

République Algérienne démocratique et populaire
Ministère de l'enseignement supérieur
Et de la recherche Scientifique

Université d'Oran
Faculté des lettres, des langues et des arts
Ecole doctorale de français
Pôle Ouest
Discipline : Science des textes littéraires

Mémoire de Magister

**L'espace du paradoxe dans « Désert »
de J-M.G Le Clézio**

Présenté et soutenu publiquement par CHAIB samir
Sous la direction du professeur Belkacem MEBARKI

Président : A.GHELLAL. Maitre de conférences «A», Université d'Oran.

Rapporteur : B.MEBARKI. Professeur, Université d'Oran.

Examineur : Y. Zinai, Maitre de conférences «A», Université d'Oran.

Examineur : F.MEDJAD, Maitre de conférences «A», Université d'Oran.

Année universitaire :2012- 2013

A ma famille.

SOMMAIRE

| | |
|--|----|
| Introduction..... | 3 |
| Chapitre 1: | |
| 1. Narration alternée, espace alterné. | 9 |
| 2. Les figures spatiales | 15 |
| 2.1 L'espace-personnage..... | 19 |
| 2.2. Les Lieux d'ouverture, une aspiration à la liberté..... | 26 |
| 2.3. Les Lieux d'isolement entre beauté et décadence..... | 35 |
| Chapitre 2: une poétique de l'espace ou L'exploration des espaces intimes | |
| 1.La figure de l'immensité vue par Bachelard..... | 46 |
| 2.Un espace à fleur de corps..... | 49 |
| 3.Du corps vers l'espace..... | 52 |
| Chapitre 3 : Appropriation de l'espace : poétique du désert. | |
| 1. L'espace transformé : les marques du territoire..... | 58 |
| 2. L'espace transcendé..... | 69 |
| 3. Le désert poétique organisé..... | 72 |
| 4. Le nomadisme spatialisé par le regard..... | 76 |
| Conclusion..... | 87 |
| Bibliographie..... | 91 |
| Annexes..... | 94 |

Introduction

Le Clézio est un écrivain français connu par son nom de famille, son prénom porte les initiales « JMG », cela reste un peu mystérieux et n'enlève rien du fait qu'il reste un grand romancier, très connu, il est prolifique, il a produit de nombreux essais et romans, très passionné par le voyage, par l'écriture du voyage, l'écriture des pays étrangers.

L'écriture le clézienne est perçue comme écriture du visuel vu son intérêt à l'image et sa représentation littéraire de l'espace géographique et réel. Répondant à la question "comment tu écris ?" Le Clézio explique que la moindre de nos actions, le plus petit mouvement ou l'immobilité, tout ce que nous sommes, tout ce que nous faisons, tout ce que nous voyons et entendons, toutes nos sensations, nos sentiments sont une écriture. Ecrire pour le Clézio n'est pas le seul acte de prendre "une feuille de papier et un crayon" mais c'est l'être tout entier :

"Tout est écrit, il suffit de le lire. Sur toute l'étendue plate du monde, le dialogue est entamé...on ne s'évade pas de la vie qui sait écrire...tout ce qui vit est entrain d'écrire, avec sa voix, ses griffes, ses crocs, ses dars...l'univers est une gigantesque feuille de papier blanc que tous s'acharnent, en vain à salir...

Mon écriture est partout, elle ne peut cesser Elle est plus vaste que la feuille qui la contient, plus longue que l'encre de mon crayon à bille.

J'écris avec mes deux pieds quand je marche avec mes dents quand je mange. J'écris avec tout mon corps, avec le corps des femmes ; avec ma

douleur, mon plaisir, mon souffle. Et je suis écrit tout le temps, par le monde, sans pouvoir jamais dire non. “¹

C’est ici que commence la véritable entreprise de Le Clézio. L’écriture est cet acte, cet accomplissement qui nous permet de donner une vie à ce qui ronge nos vies. Elle n’est pas seulement une façon parmi d’autres de dresser l’inventaire du monde qui nous entoure, mais l’unique moyen de le faire apparaître, ainsi Le Clézio, sans se soucier de se contredire, porte-t-il à leur paroxysme chacune de ses émotions, même les plus banales avec l’espoir de remonter jusqu’à leur source commune, jusqu’au cœur de ce monde dont chaque sensation multipliée à l’infini débouche sur l’écriture.

Notre mémoire porte donc sur l’analyse du monde Le clézien à travers son œuvre *Désert*. Dans un premier temps, à travers les figures spatiales redondantes en essayant d’adopter une approche herméneutique que nous adapterons compte tenu de la spécificité de notre corpus, nous délimitons ce monde par l’espace naturel où se déroulent les intrigues, c’est-à-dire le désert, la mer et par certains autres éléments naturels qui sont en étroite relation avec ce monde.

Quelles fonctions, quelles valeurs peuvent acquérir ces espaces et ces éléments choisis dans la structure narrative ? Quels rôles lui attribue-t-on dans le récit ? Nous répondons à ces questions d’abord en cernant les espaces contenant les récits. Ensuite nous nous intéressons aux liens entre l’espace, les éléments naturels et les personnages. Et pour finir en traitant la nature en tant que moyen d’exprimer l’opposition entre le monde traditionnel et le monde moderne. Nous n’oublierons pas non plus de traiter la dimension poétique de l’œuvre liée à la nature. Pour ne pas être submergé par des centaines de données sur la nature, nous ne choisirons que certains thèmes significatifs récurrents qui nous serviront de base pour notre analyse.

¹ Maulpoix, la quinzaine Littéraire ; n° 326, p.5-6

En choisissant ces thèmes et en les mettant en relation, quelle serait l'intention du romancier de? L'apparition renouvelée et constante des éléments qui sont présents dans la Nature (la lumière, l'eau, le sable, la mer, les animaux, les plantes, le vent,...) à travers les pages du roman de J. M. G. Le Clézio *Désert*, l'auteur voulait nous présenter le lien entre l'homme et de la Nature, l'espace désertique place le personnage dans son divorce avec le monde, autant dire que dans la solitude, une solitude qu'il sollicite et craint en même temps.

Les rapports que l'écrivain établit entre ces éléments naturels et l'un des personnages de cette histoire, la jeune Lalla Hawa *-la fille du désert-*, seront analysés également. Nous porterons notre attention sur ce personnage malgré la pertinence des autres personnages secondaires. Cet élan en faveur de l'environnement, qui traverse l'œuvre de Le Clézio et qui touche ses lecteurs au point de les sensibiliser à leurs rapports avec la Nature, nous oblige, en quelque sorte, à adopter une interprétation écocritique, nous devons ce concept aux études publiées par Buell,² Bate, et Dean³

Voilà donc, en résumé, notre motivation pour une perspective écocritique, nous essaierons en cela de l'appliquer à l'étude des éléments descriptifs dans notre corpus. Notre but étant de montrer comment l'auteur arrive à mettre en valeur le pouvoir de la littérature afin de promouvoir le développement d'une conscience écologique qui vise au respect et à la conservation de la nature tout en préservant le contact entre les êtres humains et la nature, une nature où l'immense côtoie l'infime détail.

² BUELL, Lawrence (1995): *The Environmental Imagination: Thoreau Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge (MA), The Belknap Press.

³ DEAN, Thomas K. (sd): *What is Eco-criticism?* ASLE, Association for the Study of Literature and Environment [Consulté en ligne: <http://www.asle.org/site/resources/ecocriticallibrary/intro/defining/dean>; 09/12/2011].

Dans un second volet et à travers la notion de l'espace intime et se référant aux travaux de Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*, ouvrage publié en 1957, nous tenterons d'éclairer et d'enrichir la lecture du roman, nous présenterons dans cette partie de l'étude l'auteur ainsi que la méthode qu'il adopte, pour en venir à expliciter la notion d'immensité intime. Au cours cette analyse d'un chapitre de *Désert* nous relevons les marques principales de l'immensité et du corps dans le texte littéraire, nous y retracerons les manifestations de ce gonflement corporelle et de cette élévation qui consacrent l'expérience de l'immensité par le personnage de Lalla. Le concept de Bachelard pourra ainsi être mis en rapport avec le phénomène de fusion entre le corps et l'espace que l'on retrouve dans l'extrait du roman. Nous noterons alors les formes variées qu'emprunte ce phénomène d'osmose humain-cosmos: le corps devient élémentaire, les éléments fusionnent. On verra ensuite que, pour Lalla, l'immensité conduit à un ailleurs à la fois extérieur et intime. Enfin, à la lumière de l'étude de Bachelard, nous proposerons un sens à la fusion corps- espace qui se produit dans le texte et nous verrons comment l'immensité intime participe à la construction de la figure du désert dans le roman.

Nous nous proposons dans un dernier volet de montrer la coïncidence de cette figure ou thématique du désert conjuguée a celle du nomadisme, d'une part, avec une certaine écriture romanesque propre à la modernité, d'autre part, avec une appréhension particulière du monde actuel, perceptible dans la relation à l'Histoire, à la mémoire, et, plus généralement, à la société. Autrement dit, nous postulons que cette thématique constitue le référent non seulement symbolique mais également iconique d'une poétique qui témoigne d'une recherche dans l'écriture caractéristique des tendances modernes et, conséquemment, selon les ouvrages présentés, induit un positionnement critique au plan littéraire, incluant nécessairement le plan sociopolitique. Une telle poétique fonderait à la fois le rythme et le sens de l'œuvre littéraire contemporaine, constituant comme le *ciment* de l'« ensemble architectonique »

qui résulte, selon M. Bakhtine, de « la transformation systématique d'un ensemble verbal »⁴, et lui confère une portée sociale spécifique. L'étude d'une telle poétique, que nous nommons, pour simplifier, la « poétique du désert et du nomadisme », est donc indissociable de celle des motifs construisant la thématique de référence ; bien plus même, la dynamique perceptible dans l'agencement de ces motifs détermine les macros et les microstructures du texte.

⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Moscou, 1975, Gallimard, 1978, « Tel », p. 63.

CHAPITRE 1

A la lecture du roman de le Clézio , ce qui nous frappe en premier lieu c'est cette relation qu'entretient l'écriture avec la nature décomposée en éléments concomitants et qui reviennent à chaque recoin du récit, le désert, la mer , thèmes de prédilection des deux narrateurs nous orientent vers l'idée de l'originel représentée à travers une symbolique archaïque .

Ce vif intérêt pour l'environnement représente la pierre angulaire de notre étude constatant l'importance du rôle que la littérature peut jouer en tant que véhicule de transmission de messages écologiques fondamentaux, ainsi que le besoin de prendre conscience de l'interrelation existant entre tous les composants de la Nature, l'être humain inclus; le besoin de réfléchir à propos de l'équilibre nécessaire du respect de ces relations en tant que moyens de conservation et de survie des espèces, l'espèce humaine incluse.

En définitive, le besoin de prendre parti pour la Nature comme foyer protecteur, d'accepter la responsabilité pour ce qui est de la conservation et du respect de la Nature à partir d'une conception écocentriste, comme propose Buell⁵, opposée à une vision homocentriste de l'Univers le pouvoir de la littérature est mis en valeur afin de promouvoir le développement d'une conscience écologique qui vise au respect et à la conservation de la nature tout en préservant le contact entre les êtres humains et la Terre.

Partant du postulat selon lequel les éléments de la nature ne sont plus des décors mais des protagonistes. Dans ce cas-là, la production littéraire leclézienne est représentative puisque tous les composants de l'environnement ont une présence et une importance remarquable et intéressante dans les histoires racontées.

⁵ BUELL, Lawrence (1995): *The Environmental Imagination: Thoreau Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge (MA), The Belknap Press.

1. Narration alternée, espace alterné

Nous commençons d'abord dans cette partie du mémoire par souligner la structure ambivalente des récits pour mieux démontrer cette alternance des espaces sous entendue de la littérature et la nature. Après avoir exposé quelques réflexions sur la notion d'espace et comment essayer d'adapter certaines méthodes à notre travail à savoir celle de l'herméneutique qui consiste à relever les figures spatiales récurrentes, les comprendre et les mettre en réseaux paradoxaux.

Le récit A :

1. le narrateur nous invite à découvrir la vie des nomades, leur sens du déplacement dans le désert, les éléments de la nature désertique nous sont donnés à la lecture, ainsi que la révélation de la figure historique "Ma el Aïnine", une sorte de chef de guerre a vocation prophétique tant par ses tendances à la spiritualité que son sens du mysticisme.
2. Le trajet à travers l'immense désert: (28 pages). Le narrateur nous dessine l'itinéraire du convoi allant au le nord; une déambulation de la vallée rouge (Saguiét el Hamra) toujours en cheminant vers les villes du Nord.
3. le trajet se poursuit dans la troisième partie (27 pages) jusqu'à la ville de Taroudant, puis un nouveau départ est signalé par Ma el Aïnine toujours vers le Nord. L'arrivé à Oued Tadla, le 18 Juin 1910. Quelques éléments nous sont livrés sur la vie légendaire de Ma el Aïnine. Le narrateur nous narre même la rencontre du cheikh et de Camille Douls en 1887.
4. Ma el Aïnine meurt à Tiznit, seul dans une demeure en ruine entouré par quelques hommes de ses derniers guerriers bleus.

5. Cette entreprise qui se solde sur la confrontation sanglante des derniers guerriers sous l'injonction de Moulay Sebaa contre les quatre bataillons du colonel Mangin. Quant à Nour, il a incarné en lui, entant qu'initié, l'esprit du grand Ma el Aïnine.

Ce récit raconte la marche des nomades rattachée à leur conjoncture historique. Figure avéré de l'Histoire qui s'étend de 1909 jusqu'en 1912 sous le régime du protectorat français au Maroc. Ces événements historiques rapportés servent d'assise référentielle au roman, mais on apprend autant sur l'espace et les personnages de ce premier volet narratif. C'est à travers la vision de l'enfant Nour et ses pensées qu'on fait la connaissance de l'univers désertique et de la vie nomade. Le compartimentage des deux textes en plusieurs séquences a produit des sous-entendus internes qui nous permettent de les raconter à une même perspective.

Le second récit aborde l'expérience de la jeune fille Lalla descendante du cheikh Ma el Aïnine. Nous remarquons la présence d'éléments du premier récit qui réapparaissent dans le deuxième comme les récits légendaires des hommes bleus ou même la chanson qui accompagne Nour au désert.

Nour dans son cheminement est le spectateur de deux espaces: ville et désert, mais toujours dans le même environnement désertique. Alors que dans le récit de Lalla, une nouvelle vision de l'espace nous est offerte, en partant de sa progression dans les différents lieux à Marseille jusqu'à sa rentrée dans le désert Marocain.

Ce deuxième récit s'articule aussi en plusieurs étapes:

1. Une première partie nous présente Lalla dans une cité "bidonville", un lieu reulé de la ville, cependant expansif sur le désert et la mer.

Comparant cet espace à celui du premier récit, nous pouvons en premier abord affirmer que c'est un espace où le fantasme joue le même rôle à savoir cet incroyable temps qui se fige dans l'enfance. Sa tante Aamma lui fait part des récits sur sa naissance et sur le grand guerrier " Al Azraq", l'homme bleu qui représente une grande partie la substance de ses visions et ses rêveries. Naman un vieux pêcheur, représente l'autre rive tant par les histoires qu'il raconte comme celles de l'oiseau Balaabilou et de la bague maudite, que par le fait qu'il a visité villes méditerranéennes.

Hartani, un jeune berger est ce fil conducteur de l'escapade de Lalla vers le nord méditerranéen tant convoité et si relaté par les autres personnages. Cette première partie se conclut sur une scène d'amour entre Lalla et Hartani à la suite de la décision de leurs noces.

2. Départ de Lalla à Marseille. Le narrateur nous peint le paysage urbain; la gare, les gens miséreux, les rues, la souffrance des immigrants en France, ensuite à travers sous le point de vue de Lalla, il nous présente l'environnement social des pauvres quartiers. Beaucoup de gens comme Lalla souffrent de l'incompréhension et de la misère, ce qui l'incite à former son propre jugement sur la férocité sociale. Elle rencontrera des gens comme le jeune Africain noir, le vieil homme sans nez ou au visage mangé, pourtant ce qui l'a marquée c'est le jeune " Radicz". Habitée par le regard mystérieux d'Es Ser, l'homme secret, elle développe ce sentiment de nostalgie, du retour au pays. Elle se donnera le nom de sa mère Hawa (Eve), car elle n'a jamais eu de nom, elle s'appelait BlaEsm (sans nom).

3. Cette troisième partie est marquée par le décès dans des circonstances particulières du jeune Radiez. Mort, percuté par un autobus pendant qu'il était entrain de voler une voiture.

4. Retour de Lalla .De la rivière à la mer après avoir accosté à Tanger. Ce dernier épisode est l'aboutissement puisqu' elle accouchera de son enfant en présence d'un figuier au près de la mer et pas loin du désert.

Hormis les différences entre les deux textes. Il existe certainement un lien de parenté entre les deux enfants Nour et Lalla comme personnages du roman; la mère de celle-ci trouve son origine dans celle de Ma el Aïnine, mais leurs ressemblances réside dans le fait qu'ils ont la même vision du monde et leur sens de l'aventure. Nour devient un adepte du mysticisme du cheikh, quand à Lalla, sa rêverie fait souvent recours à l'esprit d'Es Ser. A Marseille elle pensait comme un nomade. En dépit des symétries des deux espaces, elle sillonnait la ville que telle une étendue désertique. Sa vision mobile perfore les intervalles cloisonnés de la ville :

“Elle occupe ses journées à marcher à travers la ville, du sud au nord, et de l'est à l'ouest. Elle ne connaît pas les noms des rues, elle ne sait pas où elle va “⁶ .

Fernando Lambert avait réfléchi sur cette notion d'espace dans son article “Espace et narration : théorie et pratique“⁷ , l'objet de sa réflexion est la narrativisation de l'espace dans le roman, c'est-à-dire son inscription dans le récit par la narration. Mais l'espace dont il parle a beaucoup plus une dimension topologique sinon topographique qu'imaginaire.

⁶ Ibid. p 266

⁷ Fernando Lambert , Études littéraires, vol. 30, n° 2, 1998, p. 111-121

L'approche de Glenda Wagner contenue dans sa thèse sur la narratologie des « discours » littéraire et filmique réinitialise la discussion qu'a entraînée l'essai de méthode de Genette. Elle pose la narration comme objet de la narratologie. Ce nouvel objet, contribue à la construction d'un modèle très complexe. Mais ce que nous retenons, c'est la suprématie redonnée à la narration. Comme le reconnaît d'ailleurs Genette dans son *Nouveau discours*, la narration est première, toutes les formes narratives en dépendent. De ce fait tout ce qu'il y a comme formes narratives dans le récit relève de l'instance narratrice et celui qui prend en charge le récit, selon la théorie narratologique, c'est le narrateur.

L'inscription de l'espace dans le récit qui constitue l'une des stratégies narratives fondamentales, au même titre que le temps, est donc elle aussi prise en charge par le narrateur. Genette a mis au point un ensemble de catégories descriptives du temps narratif qui permet de mettre au jour la figure temporelle globale d'un récit individuel. Notre objectif est donc d'établir un appareil descriptif ayant les mêmes fonctions narratologiques, soit de caractériser l'espace et d'en dégager la figure d'ensemble dans un récit. Deux catégories s'imposent d'emblée : celle de *figure spatiale*⁸, qui permet de rendre compte des divers espaces inscrits dans le récit, et celle de *configuration spatiale*, qui articule ces différents espaces en une grande figure spatiale d'ensemble. La narration construit ces figures et cette configuration, de sorte que l'espace contribue à la production du sens par sa participation essentielle à la structure narrative globale. Ce qui distingue ces deux catégories, c'est le fait que la première, la figure spatiale, est ponctuelle et liée à un événement ou à une chaîne d'événements, à une séquence narrative, alors que la *configuration spatiale* a comme fonction de rendre compte de l'organisation de l'espace dans l'ensemble du récit. Il y a une relation de connexion entre ces deux catégories.

⁸ Op.cit

Cependant une même figure spatiale peut se répéter dans le récit : d'une part elle peut donner lieu à de nouvelles données sur cette figure spatiale, d'autre part elle peut être conditionnée par un nouveau regard. Ce sont donc des figures spatiales *superposées*.

La figure globale de l'espace dans le récit est caractérisée par la configuration spatiale inscrite dans le récit par la narration. Cette forme narrative ainsi générée qu'est cette figure, met l'espace représenté en relation avec les autres aspects narratifs, d'abord, la voix, et ensuite, le mode. On connaît le lien qui existe dans le modèle genettien entre la distance narrative, aspect modal, et le temps narratif, en particulier la vitesse narrative : une distance narrative très grande, c'est-à-dire une information réduite sur l'événement, entraîne un sommaire, de sorte que la vitesse narrative s'accélère. L'espace narratif, pour sa part, est en lien direct avec le second aspect modal, la focalisation. L'espace prend ainsi tout son sens en fonction du regard par lequel il nous est donné à voir, soit le regard du narrateur, soit celui d'un personnage.

Certes, l'espace peut ne pas être le trait narratif dominant d'un récit. Mais il est fréquemment présent et il participe à une fonction narrative signifiante. L'espace pourrait constituer la forme narrative caractéristique d'un récit. Citons le cas de *Germinal* d'Emile Zola, au *Soleil des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. Le modèle narratologique de l'espace doit pouvoir se transformer en une pratique de lecture.

2. Les figures spatiales

Paul Ricœur nous apprend qu'il y a entre le fait de narrer une histoire et le caractère temporel de l'expérience humaine une corrélation qui n'est pas arbitraire, mais présente une forme de nécessité transculturelle. Dans *Temps et récit*, Ricœur pose cette hypothèse aux récits historiques et fictionnels en analysant notamment *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust. Il donne donc une place prééminente à une "herméneutique" du temps. toutefois, en s'inspirant de Ricœur nous essaierons s'appliquer ces idées à l'espace. Ainsi, on peut conclure que les écrivains racontent des récits en vue de s'inviter à des lieux et de rendre compte du caractère spatial de l'expérience humaine. C'est une hypothèse qui pourrait soutenir une herméneutique des lieux fictionnels.

D'autres réflexions, hormis celles que nous propose Ricœur, nous intéresseront dans la mesure où plusieurs chercheurs se sont penchés sur cette question de l'espace, à savoir G.Bachelard dans sa poétique de l'espace qui s'intéresse plus particulièrement « aux images de l'espace heureux⁹ » son étude de l'espace relève beaucoup plus de la *topophilie*. Algirdas Julien Greimas s'est donné pour projet de définir la sémiotique topologique, c'est-à-dire « la description, la production et l'interprétation des Langages spatiaux¹⁰ ». Sa méthode s'articule sur les deux dimensions qui établissent les objets topologiques : le signifiant spatial et le signifié culturel. Or, l'approche théorique qui rejoint le plus l'idée d'herméneutique des espaces fictionnels est celle de Denis Bertrand. Dans *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, il soutient que « la spatialité, aux divers niveaux où il est possible de la reconnaître

⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1957, p. 17.

