

Bras de fer entre nature et machine : une étude écopoétique de *Timimoun* de Rachid Boudjedra

Arm-wrestling between Nature and Machine : An Eco-poetic Study of *Timimoun* by Rachid Boudjedra

Loubna ACHHEB¹

Université Mohamed Lamine Debaghine - Sétif 2 | Algérie
Laboratoire ADDLC
lou.achheb@yahoo.fr

Résumé : *Cet article est une étude écopoétique du bras de fer qui s'opère entre la nature et la machine dans Timimoun de Rachid Boudjedra. Boudjedra met en lumière, à travers des figures de style, la force de la nature qui prend le pas sur les machines de la modernité. Il utilise une esthétique de la guerre associée à l'intratextualité et à l'intertextualité pour renforcer les éléments de la nature et les unifier. Il met la nature en symbiose avec sa faune dans le but de lui permettre de s'élever au-delà du monde pollué des machines vers un univers assaini, poli et sauvé d'une modernité qui le mène vers sa déchéance.*

Mots-clés : *Nature, machine, modernité, écopoétique, intratextualité et intertextualité*

Abstract: *This article is an eco-poetic study of the arm-wrestling between nature and machine in Rachid Boudjedra's Timimoun. Boudjedra uses figures of speech to highlight the power of nature over the modernity machines. He uses an aesthetic of war combined with intra and intertextuality to strengthen and unify the elements of nature. He places nature in symbiosis with its fauna with the aim of enabling it to rise above the polluted world of machines towards a sanitised, polished universe saved from a modernity leading it into decay.*

Keywords: *Nature, machine, modernity, eco-poetic, intratextuality and intertextuality.*



Le monde actuel repose entièrement sur les machines. Il en est tellement imprégné qu'il détruit à son insu sa seule source de jouvence : la nature. Ces appareils contaminent l'air, l'eau, la terre et font périr par conséquent la faune et l'homme. La défense de la nature devient un point vital dont se chargent les écologistes, et certains littéraires dont Rachid Boudjedra fait partie.

¹ Auteur correspondant : LOUBNA ACHHEB | lou.achheb@yahoo.fr

Cet écrivain algérien publie *Timimoun* en 1994. A travers ce roman, il met la nature face à la machine et conduit une bataille poétique entre ces deux entités. Son personnage principal sillonne le désert algérien en tant que chauffeur de bus. Il se charge de transporter des groupes de touristes étrangers à travers le sud de l'Algérie. Solitaire aguerrri, ce dernier se trouve pris au piège entre son amour pour son car et sa fascination pour le Sahara. Ce personnage ambigu et complexe est doté de sentiments contradictoires. Il est versatile et l'écriture suit les mouvements et les déplacements de ses sentiments inconstants envers la machine et la nature que l'auteur met inéluctablement en opposition. Cet article tente de répondre à la question suivante : Comment s'opère la poétique écologique du bras de fer entre la modernité (machine) et la nature dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra ? Pour y répondre, nous essaierons de prouver, d'une part à travers l'esthétique boudjedrienne l'opposition et la rixe entre la machine et la nature, d'autre part l'existence au sein du texte d'une représentation empruntée de la nature sur les plans intratextuel et intertextuel qui l'amplifie et lui donne de la force. Cette étude reposera sur les fondements de l'écopoétique, de la stylistique, de la narratologie et se fera autour des deux axes suivants : L'ange nature face au démon machine ; force amplifiée d'une nature importée.

1. L'ange nature face au démon machine

Boudjedra façonne sa poétique écologique en créant continuellement des rixes entre la nature et la machine. Il peint une fresque dans laquelle le Sahara algérien est l'espace central qu'il contamine avec l'intrusion du car touristique conduit par le personnage principal de l'histoire. Ce dernier infecte l'espace virginal du désert et détruit l'utopie de la Wilderness telle que rêvée par les écologistes littéraires. « Le terme de wilderness est difficile à traduire en français, d'où le maintien de l'anglais : il désigne l'« état sauvage », ou plus spécifiquement la « nature sauvage »... » (Clavaron, 2023 : 48)

