

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Figures du sujet et du désert dans
Désert de J.M.G. Le Clézio et *The Sheltering Sky* de Paul Bowles

par
Sarah Rowley

Département de littérature comparée
Faculté arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts
en littérature comparée

Avril 2008

©, Sarah Rowley, 2008



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Figures du sujet et du désert dans
Désert de J.M.G. Le Clézio et *The Sheltering Sky* de Paul Bowles

présenté par :

Sarah Rowley

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Livia Monnet
président-rapporteur

Jacques Cardinal
directeur de recherche

Najat Rahman
membre du jury

Mémoire accepté le 20 juin 2008

REMERCIEMENTS

Je remercie, tout d'abord, Monsieur Jacques Cardinal, directeur de recherche pour la rédaction de mon mémoire. Ses conseils et ses directives m'ont permis de fixer le *corpus* du présent devoir, et de mener ma réflexion sur le désert grâce à des œuvres d'analyse pertinentes. J'ai apprécié sa disponibilité, son écoute et sa rigueur tout au long de mon travail.

Un grand merci également à mes parents, Chéryl et David Rowley, qui ont pourvu à des conditions idéales de rédaction. Merci pour leur soutien et leurs nombreux encouragements à la persévérance.

J'adresse mes remerciements à Rébecca et Gabriel Boucher, Jonathan Rowley et Steve Cyr, qui sont une source d'inspiration pour ma vie et qui l'ont été particulièrement pendant cette période de recherche.

Enfin, un merci tout particulier à mon ami Mustapha Razgui de m'avoir guidé à travers le désert et de m'avoir fait découvrir les merveilles du Sahara Marocain. Ses paroles, d'une simple sagesse, m'ont conduit à considérer des vérités essentielles de la vie.

TABLE DES MATIÈRES

PAGE DE GARDE	i
PAGE TITRE	ii
PRÉSENTATION DU JURY	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIERES	v
RESUME	vii
ABSTRACT	viii
EXERGUE	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : ANTHROPOLOGIE DE L'ESPACE DÉSERTIQUE	7
1.1 Le désert réel	7
1.1.1 Thématique	7
1.1.2 Le paysage de la beauté naturelle	8
1.1.3 Le paysage politique	12
1.2 Le site	16
1.2.1 L'entre-deux des espaces	16
1.2.2 La caravane et le site : entre matérialité et immatérialité	17
1.2.3 Entre deux espaces	20
1.3 La rêverie de Le Clézio	25
1.3.1 Cosmologie du désert	25
1.3.2 Solitude et enfance	28
1.4 Les morts de <i>Désert</i>	32
1.4.1 La visite du tombeau	32
1.4.2 La mémoire	37
1.4.3 Êtres-vers-la-mort	40
CHAPITRE II : ESTHÉTIQUE DE LA CITÉ ET PAYSAGE MORAL	44
2.1 La cité de Lalla	44
2.1.1 Dualisme esthétique	44
2.1.2 Le sublime dans <i>Désert</i>	52
2.2 La ville de Marseille : paysage moral	57
2.2.1 Du mal	57
2.2.2 Symbole ascensionnel et négativé hyperbolique	59
2.2.3 La femme divine	62
CHAPITRE III : BOWLES ET L'AUTRE	66
3.1 Errance du discours et dérive du sujet moderne	66
3.1.1 Le discours et le corps	66

3.1.2	<i>L'homme qui marche</i>	69
3.1.3	La dérive du sujet	72
3.2	Espaces intérieurs et extérieurs	76
3.2.1	La chambre et le désert	76
3.2.2	Musicalité de la narrativité	79
3.3	L'Alter de l'Occident	82
3.3.1	Situation de <i>The Sheltering Sky</i> dans la théorie de Moura	82
3.3.2	Représentation de l'Alter	84
3.3.3	Bowles et Le Clézio	87
CONCLUSION		91
BIBLIOGRAPHIE		100

