souvenir d'un Maghreb exotique, où le Maghrébin joue le rôle du bon sauvage.

Ces textes, proches des romans régionalistes et du roman du terroir québécois, montrent bien le vieux terroir kabyle dans sa situation réelle, de sorte que les auteurs emploient très souvent dans leurs descriptions un style documentaire, essayant de transmettre aux Français de la métropole la réalité de leur misère. Le soleil joue dans ces textes le même rôle que dans la vie réelle: repère et mesure temporelle qui ponctue la journée et l'année du fellah, qui favorise les opérations de la vie traditionnelle et qui alourdit les tâches quotidiennes à l'époque de la canicule, où la crainte de l'incendie sévit partout dans ces pays de la soif.

C'est justement *L'incendie*, le roman que Mohammed Dib fait paraître en 1954, qui va marquer un tournant dans la littérature algérienne de langue française. Publié peu de mois avant la révolution, ce texte qui raconte la grève des fellahs algériens révoltés contre les colons et l'incendie qui s'ensuit, inaugure une littérature d'affirmation nationale qui va de pair avec la lutte des patriotes pour l'indépendance.

Avec *L'Incendie*, l'image solaire, teintée de rouge, devient celle de la lutte pour la libération, s'entourant de projections violentes et mythiques, parmi lesquelles, celle du cheval chthonien (que Gilbert Durand associe au soleil noir)⁹, symbole de la libération du peuple. Ce soleil, celui de la chaleur accablante de l'été dans la campagne algérienne, est en plus représenté dans son isomorphisme avec l'incendie qui prélude à la révolution:

— L'as-tu vu, le cheval qui a traversé le ciel?

— Non, Commandar. Il ne pourrait y avoir de cheval qui vole. Tu rêves. Les flammes qui tombent du ciel te tournent la tête. Et tu vois des choses. (...)

Commandar lui raconta ce que les fellahs avaient observé au cours d'une nuit:

'La lune d'été écumait au-dessus des abîmes noirs qui s'ouvraient entre les monts. Ce n'était plus la nuit. L'air, la terre, resplendissaient. (...) Soudain un bruit de sabots frappant le sol se répercuta à travers la campagne. (...) Plusieurs qui s'étaient installés devant leurs gourbis virent sous les murailles de Mansourah un cheval blanc, sans selle, sans rênes, sans cavalier, sans harnais, la crinière secouée par une course folle. Un cheval sans rênes ni selle dont la blancheur les éblouit. Et la bête prodigieuse s'enfonça dans les ténèbres'.¹⁰

Ce cheval du peuple, comme dira plus tard Commandar, cheval solaire qui apparaît la nuit en la détruisant ("ce n'était plus la nuit") fait place dans le roman à une constellation d'images qui renvoient à l'idée d'agression, parmi lesquelles l'aveuglement de la lumière, feu célestial qui ravage la campagne et qui pénètre en le blessant le corps des fellahs¹¹, se manifeste à côté de la chaleur comme oiseau terrifiant qui rougit l'horizon:

*Le flamboiement d'août dressait de toutes parts des murs aveuglants et disloqués; toute vie se trouvant prise, ici, entre ces parois. L'aile lourde de la chaleur battait, et, devant les yeux, la lumière lessivée de midi agitait sans fin cette peine rouge. (...) Des éclaboussures de soleil traversaient, à l'endroit où il se tenait, les branches feuillues des figuiers qui se serraient au milieu du champ, formant une voûte au-dessus d'une source. Tout autour, la campagne incandescente haletait.*¹²

Les exemples pourraient se multiplier¹³, en insistant sur le flamboiement du soleil, l'aveuglement des sentiers, le ciel rouge, etc. Remarquons simplement au passage la configuration violente de ces images solaires et l'assimilation produite entre la lumière et la situation de fellahs: les rayons du soleil construisent un espace fermé et sans issue — "toute vie se trouvant prise entre ces parois" — où la couleur de la lumière matérialise un état d'esprit — "cette peine rouge" — qui annonce la Révolution, prétendue libération du joug colonial.