¹⁰ Algirdas Julien Greimas, « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique et sciences humaines*, Paris, Editions du Seuil, 1976, p. 131.

et de la saisir, fonctionne comme un principe organisateur supportant, de manière remarquablement systématique, le déploiement de plusieurs discours différents mais Homologues ¹¹». En appliquant cette idée au roman de Zola, Bertrand montre que « Les deux fonctions représentatives régies par les relations spatiales, fonction figurative et fonction abstraite, s'appuient l'une sur l'autre, se réfléchissant l'une l'autre se fondent et se stipulent réciproquement¹² ».

Abordant le problème de la fonction figurative, Bertrand affirme que « l'espace est projeté et produit par un sujet qui sélectionne et focalise ses objets dans les limites édictées par sa propre compétence ¹³». Ce sujet peut être soit un narrateur soit un personnage. Se retrouvent alors dans l'œuvre divers objets spatiaux choisis par le sujet.

Enfin, la manière dont Bertrand à étudier ou propose d'étudier l'espace, même si il s'écarte des concepts et principes centraux de l'herméneutique, montre tout simplement que l'espace peut influencer sur le sens d'une œuvre. Pour lui « le modèle spatial permet de construire les deux versants de la vérité (figurative et abstraite) comme une totalité dont les éléments sont étroitement solidaires et corrélés ¹⁴». La fonction figurative permet de décrire un élément spatial, de cerner les différents traits de celui-ci. De son côté, la fonction abstraite intègre l'objet dans un système de signes plus vaste qui aide le lecteur à donner sens à l'œuvre. C'est ainsi que « la construction spatiale devient le support signifiant d'un discours herméneutique étendu dont le plan de référence

¹¹ Denis Bertrand, *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hades, coll. « Actes sémiotiques », 1985, p. 58

¹² *Ibid.*, p. 61.

¹³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴ *Ibid.*, p. 182.

est le discours descriptif restreint ¹⁵». A partir des descriptions des différents *topoi*, une herméneutique des espaces fictionnels est donc possible.

Ceci étant, comment les trois volets de l'herméneutiques peuvent-ils traduire ou transcrire le schéma spatial d'une œuvre, plus précisément d'en actualiser le sens? La première démarche d'une telle herméneutique consiste à comprendre les différents lieux mis en scène dans le récit. En fait, pour mieux comprendre l'espace, il faudrait faire appel a un concept propose par Fernando Lambert dans son étude narratologique, la *figure spatiale*, qui est « ponctuelle et liée a un événement ou a une chaine d'événements ¹⁶ ».

On s'intéresse dès lors à l'effet du réel que peut refléter telle figure sur le lecteur, la description des figures spatiales du roman vont nous amener à la comprendre les espaces fictionnels.

L'explication de la figure débouchera à déterminer la structuration globale de l'œuvre, en s'intéressant plus particulièrement a la *configuration spatiale*. Selon Lambert, celle-ci « a comme fonction de rendre compte de l'organisation de l'espace dans l'ensemble du récit ¹⁷ ». Des questions nous viendront à l'esprit : deux lieux peuvent-ils s'opposer ? Plusieurs figures spatiales à première vue hétérogènes peuvent-elles avoir des fonctions complémentaires ? Peut-on regrouper certaines figures dans des catégories plus vastes ? Des faisceaux de sens spatiaux se recoupent-ils ? Enfin, comment peut-on qualifier le monde de l'œuvre dans lequel les personnages évoluent ? Comme le rappelle Thomas Pavel,

La notion de monde de l'œuvre réfère à une entité complexe qui nécessite un déchiffrement logique et esthétique délicat, les mondes qui se combinent autour

¹⁵ *Ibid.*, p. 172.

¹⁶ Fernando Lambert, « Espace et narration. Théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, no 2, 1998, p. 114.

¹⁷ *Ibid.*, p. 114.

*d'un texte ressemblant souvent au monde réel, mais pouvant aussi bien être des mondes impossibles et erratiques*¹⁸

Ainsi en associant les figures les unes aux autres, on arrive à saisir la configuration spatiale du roman. Quant à l'interprétation, on s'intéressera à ce que nous allons appeler « la refiguration spatiale » c'est-à-dire le *travail d'appropriation de la configuration spatiale par le lecteur*. Le travail de refiguration n'est pas une simple description d'éléments spatiaux de l'œuvre, il s'agit plutôt, comme le note Jean Valenti, de la « relance analogique et imaginaire de la cohérence topologique ¹⁹ ».

Pavel affirme que « dans la mesure où les cadres référentiels établis par la fiction littéraire ne dépendent pas strictement de la structure ontologique attribuée au monde réel, les ontologies de la fiction entrent dans des rapports conflictuels avec les ontologies de la réalité ²⁰ ». C'est à partir de là que le symbolique intervient, le lecteur refigure l'espace et cette organisation spatiale s'intègre dans un système de signes plus vaste, comme le fait remarquer Martin Lefebvre, la figure - la refiguration selon notre approche - « impressionne soit parce qu'elle incarne ce qui n'avait pas encore trouvé de corps, soit parce qu'elle remplace l'incarnation précédente d'un imaginaire en lui offrant un nouveau corps, soit, enfin, parce qu'elle synthétise en son corps des imaginations disparates²¹ ». La refiguration spatiale entre en relation avec la fonction abstraite de l'espace comme le laisse penser l'approche de D. Bertrand, elle donne un deuxième sens à l'espace vrai (topologique). Notre analyse de *Désert* montrera comment se développe cette herméneutique des espaces fictionnels.

¹⁸ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 1988, p. 82.

¹⁹ Jean Valenti, « Lecture, processus et situation cognitive », *Recherches sémiotiques/Semiotis Inquiry*, vol. 20, nos 1-2-3, 2000, p. 323.

²⁰ Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 174.

²¹ Martin Lefebvre, *De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, p. 112.

2.1 L'espace-personnage.

La manie et la précision mis au service de la description chez Le Clézio lui octroie un statut particulier, Arráez Llobregat le compare même à un peintre et dit à ce propos: «sous l'écriture le clézienne de nombreux passages acquièrent une nouvelle et magistrale dimension, la page devenue toile et l'écriture dessin, elles métamorphosent l'écrivain en peintre et le lecteur en spectateur»²². Par cette passion indomptable des espaces naturels que nous retrouvons dans son œuvre ; il est assimilé par Arráez à Van Gogh.

Cet attachement symbiotique à l'environnement a été en outre souligné par Flores García quand elle abordait le thème de l'écriture le clézienne et l'intérêt qu'elle porte à l'association fusionnelle des êtres humains et leur environnement. Elle dit, en parlant de la littérature le Clézienne que c'est l'exaltation de tout l'univers²³.

A travers son roman *Désert* le Clézio nous rapporte la somme d'une perception des sens poussée à bout, sinon exploitée jusqu'à épuisement ; une utilisation si profonde des sens et qui lui confère selon Arráez Llobregat le statut de créateur de beauté. Cet acharnement sur l'espace naturel, source de beauté infinie, n'est pas arbitraire, il voudrait en cela faire sortir le lecteur de son engourdissement, sa torpeur et en lui dévoilement les mystères que nous offre tout simplement la nature, il veut éveiller la sensibilité enfouie et perdue de l'homme. Le temps passé à admirer l'infiniment petit et magistralement grand, cette notion qu'on retrouvera lors de la seconde partie, aboutit à la vraie liberté. On le voit bien au sentiment de bonheur suprême ressenti par la jeune protagoniste "Lalla", et à liberté de pouvoir consacrer sa journée à la contemplation de petites bestioles, aux nuages, à la mer, aux oiseaux: «La liberté

²² ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis (1997): «Autour de J. M. G. Le Clézio et de l'art». *Anales de Filología Francesa*, 8, 16-27.

²³ FLORES GARCÍA, Ángela (1987): «J. M. G. Le Clézio ou la passion de la Terre». *Revista de Estudios Franceses* 3, p 54.

est belle» affirme Le Clézio dans son roman²⁴. Les descriptions le cléziennes de la Nature vont de l'ampleur absolue (la vue infinie des dunes du désert) à l'attention au plus minuscule (les gouttes d'eau). C'est ainsi qu'Arráez Llobregat définit cet écrivain comme «un amoureux des détails»²⁵. Cet amour est semé par l'auteur tout au long de son œuvre, comme déclare ce même auteur: «ceci se reflète dans les méticuleuses descriptions qu'il réalise». *Désert* n'est pas une exception et on voit germer son amour du détail à chaque ligne qu'il consacre à la description. Le regard est le sens privilégié par Le Clézio. Arráez approfondit l'étude de cet aspect de la littérature le clézienne dans son article «El poder de la mirada en Le Clézio »²⁶ car il considère notre auteur «toujours prêt à observer le monde, à examiner tout ce qui l'entoure» ; L'observation est sa principale source d'inspiration pour la création de descriptions d'une beauté extraordinaire et d'une sensibilité profondément poétique.

Les deux récits racontés sont nés d'un même espace : le désert, l'histoire réelle et tragique des hommes bleus vaincus par les européens sur leur propre terre et celle d'une jeune fille appelée Lalla Hawa, follement éprise de son sable natal, cet espace qui se traduit en millimètre et en atome, un espace qui l'a vue naître et qui a accompagné sa famille depuis l'origine des temps, un désert qui évoque des villes lointaines, symboles d'une vie meilleure. Lalla ira à l'une de ces villes, Marseille, fuyant l'espace natal et qui est le désert marocain pour y trouver un autre *désert* grouillant de personnes en mal de communication. C'est à partir de là qu'elle se sent perdre toute énergie car loin de la nature, de sa nature, elle est envahie par l'excès de civilisation, l'espace de la ville devient sentiment de noyade dans la misère, lieu de l'asphyxie des sorte qu'elle décide de rentrer à son vrai foyer, son désert, son paradis. Le désert sera

²⁴ *Désert*, p 189

²⁵ ²⁵ ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis (1997): «Autour de J. M. G. Le Clézio et de l'art». *Anales de Filología Francesa*, p.25

²⁶ ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis (1994): «El poder de la mirada en Le Clézio», in *Filosofía de la materia en la obra literaria de J. M. G. Le Clézio. Le Procés-verbal, L'Extase matérielle, Terra Amata*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Alicante, 125-129.

le seul lieu où elle pourra vivre et le seul qu'elle voudra offrir au bébé qu'elle va mettre au monde.

Pour mieux appréhender l'espace le Clézio travaille les sens comme le fait un sculpteur d'une manière sereine dans le but de faire durer le plaisir du lecteur qui sait lui vouer du temps. Nous retrouvons ce travail d'artisan dans le personnage de Lalla quand elle aspire et se régale, quand elle effleure, à travers ses petits bruits de la Nature, les grands bruits produits par des personnes et des animaux, le désert car il est absence du bruit, l'espace du silence. Cet espace lui est protecteur Quand le vent souffle avec force, il faut s'enfoncer dans les trous des rochers pour se protéger du froid, et alors on n'entend plus que le bruit de l'air qui siffle sur la terre, entre les broussailles. Ça fait un bruit comme la mer, mais plus lent, plus long. Lalla écoute le bruit du vent, elle écoute les voix grêles des enfants bergers et aussi les bêlements lointains des troupeaux. Ce sont les bruits qu'elle aime le plus au monde, avec les cris de mouettes et le fracas des vagues. Ce sont des bruits comme s'il ne pouvait jamais rien arriver de mal sur la terre²⁷.

A travers la personnification de l'espace dont nous donnerons quelques exemples extraits du roman, l'auteur resserre le lien entre espace et personnage à mesure que la présence de la terre notamment est ressentie et devient de suite « une personne » avec qui l'on vit. Les exemples de personnification abondent dans roman *Désert*: “Mais la lumière du matin bouge un peu, comme si elle n'était pas tout à fait sûre“²⁸; “C'est l'eau qui est belle, aussi. Quand il commence à pleuvoir, au milieu de l'été, l'eau ruisselle sur les toits de tôle et de papier goudronné, et elle fait sa chanson douce dans les grands bidons, sous les gouttières“²⁹. La personnification peut aussi être combinée avec l'*animalisation*. Voilà un exemple extrait de *Désert*: “*Ensuite la mer l'appelle à nouveau. Lalla court à travers les broussailles jusqu'aux dunes grises. Les dunes sont comme*

²⁷ *Désert*, p 183

²⁸ *Ibid.* p 75

²⁹ *Ibid.* p 160

*des vaches couchées, le front bas, l'échine courbée. Lalla aime monter sur leur dos, en fabriquant un chemin rien que pour elle, avec ses mains et ses pieds, puis rouler de l'autre côté, vers le sable de la plage*³⁰.

Lalla est inspiré par la Nature. Ses caprices s'envolent via tout obstacle. un espace lointain l'attire .Et c'est grâce à sa communion avec cette nature, élément fondamental et fondateur de l'espace, qu'elle peut, par une opposition de l'incompréhensible et du sensationnel, voyager guidée par ses émotions transmises par une sorte de langage indéchiffrable que l'espace.

“Mais Lalla entend sa voix à l'intérieur de ses oreilles, et il dit avec son langage des choses très belles qui troublent l'intérieur de son corps, qui la font frissonner. Peut-être qu'il parle avec le bruit léger du vent qui vient du fond de l'espace, ou bien avec le silence entre chaque souffle de vent. Peut-être qu'il parle avec les mots de la lumière, avec les mots qui explosent en gerbes d'étincelles sur les lames de pierre, les mots du sable, les mots des cailloux qui s'effritent en poudre dure, et aussi les mots des scorpions et des serpents qui laissent leurs traces légères dans la poussière ³¹.

L'espace naturel et ses éléments ne sont pas donnés d'une façon aléatoire, ils existent dans ce roman pour les personnages et conditionnent mêmes leurs actions, la double narration montre bien et justifie l'entremêlement de deux composantes du roman, la Nature et l'homme, comme le signale Flores García: «L'homme est parfaitement inséré dans le monde et cela n'est pas un exil, mais un privilège».

Ce dualisme spatial peut être analysé certes dans la description de situations qui se déroulent dans des espaces extérieurs, au cœur du désert, avec beaucoup de personnages, mais aussi dans des situations privées ou quotidiennes. C'est ainsi que l'habitude familière de raconter des histoires de la

³⁰ Ibid. p 81-82

³¹ Désert, p 96

part de la tante qui a élevé Lalla à la petite fille est décrite par Le Clézio comme suit:

“Chaque fois qu’Aamma raconte l’histoire d’Al Azraq, elle ajoute un détail nouveau, une phrase nouvelle, ou bien elle change quelque chose, comme si elle ne voulait pas que l’histoire fût jamais achevée. Sa voix est forte, un peu chantante, elle résonne étrangement dans la maison obscure, avec le bruit de la tôle qui craque au soleil et le vrombissement des guêpes”³².

Cette imbrication de l’homme et de la nature s’explique donc par la manière dont les protagonistes nous sont présentés, issus de la Nature ainsi dans l’énoncé *“ Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit. Ils étaient apparus, comme dans un rêve, en haut d’une dune, comme s’ils étaient nés du ciel sans nuages, et qu’ils avaient dans leurs membres la dureté de l’espace...”* on voit clairement cette appartenance et donc une fonction créatrice de la nature qui devient mère et qui transmet ses gènes à sa création. L’apparition des hommes et des femmes du désert acquiert pour l’écrivain un halo mystérieux à mi-chemin entre la rêverie et la génération spontanée. Le désert serait leur créateur, donc, ils porteraient le désert dans leur sang, dans leurs cellules, dans leurs membres.

Tout obstacle entre l’humain et l’espace naturel serait banni, cette communion qui permet le passage vers un autre espace comme nous pouvons le constater avec Nour, protagoniste du premier récit lorsqu’il s’immisce naturellement dans le pèlerinage des hommes bleus à la recherche d’une nouvelle terre où s’installer, la veille de leur départ qu’ils fêtent avec une danse magique:

“ Quand la danse a commencé, Nour s’est levé et s’est joint à la foule. Les hommes frappaient le sol dur sous leurs pieds nus, sans avancer ni reculer, serrés en un large croissant qui barrait la place. [...] C’était une musique

³² Désert, p 120

*qui s'enfonçait dans la terre froide, qui allait jusqu'au plus profond du ciel noir, qui se mêlait au halo de la lune. Il n'y avait plus de temps, à présent, plus de malheur. [...] la tête tournée à gauche, à droite, à gauche, et la musique qui était à l'intérieur de leurs corps traversait leur gorge est élançait jusqu'au plus lointain de l'horizon.*³³

Le roman est empreint d'une écriture qui frise l'adoration à la nature, cette communion n'est pas une simple coappartenance mais bien plus, l'environnement est tout simplement aimé et respecté par les personnages. Lalla, qui joue l'un des rôles principaux de *Désert*, représentera le modèle d'héroïne aimante de la terre dans toute son ampleur. Lalla aime sa terre et tous ses habitants, même les petites bestioles du désert. Elle apprécie les plantes et la mer. Elle aime aussi le feu, toutes sortes de feux qui président la pauvre existence des habitants du bidonville, dans leur immense variété laquelle est énumérée par l'auteur, ce qui démontre son plaisir de l'observation détaillée et minutieuse:

*“ Il y a les feux d'herbes et des branches, qui brûlent longtemps, tous seuls, presque étouffés, sans flammes. Il y a les feux des braseros, vers la fin de l'après-midi, dans la belle lumière du soleil qui décline, au milieu de reflets de cuivre. [...] Il y a les feux qu'on allume sous les vieilles boîtes de conserve, pour faire chauffer le goudron, pour boucher les trous des toits et des murs”*³⁴.

L'importance du personnage Hartani réside dans le fait qu'il est spécial aux yeux de Lalla, non pas parce qu'il est sourd-muet, mais parce qu'il représente le contact avec la nature tant par son éloignement des villes que par sa

³³ Désert .p 68-69

³⁴ Désert .p 142

connaissance de tout les signes de l'espace désertique, le Hartani est le « lieu » par lequel Lalla se transcende et accède à l'extase :

*“ Quand elle est assise, comme cela, sur un rocher à côté du Hartani, et qu'ils regardent ensemble l'étendue des pierres dans la lumière du soleil, avec le vent qui souffle de temps en temps, avec les guêpes qui vrombissent au-dessus des petites plantes grises, et le bruit des sabots des chèvres sur les cailloux qui s'éboulent, il n'y a besoin de rien d'autre vraiment ”.*³⁵

“Désert” est un roman envahi par La lumière, elle est omniprésente. Pagán López parle d'une lumière-protagoniste du roman³⁶. Il assure que la lumière est l'un des éléments les plus fascinants qui puisse nous offrir l'œuvre de J. M. G. Le Clézio. Que Les personnages de Le Clézio sont fascinés par la lumière. Qu'elle fait partie de leurs rêves, de leurs espoirs, et elle est intimement liée à leur nature. Qu'elle devient le vrai protagoniste des pages de Le Clézio. Elle se métamorphose, se rend mobile, on la sent agir et se transformer en matière solide ou liquide. Signe spirituel qui apaise la souffrance humaine, elle exprime le sentiment de liberté des personnages de Le Clézio. Elle est aussi synonyme de vie et de beauté. Elle est la perfection³⁷.

Cependant l'univers de Lalla n'est pas intégralement motivé par la présence d'une lumière démesurée et du chatoiement des couleurs. Les personnages sont submergés par les odeurs pour effleurer un autre domaine de sensations bienfaisantes qui enrichiront le bagage sensuel de Lalla. Le Clézio offre dans ce roman l'une des plus belles comparaisons qui caractérisent sa prose poétique:

“ Les odeurs sont comme les animaux, elles ont chacune leur cachette. Mais il faut savoir les chercher, comme les chiens, à travers le vent, en

³⁵ Ibid. p 113

³⁶ PAGÁN LÓPEZ, Antonia (1992): «Plástica y simbólica de la luz en J. M. G. Le Clézio». *Anales de Filología Francesa*, 4,p 100.

³⁷ Ibid. p 89

flairant les pistes minuscules, puis en bondissant, sans hésiter, jusqu'à la cachette ³⁸.

La vive attention que porte Le Clézio à tout ce qui est immense et tout ce qui est minuscule nous amène à penser que l'espace a été créée comme personnage ainsi si les insectes de la nature font partie de cet univers minuscule, Lalla semble les considérer comme des amis avec lesquels elles s'amuse d'où la perfection de la nature qui offre même à ces contemplateurs des jeux.

Par un procédé d'animalisation l'espace naturel, par ses fourmis ; les scolopendres lentes, ses coccinelles, ses criquets et bien d'autres insectes, l'espace est l'objet d'amour de Lalla. Quant aux mouches, Le Clézio montre la jeune protagoniste de ce roman chatouillée par ces insectes, description qui fait apparaître une image tendre aux yeux des lecteurs: Elle se couche sur le dos dans le sable des dunes, et les mouches plates se posent sur sa figure, sur ses mains, sur ses jambes nues, les unes après les autres. [...] Quand elles marchent avec leurs pattes légères, Lalla se met à rire, mais pas trop fort, pour ne pas les effrayer (Le Clézio, 1980: 78).

2.2 Les Lieux d'ouverture, une aspiration à la liberté

Quand on aborde la question de l' "espace" chez Le Clézio nous sommes confrontés aux éléments naturels tels que de la mer, le désert, le rocher ou la plage. Elles sont autant des figures que des thèmes obsessionnels car l'espace illimité est susceptible de concevoir la notion de la liberté et de l'éternité et il peut aisément transporter l'auteur vers l'élémentaire et l'originel. Un tel espace est ouvert aux éléments, ce qui suscite chez les personnages le désir du contact avec la nature. Et la fusion avec la nature, la recherche d'une harmonie, voilà un leitmotiv de la narration le clézienne. Cette ouverture s'oppose en effet dans la

³⁸ Désert. p130

topographie le clézienne à la fermeture de l'espace représentée le plus souvent par la ville qui devient ainsi le lieu du malaise existentiel du personnage. L'espace ouvert, nous pourrions dire originel, évoqué souvent à l'aide d'images archaïques et de références mythiques, devient donc l'endroit approprié pour les récits portant sur la quête spirituelle de l'originel.