RÉSUMÉ

En 1980, Jean-Marie Gustave Le Clézio publie son roman *Désert*, pour lequel il recevra le prix Paul Morand. Il y raconte deux histoires, mises en parallèles historiquement et narrativement, à plus ou moins grand intervalle : celles de deux enfants Marocains, Nour et Lalla, descendants de la célèbre tribu des Hommes Bleus. Leur amour du désert, inscrit dans leur corps et dans leur cœur, est perceptible au niveau descriptif dans la tonalité réaliste de l'œuvre, la constante transgression des frontières de la matière, et enfin dans l'élévation des sens au sentiment esthétique. Une démarche pluridisciplinaire s'avère nécessaire face à une telle diversité stylistique. Nous explorons donc les interprétations anthropologiques de la relation entre l'individu et la nature, grâce à une philosophie de l'espace développée par Anne Cauquelin, et au versant poétique de cette réflexion menée par Gaston Bachelard. Cette entrée en matière permet par la suite d'envisager la beauté du désert à partir de la question du sublime et d'en dégager les paramètres.

Le roman de l'Américain Paul Bowles complète l'étude des figures du sujet et du désert. Écrit en 1949, *The Sheltering Sky* met en scène deux protagonistes d'origine Américaine, Port et Kit, qui partiront des grandes villes nord-africaines pour achever leur voyage dans le désert. Leur traversée du Sahara se présente comme une tentative de pénétrer dans la modernité par une remise en question de leurs valeurs et de leurs croyances fondamentales. Leur errance est autant physique qu'existentielle. Des auteurs comme Denis Vasse et Jean-Marc Moura éclairent les problématiques psychanalytiques et socio-culturelles d'un cheminement qui s'avère désastreux.

La comparaison de ces deux textes permet de mettre en dialogue deux approches complémentaires du désert et de la relation entre ce dernier et le sujet, pour mettre en vue la singulière naturalité de leur relation.

Mots clés : espace, imaginaire, corps, identité, représentation.

ABSTRACT

In 1980, Jean-Marie Gustave Le Clézio publishes his novel *Désert*, for which he will receive the Paul Morand prize. He tells two stories, written in parallel historically and narratively : the stories of two Moroccan children, Nour and Lalla, descendants of a famous Touareg tribe called The Blue Men. Their love for the desert is displayed in both body and soul, through the realistic tone of this work, the constant transgression of the limits of matter, and finally through the arousing of the senses to an esthetic feeling. Such a diversity in style calls for a pluralistic approach. We will therefore explore the anthropological interpretations of the relationship between the individual and nature, based on a philosophy of spatiality developed by Anne Cauquelin, and the poetic side of this reflection by Gaston Bachelard. Having done so, we will then be able to consider the beauty of the desert from the perspective of the sublime, and articulate the main characteristics of this type of sublime beauty.

The novel of the American author, Paul Bowles, completes the study of the figures of the subject and of the desert. Written in 1949, *The Sheltering Sky* narrates the adventures of two American protagonists, Port and Kit, who will leave the great cities of North Africa to end their journey in the desert. Their voyage is symbolic of the attempt to enter modernity through the questioning of their values and fundamental beliefs. Their wandering is as much physical as it is existential. The theoretical approaches of authors such as Denis Vasse and Jean-Marc Moura will shed light on the psycho-analytical, social and cultural aspects of the protagonists who are on a journey that proves to be disastrous.

The comparison between these texts brings forth a dialogue between two complementary approaches to the desert and its relationship to the subject, in order to emphasize the naturalness of this unusual relationship.

Key words : space, imaginary, body, identity, representation.

« C'est pourquoi, je veux la séduire et la conduire au désert, et je parlerai à son cœur. »

Osée 2 : 16.

INTRODUCTION

Pour beaucoup, le désert fait l'objet d'une fascination renouvelée et d'un attachement à la pure beauté du paysage, sans égard à son emplacement géographique, ni à sa véritable histoire. La rencontre avec le désert se vit comme une rencontre de l'absolu, et devient alors prétexte à raconter l'histoire de son propre parcours symbolique dans le monde. Par extension, le terme désert est métaphoriquement appliqué, à tort ou à raison, à de multiples domaines; on parle de désert de la ville, de désert économique, politique, intellectuel ou artistique. Le désert renvoie aussi à la période historique au cours de laquelle la liberté de culte des protestants réformés fût compromise, et donnera même son nom au Musée du Désert. Le mot servira ainsi, en la plupart des circonstances, à exprimer les idées d'aridité et d'absence de fertilité d'un aspect de notre culture et de notre histoire.