Ce soleil incendié marque donc un tournant dans cette littérature qui désormais abandonnera rarement ce caractère violent. Mais, cette même année de 1954 est celle de la publication d'un autre texte dont l'influence sera décisive: *Le Passé Simple* de Driss Chraïbi qui, avec *La Boîte à merveilles* d'Ahmed Sefrioui, inaugure le roman marocain de langue française. Face au drame collectif de *L'Incendie*, *Le Passé Simple* reproduit un parcours autobiographique, introduisant le lecteur dans la violence des rapports familiaux. Au durcissement de traditions islamiques qui préside les relations intimes de la vie algérienne, où la maison devient le terrain de revanche du colonisé — celui-ci exerçant sur son entourage intime une autorité que sur le plan officiel lui a été volée par le colonisateur — correspond au Maroc une crise violente produite par la comparaison implicite entre deux systèmes de valeurs opposés qui deviennent, du fait de la colonisation, les deux systèmes référentiels du colonisé: la tradition islamique et la culture occidentale.

Ce mouvement marocain que l'oeuvre de Chraïbi inaugure en dressant l'image d'un père

tout-puissant — le Seigneur — incarnation de l'Islam, à qui se trouvent soumis les membres de sa famille, dans une obéissance marquée par la terreur, aura des suites dans tout le Maghreb. L'image solaire est ici celle de la toute-puissance, aveuglement qui poursuit le protagoniste, dans des romans le plus souvent autobiographiques, où les personnages essaient de se soustraire à l'autorité paternelle. Les formes de révolte sont illustrées par des textes comme *Le Passé Simple*, *Nedjma* (1956) de Kateb Yacine, *La Répudiation* (1969) ou celui, représentatif de l'impossibilité de fuite réelle, *L'Insolation* (1972).

Ces romans, construits comme des confessions où le narrateur raconte sa vie, insistant sur les rapports familiaux qui ont marqué son enfance, présentent une série de transgressions par rapport à l'orthodoxie islamique, à travers lesquelles ces auteurs essaient de mettre en valeur leur refus des impositions dont ils se sentent les victimes: l'inceste, l'homosexualité, l'alcoolisme, la révolte contre le père qui conduit à la haine et au désir de la mort.

Les issues proposées se réduisent au départ pour l'Occident, qui représente une libération individuelle face à l'échec collectif, ou à la folie, où le narrateur sombre en essayant de remettre en place les bribes d'un passé marqué par l'incohérence que la démarche de l'écriture reproduit.

Ce soleil aveuglant, qui ne permet pas de saisir l'étendue de la réalité, se manifeste dans *Le Passé Simple* au moment de l'enterrement d'Hamid, le frère du protagoniste qui, âgé de neuf ans, a péri victime de la violence du père qui lui a écrasé le crâne.

Le linceuil blanc qui couvre le cadavre devient, sous l'effet de la lumière, le flambeau de la puissance paternelle qui aveugle l'assistance, représentée par la voix du fils, incapable de se soustraire à son autorité:

Le ciel est flambant blanc, si blanc que je n'en distingue pas le soleil. Derrière nous, la porte s'est lourdement rabattue; sur laquelle frappent les poings et heurte le front de ma mère à qui la Loi interdit d'assister aux funérailles. (...) Tout de suite le soleil a cinglé le linceuil blanc, jusqu'à le rendre miroitant. Lentement, précautionneusement, nous descendons le perron et, comme il marche devant moi à reculons, le Seigneur a levé les bras. De la sorte Hamid est resté dans la position horizontale et j'ai presque de la gratitude pour ce geste. ¹⁴

Ce linceuil miroitant, symbole ambivalent de la puissance paternelle — physique et idéologique — se substitue dans le ciel aveuglant de la tradition au véritable soleil pour se soumettre à la volonté du patriarche, incarnation de l'Islam. C'est en effet le père qui, de son autorité, arrête dans le ciel ce soleil éblouissant qu'est devenu le linceuil de son fils. De même, quand il bénit le narrateur prêt à gagner la France, la chaleur et la lumière solaire accompagnent cette dernière apparition de la tradition islamique dans le texte:

— Au nom des quatre-vingt-dix-neuf noms d'Allah, au nom du Père de Koreïch et du Croissant...