Chez Le Clézio, nous pouvons rencontrer plusieurs types de lieux. Ils sont toujours décrits d'une manière poétique mais ils ne sont jamais idylliques, pittoresques. Ils sont souvent liés au thème du retour aux origines. Il y a des lieux originels qui possèdent une dimension mythique et essaient de reconstituer le monde des débuts du temps où tout était pur, non usé par la durée du temps et non marqué par l'action humaine. C'est le désert de *Désert*, la mer. Il y a des lieux sacrés qui sont intacts et privilégiés par le contact avec la divinité, qui nous inspirent le respect et le silence. Ce sont les endroits où nous avons presque peur de pénétrer, d'abîmer ou de briser un sortilège.

Le désert est non seulement le titre du roman mais aussi le nom du personnage principal, ce que suggère le titre du roman où ne figure pas l'article. Il représente le but de la quête des hommes bleus, qui figurent dans le livre les derniers hommes libres.

Le désert est un lieu géographiquement délimité. Des noms propres parcourent l'œuvre pour situer l'histoire de Nour et de Lalla sur la carte. Le Maroc est bien cité via l'emploi des noms propres, tel que Saguiet el Hamra, et le désert est le Sahara. Mais ces indications spatiales ne nous permettent en aucun cas de comprendre le sens essentiel du désert dans le roman. Le désert est représenté comme une vaste étendue, s'il est délimité, paraît sans fin. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles nous pouvons parler d'un lieu mythique. Son immensité est suggérée par différents procédés.

L'uniformité du désert lui confère un caractère de pays sans frontière:

“ La vallée semblait n'avoir pas de limites, étendue infinie de pierres et de sable rouge inchangée depuis commencement des temps “ (D 224).

L'instabilité du regard lui donne le statut d'une errance dans cette étendue de sable :

“ Ici, tout est semblable, et c'est comme si elle était à la fois ici, puis plus loin, là où son regard se pose au hasard, puis ailleurs encore, tout près de la limite entre la terre et le ciel “ (D 97).

Un jeu de rôle initié par la narration entre ciel et terre nous fait penser à la notion de L'infini:

“ Là, dans le pays du grand désert, le ciel est immense, l'horizon n'a pas de fin, car il n'y a rien qui arrête la vue “(D 180),

“ La terre semblait aussi grande que le ciel, aussi vide, aussi éblouissante “ (D 224).

Le sens du désert consiste en sa dimension mythique. Par « mythique » nous entendons la référence aux origines de l'univers. Ses deux composantes à savoir le temps et l'évocation du centre, nous confirme cette idée.

Le désert constitue le lieu de l'immensité et de l'immuabilité car il défie le temps historique puisque la composition du livre se base sur la redondance et sur la structure cyclique du temps, cette conception du rêve qu'on peut dépister dans la première et la dernière phrase qui se renvoient:

“ Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune [...] “ (D 7) – “ Ils s'allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient “ (D 439).

Une manifestation facilement repérable du mythe représentée par l'abolition du temps historique, renforcée par une dualité d'un temps sacré récupérable qui se renouvelle incessamment , une correspondance au temps des origines, puis un autre profane qui s'écoule et constitue une durée par laquelle il peut user les choses, les êtres humains, la société. L'abolition du temps

historique permettra de rétablir cet instant mythique³⁹ tant convoité. D'où des références à l'aspect temporel du désert et aux origines du monde :

“ C’était un pays hors du temps, loin de l’histoire des hommes, peut-être, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s’il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l’existence terrestre “ (D 11) ou “ La vallée semblait n’avoir pas de limites, étendue infinie de pierres et de sable rouge inchangée depuis commencement des temps“ (D 224).

La figure du centre contribue, elle aussi à cette réintégration au mythe. Considérée comme point de convergence et source de communication entre personnages et de connexion entre éléments de la nature notamment entre la terre et le ciel. Nous pouvons remarquer combien de fois Le Clézio fait allusion au ciel en parlant du désert ! Cela peut être en parlant des hommes regardant le ciel :

“ Les hommes regardaient souvent les étoiles, la grande voie blanche qui fait comme un pont de sable au-dessus de la terre“ (D 11 –12),

ou en citant la grandeur du désert :

“ La terre semblait aussi grande que le ciel, aussi vide, aussi éblouissante “ (D 224)

ou encore en relation avec la marche :

“ Maintenant ils marchaient sur l’immense plateau de pierres, tout près du ciel » (D 233).

Le désert est le point du passage vers une autre matérialité :

“C’était ici, l’ordre vide du désert, où tout était possible, où l’on marchait sans ombre au bord de sa propre mort“ (D 23).

Et enfin c’est l’espace de la liberté absolue dont le désert est la concrétisation :

³⁹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1995, pp. 63, 73.

“Il n’y a pas de fin à la liberté, elle était vaste comme l’étendue de la terre, belle est cruelle comme la lumière, douce comme les yeux de l’eau”(D 439).

Si on s’arrêtait un instant sur un exemple précis d’un centre“ *la koubba*“ qui signifie le tombeau, représente cette union entre la terre et le ciel tant par sa forme cubique que par la coupole qui la surmonte. Ce serait la dernière demeure d’Al Azraq qui apparaît à Lalla et qu’elle appelle Es Ser, le Secret. C’est un lieu où tout commence et tout finit :

“Nour ne regardait plus l’entrée du tombeau, et la porte grandissait dans ses yeux, devenait la porte d’un monument immense aux murailles pareilles à des falaises de craie, au dôme grand comme une montagne. Ici, s’arrêtaient le vent et la chaleur du désert, la solitude du jour ; ici finissaient les pistes légères, même celles où marchent les égarés, les fous, les vaincus. C’était le centre du désert, peut-être, le lieu où tout avait commencé, autrefois, quand les hommes étaient venus pour la première fois “(D 27).

Une comparaison est tout aussi frappante, celle du tombeau avec la montagne. La montagne, dans sa dimension mythique, est le lieu où trônent les dieux. Représentant également le centre, elle est le pivot du monde. Cette allusion consolide la signification symbolique de la tombe. Le centre symbolise l’endroit de la genèse du temps où le monde était pur. On y arrive pour se purifier de ses péchés, pour fusionner avec l’univers ainsi que le fait le père de Nour :

“ L’ombre emplissait ses yeux comme avant le sommeil. Pourtant, en même temps, une énergie nouvelle entrait par son ventre, par ses mains, rayonnait dans chacun de ses muscles. En lui, tout se changeait, s’accomplissait. Il n’y avait plus de souffrance, plus de désir, plus de vengeance. Il oubliait tout cela, comme si l’eau de la prière avait lavé son esprit. [...] C’était un pouvoir direct, sans pensée, qui venait du fond de l’espace, comme si un lien invisible unissait le corps de l’homme allongé et le reste du monde “(D 30).

Un plateau de pierre blanche enfouie dans la montagne où réside un curieux personnage avec des caractéristiques divines, qui nous fait penser étrangement à une sorte de dieu du désert et sur qui est centrée toute l'histoire de Lalla. Cet endroit devenu sacré ,étant lié au mystère de Es ser (le secret), permet à Lalla la transcendance et cela en s'imisceant dans sa mémoire :

“C’est difficile à comprendre, parce que c’est un peu comme dans un rêve, comme si Lalla n’était plus tout à fait elle-même, comme si elle était entrée dans le monde qui est de l’autre côté du regard de l’homme bleu “(D 97). A cet endroit-là, la terre communique avec le Ciel : “ Alors elle arrive devant le grand plateau de pierre blanche qui s’étend jusqu’aux limites de l’horizon, jusqu’au ciel “(D 94).

Ce lieu est d'autant plus magique qu'il cause la « décorporation » de Lalla et son changement en quelqu'un d'autre. Cette décorporation est liée à la lumière car c'est elle qui par sa force libère et change :

“ C’est comme d’être dans un autre monde, près du soleil, en équilibre, près de tomber. [...] tout son être est en avant d’elle-même, dans son regard, dans ses sens aux aguets ; seul son corps est en retard, encore hésitant sur les roches aux arêtes qui coupent “(D 201).

La lumière, à cet endroit magique, est l'image de la force qui donne la vie, qui purifie et guérit :

“C’est la lumière qui libère, qui efface la mémoire. Qui rend pur comme une pierre blanche. La lumière lave le vent de malheur, brûle les maladies, les malédictions “(D 200).

Une telle lumière est l'image de la lumière que nous présente Le Clézio dans son essai philosophique *L'Inconnu sur la terre* : « La lumière n'est pas comme l'eau, ou le vent. Elle n'use pas. Elle ne brise rien, n'engloutit rien. Au contraire, elle libère le pouvoir de la vie dans chaque chose. Dans les cailloux, dans les arbres, dans les corps des mouches et des oiseaux, même dans le corps des montagnes, il y a ce pouvoir qui attend d'être révélé. Tout peut être vivant dans

la lumière ». ⁴⁰ Le caractère sacré de ce plateau est souligné également par le vocabulaire. Nous notons des termes comme « blanc », « ciel », « centre » et « regard » qui est la représentation de la clarté, de la divinité.

Une autre figure récurrente qui peut s'opposer ou se compléter avec celle du désert, c'est celle du vent qui peut être appréhendé comme étant la matérialisation du désert, de son indifférence et de son refus de l'homme :

“ Le désert lavait tout dans son vent, effaçait tout “ (D 13).

Voici une énergie négative, lié bien souvent au champ lexical de la destruction et au thème de la mort. Il est aussi la matérialisation du lien du désert et du ciel :

“ [...] le vent du désert qui souffle, tantôt brûlant ses lèvres et ses paupières, aveuglant et cruel, tantôt froid et lent, le vent qui efface les hommes et fait crouler les roches au pied des falaises. C'est le vent qui va vers l'infini, au-delà de l'horizon, au-delà du ciel jusqu'aux constellations figées, à la Voie Lactée, au Soleil “(D 204).

Mais cet élément naturel est fort apprécié et sitôt craint par Lalla car c'est tantôt le symbole de la liberté *“ Lalla pense qu'il est beau, transparent comme l'eau, rapide comme la foudre, et si fort qu'il pourrait détruire toutes les villes du monde s'il le voulait [...] “* (D 80) et tantôt le spectre du malheur, qualifié d'étrange et de cruel puisqu'il ne souffle pas des profondeurs du désert mais de l'autre côté de la mer, les hommes du désert l'appellent « le vent de malheur » : *« [...] le vent de malheur est un vent très doux qui tourbillonne, qui lance quelques rafales, puis qui pèse sur les toits des maisons, qui pèse sur les épaules et sur la poitrine des hommes. Quand il est là, l'air devient plus chaud et plus lourd comme s'il y avait du gris partout. Quand il vient, ce vent lent et doux, les gens tombent malades, un peu partout, les petits enfants et les gens âgés surtout, et ils meurent. C'est pour cela qu'on l'appelle le vent de malheur »* (D 195-196).

⁴⁰ J.M. G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, Gallimard, Paris, 1990, pp. 26.

Le mot « gris » renvoie discrètement à la ville parce que c'est la couleur qui domine dans la description de la ville de Marseille.

La figure de la personnification du vent étant prépondérante (le vent éprouve des sentiments de même qu'un être humain), elle participe à donner au désert une dimension poétique.

Quant à la lumière, elle a un statut particulier. Elle peut avoir une fonction cruelle ainsi que le vent : « *Le soleil est dur maintenant, il pèse sur la tête et les épaules de Lalla, il fait mal à l'intérieur de son corps. C'est comme si la lumière qui était entrée en elle le matin, se mettait à brûler, à déborder [...]* » (D 214), comme elle peut aussi revitaliser, réanimer. « La lumière peut causer une « décorporation » qui « renvoie à l'expérience des grands mystiques, ou plus modestement, à celle des hommes qui ont frôlé la mort »⁴¹ : « *Mais la lumière ne fait pas que brûler : elle libère, et Lalla sent son corps devenir léger, rapide. Elle résiste, accrochée des deux mains au sable de la dune, le menton contre ses genoux. Elle respire à peine, à petits coups, pour ne pas devenir trop légère* » (D 117). La présence de ses deux lumières n'est pas fortuite, c'est l'alternance du jour qui brûle et qui est hostile et celle de la nuit qui est si douce que l'on peut presque la boire : « *Elle boit la lumière très pâle qui vient de l'amas d'étoiles, et tout à coup il lui semble qu'elle est si près, comme dans la chanson que chantait la voix de Lalla Hawa, qu'il lui suffirait de tendre la main pour prendre une poignée de la belle lumière étincelante* » (D 220). La chanson de Lalla Hawa a pour thèmes la mort et le Paradis. L'accès à l'autre espace est conditionné par la lumière des étoiles. Elle forme un antidote de la lumière du soleil. Elle soigne les blessures provoquées par lui : « *La fièvre du soleil et de la sécheresse est éteinte par la nuit. La soif, la faim, l'angoisse se sont apaisées par la lumière de la galaxie, et sur sa peau il y a, comme des gouttes, la marque de chaque étoile*

⁴¹ Simone Domange, *Le Clézio ou la quête du désert*, Imago, Paris, 1993, pp. 53.

du ciel. Ils ne voient plus la terre, à présent. Les deux enfants serrés l'un contre l'autre voyagent en plein ciel » (D 221).

Dans l'espace aride la lumière est brûlante, dans la ville elle est blême, ce qui nous amène à penser qu'elle le signal ou la balise qu'un endroit est bon ou mauvais.

Ainsi que le désert et le vent, la lumière est personnifiée. Elle peut bouger, elle peut chanter. Elle est magique et souligne ainsi le caractère mythique du désert dont elle fait inséparablement partie.

Autre figure du ressassement dans *Désert*, celle de l'arbre ou plutôt son absence puisque le désert est souvent présenté comme le “ *pays où il n'y a pas d'arbre ni d'eau*“ (D 88) ou l’*“ étendue de sable, il n'y a personne, pas un arbre, pas une herbe [...] ”* (D 97). Cette figure contribue, liée souvent à l'eau, à donner l'image du lieu sans vie et nous pouvons le noter à travers les expressions « arbre », « pas un arbre » ou encore « sans arbre ».

L'arbre, plus précisément un figuier, dans sa dimension mythique étant le lieu où le récit de Lalla s'accomplit, représente la stabilité et l'immuabilité :

“ [...] près du figuier, là où venait le vieux Naman, c'est comme si rien ne s'était passé. C'est comme si la jeune femme n'avait pas cessé de dormir ”(D 416).

Sur un autre plan, et lors de l'accouchement de lalla, il invoque la puissance et la résistance :

“Jamais le figuier ne lui avait paru si grand, si fort. [...] Lentement, en traînant son corps, Lalla entre à l'intérieur de cette ombre, sous les hautes branches puissantes comme des bras de géant. C'est cela qu'elle veut, elle sait qu'il n'y a que lui qui puisse l'aider, à présent ” (D 419-420).

Simone Domange considère que le figuier offre dans le texte deux significations. Par sa force, il évoque un principe masculin :

“ [...] *les hautes branches puissantes comme des bras de géant* “, [...] mais renvoie en même temps à la mère puisque la première Lalla Hawa, jadis, a mis notre Lalla au monde dans un décor à peu près similaire.⁴² L’arbre représente donc le lien entre plusieurs niveaux temporels. Ce n’est pas par hasard que Le Clézio a placé l’accouchement de Lalla sous le figuier car “ il figure souvent sur les représentations du paradis où le couple originel Adam et Eve y est pourvu d’un costume réduit au minimum, composé de feuilles de figuier “. ⁴³

La jeune protagoniste réalise subséquemment l’union entre les contraires ⁴⁴ car son enfant est la rencontre entre le noir qu’est le Hartani et la jeune fille très blanche qu’est Lalla, sa venue au monde se réalise à l’aube, pour dire toute la symbolique qui inspirée par l’espace contenu dans cette figure de l’arbre.

2.3 Les Lieux d’isolement entre beauté et décadence

Force est de constater qu’en abordant la première partie du récit s’intitulant « le bonheur », que la grande étendue désertique n’est plus aussi imposante, c’est un espace rétréci que nous avons, les itinéraires sillonnés se réduisent à la Cité et à ses environs. Les points cardinaux délimitent bien cet espace: le Nord qui évoque la « vraie ville », l’Ouest dont la mer et les dunes sont les principaux éléments, l’Est où le plateau de pierres se mêle aux collines et aux bergers, le Sud qui ne peut représenter que désert. Puis la cité se situe au centre, un espace social casanier, pratique et formel. C’est aux jugements de goût de la jeune Lalla à qui on doit la représentation de la Cité et de sa périphérie ainsi illustrés autour de ses expressions: « Lalla aime » et « Lalla n’aime pas. » Le texte est donc sous-tendu par une philosophie esthétique.

⁴² Simone Domange, *Le Clézio ou la quête du désert*, Imago, Paris, 1993, pp. 39.

⁴³ *Encyclopédie des symboles*, sous la direction de Michel Cazenave, La Pochothèque, 1986, pp. 257.

⁴⁴ Simone Domange, *Le Clézio ou la quête du désert*, Imago, Paris, 1993, pp. 40.

Ce rapport à l'espace montre que le Clézio-à partir de la division ainsi faite du monde (ce que Lalla aime et ce qu'elle n'aime pas)-essaie d'accentuer cette dyade entre le sublime de la nature quand on voit que le récit débute avec un doux sentiment d'innocence, de plaisir des sens et du jeu, et entre la difformité de la ville que nous pouvons déceler à travers ce que Lalla n'aime pas. Le bonheur que procure la nature: les scolopendres lentes, les hannetons mordorés, les bousiers, les lucanes, les doryphores, les coccinelles, les criquets pareils à des bouts de bois brûlés» (*D*, p. 77-78) est sitôt altéré par le fait d'aller chercher des brindilles pour le feu, et moudre le blé pour faire de la farine, deux activités socialisantes liées grossièrement à un espace laid générateur de fuite :« cet amoncellement de cabanes de planches et de zinc, avec en guise de toit, de grandes feuilles de papier goudronné maintenues par des cailloux» (*D*, p. 90), À première vue, la division des espaces correspondrait à un dualisme esthétique.

Pour aller plus loin dans notre réflexion et pour rendre compte de toutes les occurrences de ce dualisme et pour s'arrêter à un cas précis, celui où l'espace laid de la cité peut évoquer un plaisir étrange et enjoué quand Lalla trouve que les toitures, dont les matières tranchent fortement avec la nature, font une « drôle de musique» (*D*, p. 90) lorsque le vent passe dessus. C'est énoncé, qui est loin d'exprimer un sentiment de déplaisir pour exprimer paradoxalement un sentiment de beauté. Lalla aime aussi «entendre cette musique des postes de radio qui geint et racle en cadence, mêlée au bruit des pas des filles, et au bruit de l'eau de la fontaine. » (*D*, p. 92)

On a l'impression que la Cité ne soit pas en opposition franche avec la nature, synonyme du beau. Grâce à l'association de la Cité à un élément de la nature, Lalla peut retrouver le sentiment du plaisir, donc du beau. Par exemple, «la lumière est belle, ici, sur la Cité» (*D*, p. 126) rassemble l'élément naturel de la lumière et la Cité. Le narrateur, prenant la voix de Lalla, dit: « c'est l'eau qui est belle aussi. Quand il commence à pleuvoir, au milieu de l'été, l'eau ruisselle

sur les toits de tôle et de papier goudronné, elle fait sa chanson douce dans les grands bidons, sous les gouttières. » (*D*, p. 160) Une beauté se dégage de l'association entre l'eau naturelle et ces toitures artificielles. Le dualisme entre la belle nature et la laideur de la ville et de l'artifice est par conséquent désuet.

Ce paradoxe est possible si on se réfère à Emmanuelle Kant qui nous apprend que le jugement de goût est purement contemplatif. Le philosophe de l'esthétique expose quatre paradoxes du beau: la satisfaction sans intérêt, l'universalité sans concept, la finalité sans fin et la nécessité sans loi. Ces paradoxes sont possibles grâce au « libre jeu des facultés représentatives [qui], avant toute représentation de l'objet conduisant à une connaissance, est lié de façon nécessaire à une satisfaction subjective, en ce sens que l'esprit y éprouve l'accord de l'imagination et de l'entendement s'effectuant sans contrainte et sans loi⁴⁵ »

L'admiration est liée directement au caractère de la beauté naturelle qui amène une excitation des sens car la nature est « faite pour être jugée belle, [...] pour entraîner ma réflexion. C'est comme s'il y avait une harmonie préétablie, valable subjectivement, entre elle et moi.⁴⁶ » Lalla appréhende librement son environnement en le contemplant. Elle paraît bien ressentir du plaisir, comme d'une volonté dépourvue de tout intérêt personnel, de tout utilitarisme, de toute finalité et de toute nécessité.

Synonyme de liberté, la notion du beau intimement liée et encrée dans l'espace désertique traduit l'idée de l'homme se projetant dans l'espace comme le fait un artiste dans son art. Bien que le réel pose ses limites, il ne cesse de rechercher l'ultime liberté. *Désert* exalte la vie dépouillée de tromperies, la vie

⁴⁵ Sherringham Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot et Rivages, 2003, p. 180.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 184.

sans contraintes ni des traditions, ni de la modernité. L'esthétique de vie dépend des choix de l'individu qui décide de vivre consciemment ou inconsciemment sa vie comme un art, c'est-à-dire comme la création d'un monde où la liberté se parfait. Comme le dit Kant:

«Tout subordonner au libre vouloir, telle est la plus grande perfection. La perfection du libre vouloir comme cause de la possibilité est beaucoup plus grande que toutes les autres causes du bien, même si ces dernières devaient produire la réalité⁴⁷. »

Lalla incarne cette liberté, oppressée par le monde du travail, l'atelier de Zora est le lieu toute créativité est déchuë à cause mécanisation du travail. En outre, contrairement aux autres jeunes filles travaillant dans l'atelier, Lalla quitte l'espace de l'usine qui devient aliénant et donc porte atteinte à sa liberté, le narrateur via la voix de Lalla: «la liberté est belle. » (D, p. 189) Cette phrase est centrale à toute l'œuvre, car elle souligne que la liberté est la plus haute forme de beauté.

Cette mobilité incessante vers l'extérieur dans un souci d'affranchissement s'oppose à l'idée de stagnation qui semble caractériser les gens de la Cité, «arrêtés, pas loin du rivage de la mer, dans leurs cabanes de planches et de zinc, immobiles, couchés dans l'ombre épaisse. Quand le jour se lève sur les cailloux et la poussière, ils sortent, un instant, comme s'il allait se passer quelque chose. [...] Ils vont s'asseoir sur le bord de la route pour regarder passer le camion. » (D, p.92)

À contre-courant, Lalla déambule en courant toujours en dehors, «justement parce qu'il n'y a plus personne.» (D, p. 116) A la limite de la solitude

⁴⁷ Kant Emmanuel, *Remarques touchant les observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 1994, p. 221, Remarques 144-145.

et la sociabilité, elle cherche la liberté qui soit dans cet équilibre. Par sa solitude, elle échappe au regard d'autrui.