Par ailleurs, de nombreux romanciers, faisant intervenir du paysage désertique dans leurs récits, ont décrit celui-ci comme un espace de renouveau possible, loin de l'Occident. Chateaubriand, Lamartine et Fromentin sont des exemples de cette littérature en recherche d'une expérience solitaire en Orient. Le désert éveille en eux des émotions à la fois douloureuses et enchantées, et peut être l'occasion d'une *catharsis* ou d'un parcours initiatique. D'autres écrivains ont voulu rendre compte de leur expérience sensible du désert, tels que René Caillé et Camille Douls. Du côté scientifique, des auteurs comme Théodore Monod ont narré leurs découvertes anthropologiques, scientifiques voire spirituelles face à un espace qui ne cesse de les interpeller.

En rupture avec toute tendance préexistante, Le Clézio laisse le désert réel se raconter lui-même. Écrivain précoce, Jean-Marie Gustave Le Clézio reçoit son premier prix littéraire, le prix Renaudot, en 1963 pour son roman *Le Procès-Verbal*. Il surprend le lecteur par l'audace d'une écriture simple, sensuelle et répétitive des images et des mots. Sa découverte des peuples les plus démunis du continent

Africain, et plus tard du Mexique, incarnera la révélation de la beauté à l'état primaire et pur. *Désert* est l'une de ses œuvres de maturité, tissée dans le désir de rencontrer les ancêtres nomades de sa femme, Jemia, d'origine Marocaine.

Grâce à deux récits parallèles, racontant les destinées de deux enfants Marocains, apparaît la dimension plurielle du désert, unie sous la poétique d'un espace tant convoité. Le premier récit retrace l'histoire des guerriers Sahariens, dirigés par Ma el Aïnine et chassés par l'armée Française au début des années 1900, à travers le regard continu de Nour, enfant de la tribu. Ce récit est visuellement mis en scène par l'élargissement des marges, imitant la mise en forme d'un poème ou d'un récit épique, et pouvant évoquer le long parcours de deux instances : le désert vide, aride et blanc, aux côtés de l'homme de langage, rempli de paroles à dire au contact du désert. Le désert devient poésie.

Le second récit prend place une cinquantaine d'années plus tard et se concentre sur l'histoire d'une fillette, Lalla, héritière des traditions des hommes bleus et de leur amour inconditionnel pour la nature et le désert. Elle grandit dans la Cité, un bidonville non situé sur la carte du Maroc, avant de réaliser son rêve et de prendre le bateau pour la France. Un court séjour dans la métropole de Marseille lui suffira pour comprendre que son véritable appel est de vivre dans son lieu de mémoire, qui n'est autre que la Cité, entre la mer et le désert. Ce récit reprendra par intertextualité des éléments du premier récit, révélant ainsi leur liaison dans la perpétuation des traditions mystiques.

Sur un tout autre versant, Paul Bowles nous livre une approche du désert fortement imprégnée de la culture nord-américaine et de l'existentialisme Sartrien. Compositeur et écrivain new yorkais, Bowles décide de voyager en Afrique et s'établit à Tanger en 1931, loin de la monotonie américaine. Son roman *The Sheltering Sky* sera son plus grand succès littéraire. L'histoire qu'il raconte met l'homme au pied du mur, face aux questions ardues de la vie, dans un milieu hostile à sa présence et à sa demande de survie. Déracinés, Port, Kit et Tunner sont trois voyageurs qui vont progressivement s'aventurer au cœur du désert, le cœur de la

catastrophe. Un par un, ils se retrouveront isolés et confrontés à la difficulté d'être sujet. Le dénouement laissera en suspens la possibilité d'advenir ou de revenir dans le monde moderne comme sujet de son Histoire.

S'inspirant d'un modèle symphonique pour la forme de son œuvre, Bowles développe son récit en trois mouvements, dont les rythmiques narratives et les rappels sonores en font apprécier la vitalité. Bowles est conscient de l'atmosphère créée par l'agencement des mots et le jeu de leurs résonances. L'adaptation cinématographique de *The Sheltering Sky* par Bertolucci, en 1990, fait montre de sensibilité vis-à-vis des couleurs musicales du livre et, malgré quelques distorsions mineures à la narration originale, reste très fidèle au style Bowlésien.