L'auteur parsème son texte par intermittence des espaces hybrides de la ville et de la nature. Mais il ne le fait que lors des flashbacks qui le mènent vers son passé. Ainsi, Boudjedra fragmente son récit non linéaire et jongle entre l'espace du Sahara, espace du présent, à l'apparence immaculée mais malheureusement corrompu par la modernité et l'espace de la ville et de ses jardins, espace du passé, dont découle le cheminement futur du héros de la diégèse. Les espaces sont en continuel mouvement au rythme du déplacement continu du protagoniste de l'histoire. D'abord, Boudjedra associe le passé de son personnage à la ville de Constantine, un espace urbain dépendant de ses jardins. Puis, il ouvre cet espace fermé du passé sur l'immensité du Sahara qu'il tente de contaminer avec l'autocar du personnage principal. À première vue, le héros et narrateur du récit explique son rapport indéfectible avec les machines modernes car dans sa jeunesse il préfère le métier de pilote à celui de directeur d'usine : « Je devins pilote pour embêter mon père qui voulait faire de moi un ingénieur agro-alimentaire parce qu'il me prédestinait à diriger une usine de concentré de tomate dont il venait de faire l'acquisition le jour de mes dix-huit ans. » (Boudjedra, 1994 : 21-22) Le passé du héros lève le voile sur la prédominance de la modernité représentée par ses usines, ses avions, et ses espaces urbains. Dans ce monde la nature est domestiquée et se retrouve à l'état d'objet servant à nourrir cette aire en lui apportant plus de profits.

La nature perd son âme et l'homme en est le principal coupable comme le dit si bien Laurence Dahan-Gaida : « Aujourd'hui encore, l'intervention humaine est condamnée

parce qu'elle trouble l'ordre naturel au lieu de le respecter, ou parce qu'elle est considérée comme intrinsèquement corruptrice » (Dahan-Gaida, 2022 : 87)

Les souvenirs douloureux du passé du personnage principal le conduisent vers l'espace de la ville et plus précisément le jardin de sa maison familiale. A la mort de son frère, le héros se sensibilise à la nature et exploite le jardin de la façon suivante :

Je me souviens des étés de mon adolescence où la nuit tombe sur le plus beau mûrier du jardin familial d'une façon drue. Ses branches s'agitent et rampent dans un mouvement perpétuel et effrayant. Elles avancent vers les fenêtres fermées en une reptation très lente et farameuse. Autour de moi l'univers s'affaisse, alors dans un coma profond. Progressivement. Sans en avoir l'air ! (Boudjedra, 1994 : 26)

L'auteur utilise le jardin pour refléter l'emprisonnement de la nature par l'espace urbain. Les figures de style représentent le mûrier en pleine insurrection contre la maison et témoignent de la volonté de l'auteur de rendre son pouvoir à la nature. L'auteur par le biais d'une métaphore transforme les branches de l'arbre en animaux ou monstres rompant vers la maison pilier de la cité moderne. Fromilhague évoque le pouvoir de cette figure ainsi : « ... la métaphore établit un lien d'analogie symbolique. » (Fromilhague, 2010 : 73). La ressemblance entre l'arbre et l'animal sauvage créée par cette figure inverse l'image du jardin prisonnier et le transforme en espace révolté menaçant la quiétude de la ville et voulant refaire le monde. Ainsi, l'auteur fait fusionner, à travers cette figure, la flore et la faune, pour leur permettre de planifier leur révolution contre la modernité. Boudjedra met en exergue la lenteur de la nature à réagir mais il insiste sur le fait que cette résistance est immanente ; il prédit le futur effondrement de la modernité incarnée par la cité moderne en disant : « Autour de moi l'univers s'affaisse », une représentation du monde actuel qui perd peu à peu ses moyens face à la nature. La bataille, menée par la nature contre les machines, accélère au présent de la narration car le Sahara l'amplifie et lui donne des ailes. Boudjedra à travers le champ lexical de la guerre transforme les vents (élément de l'air) en oiseaux affamés de métal qui s'insurgent contre le car et l'attaquent à coups de restes végétaux :

L'espace est pris d'assaut par des vents contraires. Tels des oiseaux voraces qui planent d'une façon acrobatique comme des funambules ou des somnambules fusant à travers les jardins sahariens imprégnés de l'odeur de fruits trop mûrs qui s'écrasent au bas des arbres. Des giclées granuleuses se collent sur les vitres du car. Elles se transforment très vite en traces grenues, sous forme de lamelles. On aurait dit des balafres sinueuses mais subtiles sur les vitres extérieures du véhicule acheté il y'a quelques années à Genève, pour rien. (Boudjedra, 1994 : 11)