Marseille fut une frontière physique avec le désert et donc barrière de la liberté qui sera confiné dans le regard de Lalla. Cette étincelle intéresse d'un photographe en quête de l'idéal du beau. L'ultime beauté selon le Clézio est donc la liberté qu'on vit consciemment et sans contrainte. La beauté n'est pas localisée dans une œuvre d'art, ni dans la nature, mais dans une vie libre qui nous échappe constamment. Cet art de vie s'adonne à la contemplation de la nature, à la fuite des contraintes et à l'osmose avec le monde. Le regard devient le point d'ancrage du devenir autre. L'homme devient ce qu'il regarde.

Dans sa conception de l'espace, le Clézio essaie d'explicitier la notion de liberté selon deux perspectives différentes. Du point de vue politique dans l'histoire des hommes bleus, la liberté joue le rôle d'une belligérante des forces occidentales. Du point de vue intérieur, dans l'histoire de Lalla qui tente de vivre librement malgré la sédentarisation qui a dénaturé la liberté originelle des hommes bleus. En conclusion, le thème de la liberté est très précieux chez Le Clézio qui affirme qu'écrire, «C'est croire en la liberté. Je suis persuadé qu'on est libre. Écrire, c'est une façon d'exprimer cette liberté⁴⁸ »

L'espace urbain que représente la ville dans le roman est la raison de la désocialisation des personnages en réponse à la modernisation, la solitude est la raison d'être de Lalla et c'est même son chemin vers la liberté, déracinée et marginale par choix, elle est opposée à l'homme moderne qui se retranche en solitude, coupant ses racines avec le monde naturel.

C'est pour atteindre la solitude que le personnage le clézien déambule dans les espaces naturels et devient le complice de la nature et de ses composantes. La solitude, par son élan vers l'intérieur, marque une quête du

⁴⁸ Le Clézio Jean-Marie Gustave, *Ailleurs, entretiens avec J-L Ezine, op. cit.*, p. 121.

“moi“, de la conscience, ce voyage physique retrace un itinéraire interne, spirituel.

Ce repli est pratiquement inévitable, les personnages vivent en dehors de l'ordre et des normes sociales. Ils pourraient être identifiés aux êtres marginaux. Les hommes appartenant à la société moderne sont totalement différents, car «la société leur enseigne tellement la ressemblance, la médiocrité, la faillibilité d'autrui. La société, c'est-à-dire l'argent, les jouissances, les passions et les paroles inutiles, la possession».

Emil Cioran, philosophe et écrivain roumain, écrit à ce sujet: Je n'ai pas de métier, pas d'obligations, je peux parler en mon nom, je suis indépendant et je n'ai pas de doctrine à enseigner [...] Je suis tout au plus un [...] marginal (Cioran, 1995, 175).

Cette affirmation de Cioran renvoie aux personnages leclézien, les personnages en déboire social, ne pouvant s'adapter à la société. Leur présence est une provocation de la part de l'écrivain ; ils traduisent un autre «ordre» meilleur, plus innocent et plus proche de la nature.

La plage représente le lieu de prédilection de la solitude, espace marginalisant et vers lequel elle se tourne à chaque fois qu'elle transgresse des règles imposées par les espaces confinés tels la maison de Aamma de laquelle elle s'enfuit avec le Hartani pour ne pas épouser un homme plus âgé, ou bien dans le magasin de tapis où elle se révolte. La plage est souvent un lieu choisi pour son ouverture et parce qu'il permet ce voyage interne et ce travail de solitude loin des lieux fermés que représente finalement la société moderne. Ainsi, se façonne à travers les péripéties, la conservation intacte de sa liberté de fille du désert, acquise comme héritage de ses ancêtres, les hommes bleus. Lalla quitte son existence authentique dans le désert pour se diriger vers la grande ville de Marseille pour y trouver une vie meilleure. Mais pour Lalla, la ville portuaire ne représentera ni le succès ni la vision d'un avenir meilleur, mais la dénaturalisation, car elle y trouve une civilisation contraire à la nature et à la

liberté. Elle ne se sent pas à l'aise à Marseille et elle se sent isolée. L'isolement et la marginalité paraissent aussi être le lot de beaucoup d'autres dans cette ville. Du patron de l'hôtel, en passant par les clients suspects qui l'habitent et jusqu'aux passants que Lalla croise dans la rue, tous sont seuls, les mendiants, les prostituées, les voyageurs perdus. La ville de Marseille renferme les plaies du monde moderne. Lalla y rencontre «les marques de la solitude, de l'abandon»⁴⁹. Pas de regard, pas de paroles, pas d'attention. La description de Marseille est manifestement celle de la ville moderne qui ne permet aucun lien. Bien que l'espace marseillais soit surpeuplé, la solitude y règne en abondance. Dans cette ville qui ne rappelle en rien son pays natal, Lalla n'offre qu'un reflet d'elle-même, fondé sur le paraître : “sa forme, son image, rien d'autre”⁵⁰.

Lalla évolue en marge du monde européen qui tend à substituer la réalité par l'image. Son identité n'est point déçue, au contraire elle se renforce et se consolide dans son regard. Elle reflète le mystère : le photographe, les passants, les gens du dancing, car Lalla ne dévoile jamais sa véritable personnalité. Ses clichés parus dans les publicités ne sont encore que des images d'elle, alors que la vraie Lalla est méconnue, Son identité reste cachée dans un petit signe: celui de sa tribu, avec lequel elle signe les autographes.

Entre civilisation saharienne et civilisation occidentale, Lalla choisit de se marginaliser afin de mieux s'imprégner de la nature et du monde naturel visant le bonheur et la liberté.

C'est dans le paradoxe d'une idée esthétique de la cité et d'une dimension immorale de Marseille que se poursuivra notre travail. La belle Cité contraste violemment avec la décadente Marseille. “Le mal “substance de la ville prend figure dans la narration et accentue l'opposition entre le paysage Arabe et le paysage Occidental.

⁴⁹ *Désert* p.307

⁵⁰ *Ibid.* p 349

« Le mal. » phrase très courte, mais très significative, fait irruption dans le récit à la page 306, lors d'un passage descriptif ayant pour thème les rues de Marseille, cette phrase place la description de Marseille sur la rampe de la moral: celle du mal. Marseille est l'avatar du mal foncier, du mal dictatorial. Le mal rejoint ce qui va à l'encontre la nature humaine: « la vie chez les esclaves» de la modernité. Pour illustrer ce concept du mal, il faut revenir aux premières pages de la description de l'arrivée de Lalla à Marseille.

Deux lieux s'opposent dès lors : Tout d'abord sur la plage dans le bidonville Marocain, elle est accompagnée de Naman qui lui raconte son voyage à Marseille, ville lumineuse et pleine d'avenir, telle était l'idée qu'elle avait de la ville : une idée esthétique. Ensuite, son image de Marseille est très vite déformée par la découverte du mal. Elle ressent, dans le bateau, l'injustice et le racisme envers les immigrés. Son regard change sur des phénomènes qui ne la choquaient pas auparavant. Par exemple, la pauvreté, banale, acceptée et presque drôle dans la Cité, est perçue comme un spectacle pitoyable, effrayant et anormal. Le narrateur décrit une misère, qui s'enracine dans le mal, et non pas la pauvreté. Ainsi, à Marseille, c'est le mal qui cause la pauvreté.

La solitude était aussi le refuge du mal. Cette solitude qui deviens, après avoir été le lieu intime du bien-être dans la cité, elle devient synonyme de vide, de déficience voire même de non-existence. «La solitude est grande, elle fait mal. » (*D*, p. 306). Les habitants de Marseille sont aspirés par une fosse et ce vers une mauvaise solitude qui les défait de leur vitalité et de leur plaisir de vivre. Le silence qui pèse signifie la solitude. Marseille est un lieu angoissant où la peur et le malheur engendrent la solitude, le silence et le dénuement. La couleur dominante de la description est le gris, par opposition au bleu et au cuivre dans le récit des hommes bleus. Tout devient gris : Les figures, les immeubles, l'intérieur des appartements et les habits deviennent gris. L'ignominie du gris se substitue à la candeur du bleu. Le Clézio fait une

distinction intéressante entre le gris et le métal. Le métal a été évoqué tout au long de l'histoire des hommes bleus pour décrire le reflet de leurs yeux, celui de l'eau ou du sable. Le métal est une couleur riche qui séduit par sa capacité à renvoyer une image éclatante. Pour Le Clézio, le métal n'est pas synonyme de modernité ni d'aliénation, car le gris remplit cette fonction. À la Cité, Lalla avait un visage brillant, mais dont l'aspect «métallique devient gris» (*D*, p. 279) lorsqu'elle vit à Marseille. L'intrusion du mal et de ses manifestations sert à dépoétiser l'espace vécu. La rêverie devient difficile d'accès, l'espoir semble vain et les formes symboliques sont défigurées par « les rues maudites de cette ville. » (*D*, p. 303)

“Désert“ comme haut lieu de la dangerosité cultive les thèmes de l'anomalie et celui de l'incarcération. Le champ lexical du pénitencier est présent dans : «grillage », «barreaux », «prisonniers », « réduit noir et froid» (*D*, p. 302), et « trous sans lumière, sans air, sans ciel. » (*D*, p. 303) Une parallèle entre la ville et le tombeau nous est donnée à la lecture.

Lalla observe les personnages qui croupissent dans cette ville-prison. Ce qui inquiète Lalla, c'est qu'ils ne changent jamais, si bien qu'on peut en dessiner les caricatures: «la grosse femme impotente », la vie d'Ibrahim dans «une maison lépreuse où l'escalier sombre et glissant manque de le faire tomber à chaque marche », l'Espagnole avec ses six enfants «toujours affamés », et le mari qui « frappe sa femme à grands coups de poing sur la tête. » (*D*, p. 302-303) Ce sont des prisonniers par leurs attitudes. De temps à autre, Lalla a l'impression d'être observée c'est ce qui confère à la ville un attribut menaçant. Comme si elle reconnaissait un visage, Lalla « connaît chaque tache du crépi, chaque fissure, chaque coulée de rouille» du mur, et les fenêtres cassées lui font penser à « des trous noirs béants comme des orbites. » (*D*, p. 304) A travers les traits de cette face, elle aperçoit la mort, aussi présente sous la forme de morts-vivants. Lalla hallucine quand elle voit le linge étendu, des corps débités lui

apparaissent. Elle croise également des silhouettes noires, sans visage et des corps abandonnés. Le sang ruisselant crûment dans la rue et les fantômes des morts de la prison de Marseille rappellent encore l'omniprésence du mal historique dans la ville.

La ville est une monstrueuse créature rongée par la maladie: elle est dégoutante, lépreuse, repue, humide et livide. Les habitants y sont infectés. L'urbanisme reflète le mal dans lequel vivent les habitants. Pour braver ce mal, Lalla ferme les yeux. Lorsqu'elle les rouvre, «curieusement, le ciel et la terre sont moins sombres, comme si la nuit avait reculé. » (*D*, p. 305) Lalla ferme donc les yeux pour mieux voir la réalité qu'elle connaît, celle qui est proche de la nature humaine, qui est née à la bonne souche: la liberté. Tant qu'elle résiste dans sa vie intérieure, elle peut rester hors des griffes du monstre et, « les yeux bien fermés, elle peut voir encore la nuit du désert. » (*D*, p. 316)

La manière dont sont traitées les éléments de la nature réalisé par le Clézio et sa technique de la description méticuleuse, semble avoir pour vocation de réveiller les sens d'une Humanité qui se déshumanise, qui s'écarte du milieu naturel qui conformait son habitat premier, qui a oublié d'aimer et de respecter sa beauté miraculeuse et à la fois quotidienne, qui ne fait plus attention à la Terre, à la Nature, à la Mère. Nous expliquons que Le Clézio, à travers sa littérature, exhorte pour une vision immatérielle et suprême de l'Humanité et de l'Univers qui fusionnent,

Nous voulons après cette analyse du "désert" mettre en exergue cette injonction que Le Clézio formule pour l'homme: «découvrir cette terre qui s'offre naturellement à lui». Le désert nous invite à le découvrir, la nature attend d'être aimée et respectée, le moi intérieur doit aller à la rencontre des éléments naturels, la fusion avec la nature devra se faire pour pouvoir arriver à la paix intérieure.

CHAPITRE 2 : une poétique de l'espace intime

Certains voient le désert comme l'espace du vertige, d'autres comme lieu de splendeur et d'harmonie. Le désert par ses ondes, ses sillons et ses fissures, est honoré par Le Clézio comme un corps infini. Cette figure d'une immensité intime que nous tenterons d'étudier, mais cette fois, non pas sous l'œil d'une herméneutique comme nous l'avons précédemment vu dans le second volet mais sous une approche purement Bachelardienne. Nous proposons donc dans cette partie du travail une analyse d'un extrait de *Désert* à partir duquel l'espace et le nomade logent à la même enseigne.

Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*,⁵¹ ouvrage publié en 1957, avait élaboré ce concept d'immensité intime, cette référence éclairera la lecture du roman, nous présenterons l'auteur ainsi que la méthode qu'il adopte, pour en venir à expliciter la notion d'immensité intime. Puis, au cours de l'analyse d'un extrait de notre corpus *Désert*, nous chercherons la résonance de cette notion bachelardienne. Après avoir relevé les indices pertinents de l'amplitude et du corps dans le texte, nous y énoncerons les expressions d'expansion corporelle et d'élévation chez Lalla. La notion de Bachelard pourra ainsi être mise en rapport avec le phénomène de fusion entre le corps et l'espace que l'on retrouve dans l'extrait du roman. Nous noterons alors les aspects variés empruntés par ce phénomène d'influence entre l'humain et l'univers: le corps devient élémentaire, les éléments sont anthropomorphisés et ils fusionnent. On verra ensuite que, pour Lalla, avec l'immensité elle atteint un ailleurs à la fois extérieur et intime. Enfin, à la lumière de l'étude de Bachelard, nous proposerons un sens à la fusion

⁵¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957. Note: Dorénavant, on fera référence à ces deux ouvrages comme suit: (*D.* folio) et (*PE*, folio).

corps- espace qu'engendre l'énoncé et nous verrons comment l'immensité intime conduit à la construction de la figure du désert dans le récit.

1. La figure de l'immensité vue par Bachelard

Disciple des théories Husserliennes, Bachelard tend à distinguer les structures par lesquelles la conscience s'élève. Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard étudie quelques figures spatiales redondantes, cette méthode est appelée la « Topo-analyse » (PE. 18). Les figures étudiées vont de la cave au grenier de la maison considérée dans sa valeur domestique et spatiale, en passant par les tiroirs, les coffres et les armoires, le nid, la coquille et les coins. Il analyse les lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphériques, souterrains ou aériens. Ce sont autant d'éléments opposés qui orientent le déploiement imaginaire de l'écrivain ou du lecteur.

Selon Bachelard, l'espace serait essentiellement «vécu» par l'homme, «non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination » (PE, 17). La songerie de l'immense étudiée dans *La poétique de l'espace* ne correspond pas à « la volonté d'affrontement de l'homme méditant devant un univers infini» qui provient d'un «complexe spectaculaire où l'orgueil de voir est le noyau de la conscience de l'être contemplant», où le sujet examiné se trouve en contrebas par rapport à l'homme qui le scrute. Ici c'est «une participation plus intime», plus décontractée, «au mouvement de l'image» (PE, 20).

Le rêveur admirerait la grandeur par un penchant instinctif. De prime abord, l'auteur affirme que le rêveur paisible se lance vers l'immensité, dans le lointain, bien au-delà de son environnement direct. Un autre espace l'héberge,

un espace de l'ailleurs qui est vécu et manifesté par le passage vers un ailleurs où toutes les frontières sont détruites. Pour Bachelard, c'est « la conscience d'agrandissement » qui est la véritable produit de cette rêverie « (*PE*, 169) Et c'est par cette conscience que l'extérieure qui est observée se projette dans l'intérieure.

Or, le rêveur peut s'extérioriser pour apprécier et interagir avec la beauté de la grandeur, de crainte que cette immensité ne l'accable encore plus et finit par le conduire à l'insignifiance et à la médiocrité de son existence. Cette transcendance n'est possible que parce que l'immensité est innée en l'homme, présente dans étymon: sujette à un stimulus de l'extérieur (la nature et ses éléments), elle émergerait. Le rêveur qui parvient à laisser son intériorité se déployer à la mesure de l'espace contemplé en viendra à éprouver « la consonance de l'immensité du monde et de la profondeur de l'être » (*PE*, 173).

L'un des symptômes de ce passage est l'inflation graduelle du songe vers le suprême où « l'immensité née intimement s'épanouit dans un sentiment d'extase » (*PE*, 177). Cette dilatation crée un effet d'apesanteur, voire d'ascension, un sentiment de libération, de calme et d'unité grâce à la brèche qui ouvre l'interne à l'externe, l'intimité de l'homme à l'immensité du monde. L'expérience de l'immensité intime se ferait ainsi sous le signe d'une « phénoménologie de l'expansion et de l'extase », grâce à laquelle l'illimité entrerait en l'homme, et qui permettrait presque de « respirer comiquement » (*PE*, 180), comme si les poumons et le corps dilatés par la rêverie devenaient semblables à ceux d'un géant.

Deux phénomènes devraient, par un effet miroir, se projeteraient l'un à travers l'autre : l'homme et l'immensité, ces derniers sont rassemblés dans une même expansion, l'espace s'étend en même temps intérieurement et extérieurement. C'est à l'aide du regard que se crée un fil conducteur entre la rêverie et l'intimité, l'œil est la représentation du monde et le paysage s'y

incorpore. L'œil devient un microcosme incluant l'infini de l'univers. Mais l'homme porte en lui cette immensité qui résonne sur l'étendue contemplée. L'élévation mutuelle de l'espace du dedans et de l'espace du dehors s'effectue par le regard: l'immensité même se voit «agrandie par la contemplation» (*PE*, 190), qui est à son tour accentuée à l'approche de l'immense. C'est donc par leur vastitude que l'espace intime et l'espace du monde deviennent consonants, au point où ils en viennent parfois à se fondre l'un dans l'autre et c'est à partir de là que s'opère la fusion.

En définitive, Bachelard au désert comme motif et contenant la grandeur, en s'inspirant des propos de l'écrivain Philippe Diolé pour explorer cette expérience qu'il n'a pas personnellement vécue, lui qui s'intéresse davantage aux espaces familiers et domestiques. Pour Diolé, «il faut vivre le désert tel qu'il se reflète à l'intérieur de l'errant » (*P E*, 185), tel qu'il dégrade l'humain et qu'il le dépouille, face à son intimité. L'immense désert rend à l'homme sa solitude et, en le dénudant de ses subterfuges, il finit par le métamorphoser en profondeur. Ainsi, pour Diolé, l'espace du désert est «annexé à l'espace du dedans» (*PE*, 185), et cet espace minéral perce le corps humain pour y habiter dans sa dimension une profonde. L'expérience troublante d'un face à face avec l'immensité du désert permettra, au rêveur de déboucher sur un espace psychiquement créateur, qui mènera à une mutation. Au contact du désert survient alors une «fusion de l'être dans un espace concret» (*PE*, 187) : le désert influence sur l'homme « cette étrange fusion devient un voyage dans, d'ailleurs absolu d'un autre monde» (*PE*, 188).

2. Un espace à fleur de corps

L'étendue spatiale qu'est le désert admiré par Le Clézio et par son prolongement fausse les frontières et se caractérise par le mouvement. Il est parcouru dans le premier récit par les nomades, il se mobilise sous le regard rêveur et de Lalla. Un rapport d'intimité ressort de la lecture, une intimité à l'espace puisqu'il est le lieu de la naissance, des racines et du rêve, une intimité à l'espace et dans l'espace pour les personnages qui s'aventurent dans les sentiers mystérieux reliant les éléments au vivant. Afin de trouver le retentissement de la notion d'intensité intime dans *Désert*, nous avons choisi d'analyser un extrait du roman qui, dans le cadre de la narration, précède de peu la fuite de Lalla au désert avec le Hartani: une fois de plus, la petite fille se rend sur le plateau, où elle retrouve celui qu'elle appelle Es Ser, le secret. En défilant «de l'autre côté de son regard» elle accède dès lors à une image doublée de sensations physiques qui la ramène au désert de ses origines et de ses rêves.

Dès le départ, on constate le ressassement des indices de l'immensité, telle qu'elle est ressentie par Lalla quand elle regarde l'immense plateau de pierres et lorsqu'elle se dit à la page 199 que le temps et l'espace deviennent plus grands. Cette référence continue à l'immense se manifeste par de nombreuses répétitions des adjectifs «grand» et «immense», certes utilisés pour décrire le désert, mais pour rappeler le manteau de laine blanche que porte Es Ser. D'un autre côté, Lalla sent son cœur qui bat «très loin», et elle «sent la chaleur grandir en elle» (*D*, 203). De nombreuses marques de répétition donnent au texte un rythme à la fois soporifique et accablant qui semble mimer l'interminable marche des nomades dans le désert et les longues heures d'errance de Lalla.

Evoluant dans le récit, Lalla rêve de l'infini, ainsi on peut le voir dans les énoncés suivants : «c'est autour d'elle, à l'infini, le désert qui rutille et ondoie, les gerbes d'étincelles, les lentes vagues des dunes qui avancent vers l'inconnu» (*D*, 203). L'apparition des «grandes villes blanches», des «palais», des «grands lacs d'eau bleue comme le ciel!» (*D*, 203). Progressivement, le rêve «étend sa plage devant elle» (*D*, 204), et Lalla fut entraînée par le vent dans un univers fictif, à l'extrémité d'une route qui s'offre à l'inconnu. Transporté par le vent du désert, ce vent qui «va vers l'infini, au delà de l'horizon, au-delà du ciel jusqu'aux constellations figées, à la voie lactée, au Soleil» (*D*, 204). L'espace extérieur s'étend du grand à l'immense et s'amplifie à l'infini terrestre vers l'infini céleste. La terre devient la transposition de ce périple aérien, comme la route des étoiles qui guide les nomades dans leur marche. Sur « la route sans limite», le désert «déroule ses champs vides», le regard de l'homme bleu «va jusqu'au plus lointain du désert» (*D*, 204). Lalla verra les dunes semblables à «de grands animaux», les «hautes murailles», (d'immense ville desséchée de terre rouge qui est au bout de "l'immense vallée" (*D*, 205). Elle voit « d'horizon» (*D*, 206) qui ne cesse de reculer à l'infini, de se dérober sous ses pas, quelle que soit la distance parcourue. Mais l'immense ne constitue pas seulement une dimension visuelle et cinétique, il se manifeste également par l'ouïe: Lalla entend la «drôle de chanson» d'une «voix très lointaine » (*D*, 204-205). C'est à travers de tout les sens que Lalla vit l'expérience du désert.