Manifestement, ces œuvres sont empreintes de deux expressions diamétralement opposées des figures du sujet et du désert. Le texte de Le Clézio conçoit le sujet atemporel comme un être sans épaisseur psychologique, quoique profondément sensible et réceptif à son environnement. Paradoxalement, le désert est perméable à l'humanité, bien qu'il s'avère indépendant et libre en soi. Il en est de même pour l'homme qui le parcourt. *Désert* transgresse les frontières qui partagent le sujet et la nature, tout en maintenant leurs différences élémentaires. En ce sens, le désert ne serait-il pas l'une des figures du sujet, et inversement, se pourrait-il que le sujet soit l'une des figures du désert?

Par contraste, Bowles dresse le portrait de sujets psychologiques dans un cadre strictement moderne et communicatif (la communication s'opposant ici à l'osmose). Produits sur mesure par leur temps, les protagonistes ne peuvent s'en extraire pour faire face à l'atemporalité du désert. L'issue de cette rencontre fatale est l'absorption du temporel par l'atemporel. Le désert est ici représenté comme une figure de l'altérité et de la séduction (au sens de la déviance) radicale, avalant l'homme qu'il réduit à la poussière.

Si nous faisons appel à diverses disciplines de savoir dans notre analyse, c'est que les textes les convoquent de par leur mise en forme et leurs *a priori*. Ainsi, notre

étude se fait à la croisée de l'anthropologie, de l'esthétique et de la philosophie psychanalytique. La majorité des œuvres analytiques auxquelles nous avons recours dans notre étude sont contemporaines des deux romans du *corpus*. En restreignant notre champ d'étude à la deuxième moitié du XXe siècle, il ressort une unité globale caractérisée par une subjectivité désireuse de ressentir le monde objectif, voire de le pénétrer. Dans l'optique de la littérature du désert, en quoi les œuvres de Le Clézio et de Paul Bowles mettent-elles en lumière les liens ambivalents qui unissent et désunissent l'homme et le désert? Il semblerait que ces deux entités soient destinées à l'incompatibilité, comme le suggèrent leurs attributs respectifs. Or, le récit met au défi cette différence en se faisant le verbe du désir libre d'être avec l'Autre.

Les deux premiers chapitres seront consacrés exclusivement à l'étude de l'œuvre de Le Clézio, dont le nom a le plus retenti parmi les critiques de la littérature contemporaine (du désert). Nous nous intéresserons premièrement aux différentes spatialités mises en récit dans *Désert*, afin de montrer leur participation à la représentation instable de l'homme, qui se trouve à la limite entre deux espaces. Cette approche anthropologique de l'espace s'effectuera grâce à l'étude de deux figures de l'espace désertique: celles du paysage et du site, et de deux figures du sujet : celles de la rêverie et de la mort.

En matière de territoire, les écrits philosophiques de Anne Cauquelin nous permettront de problématiser les notions de paysage et de site, en vue de redéfinir l'espace réel comme une construction émotive et symbolique du sujet. Par la déconstruction du paysage et la fragmentation de ses éléments, Cauquelin prouve que l'essence du paysage diffère tout à fait de celle de la Nature, ce qui nous pousse à repenser le processus de représentation de la Nature par le paysage. *Désert* s'insère parfaitement dans la quête de transparence entre la Nature et sa construction par le récit. De plus, l'exploration du concept de site, sous toutes ses formes, ajoute à la compréhension de l'articulation des espaces entre eux.

En convoquant ensuite les théories poétiques de l'épistémologue Gaston Bachelard, nous montrerons en quoi la rêverie est une composante essentielle du

vécu, et comment cette rêverie, produite par le sujet, opère un retour sur celui-ci et modifie sa vision du monde. Ce procédé vise à réduire l'écart entre l'idéalisme et l'empirisme, dominant dans la tradition philosophique. *Désert* est né dans une rêverie qui se prolonge jusqu'à la dernière page, où elle s'étirole aussi rapidement qu'elle a surgi. Ainsi, la poétique de l'espace et de la rêverie alimentera la recherche de l'atmosphère, de la couleur, des conditions et de l'occasion de cette rêverie.