Les oiseaux vents incarnent l'alliance entre l'élément de l'air et la faune. Cette union reflète l'engagement de l'écrivain sur les sentiers de la défense de la nature. Cependant, ces oiseaux renvoient à l'image des avions de chasse qui bombardent l'espace alentour et matérialisent l'esprit moderne de l'utilisation de ces machines à des fins d'extermination. L'auteur use de la comparaison pour passer du vent aux oiseaux car selon Fromilhague elle « ... établit entre comparé et comparant un lien de ressemblance véritable - ou donné comme tel... » (Fromilhague, 2010 : 73). Dans cette perspective, les oiseaux reflètent l'agressivité et la réalité destructrice de la modernité concrétisées par les mots et les expressions suivantes : « pris d'assaut, voraces, planent d'une façon acrobatique, comme des funambules, fusant, des giclées granuleuses se collent sur les vitres ». Ainsi, ces oiseaux vents suivent la même méthode d'attaque des avions de chasse qui font des figures

acrobatiques pour échapper aux attaques de l'ennemi tout en le bombardant. Les vitres du car subissent des dommages et se retrouvent striées par des giclées de restes de fruits.

Par-là, la nature riposte et se bat pour sa survie contre le monde moderne en utilisant ses propres méthodes de guerre. Boudjedra bascule du côté de la modernité en mettant en lumière le car du héros de l'histoire. Il utilise l'hyperbole pour décrire cet engin mobile que le narrateur et personnage principal appelle Extravagance :

Ils sont alors éblouis par cet état de perfection immobile. Ou plutôt, comme si, Extravagance était atteinte d'une sorte d'immobilité donnant paradoxalement l'idée même de vitesse, de bestialité et de mort. Sorte de concept d'animalité en raccourci qui accélère et ralentit quand on veut. Parce que avec ses formes trapues et grossières, avec sa rapidité incroyable et inattendue, Extravagance donne l'impression d'une brutalité intolérable et sauvage. Somptueuse. (Boudjedra, 1994 : 18)

L'auteur donne l'impression de faire l'éloge de la modernité mais cela n'est qu'une illusion. Boudjedra ironise sur la modernité, en créant une antiphrase à travers la mise en exergue de l'amour démesuré du héros pour son car qui exprime parfaitement l'aversion de l'auteur pour cet univers. Ce lien indéfectible entre l'antiphrase et l'ironie est mis en lumière à travers la définition de l'antiphrase du dictionnaire le Robert : « Terme de Grammaire. Contre-vérité, figure ironique par laquelle en disant une chose on entend tout le contraire. » (Dictionnaire Le Robert en ligne). L'auteur façonne une panoplie d'images représentant le ridicule du monde moderne comme le surnom de son car Extravagance, l'idée de la vitesse du véhicule jointe à celle de l'immobilité et l'utilisation des hyperboles à l'excès. Déguiser la réalité est le pouvoir principal de cette figure comme le dit Fromilhague : « Le travestissement de la vérité est lié dans l'hyperbole à l'exagération. » (Fromilhague, 2010 : 113). Ainsi, les figures d'exagération fusent dans l'extrait précédent : « éblouis, perfection, incroyable, extravagance, sauvage, somptueuse. » dans le but de permettre à Boudjedra de démanteler la modernité au profit de la nature. Ce roman met la nature face à la modernité et les sépare à travers les vitres du car. Boudjedra utilise ce verre pour purifier l'air infecté du bus par la fumée des cigarettes des passagers étrangers. Ainsi la vapeur d'eau, se dégageant du souffle des passagers, se colle aux vitres et se sépare de l'air souillé de cet engin en déplacement.

La vapeur d'eau s'insinue à même les vitres du car, comme concentrée en faisant corps avec les volutes de fumée agglomérées à l'intérieur. Quelques rares passagers fument silencieusement, comme aveuglément tant la lumière de l'ampoule est faible. Dehors le véhicule happe tout ce qu'il dépasse : caravanes de chameaux avançant au pas ; gros engins de forage revenant à leur base ; simples silhouettes gravissant les dunes pour couper à travers le désert et prendre des raccourcis ; palmiers gribouillés de reflets incessants, comme aimantés ; traces argileuses sur le bas-côté telles des empreintes digitales beiges et gigantesques, exagérément grossies par les faisceaux des phares blancs et halogènes. La nuit est froide. Elle s'installe carrément maintenant et finit par tout fausser. (Boudjedra, 1994 : 19)

L'auteur met l'accent sur l'aspect polluant du car et des engins de forage car ils contaminent tout l'espace environnant : les chameaux, les hommes et les palmiers. Ce paysage désertique que le car s'accapare n'est point immaculé car il entremêle la nature, représentée par sa flore et sa faune, et l'homme et ses appareils modernes, ce qui concrétise la réalité de l'invasion du Sahara par l'ère moderne. Au-delà de son apparence virginale, de ses ergs et regs illusoire et de son sable évanescent, le Sahara se révèle tel un espace conquis par les cités humaines, les machines de forage et le car Extravagance.