Les humains vivent et parcourent le désert et participent en cela à la construction de la figure du désert. C'est pour cela que dans le premier récit, les nomades sont exposés en tant que jaillissements du désert, «des mirages que la faim, la soif et la fatigue avaient fait naître sur la terre déserte» (*D*, 24). Dans l'extrait du roman qui est l'objet de notre intérêt, des références au récurrents corps humain sont à noter, des références à son mouvement, à ses sensations: Lalla ressent ce soleil qui brûle son visage et ses épaules, brûle ses jambes et ses

mains. D'abord, la répétition du verbe « marcher » inscrit le corps de Lalla dans le mouvement, l'errance étant parmi les principaux attributs de Lalla. Ainsi : “ Elle marche les yeux fermés (...) et la sueur colle la robe à son ventre, à sa poitrine, sur son dos” (*D*, 200).

Le corps se dessine à travers ses sensations: Lalla «grelotte» «dans ses habits trempés de sueur» (*D*, 200), des larmes salées coulent sur ses joues, entrent dans sa bouche, la sueur salée coule goutte à goutte de ses aisselles. Pique ses côtes. Descend en ruisseaux le long de son cou, entre ses omoplates» (*D*, 202).

Dans le roman, c'est à travers un mouvement fusionnel vers le haut que la rêverie se fait et s'accomplit, le corps devient multidimensionnel et aérien, il se dissout avec les éléments et l'environnement naturel. À l'instar de Bachelard, on pourrait dire que la dilatation vécue par le personnage «dissout et absorbe le monde sensible» (*PE*, 177). En effet, comme le remarque le critique, dans *Désert*, « le paysage est intériorisé (...) le monde et l'être s'interpénètrent, c'est l'ultime acte de communication, à voix égale, entre la conscience humaine et l'univers des choses». Elena Real note aussi que l'homme se trouve dans un espace qui le contient et qui l'absorbe, mais qu'il contient et absorbe à son tour, la distance entre le monde extérieur et le monde intérieur s'efface. Dans le texte, on note que les bornes scindant le corps de l'espace sont perméables, un dialogue se construirait dès lors, une osmose du paysage et de l'humain s'accompliraient.

3. Du corps vers l'espace

Cette fusion entre le corps et l'espace renvoie inéluctablement à la notion d'immensité intime. Ce phénomène d'attraction des deux entités est d'abord notable dans le texte lorsque l'humain devient élémentaire. «Assoiffée» de soleil (*D*, 200), cette lueur qui s'infiltré dans le corps de Lalla illumine son être, et «frappe sur elle, vibre sur son front, sur sa poitrine, dans son ventre» (*D*, 201). Elle «sent la chaleur grandir en elle, comme si les rayons traversaient son visage, illuminaient tout son corps» (*D*, 203).

Lalla saisi le regard radieux de l'homme bleu et le décrit comme lumière, pierre et feu: «aigu comme une lame» (*D*, 201), il est «comme une vague de lumière qui se déroule» (*D*, 202). Le regard d'Es Ser, qui est «plus brillant que le feu, d'une lueur bleue et brûlante à la fois comme celle des étoiles» (*D*, 202) ira «droit au fond d'elle» (*D*, 202). Une fois de plus, «la lumière qui est un regard» (*D*, 201) pénètre le corps de Lalla, franchit sa peau et l'habite. On remarque ici l'emploi d'un champ lexical se rapportant à l'organisme humain (douleurs, fièvre). La blessure et l'occlusion du corps deviennent l'obstacle principal à l'ouverture convoitée, à la liberté. De plus, notons l'échange de regards entre la jeune fille et Es Ser, l'âme du désert, qui habite l'espace infini et le temps éternel. Lalla regarde l'homme bleu avec intensité, elle reçoit aussi son regard sur elle. On retrouve ici le dualisme regardant-regardé qu'évoque Bachelard dans *La poétique de l'espace*: c'est à travers les regards échangés entre Es Ser et Lalla que s'opère l'agrandissement réciproque de l'espace du dedans et de l'espace du dehors, de l'espace intime de Lalla et du rayonnement de l'Homme bleu, du plateau de pierres aux confins du désert.

Après l'ingestion de la lumière, c'est au tour du feu qui «arrive jusqu'à Lalla», et qui sort du tombeau et du regard de l'Homme bleu, du fond de l'infini. «C'est comme si quelque chose au fond d'elle», qui paraît indéfini et organique

en même temps «se déchirait, se brisai!» (*D*, 205). «La brûlure du désert en elle se répand, remonte ses veines, se mêle à ses viscères» (*D*, 205) tel un feu qui s'apparente à du sang. La sensation de pénétration s'accroît par le mouvement de la chanson chleuh (*D*, 205).

Dès lors, une intimité entre l'homme et la terre se dessine à travers une suite de métaphores qui donne au corps de Lalla une certaine minéralité. Les pieds nus de l'enfant retrouvent les traces anciennes, comme si son corps renfermait la mémoire des pistes de la terre. Lalla sera peaufinée et lavée par la lumière: «c'est la lumière (...) qui rend pur comme une pierre blanche» (*D*, 200), la charge de la lumière la rendra «lourde comme la pierre» (*D*, 202). Le vent n'est pas loin de contribuer à l'entreprise de minéralisation de Lalla, *il* souffle «pour l'abraser, pour la réduire en poudre» (*D*, 202). Le visage de l'enfant, souvent décrit comme un visage de métal muet en une sorte de miroir du désert, ses larmes se fondent à l'eau de la terre lorsque «des larmes font deux ruisseaux qui tracent des sillons dans la poussière rouge collée à ses joues» (*D*, 206).

En définitive, le texte fait usage du champ lexical se rapportant au feu, tant en référence à l'humain qu'au minéral, en évoquant les «pieds brûlés» de Lalla aussi bien que les «arbustes calcinés» du désert (*D*, 204).

On a aussi prêté aux éléments des caractères humains. Ainsi, le texte la lumière est investie de pouvoirs exceptionnels, elle fait du «bruit» (*D*, 205), et «libère, (...) efface la mémoire, (...) rend pur », «la lumière brûle les maladies, les malédictions» (*D*, 200). En outre, on remarque qu'à certains moments du récit une forte érotisation de la lumière est palpable comme dans le passage suivant: «des tourbillons de lumière blanche l'enveloppent, enroulent leurs flammes autour de ses jambes, se mêlent à ses cheveux, et elle sent la langue râpeuse qui brûle ses lèvres et ses paupières» (*D*, 201). Cette organicisation de l'élémentaire s'étend au royaume aérien quand l'air, et surtout le vent, prennent vie. Dans la rêverie de Lalla «l'air (...) danse» (*D*, 204), «de vent terrible (...)

n'aime pas la vie des hommes» (*D*, 202). Des verbes d'action sont donc employés pour décrire le mouvement de l'atmosphère et « de vent froid et dur, qui s'appuie sur elle» (*D*, 200) .

Pour notre auteur, le désert se métamorphose en grand corps anthropophage et que l'usure rend étincelant, il se transforme en « un lieu d'un commerce intense entre matière et lumière, entre épaisseur opaque des corps et transparence»⁵². Lieu où se côtoie les paradoxes, le désert entre ténacité et beauté, puis le corps ressentant tantôt la souffrance, tantôt l'extase. La figure du désert s'élabore en un organisme gigantesque, un corps immense, qui porte en lui la marque de l'ambivalence de toute vie et de toute expérience humaine. Ici, homme et désert sont indissociables l'un de l'autre.

En admettant que l'ouverture et l'immensité composent les attributs du désert, attributs qui évoquent la liberté, les particularités du paysage, deviennent, ceux des humains qui y pénètrent en réalité ou en rêve. Ainsi, les êtres nés du désert sans frontières et qui lui appartiennent de toute leur chair recherchent, comme par mimétisme, la liberté d'aller. Attribut principal des hommes bleus du désert, la liberté sera aussi l'objet de la quête de Lalla, l' « intensité d'être» de personnages comme le Hartani (dont le nom signifie « affranchi»). D'ailleurs, c'est parce qu'elle a connu l'expérience de l'immensité intime à l'intérieur d'elle-même que Lalla recherchera la liberté. Désormais marquée au plus profond de son corps par la vastitude, l'enfant n'aura de cesse de fuir les espaces clos qui enserrent son être et la font dépérir, pour retrouver la mer ou le rêve du désert. Lieu des origines perdues ou retrouvées, le désert le clézien représente « de dernier pays libre» (*D*, 14), le dernier pays «hors du temps», hors d'atteinte. Et les nomades qui s'inscrivent dans le mouvement et habitent cet espace comme une maison de vent se modèlent à son image, ils sont les «derniers hommes

⁵² Gaspar, Lorand, « Approches d'un désert vivant », *Dédale*, nM 7-8, « Déserts, vide, errance, écriture », printemps 1998, p. 151

libres» (*D*, 438). La liberté demeure la «seule richesse des nomades»⁵³ comme le souligne Théodore Monod. Cette valeur suprême revêt une dimension humaine et spatiale qui unit les contraires et permet la transgression des limites de l'espace, du temps et du réel. À la fin du roman, les nomades décimés, anéantis par la guerre, retourneront vers le Sud, vers sa liberté sans fin, qui est «vaste comme l'étendue de la terre, belle et cruelle comme la lumière, douce comme les yeux de l'eau» (*D*, 439).

⁵³ Théodore Monod, *Le Chercheur d'absolu*, Paris. Gallimard, 1997, p. 59

CHAPITRE 3: Appropriation de l'espace, poétique du désert.

La vastitude, l'infinité, le mouvement permanent, la chaleur et la lumière, ainsi que des aspects du mode de vie des nomades, présences immanentes de l'espace désertique et définies poétiquement dans leur relation au désert car ces caractères physiques sont modulés par une thématique propre à une dynamique d'écriture portée sur le désert autant d'espace référentiel. Considérés dans une perspective dynamique, l'on observe que ces motifs s'organisent selon deux mouvements propres au désert, l'envahissement et l'absorption, qui se réalisent dans la relation à l'altérité. En effet, l'envahissement dû à l'avancée des sables provoque un débordement des limites et l'effacement des repères, l'absorption engloutit dans les sables les corps étrangers. L'un et l'autre garantissent l'unité du désert où toute altérité est vouée non pas à disparaître mais à s'assimiler. Car le désert ne rejette rien, tout corps et toute présence lui sont immanents. Les nomades y participent, c'est la raison même de leur présence, puisque la seule vie possible est d'assimilation. Le mode d'existence nomade consiste en une adaptation constante et sans cesse renouvelée à l'espace, si parfaite que, poétiquement, les nomades, même détachés de leur territoire, restent symboliquement *porteurs* de désert. Or ces deux procès encadrent la thématique du désert et du nomadisme dans l'ouvrage du corpus et en fonde la poétique.

Nous allons donc cheminer notre réflexion, au moment de cette étude selon l'envahissement et l'absorption, en considérant quels en sont les modes d'expression poétique, c'est-à-dire quels motifs instaurent la présence de ces procès dans le texte et comment ils s'articulent pour fonder une poétique spécifique ? Pour ce faire, nous nous inspirons, au plan théorique, des concepts présentés dans *Mille Plateaux*, écrit à deux mains de Gilles Deleuze et Félix

Guattari et deuxième volet du diptyque *Capitalisme et Schizophrénie* commencé avec *l'Anti-Oedipe*⁵⁴.

Une pensée nouvelle venait peindre un sentiment moderne dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, G. Deleuze et F. Guattari, ont vu les arts et les beaux-arts s'inspirer de leur œuvres, à partir desquels ont accrus une notoriété sans précédent, en matière de perspectives artistiques car la contemporanéité établit un carrefour entre le roman *Désert* et cet essai philosophique postulons-nous. Cette influence, qui se traduit par une utilisation. Même si *Rhizome* avait déjà fait l'objet de publication au cours des années 70, ce ne fut pas le cas pour le *Traité de nomadologie* dont nous tirons la plupart des outils d'analyse.

Leur lecture du monde contemporain, sont parfois le résultat critiquée des concepts. Ils offrent une grande souplesse conceptuelle dont témoigne la présentation de *Mille plateaux* justement. Le chapitre inaugural de l'ouvrage, « Rhizome », souligne en effet la caractéristique *rhizomatique* de la pensée : elle n'est pas construite en architecture arborescente, partant de racines bien définies, mais ne peut être saisie qu'en circulant d'un concept à l'autre, en établissant des connexions en tous sens ; les « plateaux » correspondant aux chapitres peuvent être mis en écho les uns avec les autres, partiellement ou en entier. Comparée au chiendent⁵⁵, elle pousse par le milieu et dans des directions diverses, sans se rattacher à une racine première⁵⁶. Ainsi, quoique composant une unité, le système philosophique de G. Deleuze et F. Guattari, est constitué de multiples susceptibles de se croiser, de s'associer, de « faire alliance » pour reprendre une image chère aux auteurs, pour ensuite se dissocier, et ainsi de suite, bref entrer

⁵⁴ Paris, Minuit, 1972-1973.

⁵⁵ « Chiendent » est le titre donné par D. Lapoujade à l'introduction au livret accompagnant son exposition sur Gilles Deleuze : David Lapoujade, *Gilles Deleuze*, Livret d'exposition, in : « Cinquante ans de philosophie française », livrets et expositions documentaires, *Association pour la diffusion de la pensée française*, Ministère des Affaires étrangères, septembre 2003.

⁵⁶ G. Deleuze et F. Guattari expliquent les caractères du rhizome en énumérant les divers principes d'existence au début de *Mille plateaux*, pp. 13–32.

en « devenir ». C'est exactement de cette façon que nous pressentons, à la lecture de notre corpus, la poétique dont nous voulons rendre compte et c'est aussi de cette manière qu'est défini le mode d'être nomade qu'énonce le « Traité de nomadologie » constituant l'un des « plateaux » de l'essai⁵⁷ et sur lequel nous fondons notre étude, en quelque sorte, outre la distinction, féconde pour notre analyse, entre l'espace *lisse* et l'espace *strié*, car elle est en relation directe avec celle qui oppose le nomadisme et la sédentarité⁵⁸. De fait, le désert et le nomadisme, en poétique, nous conduisent à penser le multiple dans l'un, c'est pourquoi nous convoquons à l'appui de cette étude une pensée philosophique qui cerne la multiplicité en devenir permanent dans l'unité. Aussi, cette appréhension identique du même objet nous a-t-elle incités, pour des raisons de clarté conceptuelle, à provoquer une « rencontre » entre le récit *Désert* et cette théorie philosophique, héritière des divers courants occupant les sciences humaines dans la deuxième moitié du XXe siècle.

1. L'espace transformé : les marques du territoire

Dans l'énoncé littéraire, le désert et son corrélat, le nomadisme, sont investis comme lieux de désir⁵⁹ des instances narratives et de certains personnages, mais aussi des lecteurs et des auteurs, ou plutôt comme lieux de passage du désir car « ils n'en constituent pas l'aboutissement mais des expressions qui en accompagnent les territoires est le produit d'une territorialisation des milieux et des rythmes. »⁶⁰. D'une part, le territoire se trouve entre les milieux, débordant sur eux et empruntant des indices de tout genre à leurs composantes. Lorsque

⁵⁸ L'espace lisse et l'espace strié, – l'espace nomade et l'espace sédentaire, - l'espace où se développe la machine de guerre et l'espace institué par l'appareil d'Etat, - ne sont pas de même nature », *Mille plateaux*, p. 592. Cette distinction est développée dans le chapitre 14 : « 1440 – Le lisse et le strié », pp. 592–625.

⁵⁹ Le mot désir désigne ici à la fois l'appétence et le rejet, c'est-à-dire toute propension à l'investissement d'une place dans une situation donnée.

⁶⁰ *Mille plateaux*, p. 386.

ces indices deviennent *expressifs*, ayant acquis « une constance temporelle et une portée spatiale »⁶¹, ils sont alors *marques de territoire*, et celui-ci est constitué. Tel est le processus de territorialisation : *l'expression* d'un territoire⁶². Or, la thématique du désert et du nomadisme, dans le texte de notre corpus dans lequel elle est développée, semble pouvoir être désignée ainsi. Ses « indices » sont un certain nombre de motifs récurrents à l'intérieur de l'œuvre, et qui, même détachés du contexte physique de l'espace désertique, continuent à fonctionner comme indices signalétiques de ce territoire ; ce sont des marques qui le constituent⁶³. A l'étude du fonctionnement de ces *marques territorialisantes* nous allons consacrer la première partie de ce travail.

D'autre part, ce n'est qu'une fois le territoire constitué, « exprimé » pour ainsi dire, qu'apparaissent des fonctions qui lui sont spécifiques, des fonctions « territorialisées ». L'analyse de ces fonctions fait l'objet de la deuxième partie dans laquelle nous nous interrogeons sur la façon dont l'homme occupe physiquement mais aussi symboliquement l'espace désertique, autrement dit par quelles fonctions il s'y est territorialisé, toujours selon la double dynamique de l'envahissement et de l'absorption propres au désert.

Le Clézio induit deux styles de réflexions, en premier lieu il dit l'espace désertique en y plaçant l'essentiel de sa narration et donc utilise l'infini du désert pour, à la fois, fonder une esthétique et exprimer une conception particulière de la place de l'homme dans la nature ; en deuxième lieu, l'expression de l'infini passe notamment par la dialectique du mobile et de l'immobile en abolissant leur opposition. En effet, les deux «situations» ou «

⁶¹ Ibid., p. 387.

⁶² « C'est l'émergence de matières d'expression (qualités) qui va définir le territoire. », ibid., p. 387. Ainsi le rossignol avertissant de son chant les autres oiseaux de la constitution de son territoire spécifique ou bien les poissons de corail qui déterminent, par leur couleur, leur appartenance à un espace à eux réservé. *Mille plateaux*, p. 387.

⁶³ « Le territoire n'est pas premier par rapport à la marque qualitative, c'est la marque qui fait le territoire. », ibid., p. 388.

actions»- coïncident selon l'angle d'approche et le contexte - de mobilité et d'immobilité car le mouvement devient immobile, l'immobilité un mouvement, mais sans être en cela définitif.

L'aspect dominant ici c'est la vitesse. Nous les appréhendons tel des tensions qui sont exprimées poétiquement sous deux axes, le premier correspond à une progression dans l'espace (horizontal), le deuxième marque une stagnation ou une cristallisation (vertical), perçues comme un mouvement proche de l'immobilité et immobilisant ou arrêté. De fait, les sables progressent sous l'action du vent et envahissent tout ; le progrès a donc pour lien commun l'envahissement ; ou bien, ils restent inanimés et leur surface, apparemment plane, engloutit et absorbe les corps étrangers, entraînant leur propre mouvement vers les abysses ; ou encore, échappant au vent, ils cristallisent et s'élèvent en éminences minérales, parfois même en murailles, et cette fois le mouvement, rendu immobile, projette l'axe vertical vers les hauteurs. Les deux dernières modalités font obstacle à la première, entravent le progrès vers l'avant. Le mouvement d'envahissement, qui résulte de l'avancée des sables sous la poussée du vent, et celui d'absorption se trouvent chacun sur un axe différent et presque en opposition, bien qu'il s'agisse des deux modes très proches de disparition d'un corps étranger dans le désert qui est ou enseveli sous l'accumulation des sables ou absorbé par eux.

Le désert est produit par un perpétuel mouvement de sable en masse suite à son cheminement en spirale causé par le vent ; ce faisant, ils procèdent à la façon du tourbillon, aussi peut-on qualifier de « tourbillonnaire » le mouvement propre aux sables du désert⁶⁴. Dans le procès d'absorption également, ils prennent la forme d'une spirale au centre, vide, de laquelle tout disparaît.

⁶⁴ Cette image de la spirale est conceptualisée par G. Deleuze et F. Guattari qui expliquent ce mouvement tourbillonnaire par référence au mode d'existence des nomades en identifiant le concept de vitesse, intensive, qu'ils opposent au mouvement, extensif : « Le mouvement désigne le caractère relatif d'un corps considéré comme « un », et qui va d'un point à un autre ; la vitesse au contraire constitue le caractère absolu d'un corps dont les parties irréductibles (atomes) occupent ou remplissent un espace lisse à la façon d'un tourbillon, avec possibilité

La poétique du désert est réalisée par deux concepts fondamentaux la dialectique de la mobilité et de l'immobilité. Celui-ci n'est pas perçu comme une étendue immobile mais plutôt comme un espace contenant le mouvement et cette caractéristique nourrit l'expression de son infinité : « Autour d'eux, à perte de vue, c'étaient les crêtes mouvantes des dunes, les vagues de l'espace qu'on ne pouvait connaître. » (*D* 23).

L'énoncé en témoigne ici par la proximité des syntagmes exprimant l'infini et le mouvement. Dans cette même perspective, la comparaison ou la métaphore avec la mer est fréquente et fait partie des poncifs littéraires. A plusieurs reprises, dans *Désert*, on peut lire « vagues des dunes » ou « vagues de sable vierge » (*D* 8, 9).

Le corrélat à l'espace désertique ou marin est ressenti comme révélatrice de la véracité du moi. La mer semble être plus couramment le référent pour une poétique métaphorique du désert que l'inverse⁶⁵, pourtant, le phantasme de désert de lalla s'exprime à travers la poétique marine. L'espace désertique y est désigné comme jumeau de la mer et les fonctions des deux éléments sont assimilées pour servir à la révélation d'un moi authentique et à l'apaisement de l'être.

Néanmoins, le lexique propre de l'espace marin se superpose quelquefois de façon métaphorique au désert. La dissociation des deux éléments au plan de l'énoncé exprime le conflit intérieur sur lequel est construite la trajectoire romanesque. L'effet poétique est issu en réalité de la simple juxtaposition des deux espaces. Il arrive que la mer revête des aspects du désert ou soit traversée

de surgir en un point quelconque. [...] Bref, on dira par convention que seul le nomade a un mouvement absolu, c'est-à-dire une vitesse ; le mouvement tourbillonnaire ou tournant appartient essentiellement à sa machine de guerre. », *Mille Plateaux*, p. 473.

Les grains de sable sont les « parties irréductibles » du désert qui ne se déplace pas comme un corps unique mais est partout à la fois.

⁶⁵ Il conviendrait, bien entendu, de se livrer à une étude précise de la poétique de la mer dans tout l'œuvre de chaque auteur, du lexique notamment, pour vraiment confirmer l'hypothèse que la poétique du désert, hormis des effets de lumière et de chaleur identiques, n'inspire pas beaucoup celle de la mer.

par ses éléments, faisant ainsi la jonction entre les deux rives de la Méditerranée. Le lien tissé entre mer et désert tient aussi à des atmosphères, tel l'étincellement de lumière ou l'extrême chaleur. Jamais, cependant, la mer ne devient vraiment un désert par le jeu des métaphores à la manière dont le désert devient mer.