S'arrêter sur la thématique de la mort s'impose invariablement lorsqu'il s'agit de survie dans un territoire appauvri en ressources. La mort, telle qu'elle est définie par le philosophe Robert Harrison, n'est pas l'arrêt de la vie, mais sa continuation à travers l'*humus* que partagent les vivants et les morts. Harrison s'appuie sur une compréhension heideggérienne de l'être, reconduite d'après la perspective de la terre comme palimpseste (inspirée par Italo Calvino). La tradition des hommes bleus est hautement imprégnée de symboles et de coutumes orales qui, transmises de génération en génération, forment l'identité de la tribu et inscrivent le jeune Nour dans un savoir qui ne le quittera jamais. Le sujet se pose donc en toute conscience de sa finitude et du choix de ses ancêtres.

Le deuxième chapitre sera l'occasion de s'intéresser au revers esthétique de *Désert*. L'histoire de la philosophie esthétique présentée par Sherringham nous fournira les outils pour dégager une topographie du beau et du sublime de la description des espaces. Le désert peut être dit sublime, non seulement en l'acception populaire du terme qui est synonyme de magnifique, mais également selon la définition philosophique qu'en donnèrent les empiristes, et plus tard Emmanuel Kant. Si le désert est sublime, la femme est tout autant déifiée et lumineuse que lui. Nous poserons la question de la représentation de la femme Arabe au texte, en constatant toutefois que ces deux manifestations du sublime, dans le désert et dans la femme, restent sujettes à la plus sublime révélation de Dieu, à travers la prière des guerriers et leur union à la nature.

Dans le troisième chapitre, nous en viendrons à étudier l'œuvre de Paul Bowles, dont le titre, *The Sheltering Sky*, révèle déjà la présence d'un mystère et

d'une crainte transcendante à dé-couvrir (*to unshelter*). La lecture de Denis Vasse, qui s'insère en continuité de la théorie psychanalytique Lacanienne, suggère une carence dans le sujet identitaire à être au monde et à vivre sa subjectivité. Les protagonistes demeurent dans une extériorité, qui est paradoxalement une intériorité spatiale. Celle-ci les maintient prisonniers du désir de ne pas vivre. Nous concluons notre recherche sur une courte étude comparative de *Désert* et de *The Sheltering Sky* qui mettra en évidence leurs points communs au niveau de l'imaginaire du désert, mais également leurs divergences du point de vue de la représentation du sujet étranger.

CHAPITRE I

ANTHROPOLOGIE DE L'ESPACE DESERTIQUE

1.1 Le désert réel

1.1.1 Thématique

Le titre d'un ouvrage tel que *Désert* renferme en lui-même l'image d'un paysage désertique. La lecture commence avant même l'ouverture du livre, lorsque le lecteur rassemble ses images personnelles du désert. Le paysage qu'il se représente est le résultat d'influences diverses comme le souvenir de l'expérience vécue, de photos, voire de récits. Il voit le désert : nature, paysage... L'affirmation semble évidente. Cependant, la notion de paysage pose problème.

Dans son essai *L'invention du paysage*, Anne Cauquelin démontre que le paysage est une invention reliée à la pratique de la peinture, qui connut son essor avec l'invention de la perspective, se définissant comme la possibilité de mettre en lien et de faire sens des diverses profondeurs que perçoit le regard. Si le paysage est de l'ordre d'une invention, alors il est construction, ce qui n'est pas le cas de la Nature. L'équivalence entre Nature et paysage est donc invalide. En effet, la Nature désertique existe en elle-même, sans liens entre les divers éléments qui la composent.

Or, la perception, en tant que structure sensible, répond à des formes symboliques, ancrées dans l'esprit, qui sont les « *a priori* de notre sensibilité¹. » Par suite, ces *a priori* configurent ce qui est vu en une unité cohérente pour l'esprit, de sorte que la Nature (qui, dès lors, ne doit plus être appelée Nature, mais paysage) corresponde aux formes symboliques. Ainsi, les actes de voir et de comprendre sont mis en corrélation évidente et invisible : nous pensons voir la Nature, alors qu'en réalité, il s'agit d'un paysage. Le paysage n'entretient qu'une relation d'« homonymie » avec la Nature, puisque leurs essences diffèrent.