Boudjedra met en lumière la sublime alliance entre l'homme et la nature il y'a des siècles de cela à travers le découlement naturel qui va du ksar construit par l'homme vers l'oasis, un espace vert arrangé par la main de ce dernier.

J'avais pris l'habitude d'arriver à Timimoun au lever du soleil pour permettre à mes clients de découvrir ce ksar magnifiquement intact avec son oasis luxuriante où le système d'irrigation date de plus de trois mille ans et dont l'ingéniosité et la complexité m'avaient toujours fasciné. (Boudjedra, 1994 : 41-42)

Cette harmonie d'autrefois entre l'homme et la nature n'existe plus aujourd'hui. Les inventions des nouvelles machines contaminent la nature et détruisent l'écosystème, ce qui conduit l'auteur à associer l'arrêt d'Extravagance à l'accès à la réconciliation, à la communion et à la symbiose entre l'homme et la nature.

L'écrivain en parle ainsi : « J'attendais dix heures du soir pour m'arrêter. C'est à cette heure-là que les constellations sont les plus belles et les plus pures. On a l'impression alors de porter les étoiles sur ses épaules. Pas sur sa tête. Sur ses épaules, vraiment. » (Boudjedra, 1994 : 42). Boudjedra relie la purification du Sahara à l'arrêt du bus. De ce fait, quand la machine n'est plus, l'assainissement de la nature s'opère et en guise de récompense elle se rapproche de l'homme à l'image de la métaphore qui permet aux étoiles de se mettre sur les épaules du héros. Cette proximité avec la nature du Sahara est due à l'isolement et à la solitude du personnage principal. Ainsi, si le désert reflétait autrefois l'image de la nature sauvage à l'espace illimité, il se transforme aujourd'hui selon Sébastien Baudoin, par le biais de la solitude, en espace réduit :

Lorsque le « désert » devient « solitude », il traduit alors un aspect plus saillant, déjà contenu dans sa signification plus large, renvoyant à l'isolement circonscrit mais dans une aire un peu plus étroite. Là où le désert connotait la sauvagerie et le recul de la civilisation, la « solitude » peut être prise comme synonyme de « désert », mettant davantage l'accent sur le dépeuplement du lieu, l'absence de toute habitation, sans nécessairement que ce lieu soit sauvage et inhospitalier. La « solitude » circonscrit également la plupart du temps un espace plus réduit que le « désert », qui rend plus communément vers l'infini : en cela, elle figure un « site » plus précisément défini. (Baudoin, 2020 : 101-102)

La combinaison entre le désert en tant qu'espace et le désert symbolisant la solitude rétrécit les paysages sablonneux. Le sentiment de solitude du héros le pousse à voir le Sahara sous un œil fragmenté autant que son esprit.

L'auteur crée une mise en parallèle entre les sentiments de l'homme et le Sahara. La souffrance de la nature contamine l'homme et l'inspire :

Personne ne connaît la souffrance s'il n'a pas regardé du haut de l'Assekrem ce chamboulement cosmique qu'est le Hoggar. Cette désintégration lunaire où la rocaille, le sable, les dunes, les crevasses et les pics majestueux donnent envie de mourir tout de suite. Le Sahara c'est ce grabuge intolérable du monde, ce bouleversement incroyable de la géographie et de la géologie. Je n'ai jamais parlé de la mort, de la tentation de la folie et du suicide, dans le désert, à mes clients. (Boudjedra, 1994 : 69)

La force de la nature dépasse de loin l'entendement de l'homme. Le Sahara tel que décrit par Boudjedra semble effrayant, chaotique, destructeur. La supériorité de l'espace naturel fait se prosterner l'homme devant la majesté du Sahara. L'homme se sent insignifiant face à cette immensité et sa souffrance est celle de son incapacité à dompter réellement la nature. Même si l'homme a tenté de se faciliter la vie à travers ses inventions, il n'a fait finalement que polluer et détruire la terre. Mais face à cette dernière, à l'immensité de

son espace naturel, et mis face au danger de son insurrection il sent sa mort et sa néantisation inévitables. Et si cette nature mène le personnage principal à songer au suicide, à la mort ou à la folie c'est que le rapport entre les deux n'est plus et la nature emporte la bataille sur l'homme et sa modernité.