La dune peut être vague pour connoter l'infini, mais la vague se fait rarement dune. Il s'agit donc bien de rendre, par ce choix poétique, la perception du mouvement contenu dans le minéral et de connoter l'infini. A l'inverse, il apparaît que, dans la poétique le clézienne, les sables sont peu appropriés à désigner l'élément marin en permanente circulation. Pourtant, le vent qui meut violemment les sables est un motif très récurrent pour territorialiser le désert poétique ; il trace la ligne de fuite du sujet par le fait qu'il en exprime le désir.

Le récit est structuré par le rapprochement poétique du duo mer et désert : il atteste de l'intention de l'auteur de mettre en valeur une progression qui répond à la tension émotive assignée à Lalla. Pour cette jeune fille, en effet, malgré une société plus ou moins répressive dans sa subtilité a pu construire une liberté et sauvegarder l'authenticité de son être. Autrement dit la liberté est symbolisée par l'infinité du désert pour l'être humain confronté à son horizon sans limites intérieures ni frontières apparentes, est propre à nourrir cette tension. A l'image du désert et de ses occupants nomades, la volonté et la trajectoire de Lalla représente "une ligne de fuite" qui abolit les limites et les frontières des divers agencements sociaux transhumés où son destin l'inscrit. Egalement, dans le roman, ce qui prévaut dans la construction de la poétique du désert en relation avec l'expression de son infinité est le mouvement d'envahissement, de progression que, même immobilisés, les sables contiennent dans leur forme.

La corrélation du sable et du vent est dynamique : le premier, mû par le second, invisible, le révèle aux regards, car si le vent moule les formes du désert, le désert, par ses sables en élévation, donne forme visible au vent. A travers ce

dernier donc, la notion d'infini ne se déploie pas uniquement sur l'axe horizontal mais agit également dans la verticalité : en s'élevant, les sables rejoignent le ciel, les astres, le cosmos et font écho à l'élévation de l'être qui découvre son authenticité. Chez Le Clézio, comme l'a analysé Jennifer Waelti-Walters⁶⁶, c'est la lumière plutôt qui est à la fois agent et référent poétique de cette élévation spirituelle.

On retrouve dans le roman ce désir en liaison avec l'espace désertique, ce désir exprimé par le souffle du vent qui dans le premier récit relate l'exode des tribus nomades vers le Nord consécutif à l'envahissement du Sud marocain par les troupes coloniales. Cet élément constitutif du désert qu'est le vent dépend, dès le départ, des présences immanentes à l'espace et escorte sans cesse la marche des nomades. Le début du roman s'ouvre sur des nomades apparaissant en chemin, silhouettes alourdies par les tissus qui les enveloppent et les protègent. Cette lenteur se conjugue subtilement avec la légèreté des éléments du désert, le sable puis le vent, qui rendent ces silhouettes telles des apparitions inhérentes à l'espace elles aussi : les nomades sont « à demi cachés par la brume de sable », ils marchent « sans bruit dans le sable », le vent souffle constamment et fait « fuir » le sable autour d'eux (*D* 7). Le glissement vers l'infini est provoqué par le vent : « [...] Le sable ocre, jaune, gris, blanc, le sable léger glissait, montrait le vent. Il couvrait toutes les traces, tous les os. » (*D* 13). Dans leur progrès, les sables envahissent et effacent les corps étrangers. Leur diversité chromatique même finit par se fondre dans ce mouvement de progression énoncé par la juxtaposition, ce qui permet de souligner l'unité que représente la disparition de toute trace. Le vent et le sable sont agents de mobilité, de légèreté; ; plus qu'un décor et qu'un contexte, ils déterminent d'emblée une *situation de discours*⁶⁷. Dès lors, un écart de vitesse se produit grâce à ces motifs : la vélocité

⁶⁶ Jennifer Waelti-Walters, *Icare ou l'évasion impossible, étude psycho-mythique de l'oeuvre de J:M:G: Le Clézio*, Naaman, Sherbrooke, Québec, 1981.

⁶⁷ Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 1995, « Points Essais », p. 764.

du sable balayé par le vent s'oppose à la temporisation de la marche des nomades, et à cette rapidité est lié le thème de l'effacement sur lequel est agencé le premier chapitre, d'où la disposition typographique qui représente une page occupée qu'aux trois quarts par le texte dactylographié. Deux mouvements relatifs au désert résultent de la pertinence du thème de l'effacement : l'envahissement et l'absorption, le désert est un espace qui envahit « C'était comme si il n'y avait pas de noms, ici, comme s'il n'y avait pas de paroles, le désert lavait tout dans son vent, effaçait tout. » (D 13) Mais le désert ensevelit et absorbe aussi : « Ils échangeaient à peine quelques mots, quelques noms. Mais c'étaient des mots et des noms qui s'effaçaient tout de suite, de simples traces légères que le vent de sable allait ensevelir. » (D 19). Le verbe « ensevelir » qui veut dire d'abord enterrer ou mettre au tombeau suppose une orientation vers le haut, puis qui prend tout son sens quand il désigne l'action de « faire disparaître sous un amoncellement »⁶⁸. Ces deux aspects du désert insistent sur le caractère inconsistant des corps dans l'espace pour ensuite souligner et connoter le concept de purification comme le montre le verbe « lavait » qui est l'action du vent dans le désert. A tous les coups, sous l'effet du vent et du sable, l'espace retrouve sa pureté première et donc son unité, car rien ne demeure qui puisse aliéner le désert. Cela est dû au dédoublement des deux éléments ; ils envahissent jusqu'à l'eau : « (...) l'eau tiède contenait encore la force du vent, du sable, et du grand ciel glacé de la nuit.» (D 17) et réalisent ainsi l'espace unifié.

En effet, le cosmique renvoie inévitablement au mystique. Le deuxième récit en est la preuve, l'histoire de Lalla, la jonction récurrente de l'être et de l'espace représenté par la terre et le ciel, constitue une sorte d'étape positive dans un itinéraire jalonné d'obstacles. Le vent et le sable, chargés ainsi, dès le début du roman, de connotation mystique, inaugurent les rencontres fusionnelles de la protagoniste avec le cosmos.

⁶⁸ *Petit Robert* 1.

Une perspective horizontale évoquée par lexique spécifique, se dégage d'une association des vastitudes marine et désertique. Et ce sont toujours le vent, le silence et le paysage qui représente cette perspective. Cette dernière se confond avec la verticalité introduite par la vision en contre-plongée du ciel « au-dessus de la place » puis, en plongée, des hommes « dans leur minuscule cratère de boue séchée ». Ainsi, l'espace se figeant, est parcouru par le vent, presque statique car il suit un rythme saccadé. Au cours de cette grande prière collective, doucement, la respiration des hommes dans leur transe devient l'agent de la fusion. *“C'était comme cela, directement avec le centre du ciel et de la terre, uni par le vent violent des respirations des hommes, comme si en s'accélérait le rythme du souffle abolissait les jours et les nuits, les mois, les saisons, abolissait même l'espace sans espoir, et faisait approcher la fin de tous les voyages, la fin de tous les temps. “ (D 70)*

Dans cette synergie, ces fugitifs ne pensent plus à leur condition misérable, ils oublient même leur fuite, la quête de nouveaux territoires : la perception de leur présence absolue au monde et dans le monde anéantit la notion même d'espace et de temps. Puis l'extase s'atténue et devient méditation autour d'un centre, leur chef spirituel, Ma el Aïnine ; alors le souffle, comme force d'une volonté puisée dans ce centre, fait surgir l'horizon : « Et leur souffle avait ouvert la route, déjà, vers le nord, vers les terres nouvelles. » (D 71). C'est le caractère mystique du vent qui l'incite le vent à souffler pour représenter une ligne de fuite, mais, dans le premier récit, il s'agit d'une marque territorialisante puisqu'il participe à établir le territoire nomade et du désert sur lequel Lalla, dans le deuxième récit, est à la fois territorialisée et déterritorisée. Ce motif, ainsi mis en place au début du premier récit, chargé de la poésie nomade et du désert, va déterminer pour la suite la présence du vent dans l'énoncé et servir de connecteur entre les deux récits justifiant en cela leur enchâssement .

Au début du récit de Lalla, le vent coopère avec la mer, gardant toutefois cette aptitude à traverser les espaces, de la mer à l'intérieur des terres (D 79). Il renvoie à la notion de liberté et constitue avec la mer pour la protagoniste une réalité familière et généreuse « *Le vent n'attend pas. Il fait ce qu'il veut, et Lalla est heureuse quand il est là, même s'il brûle ses yeux et ses oreilles, même s'il jette des poignées de sable à sa figure. Elle pense à lui souvent, et à la mer aussi (...).* » (D 79-80). Sa force est incoercible; il est personnifié dans le texte en une présence tellement magique et menaçante qu'il donne toute la consistance fabuleuse du roman, dont l'oralité est encore soulignée par la répétition de syntagme « *le vent n'attend pas. Il franchit les montagnes, il balaie les poussières, le sable, les cendres, il culbute les cartons [...]* ». (D 80)

En effet le vent crée l'horizon après l'avoir apporté, en forçant toutes les barrières, il fonctionne à la manière du sable qui gomme ou absorbe les corps étrangers. Par temps de tempête, le vent effondre quelques baraques de la Cité où vit Lalla et sa famille, mais personne n'est attristé, au contraire, parce que, après qu'il soit passé, comme le laisse entrevoir la voix narrative, le ciel « est encore plus grand, plus bleu, et la lumière encore plus belle. » (D 90). Par conséquent, agissant sur l'axe horizontal, il purifie l'espace global. Cette pureté est liée dans l'énoncé à la notion d'infini : « En tous cas, autour de la Cité, il n'y a rien d'autre que la terre très plate, avec le vent de poussière, et la mer si grande qu'on ne peut la voir tout entière. » (D 90). Cette alliance entre la verticalité et l'horizontalité, est prise en charge par une instance anonyme, ce qui consolide l'idée d'une fatalité imposée par les éléments à laquelle serait voué l'homme en général et non l'individu en particulier. De plus, quand Lalla approche le plateau de pierres qui un lieu sacré, et où elle rencontre, en une sorte d'union mystique, Es Ser, le vent « vient du fond de l'espace » (D 94).

Le vent la fait sortir d'elle-même pour la transporter sous le regard de l'ancêtre (D 117). Alors la voix du vent se confond avec celle de l'ancêtre et c'est ainsi que l'appel irrésistible ses origines s'impose à Lalla (D 118). Le vent

est un facteur primordial de l'agencement⁶⁹ nomade, car quand il passe, il unit tous les espaces et à travers les temps ; il est à la fois marque territorialisante et composante de passage : “ *C'est le vent qui va vers l'infini, au-delà de l'horizon, au-delà du ciel jusqu'aux constellations figées, à la Voie Lactée, au Soleil. Le vent l'emporte sur la route sans limites, l'immense plateau de pierres où tourbillonne la lumière. Le désert déroule ses champs vides, couleur de sable, semés de crevasses, ridés, pareils à des peaux mortes. Le regard de l'Homme Bleu est là, partout, jusqu'au plus lointain du désert, et c'est par son regard que Lalla voit maintenant la lumière.* “ (D 204)

Le vent devient une sorte de ritournelle de la poétique du désert et du nomadisme puisque dans la deuxième partie de l'histoire de Lalla dont l'action se passe en France, le désert est introduit dans la narration par le vent qui contribue à fixer sa dimension cosmique et duquel résulte à la fois la mort et les origines mais aussi la pureté absolue. La jeune fille vagabondant dans les rues de Marseille entre bien souvent en contact avec le vent en l'exhortant de “laver“le monde, on le voit dans l'épisode des prostituées à la page 314-315.

C'est grâce au vent qu'il existe une poétique relatif au désert, sur le plan de la narration on peut déceler un lien magique entre l'ordre vide du désert le ventre des prostituées, cette magie, sans doute créée par le pouvoir de l'écriture, se manifeste quand elles sortent comme par incantation énonciative de leur captivité : elles sont déterritorialisées par le fait que l'encodage machiniste de

⁶⁹ « On appellera *agencement* tout ensemble de singularités et de traits prélevés sur le flux – sélectionnés, organisés, stratifiés – de manière à converger (consistance) artificiellement et naturellement : un agencement, en ce sens, est une véritable invention. » *Mille plateaux*, p. 506. Confronté à la variabilité des agencements, F. Zourabichvili tente une approche synthétique pour rendre compte du concept : « On dira donc, en première approximation, qu'on est en présence d'un agencement chaque fois que l'on peut identifier et décrire le couplage d'un ensemble de relations matérielles et d'un régime de signes correspondant. En réalité, la disparité des cas d'agencement trouve à s'ordonner du point de vue de l'immanence, d'où l'existence se révèle indissociable d'agencements variables et remaniables qui ne cessent de la produire. », François Zourabichvili, *Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 7.

leurs ventres se trouve décodé et suit la ligne de fuite du désir de Lalla. De plus, on voit ici parfaitement interverti le motif du vent destructeur de lieux de débauche et transforme l'espace, Le reversement des réalités marseillaises dans le monde du désert est d'ailleurs amorcé dans l'énoncé dès le premier récit puisque l'ordre vide du désert et la ville artificielle et assourdissant sont d'entrée de jeu antinomiques: « *Mais c'était leur vrai monde. Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur, et non pas les villes de métal et de ciment, où l'on entendait le bruit des fontaines et des voix humaines. C'était ici l'ordre vide du désert, où tout était possible, où l'on marchait sans ombre au bord de sa propre mort.* » (D 23)

Quand elle était dans la Cité, Lalla fuyait souvent vers la plage ou le plateau de pierres qui étaient pour elle le point de rencontre avec les éléments naturels et poétiques du désert ; A Marseille le même effet se produit le long de son itinéraire vers le lieu privilégié qu'est le port et ses environs : « *Quand elle arrive au port, elle sent une sorte d'ivresse en elle, et elle titube au bord du trottoir. Ici le vent tourbillonne en liberté, chasse devant lui l'eau du port, fait claquer les agrès des bateaux. La lumière vient d'encore plus loin, au-delà de l'horizon, tout à fait au sud, et Lalla marche le long des quais, vers la mer.* » (D 293)

2. l'espace transcendé

La lumière n'est pas la seule composante essentielle de la poésie du désert, il y a aussi la chaleur. Ces deux entités contribuent à l'expression infinie du désert en tant qu'espace où le mobile et l'immobile se traduisent. Grâce à elle le corps et le désert deviennent intimes dans sa cruauté ou dans sa délicatesse. Le corps qui est saisi par le regard se trouve lié à cette lumière. Cette lumière qui envahit le désert est vue, elle aveugle le regard, cependant elle peut aussi y être impliquée et, dans ce cas, le regard devient un indice d'appartenance au désert et au groupe nomade.

La lumière, par le fait qu'elle soit un vecteur vers l'infini de l'espace, crée un motif expressif d'une esthétique du désert comme évocation à la fois du céleste et du symbolique. Dans *Désert*, l'intensité de la lumière suscite le supplice et la dureté du monde désertique évanescents à l'homme : « (...) le monde étincelait aux yeux des voyageurs : plaines de roches coupantes, montagnes déchirantes, crevasses, nappes de sable qui réverbéraient le soleil. Le ciel était sans limites, d'un bleu si dur qu'il brûlait la face. » (*D* 23). Cet effet de miroir qui renvoie la lumière et l'intensifie, engendre la grande peine des hommes qui parcourent ce paysage rude. Ces hommes suivant une cadence extensible déterminée par cette souffrance qui est résistance à la matière, au sens bachelardien⁷⁰, et qui permet aussi une mutuelle intégration de l'être et du monde. Au même titre que cette résistance à la matière, nous identifions la déambulation des nomades au *travail* au sens Bachelardien : « A l'être travaillant, le geste du travail intègre en quelque sorte l'objet résistant, la résistance même de la matière. Une matière-durée est ici une émergence dynamique au-dessus d'un espace-temps. Et encore une fois, dans cette matière-durée, l'homme se réalise plutôt comme devenir que comme être. Il connaît une

⁷⁰ Bachelard reconnaît dans la résistance à la matière une « psychologie du *contre* ». Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté* (1948), Paris, José Corti, « Les Massicotés », 2004, pp. 27 et suiv.

promotion d'être. »⁷¹ Ainsi, à Lalla, issue d'une lignée de nomades est consacrée à la vie sédentaire, l'infinité du désert apparaît dans une vision faite d'alliances, du mobile et de l'immobile, de l'ombre et de la lumière, exprimées sur des rythmes principalement binaires et ternaires. Cette accumulation charpente l'expression de l'infini sur l'étendue et l'impulsion mystique de Lalla suivant un mouvement vers le haut :

“Alors apparaissent les choses belles et mystérieuses. Des choses qu'elle n'a jamais vues ailleurs, qui la troublent et l'inquiètent. Elle voit l'étendue de sable couleur d'or et de soufre, immense, pareille à la mer, aux grandes vagues immobiles. Sur cette étendue de sable, il n'y a personne, pas un arbre, pas une herbe, rien que les ombres des dunes qui s'allongent, qui se touchent, qui font des lacs au crépuscule. [...]”(D 97)

L'association du sublime et de la magie convie deux univers, le présent regardé et le passé volé qui entretient une relation innée avec la fille du désert. Troublée, Lalla s'ouvre sur l'espace infini, sur la mer à travers ses vagues mobiles et immobiles, sur les dunes opaques et abstraites, ce qui nous amène à penser que ce passage est inspiré du romantisme et du symbolisme vu la manière dont sont traités les éléments de la nature.

Cette particularité antinomique du couple mobile/immobile s'atténue au fur et à mesure qu'elle s'agence selon l'horizontalité et la verticalité. Nous le notons à travers des indices participant à l'axe horizontal par leurs sens, nous relevons les termes comme *ruisseaux* et *vallées*, ou la *brume* qui s'élève, la *lumière* qui ruisselle de toutes parts. Dans ce « ruissellement » de la lumière, toutes les forces de l'espace se rassemblent mais aussi les perceptions du personnage qui s'organisent selon les deux axes, horizontal et vertical. Cet instant lumineux présente à la fois la conscience d'un espace global et celle de la globalité de l'être, accessible par l'alliance de la perception sensorielle, la vision, et spirituelle, la sensation d'infini. Pour Lalla, cette conscience participe de son appartenance nomade qui se révèle ici par la force du regard faisant

⁷¹ *ibid.*, p. 28

bouger le désert, force égale à celle du regard de l'ancêtre qui accompagne la jeune fille dans son parcours vers les origines. L'épisode se situe au début de son évolution et constitue un seuil dans la chaîne narrative, comme tous les pèlerinages de la protagoniste au plateau de pierres ou comme ses rencontres avec le berger Hartani ou encore ses moments de recueillement au creux des dunes, au bord de la mer, qui la conduiront à retrouver la vie nomade à la fin du roman. La plupart du temps, le vent et la lumière inaugurent cette ouverture au monde, l'*extase matérielle*, accessible précisément par la conscience de l'infini dont le référent est le désert – ou la mer. Ainsi, quand Lalla se trouve aux abords du plateau de pierres, « La lumière est éblouissante, le vent froid coupe les lèvres » (D 94) ; l'intensité de ces sensations physiques s'accorde à la force du vent et de la lumière et l'amène à un état de concentration favorable au rapport mystique avec le monde. Lalla entre alors dans une sorte de transe semblable à celle des hommes plongés dans leur prière collective dans le premier récit, et cette transe lui ouvre l'accès à la part invisible du monde et d'elle même, représentée dans le roman par le milieu nomade et le désert : « Lalla regarde de toutes ses forces, jusqu'à ce que son cœur batte à grands coups sourds dans sa gorge et dans ses tempes, jusqu'à ce qu'un voile rouge couvre le ciel, et qu'elle entende dans ses oreilles les voix inconnues qui parlent et qui marmonnent toutes ensemble. » (D 94).

Cet énoncé renvoie directement à la scène de la prière collective du premier récit car le regard y est concentré et intense et les sons des hommes ne sont que peu audibles. la poétique du désert et du nomadisme territorialise le désert dans son infinité et le désir de liberté du sujet, elle établit parallèlement un éventuel basculement du réel immédiat dans un monde imaginaire.

3. Le désert poétique organisé

Certes le vent et la lumière, deux constituants du désert, établissent un mouvement de l'évolution, mais le regard instaure quand à lui à autre régime, celui du basculement – ou reversement – que nous rattachons plutôt au procès d'absorption. Nous avons déjà souligné la façon avec laquelle Lalla fut emportée vers l'ailleurs par le vent et la lumière, lors de son affranchissement à Marseille. L'élan vers l'infini conduit la ligne de fuite du sujet et la reverse dans un autre arrangement. Ce reversement exprime une certaine relation du sujet à l'espace et au monde en général et correspond à un état d'extase matérielle chez le Clézio.

Le circuit de Lalla renvoie en second plan la critique de la société occidentale. Preuve en est, notamment, l'ouverture sur la marche des nomades. C'est la vision qui détermine le lien qu'entretient Lalla avec les nomades et le désert, cette vision qui la dépouille de son identité en la déplaçant mentalement. Ce déplacement est saisi comme s'il s'exécutait dans l'espace : « Lalla n'était plus tout à fait elle même, comme si elle était entrée dans le monde qui est de l'autre côté du regard de l'homme bleu. » (*D* 97). L'enfant ressent une terrible fascination quand elle regarde le désert, cette sensation renvoie à l'ébriété étrange dominée par l'inquiétude et la peur du peuple nomade affamé et assoiffé dans le premier récit:

“ C'était une ivresse aussi, l'ivresse du vide et de la faim[...] ” (*D* 47).

On note au niveau de l'énoncé un déplacement introduit par le pronom relatif, qui en se répétant, sépare les termes précédant et les termes suivants, fonctionnant comme une charnière entre la rudesse du réel et l'illusion. Cette ivresse annonce celle qui accapare les tribus quand ils apprennent la décision du cheikh de poursuivre la route vers le nord, vers des terres plus hospitalières (*D* 64). Outre les deux ivresses qui occupent l'espace et qui sont muettes, celle-ci construit en plus une sorte de verticalité sonore entre les hommes et le ciel. Ces

trois conjonctures épaississent la ligne nomade tracée par le vent qui entraîne le désir vers l'horizon sans frontières et en même temps provoquent un reversement dans un ailleurs fuyant le réel.