¹ Cauquelin Anne, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000, p. 19.

En littérature, la rhétorique assure le même rôle que la perspective en peinture. Elle est un prisme à travers lequel le sujet voit et exprime sa perception de la Nature. Ainsi, la Nature ne se donne jamais en dehors de la notion de paysage, construit subjectivement et culturellement, mais également d'après l'émotivité inspirée par les formes symboliques du sujet. C'est de là, selon Anne Cauquelin, que naît l'impression de satisfaction. L'émotivité est comblée lorsque la structure d'un espace rencontre les formes symboliques intériorisées. C'est ainsi que, face à certains paysages comme celui du désert, l'homme ressent la satisfaction du vide, causée par la symbolique du vide en lui.

De fait, « le paysage est parfait quand il est naturel² », autrement dit lorsque l'artificialité de la construction est masquée par l'habileté rhétorique, de manière que la description semble correspondre à la Nature. Dans le roman *Désert*, quelles sont les formes symboliques convoquées servant à dissimuler la construction du paysage désertique et à maintenir l'impression de Nature objective?

1.1.2 Le paysage de la beauté naturelle

L'appréhension des grands espaces suscite le désir d'absolu, l'idéal de grandiose et le sentiment de beauté incommensurable. Le désert du Sahara est généralement représenté comme un espace naturel pur, originel, non taché par la main de l'homme et par le fléau de la modernité. Les nomades sont reconnus pour la simplicité de leur mode de vie, en proximité et en respect avec la nature. Pourtant, le désert reste autonome vis-à-vis de l'homme de par sa majesté, son immensité et sa force.

C'est ce paysage désertique éternellement vierge que Le Clézio esquisse, car « le désert lavait tout dans son vent, effaçait tout. » (*D*, p. 13)³ Rien ne reste, même pas la trace des hommes bleus. « C'était comme s'il n'y avait pas de noms, comme

² *Ibid.*, p. 110.

³ L'abréviation *D* servira comme modèle de citation pour tout extrait de l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980.

s'il n'y avait pas de paroles. » (*D*, p. 13) Nommer un espace est un acte de fondation déterminant un lieu d'action. Or, dans le désert, la reconnaissance du terrain ne se fait pas en vertu du concept de limite, car le désert est en perpétuel mouvement et en transformation : les hamadas deviennent des dunes et les montagnes s'aplanissent, les oasis se dessèchent et les dunes se déplacent sous l'effet persistant du vent.

La symbolique de la pureté régénérée à l'infini traduit le désir de retourner à l'origine, à un idéal édénique. L'origine inconcevable est mise en lien avec l'infinitude de l'espace par l'évocation d'une errance du début « jusqu'à la fin de leur existence, dans cette marche sans fin. » (*D*, p. 362) La corrélation entre la fin et l'infini est transposée au niveau narratif. En effet, le paysage rentre dans un cadre narratif et rhétorique fini, bien que Le Clézio dépasse le cadre du paysage pour faire émerger la nature réelle : celle qui est infiniment plus vaste. Anne Cauquelin parle d'« un jeu subtil [...] entre ce qui, illimité en principe, est cependant limité par le cadre a priori de notre vision, suivant le modèle symbolique — la perspective — et ce que nous nous efforçons de maintenir ouvert (la richesse sans fin de la nature)⁴. » Par suite, pour extraire le lecteur du cadre, le narrateur passe par le sentiment d'infinitude intérieur, autrement dit la forme symbolique, qui dès lors se greffe sur la Nature. La virginité originelle est l'une de ces formes symboliques servant à masquer la construction paysagère, car elle maintient l'espace ouvert sur l'intouchable.