2. Force amplifiée d'une nature importée

Boudjedra utilise l'intratextualité doublée d'une couche d'intertextualité pour amplifier les coups de la nature contre les machines de la modernité. Gérard Genette définit l'intertextualité comme « ... une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » (Genette, 1982 : 8). Néanmoins, cette définition semble assez large pour permettre de nuancer entre l'intertexte et l'intratexte. Les critiques littéraires s'accordent sur la différence entre les deux concepts qui se résume à la nature des auteurs des textes intégrés, car s'il s'agit du même auteur c'est de l'intratextualité et si c'est d'un autre auteur que l'écrivain c'est de l'intertextualité.

Boudjedra donne à la nature plus de puissance en empruntant, de ses œuvres antérieures et des œuvres des autres, des figures, des expressions et des idées la décrivant. De prime abord, Boudjedra associe aux paysages naturels de *Timimoun* des fragments de la nature de *L'Escargot entêté*. Ces deux œuvres semblent aux antipodes l'une de l'autre car si *L'Escargot entêté* repose principalement sur l'élément de l'eau, *Timimoun* représente l'élément de la terre (le sable). Toutefois, la rêverie engendrée par leurs deux éléments les rassemble et cela se confirme à travers les propos de Lila Ibrahim-Ouali : « Les journées de *L'Escargot entêté* sont placées sous le signe du liquide qui, par sa nature, constitue un support idéal à la fluidité de la rêverie. » (Ibrahim-Ouali, 1998 : 217)

Pour faire ressortir les analogies entre les deux romans de la représentation de la nature, l'auteur utilise les sens ou les sentiments comme un portail donnant accès à ces similarités. Il commence par le sentiment de la joie menant jusqu'à l'extase du narrateur héros devant les merveilles du Sahara. Puis, Boudjedra associe ce bonheur à une abstraction larmoyante à travers laquelle il révèle la réalité d'une ère moderne en marche vers la néantisation des splendeurs de la nature. L'auteur place les ellipses, formes géométriques symbolisant les larmes, au centre des figures similaires entre les deux romans :

Goût dans ma bouche du sable, du non-sens, d'une sorte de métaphysique larmoyante, du désastre. C'est-à ce moment-là que je suis réellement subjugué par une extase presque transparente, glacée, polie à l'extrême. Des traces sablonneuses et quelque peu glauques s'étirent en ellipses de bas en haut. Elles strient la surface des carreaux sur lesquels se brouille le reflet des dunes de couleur safran qui surgissent de temps à autre du néant nocturne grâce aux phares blancs. (Boudjedra, 1994 : 15-16)

Boudjedra met en lumière la figure de l'ellipse présente dans les deux romans. Si dans *L'Escargot entêté* l'ellipse sert à décrire la forme des gouttes de pluie posées sur les carreaux à travers lesquels le narrateur tente de voir l'extérieur, dans *Timimoun* l'auteur utilise cette image pour décrire les traces de sable sur les vitres du car. Cette forme sert à créer une image brouillée du monde dans les deux œuvres. Elle rassemble la pluie et le sable représentant les éléments de l'eau et de la terre. Ces deux éléments s'unissent pour traduire leur peine face à une modernité qui les étouffe. Boudjedra projette, à travers un

jeu de reflets, la peine inexprimée de la mère du personnage principal, suite à la mort de son fils, dans les yeux des oiseaux :

Tous ces yeux d'oiseaux immobiles et effrayants restaient donc là à regarder fixement, droit devant eux, durant de longues et ennuyeuses minutes, avec ce vide qui les caractérise si bien, cette sorte d'atroce néant, d'indifférence, de mélancolie, de tristesse, de détresse et de tentation presque suicidaire. Comme s'ils portaient dans leurs prunelles toutes les larmes du monde et, surtout, celles de ma mère qui étaient restées, dans ses yeux, comme solidifiées depuis le jour où elle avait perdu son fils aîné. (Boudjedra, 1994 : 50-51)

Les prunelles de ces animaux volants se remplissent des larmes de la mère en deuil et de celles de toute l'humanité perdue dans le néant de la modernité. Ainsi, les larmes des éléments de l'eau, de la terre et celles des oiseaux se confondent avec celles des hommes créant par là un univers conscient de sa déchéance et confus de son ignorance. La mort du frère du héros écrasé par un tramway est le symbole de la fin de l'homme sous le poids de la modernité. Ces machines tuent les hommes auxquels se joint la nature comme c'est le cas de l'astre du jour dans ce qui suit :