Suit l'absolution que j'écoute prosterné.

— Va, mon fils, mon sujet.

Nous nous levons, nous retirons à reculons — le soleil est haut dans le ciel, qui torréfie, et la poussière poudroie.¹⁵

La libération du fils, qui arrive finalement à s'arracher à la lumière de l'Islam grâce à l'exil, implique cependant une amputation: en abandonnant le Maroc il choisit la brisure engendrée par une révolte longtemps réprimée qui éclate maintenant dans la violence du rejet¹⁶, manifestation en même temps d'une crise insoluble, celle d'une identité conflictuelle.

Dans *La Répudiation*, nouveau parcours autobiographique et thérapeutique, au cours duquel le narrateur essaie de mettre en ordre des souvenirs épars et des hallucinations cauchemardesques, le soleil apparaît dans sa dimension accablante, comme présence angoissante qui écrase l'individu, l'accrochant au sol dans un mouvement d'impuissance qui n'a d'autre issue que la névrose.

Zahir, le frère aîné du narrateur, ivrogne, fumeur de kif, qui maintient des rapport homosexuels avec un juif, comme manifestation de sa révolte contre l'autorité du père, meurt victime des excès auxquels le manque d'affection paternelle le conduit. L'arrivée de son cadavre au port de Casablanca devient un prétexte pour la description d'un paysage hallucinatoire, où le cercueil remplace le soleil, en faisant de la terre un miroir agressif:

Ciel bloqué par un embrasement gigantesque.(...) Personne, au fond, n'était consterné par la position ridicule de l'énorme cercueil suspendu entre la mer, torturée par la jetée de quartz, et la terre, comme évanouie dans une réflexion solaire où ne subsistait qu'une étrange sensation de foisonnement serré et crêté comme un empennage grandiloquent, avec des couleurs dont on ne saurait dire si elles étaient rouges ou orange; la terre, perpétuellement, partait à l'assaut de nos yeux éblouis par la transparence de l'air (...) Le fourgon cahotait sur l'espace noué par la chaleur; nous étions emmurés dans notre impuissance à tout nier et à partir nous laver dans les criques fabuleuses afin de délivrer nos muscles de ces espaces tavelés par la lumière, et de la chair croupissante d'un mort erratique.¹⁷

De même que le ciel reste “bloqué” par cet “embrasement gigantesque” que le cercueil baigné de lumière procure, la terre, réflexion solaire, agresse les yeux du protagoniste, incapable “de tout nier”, dans “ces espaces tavelés par la lumière”. La force de la tradition qui, tel un dieu, dispense la vie et la mort, s'impose au cosmos (“noué par la chaleur”) devenu à jamais prison (“nous étions emmurés dans notre impuissance”).

Ce soleil miroitant domine “l'enfance saccagée”, comme l'appelle Boudjedra, et poursuit l'individu dans son âge adulte, comme présence permanente, oeil qui surveille et dessèche, en conduisant sa victime à la folie, manifestation de l'impossible révolte contre la structure

sociale. Ce soleil qui joue le rôle de témoin, tel un père vigilant, devant les moindres déviations des individus¹⁸, est remplacé dans la dernière partie du roman par les Membres Secrets du Clan qui, dans la catharsis hallucinatoire du narrateur, représentent l'ennemi le plus redoutable, l'orthodoxie islamique, vide inhumain qui se substitue à la lumière véritable, mais qui conserve le miroitement aveuglant de l'autorité patriarcale:

Je n'avais plus aucune conscience du temps, car durant mon séjour dans la villa j'avais les yeux constamment bandés, sauf lorsque j'étais interrogé dans la grande pièce ripolinée, brillante et violemment illuminée, où il n'y a avait aucune fenêtre. Une chaise en métal blanc occupait seule le milieu de la grande salle, et l'espace, à cause de ce siège perdu dans l'immensité, abstraite à force de blancheur et de propreté, prenait des proportions inquiétantes d'autant plus que, malgré mes cris et mes hurlements, il n'y avait pas le moindre écho dans la pièce, pourtant vide et immense; je craignais par-dessus tout ce lieu aseptisé, inodore et incolore; (...) Aucune trace de souffrance, aucun indice permettant de déceler le passage d'un homme, aucune odeur de sueur non plus. Rien en fait! cela n'était que plus terrible, plus inhumain. Rien, sinon cette blancheur aveuglante, ce silence effroyable, chaque fois que l'on m'amenait sur les lieux de la question.¹⁹

Cet éblouissement conduit le narrateur, confronté au vide, vers la folie, qui se manifestera d'une façon encore plus évidente dans *l'Insolation* (1972), où un homme, enfermé quelque part, essaie de comprendre un monde qui lui échappe, parce qu'il a voulu dénoncer les traditions archaïques et les conventions sociales. La démarche accomplie dans ce processus d'explicitation de soi-même lui permettra de faire resurgir son enfance dans la quête de la plage, réelle et symbolique, où il a reçu le "coup de soleil" que suppose la révélation de l'écart entre deux mondes, celui de la réalité, soumis à une tradition sclérosante et celui voulu par la révolution. Comme le dit Jean-Claude Vatin, "à la lumière du constaté il ressent l'éblouissement de la déception, de la désillusion."²⁰

Ce soleil qui éteint à jamais la lumière dans le cerveau du narrateur et qui donne lieu au récit où il essaie de mettre en place ses souvenirs, transforme l'intérieur de l'hôpital où le fou est enfermé, qui devient l'espace miroitant de l'hallucination, baigné de lumière:

Ils (les autres malades) feignent d'ignorer, avec le lever du soleil, le vacarme des insectes autour des cercles imaginaires ou vaguement dessinés dans l'espace par le froissement des rayons solaires et le tremblement des feuilles du jardin qui venaient s'écraser contre les vitres de la salle comme peintes en blanc, alors qu'elles étaient revêtues de couleurs généreuses et fortes où l'orange dominait avec le bleu.²¹

C'est donc le soleil qui, pénétrant à travers les yeux, ravage l'intérieur de l'être. La vue joue par conséquent un rôle de premier plan dans la représentation solaire, qui n'est pas

perçue de l'extérieur, mais décrite par quelqu'un qui la ressent de l'intérieur, baigné dans cette lumière, c'est-à-dire insolé :

Un rayon tombe dans l'oeil d'un fou (...) Le rayon de soleil tombé dans l'oeil du fou équarissait, à l'heure qu'il était, chair et nerfs. Lui se disait que ce n'était pas si mal que ça un petit rayon de soleil juste dans le trou de l'oeil. De vrai, il avait l'oeil allumé, pavoisé de mille couleurs où grouillent surtout le rouge et le vert juste à l'intérieur du point noir englouti dans le cerne marron de la pupille. Il portait l'incendie et s'en flattait.²²

Conçu sur un schéma de réduplication par rapport au roman précédent, *L'Insolation* est également fondé sur la notion de brisure²³, où l'image solaire est en même temps symbole de l'anéantissement et de l'échec d'une libération manquée qui condamne l'individu à la répétition du souvenir. Mais cette faille a un caractère globalisant, elle devient exemplaire et par là redoutable, car "à travers le récit d'une aventure individuelle, d'une initiation dérisoire et tragique, c'est bien le portrait d'une société que peint un homme. En empruntant, selon toute vraisemblance, à une expérience personnelle, enrichie, dramatisée, transformée par le filtre d'une veine et d'une technique perpétuellement inventives, l'écrivain se livre à une véritable 'confrontation' entre l'Algérie imaginée et l'Algérie rencontrée."²⁴

Finalement, il faudrait parler d'une dernière perception de l'image solaire qui fait de celle-ci le symbole d'une tradition pré-islamique, en essayant de réconcilier l'individu avec la nature, dans un retour aux sources ancestrales où l'on récupère un symbolisme élémentaire primitif.