La grandeur du désert inonde encore la vision de Lalla au bord de la mer quand elle appelait sa mère décédée et se rappelle le décor de son enfance. L'extrait qui va suivre est aussi fait de cette coalition du passé et du présent par l'expression de l'infinité de l'espace et du vide : « (...) il y a un grand champ de pierres rouges, et la poussière, là, devant l'arbre sec, un champ si vaste qu'il semble s'étendre jusqu'aux confins de la terre. Le champ est vide (...) » (*D* 155), « mais aujourd'hui il n'y a personne, personne au bout de l'étendue de sable blanc » (*D* 156), association du silence et du cri : « sa voix déchirée qui ne peut pas sortir du champ de pierres et de poussière, qui revient sur elle-même et s'étouffe. » (*D* 155). Sa rêverie l'expédie sitôt vers les sensations et les visions qu'elle faisait sur le plateau de pierres et reçoit de ce qui l'entoure le même soulagement énigmatique: Lalla « sent une sorte d'ivresse au fond d'elle, comme s'il y avait vraiment un regard qui venait de la mer, de la lumière du ciel, de la plage blanche. ». L'assemblage du mobile et de l'immobile détermine celle du sable et de l'eau, et connote l'infini sur un axe horizontal ouvrant sur l'ailleurs.

Le concept de l'infini est intimement reliée à l'univers invisible, celui de la mère nomade car *le regard de la mer est aussi celui de la mère*. Aussi au moment où ce monde vient à s'exprimer les deux axes verticaux et horizontaux se joignent et cela va de paire avec le mobile et l'immobile.

Par un mouvement immobile, Lalla s'insère dans cette horizontalité mouvante d'une terre tonitruante qui l'enveloppe « le bruit lent de la mer qui racle le sable », « les cris des goélands qui glissent sur le vent, qui font clignoter la lumière du soleil ». Alors Lalla, submergée par ses sons qui varient en intensité, ressent le moment où elle se voit tendre vers le monde invisible et obsédant, la tonalité maternelle « qui monte et descend souplement » d'abord,

puis finit par se fondre dans l'horizontalité de l'espace, constituant à son tour une enveloppe tout en restant signe, annonce inclinée sur Lalla dans la verticalité.

Une vérité imperceptible même au-delà de la vie humaine née de ces états. On peut conclure que l'homme se trouve impuissant devant l'infini. Cet homme qui éprouve le sentiment qu'il en n'a aucune maîtrise, de quelques manières que ce soit, cette prise de conscience sollicitée clairement par l'action perpétuelle du désert et de la mer, garde l'homme dans une sorte de vigilance, ouvert au monde, et c'est à partir de là qu'il projette dans l'ailleurs. Cette construction du désert et du nomadisme est perceptible à travers l'univers onirique construit par Lalla dans l'épisode de "la mouette" prise un prince métamorphosé (*D* 158-159). L'oiseau suit une ligne horizontale du devenir à l'infini : « Il s'en va, il glisse au milieu des autres oiseaux le long de l'écume, il s'en va, bientôt ils ne sont plus que d'imperceptibles points qui se fondent dans le bleu du ciel et de la mer. » (*D* 159).

Au niveau énonciatif, la fréquence des appositions lexicales semblent justifier une structure ouverte sur l'infini. On retrouve le thème volatile deux chapitres plus loin, toutefois l'achève de cette rencontre se solde par une allégation aux contingences modernes qui, créent un vif contraste avec l'introduction de la première rencontre avec l'oiseau, représentent une clôture : les mouettes s'envolent ici « vers le dépotoir de la ville. » (*D* 171). Le renversement vers l'infini se produit lorsque Lalla rencontre la mouette-prince, on est dans le conte, or une correspondance peut être effectuée avec l'épervier, un oiseau de proie aperçu en présence du Hartani en même temps que l'horizon désertique. Il renvoie inéluctablement, et tournoyant au dessus de l'espace, à la réalité des sables qui bougent, donc à l'organisation physique du désert, et à la redondance du désir de désert et de nomadisme de Lalla : « Elle n'a jamais rien vu d'aussi beau que cet oiseau qui trace ses cercles lents dans le ciel, très haut au-dessus de la terre rouge, seul et silencieux dans le vent, dans la lumière du

soleil, et qui bascule par moments vers le désert, comme s'il allait tomber. » (*D* 127-128). L'épervier est donc un prétexte d'une part territorialisant le désir dans désert infini, et d'autre part déterritorialisant Lalla escortée dans sa ligne de fuite vers l'autre coté.

La rencontre avec l'épervier a une similitude avec celle Quand du Hartani, Lalla arrive à accéder à son monde grâce à la vision. Telles les ailes des oiseaux, les mains du Hartani qui agissent magiquement sur l'espace, propulsent Lalla vers l'ailleurs, un monde irréel se dévoile.

L'infini est une nouvelle fois marqué, sur le plan de l'énoncé par l'horizontale mobile ; Quant à l'axe vertical, il semble s'arrêter à la vitesse zéro comme le laisse révéler l'arrangement lexical. Cet extrait est une étape primordiale dans l'enchaînement narratif, il est à noter que cette étape est dédiée à l'oralité. Une relation magique s'installe entre le feu et la voix de Aamma, une relation qui souligne la transcendance de la réalité traduite par le présent et le rêve du désert et des nomades, rappel incessant au lecteur aux hommes du désert dans le premier récit : La tante raconte le désert longuement, et tandis qu'elle parle, les flammes diminuent progressivement, la fumée est fine, immatérielle, et les braises se couvrent lentement d'une sorte de poussière d'argent « ...Là-bas, dans le grand désert, les hommes peuvent marcher pendant des jours, sans rencontrer une seule maison, sans voir un puits, car le désert est si grand que personne ne peut le connaître en entier. (...) » (*D* 180)

Par conséquent, nous trouvons que le passage du réel dans l'imaginaire est traduit par la poétique du désert et du nomadisme dans le roman, ce renversement articule aussi les deux récits. Les motifs qui le disposent dans le texte, la vision du paysage transformé, l'oiseau, les mains du Hartani, la voix d'Aamma, sont des éléments qui maintiennent cette tension nomade à travers toute la narration parce qu'ils symbolisent, pour l'être en quête de son identité, une sorte de vortex vers autre monde parsemé de mystère et mysticisme.

4. Le nomadisme spatialisé par le regard

La ligne de fuite est donc présentée par l'énoncé en tant qu'un devenir-nomade⁷² car la lumière constituant vital du roman, marquée dès le début du récit et alliée au vent donne à la narration le pouvoir d'établir la suprématie d'un espace désertique et nomade où la liberté et l'émancipation trouvent tout leur sens. La lumière n'est pas seulement dispersée dans le désert. Elle se matérialise dans le corps des femmes et des hommes du désert, elle assigne poétiquement une appartenance. *Smara* représente une phase d'amnésie pour les tribus nomades réfugiées; les femmes se lavent dans les puits, les hommes et les bêtes s'y désaltèrent, (*D* 17), et dans la lumière « d'or et de cuivre » du matin, les filles se pomponnent et se font belles: la « belle lumière brille sur le cuivre de leur visage et de leurs bras. » (*D* 22). On retrouve également, dans le second récit, quand Lalla se régénère avec Radiez, son corps est présenté comme une ligne de lumière :

“ Ils marchent le long des quais, sans regarder les bateaux dont les mâts résonnent. Les reflets de l'eau dansent sur la joue de Lalla, font briller sa peau de cuivre, ses cheveux. La lumière est rouge autour d'elle, d'un rouge de braise. Le jeune garçon la regarde, il laisse entrer en lui la chaleur qui sort de Lalla, qui l'enivre. Son cœur bat avec force, résonne dans ses tempes, dans son cou. (D 334)

Tous les éléments extérieurs sont canalisés sur la trajectoire de Lalla et le corps *fait rhizome* avec ces éléments. On assiste à l'alliance des dissemblances, la tonalité des mâts, les reflets de l'eau, la peau, les cheveux, le regard, le cœur

⁷² « Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient. Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu. Le devenir-animal de l'homme est réel sans que soit réel l'animal qu'il devient ; et, simultanément, le devenir-autre de l'animal est réel sans que cet autre soit réel. [...] Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'alliance. », *Mille plateaux*, p. 291.

qui bat, pour qu'une seule tension de liberté s'exprime, puisant son énergie des éléments nomades et du désert. Cette alliance est fusionnelle entre le corps féminin de Lalla et l'espace d'un côté, avec les corps et l'environnement du premier récit, d'un autre côté. Le rouge de la lumière fait écho à la terre rouge de Smara et les hommes du désert, le terme « braise » renvoie au brasier du soleil.

Ainsi, grâce aux références mutuelles dans ce premier récit et dans la première partie de l'histoire de Lalla, la présence nomade prend toute sa valeur lumineuse. Cette dernière "reverse" la réalité quotidienne dans le monde du désert, et même le *renversement* de cette réalité puisque les Marseillais, par opposition, nous sont exposés tel « un peuple d'ombres ». Dans le restaurant, l'héroïne mute en être du désert, la lumière sur les longs cheveux noirs « fait une flamme autour du visage de Lalla », ses yeux « sont pareils à deux silex, couleur de métal et de feu, et son visage est pareil à un masque de cuivre lisse. » (*D* 336). Et le regard, qui repousse le maître d'hôtel, tel la puissance du désert (*D* 336). C'est d'ailleurs dans la seule dimension lumineuse qu'apparaît le corps de Lalla, devenue Hawa lorsqu'elle « donne sa forme, son image » au photographe (*D* 349) ; elle n'est qu'une concentration visuelle, démunie de toute réalité en Occident car elle n'est plus propriétaire du sens de l'identité. La force qui motive la jeune fille est en relation avec l'autre monde, celui du désert et des nomades. Chaque fois qu'elle apparaît par la lumière, il y a un renvoie vers l'autre monde, cette manifestation lumineuse participe, en outre, à l'élaboration de la poétique nomade et du désert dans le roman. Le regard est le motif qui intensifie la lumière du désert. Le thème du regard symbolise l'identité nomade, mais c'est aussi un vecteur du mystique lié au cosmos et accessible par sa relation avec l'espace désertique. Le regard est un autre lieu de désir, un autre désert.

Dans le roman le clézien, toute apparition du corps d'un nomade est sans doute un hymne à la lumière et surtout le regard qui sert de support : « Les tatouages bleus sur le front des femmes brillaient comme des scarabées. Les

yeux noirs, pareils à des gouttes de métal, regardaient à peine l'étendue (...) » (D 8).⁷³ Et cette figure a un air de refrain: « (...) la lumière de leur regard, qui brillait si clairement dans la sclérotique de leurs yeux. » (D 10). Il est comparé, par son éclat de « métal », aux cavités souterraines. Le texte est une sorte tissage de mystère, de silence qui qualifie la rencontre de l'homme avec la terre, ce contact se loge au centre de la poétique nomade et du désert. La précieuse eau des puits, « yeux de l'eau au milieu du désert », en est le médiateur : (...)

“ L'eau tiède contenait la force du vent, du sable, et du grand ciel glacé de la nuit. Tandis qu'il buvait, Nour sentait entrer en lui le vide qui l'avait chassé de puits en puits. “(D 17)

C'est l'écoulement des métaux qui permet d'établir l'écho entre les yeux des nomades, la terre et l'univers dans la première partie du premier récit. En effet, aux « gouttes de métal » des yeux répond l'eau « lisse comme du métal ». Ce sont ces métaux qui confère au regard des nomades et à l'eau du désert cette double symbolique. D'une part, leur éclat trouve sa source fins fonds terrestres et facilite le passage vers un ailleurs inconnu mais présenté comme cosmique⁷⁴. Le ciel, quant à lui, pratique la même attraction que l'eau à laquelle il est confondu quand Lalla y voit « les cercles qui nagent sur place, qui se coupent, comme quand on jette des cailloux dans une citerne. » (D 81) d'autre part, les métaux incarnent le pouvoir de transmutation⁷⁵ : le feu intérieur de Nour ne peut s'éteindre par l'eau, celle-ci le réconcilie avec le désert, avec la spiritualité qui lui est indissociable. Le jeune homme est disposé à entendre la parole du maître spirituel Ma el Ainine (D 53-54), à le suivre pas à pas jusqu'à sa mort à la fin du roman.

⁷³ On connaît le symbolisme égyptien du scarabée lié au soleil. La comparaison renchérit sur le caractère mystique de la lumière. L'allusion au scarabée est peut-être inspirée aussi par sa présence dans la culture Maya, à laquelle s'est étroitement intéressé J.-M.-G. Le Clézio qui a préfacé *Les Prophéties du Chilam Balam*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1976. Cf. J. Chevalier & A. Gheerbrant, op. cit., « Scarabée », pp. 850-851.

⁷⁴ Cf. J. Chevalier, A. Gheerbrant, op cit. p. 628.

⁷⁵ Ibid., p. 629.

le deuxième récit est amorcé par le lien symbolique que Nour conserve avec son maître à penser Ma el Aïnine ; Lalla prospecte la trace d'Es Ser ; ces deux présences de Ma el Aïnine et du Es Ser⁷⁶, sont percevables par le regard joignant extérieur et intérieur de l'être : « Il pensait au regard du cheikh qui flottait au loin sur les collines invisibles de la nuit, puis qui se posait sur lui, un bref instant, comme un reflet, et qui l'éclairait au-dedans de lui-même. » (D 46).

L'une des marques de la cohérence des deux récits cette parallèle faite entre les deux jeunes héros à qui on prête des capacités de distinguer des énergies silencieuses. Il leur a été conféré un statut d'« élus », ainsi Nour et Lalla ont la sensation d'accéder dans une réalité différente et entendent le même air mystérieuse (D 238-240). Cette analogie, fondatrice de l'économie du roman, nous permet de noter la déambulation des nomades à Taroudant qui annonce le chapitre suivant qui révèle l'arrivée de Lalla à Marseille. Taroudant, baignée dans la clarté du matin, déconcerte Nour (D 254), quand Lalla ne croise que la médiocrité pendant son débarquement.

Nour est un simple accompagnateur de sa tribu dans sa quête de nouveaux espaces. Il ressent la tension spirituelle qui se dégage des êtres et des situations : « Nour sentait une onde étrange qui passait sur le campement (...). » (D 47). et le rapport spécial qu'il cultive avec l'aveugle, qui représente tout ce qui est invisible, certifie son lien avec une figure dissimulée du monde. Ce qui permet de dire, à travers le récit du pèlerinage religieux vers le tombeau d'un saint, que Nour traduit une certaine spiritualité. Or le désert, comme espace foncièrement conciliant des extrêmes par la succession des nuits très froides et profondes et des jours éblouissants de chaleur et de lumière, entérine encore le mystère du lien avec un autre monde.

Lalla, quant à elle, est confrontée à ses origines (D 94, 98, 204). C'est à travers les yeux d'Es Ser que Lalla chemine, à la manière de la parole de

⁷⁶ *El ser* signifierait *l'Être*, au sens philosophique du terme ; l'on peut traduire *Es ser* comme *Voici l'Être*, au sens où Nietzsche emploie : *Ecce homo = Voici l'Homme*.

l'aveugle qui conduit Nour. L'existence de l'adolescente est déterminée par les souches sombres qui tiennent du rêve évoqué par l'apparition d'Es Ser. Dans une même perspective le monologue du vieux pénètre des espaces dépendant du désert, qui semblent archaïques, éternels pour trois raisons. D'une part, ils sont présentés comme un âge d'or et ressemblent en cela à la parole nostalgique de Aamma ; d'autre part, le présent de narration qui domine le discours, indique le trait permanent du monde évoqué et exprime même une sorte d'atemporalité ; finalement, ils sont relatés au rythme d'une berceuse, nourrissant l'imaginaire, ils sont associés au sein originel, réconfortant, comme la chanson qu'entendent Lalla et Nour (*D* 175-176 et 205, 239).

La fusion est omniprésente, matérielle et spirituelle, on le voit à travers la langue, les visages au contact avec la matière, l'espace illuminé et le contact avec le sol, de l'homme et du désert ; c'est le territoire nomade et le désert qui s'expriment où le regard joue un rôle primordial, notamment à travers la figure spectrale d'Es Ser. Un lien surnaturel relie Lalla à l'espace de ses origines, par un effet de condensation de la lumière dans le regard et lui donne un statut de refrain dans les deux récits. Pourtant, une dimension familiale de phratrie tribale, s'accumule à cette corrélation spirituelle. Dans sa chambre marseillaise insalubre, Lalla, envahie d'un bonheur étrange qui chasse sa peur, sent son enfant et le regard du père de son enfant dans le même instant : « (...) le regard du jeune berger est très fort ; elle le sent qui bouge vraiment au fond d'elle, dans le secret de son ventre. » et cette union familiale opère une véritable catharsis qui est aussi reversement dans le monde du désert, reterritorialisation : « Alors, ce sont eux qui s'effacent, les gens de cette ville, (...) et avec eux leur ville, leurs maisons, leurs rues, leurs autos, leurs camions, et il ne reste plus que l'étendue du désert, où Lalla et le Hartani sont couchés ensemble. » (*D* 322). Et c'est à la fin du roman que se réalise, avec perfection, dans la filiation féminine cet espace-temps particulier, par la délivrance de « Hawa fille de Hawa » (*D* 423). Il s'inscrit donc non pas dans un temps déterminé à l'aune de la vie

humaine mais davantage dans une mémoire cyclique et éternelle en raison de la permanence du sang. Le regard qui territorialise le désert et le nomadisme, est en plus une composante du transit dans le devenir-nomade de Lalla, et, considéré dans cette perspective dynamique, joue le même rôle que le vent et la lumière.

Le motif récurant de la lumière accommodé à celui du regard, et la structure circulaire exprimée par un effet de retour des thèmes et des lieux, que nous propose Le Clézio dans son roman, témoignent d'une réflexion sur le genre romanesque, et de la littérature en général. Cela est rendu possible par la priorité accordée aux sens, ou, plus précisément, à la rencontre du monde et des sens produite par l'émotion, et nous avons pu constater que l'émotion est suscitée, notamment, par la vision de la lumière, devenant de ce fait matière d'expression. Le temps du texte, son extension, qui est aussi son organisation, est alors celui de l'émotion⁷⁷. Une écriture vouée au rythme de l'émotion met en relief le détail, qui devient événement, et en retient les rémanences – Marcel Proust en a ouvert la voie dans la littérature française⁷⁸. Le vent, la lumière, le regard dans *Désert* constituent donc des événements qui territorialisent le désert et le nomadisme. Dès lors, le sens n'est pas conféré par la succession temporelle ni par une structure d'ensemble donnée *a priori*. Jacqueline Michel relève la dissolution du temps linéaire chez Le Clézio au profit d'un temps du « jaillissement », que l'on pourrait interpréter comme un temps de l'événement, une sorte d'instantané dans lequel se trouveraient contenues les trois dimensions du temps. A ce propos, la remarque d'un autre auteur critique nous paraît éclairer la conjonction temporelle et spatiale dans la généalogie à la fin de

⁷⁷ Le temps, chez Le Clézio, au contraire du « roman traditionnel », n'a ni durée, ni chronologie, ni logique, ni limites. Il n'existe pas, pourrait-on dire, si, à l'évidence, douloureuse ou désirable, il ne s'érigeait, non pas en donnée mesurable, mais en émotion. », Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 116.

³⁶ L'on observe ici le même phénomène de « dissémination narrative » relevé par G. Genette dans *La Recherche*. Mais, à la différence de l'œuvre proustienne, les analepses ne modifient ni ne corrigent un premier sens, elles instaurent un rythme qui territorialise le désert et le nomadisme. Cf. à ce propos, la troisième section de la présente étude. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, pp. 96-97.

Désert : « Chez Le Clézio, le temps est intemporel, l'instant étant à la fois présent, passé, futur. [...] le présent peut se définir comme une contraction du passé, qui est le futur aussi ; le tout inclus dans l'homme, avec la mort à l'œuvre dans sa chair »⁷⁹. Or, cette conception du temps répond à la présentation que fait Le Clézio des prophéties du Chilam Balam, lieu d'une « parole étrange où le verbe semble hésiter entre le passé, le présent et le futur, comme si chaque événement survenu au cours des âges avait nécessairement son écho dans le temps à venir »⁸⁰. La pensée maya, en effet, tire son harmonie d'un temps qui « unit tous les instants passés et à venir en un tableau où tout est enfin visible, depuis le commencement jusqu'à la fin. » Ce « tableau », c'est le paysage qui s'offre au regard en un temps unique, par « jaillissement ». Alors, la seule réalité du temps ressemble à celle du désert où, comme le laisse entendre le narrateur du *Livre des fuites*⁸¹, toute diversité géographique et toute division temporelle sont à la fois donnés et anéantis ensemble dans l'instant. Et c'est à travers le regard porté sur le monde que peut être conçu – et perçu – cet espace-temps absolu. Or, pour Le Clézio écrivain, le regard est primordial – aux deux sens du terme – : il faut « voir avant d'écrire. Le monde n'est pas au-delà des mots, mais en deçà. »⁸².

La littérature est une forme d'éducation au regard, elle consiste à « faire asseoir les gens et [...] leur faire voir un morceau de vie afin de les habituer à regarder le reste de la vie. »⁸³. Le Clézio invite le lecteur à regarder car le regard permet d'établir une relation sensible et directe au monde, comme il l'illustre avec *Désert*. Aussi peut-on dire que l'écriture et la littérature participent de cette dynamique du regard, à la fois en faisant « entrer en soi » le monde perçu et en

⁷⁹ Teresa di Scanno, *La Vision du monde de Le Clézio, cinq études sur l'oeuvre*, Napoli, Liguori, 1983, version française, Paris, Nizet, 1983, p. 22.

⁸⁰ *Les Prophéties du Chilam Balam*, p. 23.

⁸¹ *Ibid.*, p. 30

⁸² Jacques Bersani, « Le Clézio sismographe », *Critique* n°238, mars 1967, pp. 311-321, p. 312. J. Bersani en conclut au réalisme leclézien.

⁸³ J.-M.-G. Le Clézio in : Pierre Lhoste, op. cit. p. 32.

donnant à voir. Il n'est pas un « recours » contre l'insuffisance des mots, comme le prétend Daniel Leuwers : « Il va sans dire que les mots sont mal vécus comme des « accomplissements » et qu'ils peuvent devenir la prison de l'être. Pour échapper à leur emprise, Le Clézio propose le recours au « regard »(...). » (Par « regard », l'auteur entend un regard non contemplatif mais actif, qui va vers la matière et s'y unit), mais bien le lieu de la genèse du monde. C'est ainsi que Le Clézio articule regard et écriture : plus qu'un mode d'être des personnages, le mode contemplatif, le regard préside à l'organisation du texte, au temps du texte. Cela explique le choix de faire de Nour un observateur et d'unir Lalla au milieu de ses origines par la lumière du regard des nomades ; l'un et l'autre rendent ainsi possible le devenir du texte.