J'avais préféré rester dans le jardin, le jour de son enterrement...Le soleil était mort. Fin d'automne. C'était comme un lambeau ovale. Sorte de jaune d'œuf inaccompli. Comme s'il avait raté sa propre circularité, comme mon frère avait raté la marche du tramway qu'il s'amusait à prendre en marche, en faisant des paris dangereux avec ses copains de quartier...Le soleil ne faisait que se distendre, devenir froid et brouillé. (Boudjedra, 1994 : 48)

Le soleil mort est le reflet du cadavre du frère du personnage principal et par conséquent de l'humanité. De ce fait, la nature subit autant que l'homme les méfaits de l'ère moderne et de ses machines. La nature se disloque sous l'effet de la pollution et transforme le soleil en un fragment ovale perdant sa circularité originelle. Cette forme inhabituelle met en exergue une nature en folie qui perd ses repères et forme à l'unisson les figures elliptiques de son chagrin et de son deuil. Cette forme ovale est le reflet des larmes car elle se plaque, comme les ellipses de la pluie et du sable, sur les ksours, les falaises et les dunes :

Le soleil couchant, durant ces jours polaires, semble un lambeau ovale, rouge et livide, à la fois, flamboyant et terne, brouillé et distendu. Il se plaque sur la succession de ksour aux formes étranges ; de falaises rouges qui dominent des chotts, maintenant bleus ; de dunes de l'Erg, en arrière-plan, à la fois camouflées et criardes ; avec cette couleur safran qui, au fur et à mesure que le soleil disparaît, va devenir fauve puis ocre, puis rouge. Puis, plus rien. Le désert s'évanouit alors. (Boudjedra, 1994 : 77-78)

Boudjedra métamorphose le car du héros de *Timimoun* en escargot à l'image du gastéropode de son roman *L'Escargot entêté*. Pour ce faire, il utilise l'entêtement comme pont menant de l'un à l'autre car les deux ont ce trait de caractère :

Malgré la sécheresse de l'air comme sablé et crissant sous l'effet des grains de sable, j'ai l'impression que je transporte un fatras de destins émouvants, dans ce car. Avec sa carrosserie déglinguée et son moteur impeccable, il poursuit son mouvement d'une façon entêtée, compliquée et incompréhensible. Sous cette forme atroce effroyable, perfide de l'apparente immobilité. Alors qu'il donne, en même temps, l'impression qu'il vole telle une machine souple dans sa foudroyante immobilité et sa foudroyante bestialité générique. A l'effort brut. Le car avance toujours parmi l'inextricable enchevêtrement de ce désert entrevu quelques instants plus tôt, au coucher du soleil, composé d'amoncellements désordonnés, de

dunes interminables, de montagnes schisteuses et d'éboulis en tout genre qui saturent l'espace, le bouleversent et le rendent essentiel et concret. (Boudjedra, 1994 : 16-17)

L'auteur utilise la métaphore pour transformer le car en animal en parlant de « bestialité ». Et en évoquant la rapidité du véhicule, il l'associe à une « apparente immobilité » une sorte de clin d'œil à la lenteur de l'escargot. Boudjedra arrive à détruire cette machine en lui faisant changer de nature car le bus se transforme en animal et donc n'est plus qu'un mirage. Cette illusion permet de modeler une personnification du car escargot car son reflet n'est autre que le personnage principal de *Timimoun* correspondant au héros escargot de *L'Escargot entêté*. D'après Pierre Schoentjes la personnification est un élément majeur dans la poétique écologique, selon lui : « Il est manifeste qu'il existe une littérature s'écrivant en sympathie avec la nature et la protection de l'environnement et qui fait appel à la personnification...La personnification est une manière efficace pour défendre, par empathie, l'environnement naturel. » (Schoentjes, 2015 : 127-128). De ce fait, la métamorphose du car en escargot permet de détruire l'image de la machine. Et le passage de l'escargot à l'homme tend vers une tentative de sensibilisation de ce dernier pour qu'il s'identifie au monde des vivants et à l'écosystème auquel il appartient et qu'il pollue incessamment. Le car escargot poursuit son avancée dans le désert mais se retrouve encerclé de toute part par une nature menaçante par son immensité : «...de dunes interminables, de montagnes schisteuses...», rappelant à la machine sa condition éphémère. Dans ce Sahara de tous les possibles la machine est étouffée et se transforme en être de chair pour enterrer définitivement l'ère du métal et de la mécanique. Boudjedra poursuit sa quête d'amplification de la force de la nature et associe dans les mêmes images l'intratextualité à l'extratextualité. L'auteur fait référence, dans le cadre d'un emprunt intratextuel, au labyrinthe au centre de la poétique de *L'Escargot entêté*. L'image de la ville labyrinthe, issue de l'histoire de l'escargot, se projette dans *Timimoun* de la façon suivante :