C'est ce qui arrive dans *Une enquête au pays* (1981) où la découverte d'une peuplade d'origine berbère, en parfaite symbiose avec le cosmos, transporte les personnages dans un voyage à travers le temps. Le soleil apparaît comme l'élément recteur d'un univers naturel qui ignore la civilisation et dont les habitants, êtres humains et animaux, bronzés par la luminosité, se confondent avec le paysage auquel ils s'intègrent. Présence absolue, envahissante, et principe vital, il remplace la nourriture et l'eau dont l'absence ne semble pas pourtant décisive :

Assis au milieu de l'enclos, sur une pierre plate, entre les deux moutons assoiffés et l'âne immobile, Raho contemplait le soleil couchant. Toute chose en était issue, toute chose y était incluse. C'était le soleil qui faisait germer les plantes, et c'était lui qui les desséchait et les faisait mourir. Quand un homme avait passé toute son existence entre la terre et le soleil, il ne pouvait qu'accepter la vie. La terre était nue, sans eau, stérile depuis des générations; et le soleil souverain. (...)

Les rayons du soleil brasillant à l'horizon teintaient le visage du vieil homme de cuivre et d'étain, puis ses bras, ses jambes, tout son corps, tandis qu'il se déshabillait et lançait au loin ce qui, durant toute une journée, l'avait couvert aux autres et à lui-

même. S'accroupissant, il projeta ses mains en avant, les ramena vers lui comme si elles étaient chargées d'une gerbe de blé mûr et doré et, par brasées, il se mit à se laver avec la lumière du soleil couchant.²⁵

En effet, Raho ramasse dans ses bras les rayons du soleil ("gerbe de blé mûr"), pour se laver avec sa lumière, fluide non plus de mort, mais de vie. Face à l'univers de la brisure présidé par le soleil de l'oppression, le caractère solaire de Raho, couleur "de cuivre et d'étain", apporte le soulagement de la conciliation. La rêverie minérale, les images métalliques de cet univers de la sécheresse, configurent un dernier stade de l'évocation solaire qui apparaît ici de nouveau comme symbole d'une tradition dont les signes dévalorisants ne sont plus significatifs: au danger d'anéantissement individuel et collectif représenté par la tradition islamique, se substitue celui des faux progrès de la modernité, d'une civilisation branchée sur la technique et le confort matériel qui oublie la véritable nature humaine. Le retour à cette nature que le soleil préside semble apporter une possible issue à cette crise d'identité ouverte par le contact avec l'Occident et que seulement un retour aux sources pourrait déjouer.

Ce parcours ouvert sous le signe de la fracture prend donc fin sur une image de la conciliation, dans un mouvement de retour à une tradition non-pervertie par des impositions idéologiques. La libération des attaches mutilantes et la quête d'une identité vraie ont été les deux axes sur lesquels la représentation solaire est venue se greffer sur les textes choisis. La progression décrite par sa configuration est celle de cette quête, partielle ou impossible, qui constitue le conflit majeur de l'écrivain.

Au soleil incendié qui devient un appel à la révolte et à celui miroitant de la toute-puissance paternelle exorcisé par l'exil, s'oppose l'image de l'éblouissement qui mène à l'anéantissement, à la redondance d'une issue introuvable. Mais cette polyvalence n'est pas seulement marquée par la brisure, car le retour aux véritables sources, dans un passé lointain et a-historique, de communion avec le cosmos, semble pouvoir restituer au soleil sa fonction bienfaisante et à l'homme sa véritable identité.