Par suite, la beauté de la Nature du désert prend forme dans la simplicité des éléments choisis de la description. La simplicité, loin de réduire, fait écho à un espace dont la beauté est essentielle. Le naturel, c'est la simplicité. Le complexe, c'est l'artifice. Pour aller à l'essence de la Nature, le narrateur fait naître des images comme la première aube qui porte le nom de *fijar* (*D*, p. 21-22). L'appropriation du mot arabe poétise le texte et lui donne une résonance exotique qui nous rapproche de la réalité des nomades⁵. La première aube renvoie une fois de plus à l'origine, à la naissance, mais aussi au réseau d'images reliées à la suffisance de la vie, de la proximité avec une nature qui saisit le regard de l'esprit. L'instant du *fijar* est

⁴ Cauquelin, *op. cit.*, p. 124.

⁵ Le terme exotique est ici entendu comme une « aptitude à être ému par le spectacle surprenant qu'offre l'étranger et comme désir d'en rendre la singularité par le moyen de l'art. » Moura Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 112-113.

immortalisé dans le paysage désertique par l'acte descriptif. Le lecteur se laisse séduire par ce moment d'exotisme qui l'aspire dans la dimension du paysage et lui fait ignorer sa construction.

La beauté naturelle appartient aussi à la nuit, où l'on assiste, avec Nour, à la naissance des étoiles : « Orion venait de naître. » (*D*, p. 11) Le guide nomme cette constellation pour la montrer à son fils. Ici, la nomination engage à l'intimité avec le ciel, au milieu de la profusion des astres. La distance entre le sujet et la Nature est réduite par le truchement de la description. Dans la complicité et le balancement entre les sentiments de vasteté et de proximité, on croit entendre parler la Nature.

L'utilisation des couleurs renforce aussi l'impression de beauté naturelle. Le Clézio alterne les couleurs chaudes et les couleurs froides : les couleurs chaudes comme le jaune, rouge, ocre et orange contrastent avec les couleurs froides, voire glaciales, que sont le noir, le bleu, l'indigo et le gris. La couleur utilisée pour signifier à la fois la chaleur et le froid est le blanc, réservoir de toutes les couleurs et annulation de toute perception. La restitution des couleurs aux éléments produit l'illusion de naturalité évidente. Or, la couleur elle-même est le résultat de la construction perspectiviste, chaque couleur jouant par contraste ou par rapprochement sur celles qui l'entourent.

Paysager la Nature en convoquant la simplicité conduit à l'émerveillement, conçu ici à travers le regard candide des deux enfants. Et, lorsque l'émerveillement s'enracine, il devient sentiment de ravissement qui subjugue la raison. Le lecteur se trouve alors envoûté par ce qu'il veut atteindre : la Nature, qui n'est en vérité que paysage construit. Le texte est parsemé de mots comme : « étincelait » (*D*, p. 23), « resplendissait » (*D*, p. 12), « lumière d'or et de cuivre » (*D*, p. 22), qui mettent l'accent sur le ravissement. La description, comme « œuvre d'art sera donc perçue à travers le modèle de ce ravissement, [et] elle sera parfaite dans la mesure où elle reproduit cette transparence parfaite⁶ » entre la Nature et l'œuvre.

⁶ Cauquelin. *op. cit.*, p. 111.

Enfin, le « désir » (*D*, p. 20) du cheminement à travers les routes du désert, le soleil et la soif, met en relation les idées d'amour, de convoitise et de plaisir charnel avec des sensations opposées comme la douleur, le déplaisir et la souffrance. Ce paradoxe illustre le combat intérieur de l'homme du désert : le désert est un paysage qui suscite son envie et qui pourtant le malmène. La frustration du désir montre l'emprise du désert sur l'imaginaire, le corps, voire l'âme. L'évocation du désir porte le ravissement à son comble, puisque cette émotion, aveuglant la raison, masque une fois de plus la construction du paysage.

Si le truchement de la description paysagère est mis à jour, le désert est-il pour autant dénué de tout élément dit naturel? D'après Anne Cauquelin, la physique naturelle apporte la réponse, car elle constitue un référent indubitable des sensations primaires. « Quatre éléments : l'eau, le feu, l'air et la terre » la composent et « il faudra, pour que j'y croie, qu'apparaissent ces éléments de référence⁷. » Dans *Désert*, ces quatre éléments alimentent l'imaginaire de la conception de l'espace, et c'est en les mettant en couples d'opposés qu'apparaissent les correspondances avec la Nature.