Tout de suite les problèmes se sont imbriqués et sont devenus tellement complexes et compliqués que je me sentis perdu dans cette famille et dans cette ville avec ses labyrinthes aperçus de la fenêtre de ma chambre, à cette époque où j'étais élève au lycée Duverrier à Constantine, à travers le mûrier vorace et fou. La ville dessine un volume énorme et boursoufflé qui dégringole par paliers successifs et niveaux multiformes entre la casbah et le rocher sur lequel Constantine est construite. La casbah vieille et fragile, juste en face de la maison familiale, ne cesse de se dégrader et de s'effriter. Comme si elle se fanait chaque jour un peu plus. Elle se couvre de lézardes, de fissures et de trous. » (Boudjedra, 1994 : 26-27)

L'auteur représente la ville de Constantine, ville de l'enfance du héros, sous la forme d'un labyrinthe. Il reprend l'idée de la multiplicité des niveaux de la ville créant un espace de la perte. Mais cette cité moderne emprisonne la nature symbolisée par le mûrier. Un arbre fou qui enclenche une insurrection contre l'injustice de son encerclement.

Genette évoque la naissance de l'espace labyrinthe, sous les cendres de l'ancien espace-refuge, comme un espace moderne de la perte des repères :

A vrai dire, cet espace-refuge lui est d'une hospitalité toute relative, et toute provisoire, car la science et la philosophie modernes s'ingénient précisément à égarer les repères commodes de cette « géométrie du bon sens » et à inventer une topologie déroutante, espace-temps, espace courbe, quatrième dimension, tout un visage non-euclidien de l'univers qui compose ce redoutable espace-vertige où certains artistes ou écrivains d'aujourd'hui ont construit leurs labyrinthes. (Genette, 1966 : 101-102)

Dans *L'Escargot entêté* les rats, les hommes et l'escargot se perdent dans le labyrinthe de l'histoire. Ce même labyrinthe reprend vie dans *Timimoun* et implique, selon la référence intertextuelle, de conduire Thésée dans les limbes de la ville pour détruire son minotaure qui n'est autre que ses machines et sa modernité. Un rêve que réalise parfaitement le voyage du héros de *Timimoun* dans le Sahara, une immensité certes, non de la perte mais du retour à soi. Boudjedra dans le contexte de l'emprunt intertextuel utilise la citation. Mais il se contente d'évoquer les propos d'un anonyme qu'il ne daigne point nommer :

Je me dis qu'il faut que je résiste, que je m'y habitue et continue à conduire Extravagance sur ces pistes impraticables et interdites pour avoir tout l'espace à moi et à mes clients ; tout le désert dans son aridité et sa fécondité ; son âpreté et sa douceur. C'est un continent le Sahara ! Un continent froid où le soleil est chaud. C'est d'un quelconque colonisateur français cette phrase, mais elle est si vraie, si conforme. (Boudjedra, 1994 : 46-47)

L'auteur décrit les courbes de cet espace enchanteur en usant de plusieurs figures d'opposition. Il permet à son héros narrateur algérien d'utiliser des oxymores pour peindre le désert, comme : « son aridité et sa fécondité ; son âpreté et sa douceur. », dans le but de créer une proximité entre l'espace algérien et son personnage principal. Ce dernier témoigne de sa passion vorace pour le Sahara qui le pousse à dire le mot et son contraire. Cependant, il commence par les mots négatifs pour finir sur de bonnes ondes qui lui permettent d'effacer les premiers mots pour ne souligner que l'effet fécond et doux de cette aire. La description du Sahara, du colonisateur français inconnu, renvoie aux idées véhiculées par les écrivains français de l'esthétique exotique de la période coloniale pour lesquels ce désert n'est qu'un espace symbole de renouveau et d'étrangeté. Boudjedra utilise l'antithèse pour rapporter les propos du colonisateur français dans le but de créer un effet d'éloignement. Ce dernier constate la froideur du Sahara face à la chaleur du soleil, une opposition qui façonne une distance dans l'énoncé entre les opposés par rapport à l'emplacement des mots similaire à celle entre l'orateur de l'idée (le français) et l'espace algérien. Ainsi, ce Français tente de séparer le Sahara (élément de la terre) de la chaleur du soleil (élément du feu) pour fragmenter la nature et la rendre vulnérable mais la figure de l'antithèse l'en empêche car elle souligne par le biais de l'éloignement sa réalité d'étranger.