Notes

¹ Paris, Arcantère, 1993, p. 143.

² A. H. Krappe, *La Genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952.

³ G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, pp. 162-178.

⁴ C.G. Jung, *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 113 et ss. Ainsi l'affirme Jean Déjeux (*Op. cit.*, pp. 142-143):

À partir d'une lecture globale des littératures du Maghreb, il est possible de retenir les thèmes les plus signifiants et des obsessions dans cette confrontation de l'écrivain avec le surmoi de l'autre et des siens. (...) la descente dans les profondeurs ne peut être dissociée de la courbe historique, d'un certain nombre de temps forts, depuis l'agression de la castration jusqu'à la résurrection au bout de l'itinéraire de repossession de soi: reconquête de l'identité. Deux espaces ou deux images fortes et symboliques éclairent le drame de l'écrivain: l'image du soleil, celle de l'agression et de la castration; l'image de la caverne, celle du refuge défensif et protecteur, du mythe. Extériorité, d'une part, intimité et intériorité d'autre part. Le parcours est celui de l'entrée en gloire: sortie de la caverne pour affronter le 'soleil étranger'. (...)

L'image solaire symbolise le regard et le surmoi mutilant. Ce signe est ambivalent: d'une part, la chaleur bienfaisante, mais plus souvent un signe de mort.

⁵ Prenons en exemple un passage de la nouvelle *Les trois dames de la Kasbah* de Pierre Loti, où la chaleur et la lumière du soleil apparaissent à l'intérieur d'une description qui essaie de montrer au lecteur métropolitain l'exotisme d'une ville algérienne, synthétisé par la maison des trois dames:

Tout cela s'était immobilisé, comme les rues de la vieille Kasbah, sous le ciel de l'Algérie, et les moindres détails des choses ramenaient l'esprit bien loin dans le passé mort, dans les époques ensevelies des anciens jours de l'Islam.

L'air, la lumière, tombaient en longue gerbe, dans cette maison murée, par le grand carré béant de la cour intérieure. Rien n'y venait de la rue, rien des maisons voisines; on communiquait directement avec la voûte du ciel, avec ce ciel de l'Algérie, quelquefois sombre les jours d'hiver, quelquefois terni par le soleil les jours d'été, quand soufflait le sirocco du Sahara, mais le plus souvent bleu, d'un bleu limpide et admirable.

C'était bien cette solitude de cloître, qui caractérise les demeures arabes et révèle à elle seule tous les soupçons jaloux, toutes les surveillances farouches de la vie musulmane.

Le soleil tombait d'en haut, glissant le long de toute cette blancheur des murs, s'éteignant par degrés pour arriver, en lueur douce et diffuse, en bas, où la chaux mêlée d'indigo avait un rayonnement bleu. C'était comme une lumière azurée de feu de Bengale ou d'apothéose, qui tombait sur le sommeil des trois dames assises. Et, ainsi éclairées, tout le jour elles poursuivaient dans le silence leurs rêves indécis, aussi ténus que les fumées du kief." (P. Loti, *Les trois dames de la Kasbah*, Montrouge, Minerve, 1992, p. 23).

La luminosité s'allie ici à une chaleur implicite qui conduit à l'assoupissement des siestes et que cette "lumière azurée" ("nirvâna visuel" comme l'appelle Gilbert Durand), symbole de pureté primordiale, de la primitivité des "anciens jours de l'Islam", représente.

⁶ B. Stora: "La société 'pied-noir': le temps de l'inconscience", in *Histoire de l'Algérie coloniale (1830-1954)*, Paris, La Découverte, 1991, pp. 93-100.