Le regard nomade est contenu par la lumière qui tient son intensité par ce regard. Indication du nomadisme, elle instruit la voie et la conscience du sujet dans la communauté : d'abord elle l'habille d'une certaine identité, une sorte de noblesse de cœur l'incitant à fuir la sédentarité. Ensuite, elle lui attribue l'assurance pour s'affirmer en toute autonomie et d'assurer la force de son propre regard de sorte que le regard devient fragile dans les moments d'obscurité profonde.

Lalla, dans ces moments de solitude, est dirigée par l'intuition nomade que focalise le regard : elle peut dépasser grâce à elle les lignes segmentaires dure de la société qui l'entoure⁸⁴. C'est ainsi qu'une ligne de fuite est constituée dans le roman par la poétique nomade et du désert, cette ligne fait fuir les lignes dures qui font obstacle à son déploiement infini. Ainsi, la réalité dure vécue par

⁸⁴ Revenons sur les trois lignes définies dans *Mille plateaux*, sur la concomitance desquelles les auteurs insistent, rejetant toute relation de succession entre elles : « 1) Une ligne relativement souple de codes et de territorialités entrelacés ; (...) segmentarité dite *primitive*, où les segmentations de territoires et de lignages composaient l'espace social ; 2) Une ligne dure, qui procède à l'organisation duelle des segments, à la concentricité des cercles en résonance, au surcodage généralisé : l'espace social implique ici un appareil d'Etat (...) ; 3) Une ou des lignes de fuite marquées de quanta, définies par décodage et déterritorialisation (il y a toujours comme une *machine de guerre* qui fonctionne sur ces lignes). », *Mille plateaux*, p. 271. Le parcours de Leïla correspond à la troisième ligne et se heurte systématiquement aux deux premiers types, le striage familial, et même tribal, et le striage social représentés surtout par les mentalités masculines dans le roman.

Lalla, lors de l'épisode de la tentative du mariage forcé, s'évanouie dans un songe nomade qui la soulage dans l'infini désertique: Il est vrai que le regard qui exprime son appartenance nomade bouscule la structure sédentaire où se trouve Lalla mais constitue en outre une indication de reterritorialisation, toute manifestation de ce regard est en jonction avec l'aïeul nomade. Toutefois la reterritorialisation n'est tangible que pour Lalla, même si Radiez, par sa sédentarité traduite par un style de vie semi-nomade, y contribue, surtout lorsqu'il est saisi dans la trajectoire lumineuse de la jeune fille (*D* 275-279, 330) Radiez est une sorte de reflet transposé du Hartani mais dispose de la clarté nomade : « la peau cuivrée » et « un beau sourire (...) qui fait briller ses incisives blanches. » (*D* 276). En analysant les portraits des deux jeunes gens, on constate l'opposition physique entre eux (*D* 109 et 276). Un regard ferme du Hartani s'assimilant à du métal, fait partie de son agencement nomade, voici une *marque* d'appartenance au milieu exposé dans le premier récit ; par contre, Radiez se relaye entre deux univers. Ses yeux verts feraient penser à *Al Khadir*, L'Homme Vert, guide des voyageurs à la manière d'un Hermès islamique⁸⁵. Le parcours de Lalla témoigne et confirme cette cohérence. Le décès de Radiez (*D* 396) serait donc impossible si on lui attribue l'immortalité d'*Al Khadir*, personnage divin, représenterait pour Lalla un signal de retour vers une terre plus sûre, donc un message divin transmis par le chef des voyageurs. Cette hypothèse serait confirmée sous prétexte que la mort de l'aveugle (*D* 385) qui place Nour dans la situation du témoin impuissant, comme Lalla face à celle de Radiez (l'un ou l'autre « regarde de toutes ses forces » le cadavre), préfigure celle du jeune garçon ; l'aveugle n'est pour Nour qu'un compagnon de route passager comme Radiez l'est pour Lalla.

⁸⁵ J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., « vert », p. 1003

Le roman *Désert* simule cet itinéraire personnel fourni par la poétique du désert et du nomadisme. C'est le récit de la fuite de la sédentarité et pour une émancipation des jeune femmes. Par contre, en assimilant la lutte de Lalla pour son identité à une voie spirituelle convergente avec une mystique séculaire, Le Clézio le dénude de sa singularité, l'adoucit et le fait aboutir en l'inscrivant dans une logique sédentaire qui lui est extérieure.

Le désert, vecteur des écritures, se constitue une poétique qui relève de la perception symbolique de l'espace désertique, issues de certaines pratiques occidentales et orientales étant donné que cette tradition se fonde principalement sur les écrits sacrés et les visions des ascètes. A partir de ce prototype contemporain qu'est le roman du corpus, l'on peut dire que, dans la perspective de cette coutume, l'homme dans le désert se trouve confronté à lui-même, à l'univers, à Dieu. Aussi peut-on dire que c'est bien sur cette base idéologique que le désert entre dans la littérature contemporaine, cela constitue son « corps symbolique ». Cependant, cette confrontation et la manière dont elle se réalise engendrent un certain nombre de fonctions *territorialisantes* variables du désert poétique. D'un côté, la confrontation se fait avec le divin – ou le mystère du monde, ce qui revient au même.

Dans ce roman, l'être craint l'absorption qui neutralise en lui toute détermination individuelle, toute tentative d'évolution et engendre une stagnation qui constitue la sédentarité. Ainsi, la poétique du désert est principalement une poétique du mouvement car elle met en place, « territorialise », un espace en mouvement perpétuel, c'est l'aboutissement auquel mène l'étude qui précède.

De là on peut déduire que l'espace désertique, dans le monde contemporain acquiert cette caractéristique d'échapper au striage d'Etat, aux normes qui encadrent la société. Le territoire du désert se construit poétiquement de manière dynamique échappant aux balises infligées par l'homme en société.

En définitive deux points sont à soulignés avec certitude. D'abord, les deux fonctions du désert, héritées de l'Antiquité, persistent dans la littérature contemporaine : celle d'un passage, d'une épreuve à laquelle l'homme est forcé de se soumettre afin d'aboutir la révélation de Dieu ou de lui-même et celle d'un espace authentique, originel, fonction à laquelle sont adjoints les nomades. Ensuite, la poétique que cet espace éveille coïncide avec une certaine théorie de l'écriture moderne axée sur la conscience spatiale du texte littéraire contemporain ; cette théorie réalise intérieurement le revers éventuel d'un accomplissement. Ces deux aspects se mêlent et, déterminent à la fois une attitude de l'individu au plan socio-politique et une attitude d'écriture.

Conclusion

L'univers le clézien, tel est en somme le support de cette recherche. Dans un premier temps, nous avons tenté de réadapter l'herméneutique en expliquant puis en interprétant les figures spatiales redondantes car nous avons pensé qu'on les mettant en relation, nous arriverons à démontrer la présence d'un discours écologique et même un engagement personnel de la part de l'auteur. Après que nous ayons délimité ce monde par l'espace naturel où se déroulent les intrigues, c'est-à-dire le désert, la mer et par certains autres éléments naturels qui sont en proche relation avec ce monde.

En dévoilant la fonction de ces espaces et de ces éléments choisis dans la structure narrative ainsi que des différents rôles et valeurs qu'ils acquièrent dans le récit, nous sommes partis du postulat selon lequel les liens qui unissent l'espace, les éléments naturels et les personnages, sont un moyen d'exprimer l'opposition entre le monde traditionnel et le monde moderne. Le relevé des images spatiales à travers lesquelles l'espace désertique est prééminent montre cette cassure qui s'opère entre le personnage et le monde qui l'entoure.

Cette approche écocritique nous a permis de mettre à jour cette volonté de l'auteur à exhorter le lecteur à la réflexion à propos des rapports de respect et d'admiration entre l'Humanité et la Nature de sorte que nous concluons par cette étude que tous les détours narratifs servent, le long de tous les sentiers et les chemins, à mettre en relief le pouvoir de la littérature pour une prise de conscience universelle concernant une éventuelle réconciliation de l'humain et de la nature, de l'infiniment petit et de l'infiniment grand.

Cette approche écologique visant la relation entre l'être humain et la nature et la priorité que nous avons donné au personnage de Lalla, nous a conduit vers un constat flagrant celui de la part donnée par le narrateur à la description de l'intimité en terme d'immensité.

Nous nous sommes donc orienté vers l'idée selon laquelle l'intimité du personnage construit la figure du désert et même plus faire de ce immense désert un personnage .Cette notion d'immensité intime élaborée par Gaston Bachelard nous permettra d'éclairer la lecture du roman, la procédure a été de relever les marques principales de l'immensité et du corps dans un chapitre choisi, nous y avons retracer les manifestations d'expansion corporelle et d'ascension qui consacrent l'expérience de l'immensité par le personnage de Lalla. Nous sommes arrivé au résultat suivant : le corps devient élémentaire, les éléments sont anthropomorphisés et ils fusionnent, l'immensité donne accès à un ailleurs à la fois extérieur et intime. Lieu de coexistence des contraires, le désert est représenté dans sa dureté et sa beauté, tout comme le corps ressent tantôt la souffrance, tantôt l'extase. La figure du désert se construit donc comme un organisme gigantesque, un corps immense, qui porte en lui la marque de l'ambivalence de toute vie et de toute expérience humaine. Ici, homme et désert sont indissociables l'un de l'autre.

Nous nous sommes proposé dans un dernier volet de montrer l'agencement de cette figure ou thématique du désert et du nomadisme, d'une part, avec une certaine écriture romanesque propre à la modernité, d'autre part, avec une appréhension particulière du monde actuel dans sa relation à l'Histoire, à la mémoire et globalement à la société. Autrement dit, nous postulons que cette thématique constitue le référent certes allégorique mais aussi iconique d'une poétique qui soutient une quête dans l'écriture influencée par des orientations modernes et qui aboutirait à une posture critique au plan littéraire et sociopolitique. Une pareille poétique réaliserait à la fois le rythme et le sens de l'œuvre littéraire contemporaine, constituant comme le *ciment* de l'« ensemble architectonique » qui résulte, selon M. Bakhtine, de « la transformation

« systématique d'un ensemble verbal »⁸⁶, et lui donne une visée sociale spécifique. L'étude d'une telle « poétique du désert et du nomadisme », est donc indissociable de celle des motifs construisant la thématique de référence ; bien plus même, la dynamique perceptible dans l'agencement de ces motifs détermine les macros et les microstructures du texte.

Nous avons rappelé en introduction la conjugaison des deux thématiques : du désert et du nomadisme, et les avons identifiées, en cours d'analyse. Nous avons constaté la récurrence de trois caractéristiques de l'espace désertique, lieu de pureté, de spiritualité et, par conséquent, lié aux origines du monde et au Sens révélé. De cette symbolique participent également les nomades, en tant qu'ils sont intrinsèques à cet espace. L'homme face au désert est donc confronté à lui-même, à sa propre vérité. Une double implication humaine, apparaît donc à travers l'étude, dans le désert, collective et mystique d'une part, individuelle et intime d'autre part. En outre, nous avons constaté que la représentation entée à l'ère contemporaine sur cette symbolique est la figure de l'homme en marche et de l'espace infini, et qu'elle constitue une représentation mentale de l'écriture et de la lecture. Elle correspond à la fois à une volonté de percevoir le monde non plus dans la perspective de la sédentarité mais du mouvement, s'adaptant en cela à un univers fait de transhumances et d'extractions, et à un héritage formel en littérature dont la source doit être située dans les premières décennies du XXe siècle en Europe.

Nous avons donc traité dans ce présent mémoire l'espace le clézien mais il serait tout aussi intéressant de faire une profonde analyse des autres thèmes tels que : le vide, le silence, la solitude que nous trouvons dans chaque œuvre de J.M.G. Le Clézio même si les formes des textes ou leurs intrigues changent. De même nous pourrions travailler les mythes et leur influence sur la structure

⁸⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Moscou, 1975, Gallimard, 1978, « Tel », p. 63.

narrative. L'écriture poétique ou la technique narrative, voilà d'autres suggestions qui pourraient faire l'objet de futurs travaux de recherche portant sur l'univers littéraire le clézien qui compte des dizaines de romans, de nouvelles et d'essais.

BIBLIOGRAPHIE

○ Ouvrages généraux et articles

ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis (1994): «El poder de la mirada en Le Clézio», in *Filosofía de la materia en la obra literaria de J. M. G. Le Clézio. Le Procés-verbal, L'Extase materielle, Terra Amata*. Memoria de Licenciatura, Universidad de Alicante.

ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luis (1997): «Autour de J. M. G. Le Clézio et de l'art». *Anales de Filología Francesa*.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Moscou, 1975, trad. fr. Gallimard, « Tel », 1978, 488 p.

BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de Nouveaux essais critiques, Paris, Le Seuil, « Essais », 1953, 1972.
- *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, 2000.

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640 p..
- *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Idées », 1959.

BATE, Jonathan (2000): *The Song of the Earth*, Londres, Picador.

BERTRAND, Denis, *L'espace et le sens: Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès, 1985.

BUELL, Lawrence (1995): *The Environmental Imagination: Thoreau Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge (MA), The Belknap Press

BOURNEUF Roland. OUELLET Réal, « *L'univers du roman* », Paris, Gallimard, 1963.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont / Jupiter, 1969, 1982.

KANT , Emmanuel, *Remarques touchant les observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 1994.

HAMON , Philippe, « *Introduction à l'analyse du descriptif* », Paris, Hachette, 1981

Jacques Bersani, « Le Clézio sismographe », *Critique* n°238, mars 1967.

ONIMUS, Jean (1994): *Pour Lire Le Clézio*. Paris, Presses Universitaires de France.

Pierre SANSOT, *Poétique de la ville*, Paris: Klincksieck, 1973

TADIER, Jean Yves. *Le roman d'aventure*, coll PUF, 1982.

Teresa di Scanno, *La Vision du monde de Le Clézio, cinq études sur l'oeuvre*, Napoli, Liguori, 1983, version française, Paris, Nizet.

THEODORE , Monod, *Le Chercheur d'absolu*, Paris. Gallimard, 1997.

○ Ressources en lignes

<http://www.quinzaine-litteraire.presse.fr/accueil.php>

<http://www.revue-silene.com/f/index.php>

[http://www.magazinelitteraire.com/search/Recherche/resultats?keyword=le+c
lezio](http://www.magazinelitteraire.com/search/Recherche/resultats?keyword=le+clezio)

<http://www.revues.org/>

<http://www.vox-poetica.org/sflgc/theses.html>

http://appli-etna.ac-nantes.fr:8080/peda/disc/philosophie/philosophie_histoire.html
philosophie

<http://www3.unileon.es/dp/dfm/fenet/docauteurs20siecle.html#LeClezio>

ASLE (Association for the Study of Literature and Environment) ou sa branche européenne EASLCE (European Association for the Study of Literature, Culture and the Environment), travaillent à approfondir, élargir et divulguer les

recherches sur les rapports entre Nature et culture dans le dessein de développer et de transmettre des valeurs écologiques si nécessaires à notre époque caractérisée par la continuelle augmentation de l'exploitation des ressources naturelles comme si elles étaient inépuisables, et comme si cet épuisement n'entraînait pas lui-même la disparition des êtres humains.

Annexes

1. Œuvres de l'auteur

LE CLEZIO, Jean-Marie-Gustave,

Le Procès-verbal (roman), Paris, Gallimard, 1963. (Prix Théophraste Renaudot)

Le Jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur, Paris, Mercure de France, 1964, 1985.

La Fièvre (recueil de nouvelles), Paris, Gallimard, Paris, 1965.

Le Déluge (roman), Paris, Gallimard, 1966.

L'Extase matérielle (roman), Paris, Gallimard, « Le chemin », 1967.

Terra Amata (roman), Paris, Gallimard, 1967.

Le Livre des fuites (roman), Paris, Gallimard, 1969, 1993.

La Guerre (roman), Paris, Gallimard, 1970.

Lullaby, Paris, Gallimard, 1970.

Haiï (roman), Genève, Albert Skira, « Sentiers de la Création », 1971.

Les Géants (roman), Paris, Gallimard, « L'imaginaire », Paris, 1973.

Mydriase (essai), Montpellier, Fata Morgana, 1973.

Voyages de l'autre côté (roman), Paris, Gallimard, 1975.

Les Prophéties du Chilam Balam (traduction et adaptation), Paris, Gallimard, « Lechemin », 1976. 653

L'inconnu sur la terre (roman), Paris, Gallimard, 1978.

Vers les icebergs (essai), Montpellier, Fata Morgana, 1978.

Voyage au pays des arbres. (en collaboration avec Henri Galeron) Paris, Gallimard, « Enfantimages », 1978.

Mondo et autres histoires (recueil de nouvelles), Paris, Gallimard, 1978.

Désert (roman), Paris, Gallimard, 1980. (Prix Paul Morand)

Trois villes saintes (essai), Paris, Gallimard, 1980.

Lullaby, illustrations de Georges Lemoine, Paris, Gallimard Jeunesse, 1980.

La Ronde et autres faits divers (recueil de nouvelles), Paris, Gallimard, 1982.

Celui qui n'avait jamais vu la mer (suivi de) *La montagne du dieu vivant*. Folio Junior, Paris, Gallimard, 1982.

Villa aurore suivi de *Orlamonde* (recueil de nouvelles), Paris, Gallimard, 1983, « Folio Junior », 1985.

Relation de Michoacan (traduction et adaptation), Paris, Gallimard, 1984.
(Adapté & Prés)

Balaabilou. (album jeunesse), Paris, Gallimard, 1985.

Le Chercheur d'or (roman), Paris, Gallimard, 1985.

Voyage à Rodrigues (essai), Paris, Gallimard, 1986.

Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue (essai), Paris, Gallimard, 1988.

Sirandanes, suivies d'un Petit lexique de la langue créole et des oiseaux (choisies et présentées par J.-M. G. et Jémia Le Clézio). Paris: Seghers, 1988.

Printemps et autres saisons (recueil de nouvelles), Paris, Gallimard, 1989.

La Grande vie suivi de *Peuple du ciel*, illustrations de Georges Lemoine, Folio Junior, Paris, Gallimard, 1990.

Onitsha (roman), Paris, Gallimard, 1991.

Peuple du ciel. ill. Georges Lemoine. Albums Jeunesse, Paris, Gallimard, 1991.

Etoile errante (roman), Paris, Gallimard, 1992.

Pawana (roman), Paris, Gallimard, 1992.

Diego et Frida (essai), Paris, Stock, 1993

La Quarantaine (roman), Paris, Gallimard, 1995.

Poisson d'or (roman), Paris, Gallimard, 1996.

La Fête chantée (essai), Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 1997. (Prix de la Principauté de Monaco)

Gens des nuages, (LE CLEZIO, Jemia & Jean-Marie-Gustave), Paris, Stock, 1997, Gallimard « Folio » n°3284, 153 p..

Enfances (album de photographies), (J.-M.-G. Le Clézio et Christophe Kuhn), Paris, Enfants réfugiés du monde, 1998.

Hasard suivi de *Angoli Mala* (roman), Paris, Gallimard, 1999.

Coeur brûle et autres romances (recueil), Paris, Gallimard, 2000.

Révolutions (roman), Paris, Gallimard, 2003.

L'Africain (essai), Paris, Mercure de France, 2004.

Ourania (roman), Paris, Gallimard, 2006.

2. Citations

« Loin sous mon pas tremble mon pas
Loin sous ce chemin tremble le chemin
d'avoir heurté l'irréfragable rigueur
et l'œil qui vient à la rencontre de l'œil et
voici sous les cils la montagne liquéfiée »

Lorand Gaspar, Sol absolu

« (...) le temps est immense. Je le vois partout étalé sur la terre. Il a des blocs de rocher qui pèsent des tonnes, il a des rivières qui coulent vers la mer, il a des quantités d'arbres, de nuages, d'hommes. Le temps est là, présenté dans les

paysages ouverts, dans les montagnes, sur les plaines où vivent les villes. Il n'est pas un rêve. Si le temps n'existait que dans le seul cerveau des hommes, cela ne vaudrait pas la peine d'en parler. Mais il est là, devant moi, absolument réel. Il n'y manque rien. Rien n'a été oublié. Tous les siècles inépuisables sont là, peints sur la terre rouge, dessinés sur les falaises de calcaire, allongés sur la mer. Je marche au milieu du paysage fabuleux, et c'est dans le temps que je marche. », *Le Livre des fuites*.

« (...) cette vie enfantine ou redevenue enfantine n'est préoccupée que de son rapport à l'espace. Le monde, en perdant ses explications, reviendrait à la genèse qui se situe non dans le passé des choses mais dans ce regard qui les interroge et les mots qui les nomment. », LABBE, Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*.

« (...) l'Arpenteur n'arpente pas des contrées imaginaires et encore vierges, mais l'immense espace de la littérature, et il ne peut s'empêcher d'imiter – et par là de réfléchir – tous les héros qui l'ont précédé dans cet espace (...). »

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 573.

« Ecrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir. », *Mille plateaux*, Gallimard, 1980, « Rhizome », p. 11.

« Je veux écrire pour une aventure libre , sans histoire , sans issue , une aventure de terre , d' eau et d'air , où il n' y aurait à jamais que les animaux , les plantes et les enfants . Je veux écrire pour une vie nouvelle. »

J .M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*.

Résumé

L'espace comme figure essentielle du désert introduit à travers ses manifestations une vision fusionnée d'une part de la nature avec l'homme et d'une autre part avec le corps et les personnages. Notre mémoire donc portera sur l'analyse du monde le clézien à travers son œuvre *Désert*. Dans un premier temps nous délimitons ce monde par l'espace naturel ; le désert, la mer et par les éléments naturels qui sont en relation avec ce monde. Nous porterons notre attention sur le personnage de Lalla .Cette perspective vers l'environnement touche le lecteur au point de les sensibiliser à leurs rapports avec la Nature.

Dans un second temps nous nous intéresserons aux marques de l'immensité et du corps dans le texte littéraire, nous y retracerons les manifestations de ce gonflement corporelle et de cette élévation qui consacrent l'expérience de l'immensité par le personnage de Lalla. Le concept de Bachelard pourra ainsi être mis en rapport avec le phénomène de fusion entre le corps et l'espace que l'on retrouve dans l'extrait du roman.

Dans un dernier temps , nous montrerons la coïncidence de cette figure ou thématique du désert conjuguée à celle du nomadisme, d'une part, avec une certaine écriture romanesque propre à la modernité, d'autre part, avec une appréhension particulière du monde actuel, perceptible dans la relation à l'Histoire, à la mémoire, et, plus généralement, à la société.

MOTS CLES

Space; Figure; Configuration Spatiale; Nomadisme; Immensité; Nature; Désert; Corps; Narration; Alternance.