Ensuite, l'auteur tend à néantiser les descriptions exotiques du Sahara en brisant les idées reçues des étrangers et en mettant en avant la réalité éphémère du désert :

Je n'oubliais quand même pas mon rôle de guide qui essaie de résumer le Sahara si grand, si complexe et si variable en une ou deux semaines. Je voulais surtout casser les idées toutes faites de mes clients. Les idées cartes postales ou guides bleus avec lesquelles ils arrivaient quelque peu naïvement, quelque peu mécaniquement. J'évitais les grands axes et préférait les pistes parfois dangereuses parce que le tracé peut se déplacer d'une minute à l'autre. Les dunes disparaître d'un coup d'œil. Les chotts changer de couleur d'un moment à l'autre. Les troupeaux de chameaux devenir des obstacles mortels pour n'importe quel véhicule. Les oasis dépérir ou devenir luxuriantes d'une année à l'autre. (Boudjedra, 1994 : 75)

Le Sahara, à travers les propos de Boudjedra, se transforme en espace de tous les dangers, en continuel mouvement et métamorphose. Les oasis, les dunes et les chotts composant la nature du Sahara s'unissent pour combattre l'intrus (bus machine) et se révèlent comme dangereux pour la continuité de la modernité. La nature poursuit son combat contre la modernité et ne peut qu'en sortir victorieuse pour le bien de l'humanité et pour sa survie.

Conclusion

L'étude écopoétique de *Timimoun* de Rachid Boudjedra révèle un véritable bras de fer entre la nature et la machine. L'auteur s'engage dans la défense de l'écosystème. Et à travers sa description de la ville de Constantine et du Sahara, il échafaude un véritable champ de bataille où la nature unie est en continuel combat contre la modernité représentée par ses cités et ses machines. Boudjedra commence par créer des batailles entre la nature et les machines. La nature, représentée par l'espace domestiqué du jardin associé à l'espace sauvage du Sahara, se rebelle contre la modernité. L'auteur aide les quatre éléments de la nature à néantiser la modernité à travers des figures de style qui les font gagner en puissance. Ensuite, il use de l'intratextualité et de l'intertextualité pour accroître la force de la nature et l'aider à avoir le dessus sur les machines. Dans le cadre de l'intratextualité, l'écrivain emprunte à son roman *L'Escargot entêté* des figures similaires à celles de *Timimoun* pour maintenir la supériorité de la nature. Il se réfère, également, à des références intertextuelles comme le labyrinthe et l'exotisme pour permettre à la nature de maintenir son insurrection. Les subtilités de l'écrit boudjedrien mènent sa poétique au-delà de la luxuriance de la beauté vers un monde où l'engagement écologique s'avère vital pour sauvegarder l'humanité.

Références bibliographiques

- BAUDOIN S. 2020. *Aux origines du nature writing*. Le mot et le reste. France.
- BOUDJEDRA R. 2002. 1977. *L'Escargot entêté*. ANEP. Alger.
- BOUDJEDRA R. 1994. *Timimoun*. Denoël. Paris.
- CLAVARON Y. 2023. *Ec(h)ographies d'une terre dérégulée*. Kimé. Paris.
- DAHAN-GAIDA L. 2022. « Par-delà science et littérature, perspectives épistémocritiques sur la nature » dans GRALL C. *Romanesques, n°16*, L'humain devant et dans la nature. Classiques Garnier. Paris. p. 81-98.
- Dictionnaire Le Robert en ligne dans URL : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/antiphrase>, consulté le 29/11/2023.
- FROMILHAGUE. C. 2010. *Les figures de style*. Armand Colin. Paris.
- GENETTE. G. 1966. *Figures I*. Seuil. Paris.
- GENETTE. G. 1982. *Palimpsestes*. Seuil. Paris.
- IBRAHIM-OUALI L. 1998. *Rachid Boudjedra écriture poétique et structures romanesques*. Association des publications de la faculté des lettres et des sciences humaines de Clermont-Ferrand. Clermont-Ferrand.
- SCHOENTJES P. 2015. *Ce qui a lieu, essai d'écopoétique*. Wildproject. France.