⁷ D. Leconte, *Les Pieds-noirs*, Seuil, 1980, p. 35. Camus, chez qui la présence du soleil est constante (pensons, par exemple à une pièce dont l'action se situe hors de Maghreb, mais où la hantise de sa lumière pousse les personnages à agir: *Le Malentendu*), utilise les images solaires comme signe incontestable de l'union entre l'homme et le cosmos:

Un peu avant midi, nous revenions par les ruines vers un petit café au bord du port. La tête retentissante des cymbales du soleil et des couleurs, quelle fraîche bienvenue que celle de la salle pleine d'ombre, du grand verre de menthe verte et glacée! Au-dehors c'est la mer et la route ardente de poussière. Assis devant la table, je tente de saisir entre mes cils battants l'éblouissement multicolore du ciel blanc de chaleur. Le visage mouillé de sueur, mais le corps frais dans la légère toile qui nous habille, nous étalons tous l'heureuse lassitude d'un jour de noces avec le monde. (*Noces*, Paris, Denoël, 1959, p. 17).

Mais ce soleil accable, en déterminant le tempérament des habitants des contrées ensoleillées. Nous n'insisterons pas sur l'épisode, trop connu, de Mersault tirant sur l'Arabe sous l'effet de la chaleur et du reflet de la lumière sur le couteau de celui-ci. Aux images d'insouciance qui caractérisent la vie en liberté des pieds-noirs, il faut donc ajouter, pour que ce tableau soit complet, celles qui présentent la toute-puissance retentissante du soleil.

⁹ G. Durand, op. cit., p. 82.

¹⁰ M. Dib, *L'Incendie*, Paris, Seuil, 1954, pp. 25-26.

¹¹ "La lumière se planta dans le corps d'Hamid comme des échardes". *Ibidem*, p. 110.

¹² *Ibidem*, p. 95. C'est nous qui soulignons.

¹³ "Le soleil cuisait la ville jusqu'à ce qu'elle grillât comme une tôle." (*Ibidem*, p. 146).

¹⁴ D. Chraïbi, *Le Passé Simple*, Paris, Denoël, 1954, pp. 134-135.

¹⁵ *Ibidem*, p. 271.

¹⁶ "Je pisse. Je pisse dans l'espoir que chaque goutte de mon urine tombera sur la tête de ceux que je connais bien, qui me connaissent bien, et qui me dégoûtent." (*Ibidem*, p. 273).

¹⁷ R. Boudjedra, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969, pp. 162-165.

¹⁸ Ainsi arrive-t-il en effet dans l'épisode où Zahir est découvert "dans une position scandaleuse, en compagnie d'un gamin du voisinage" (*Ibidem*, p. 210):

(...) nous tous, rivés à ce spectacle incroyable, debout dans cette grande pièce tout en baie, ouverte sur la terrasse pleine de draps blancs et de vêtements multicolores roidis par le soleil qui s'incrustait dans chaque goutte de couleur, dans chaque millimètre du tissu criblé, craquelé sous la constante cuisson du ciel -poutre bleue au-dessus de cet étalage de linge séchant au grand air; et moi griffé, écartelé, entre la bouffonnerie et la sage lente mort, dans cette chaleur immobile qui rendait les vibrations de l'air plus sonores et plus réelles; (...) (*Ibidem*, p. 211).

¹⁹ *Ibidem*, pp. 222-223.

²⁰ J.-C. Vatin, "Littérature et société en Algérie. Rachid Boudjedra ou le jeu de confrontations", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1973, p. 230.

²¹ *Ibidem*. p. 53.

²² R. Boudjedra, *L'Insolation*, Paris, Denoël, 1972, pp. 41-42.

²³ "Cette brisure est l'image fondamentale qui donne leur titre aux deux romans: l'insolation comme la répudiation sont des brisures symboliques avant d'être, ou de ne pas être, des brisures réelles. La brisure est l'image génératrice de tout le roman." (Ch. Bonn, "Espace scriptural et production d'espace dans *L'Insolation* de Rachid Boudjedra", in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 1983, p. 468.)

²⁴ J.-C. Vatin, *op. cit.*, p. 212.

²⁵ D. Chraïbi: *Une Enquête au pays*, Paris, Denoël, 1981, pp. 60-61.