L'air et la terre sont mis en liens tout au long du texte. On prendra à titre d'exemple : la lumière « venait à la fois du ciel et de la terre » et c'était « comme si les lumières qui s'allumaient dans le ciel traçaient les chemins que doivent parcourir les hommes sur la terre. » (*D*, p. 11) De la même manière, **l'eau et l'air** sont mis en corrélation dans « Orion venait de naître, avec Alnilam un peu penché de côté comme le mât d'un navire » (*D*, p. 11) et « l'eau, elle était dans les *aiun*, les yeux, couleur de ciel. » (*D*, p. 13) **Le feu et l'air** sont rapprochés dans : « la nuit du désert était pleine de ces feux qui palpitaient doucement, tandis que le vent passait et repassait comme un souffle » (*D*, p. 11), ainsi que dans la « brûlure du ciel. » (*D*, p. 48) Enfin, **la terre et l'eau** s'unissent dans les ombres qui « s'étaient allongées démesurément sur le sol, puis s'étaient unies les unes aux autres, comme l'eau qui monte. » (*D*, p. 58) De ces liens naît « une cosmologie implicite [qui] met en place

⁷ *Ibid.*, p. 127.

pour nous un système de perception basé sur les quatre éléments et où jouent entre eux les sens⁸. »

Cauquelin constate que la perception construit le paysage d'après ces éléments et leurs relations respectives. Par suite, l'unification du paysage se fonde sur des schèmes *a priori* de la perception. La description compose un paysage unifié grâce à ces unités à valeur correspondantes entre le réel et le symbolique.

1.1.3 Le paysage politique

Par-delà les constructions fondées sur l'émotif et le perceptif, la valeur symbolique principale qui permet l'unification du paysage désertique est celle de la liberté. Elle est le maître mot rattaché au paysage immense et vide du désert. Le contexte historique du roman est clair quant à l'enjeu de la guerre. L'histoire des hommes bleus s'insère dans un climat politique agité. En effet, le partage de l'Afrique s'est confirmé par la conférence d'Algésiras en 1906, suite à laquelle le Maroc est passé sous protectorat Français à la Convention de Fès en 1912. L'esprit de conquête des territoires à emplacement stratégique dans l'économie mondiale place la politique de pénétration de l'Afrique au sommet de l'échelle des priorités Européennes.

Par ailleurs, la peur inspirée par l'Afrique Noire, et notamment le mystère du désert, se dissipe pour faire place à la curiosité et à l'orientalisme des grandes Expositions Universelles tenues à Paris à partir de 1878⁹. Ces Expositions sont non seulement l'occasion de faire une propagande massive pour le colonialisme, mais également un lieu de stimulation de l'imaginaire. Les explorations du Sahara se multiplient et la vocation de promouvoir l'avancement technologique donne naissance au grand projet du Transsaharien (dont l'idée fût lancée en 1860). La modernité, responsable de l'engouement envers le progrès, cause une perte des valeurs communautaires, pour se complaire dans le matérialisme et l'individualisme.

⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁹ L'orientalisme est généralement défini comme l'imposition d'une vision Occidentale unique des pays du Maghreb. L'orientalisme est un instrument de domination sociale, politique, morale et religieuse sur ces pays. *In* Said, Edward W., *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, traduction de C. Malamoud, Paris, Seuil, 1980.

Par contraste, le Sahara se présente comme un espace où la libération de tous les artifices de la vie quotidienne est possible. Le désert est un paysage qui inspire la remise en question des valeurs propres à l'Occident, et permettant peut-être de trouver une liberté intérieure face au cloisonnement du monde capitalisant¹⁰.

Ce contexte politico-social nourrit abondamment les idéaux Le Clézien puisque Le Clézio s'oppose à la modernité, à la société de consommation et à la richesse acquise sur le dos des pauvres. Il se met du côté des victimes de la guerre, non seulement dans *Désert*, mais aussi dans d'autres romans tels que *Le chercheur d'or*, où il défend le narrateur victime des riches et des effets de la Première Guerre Mondiale. Le choix thématique du désert inscrit donc le récit dans une quête de justice sociale et de liberté, concepts faussés par les valeurs occidentales. Tout le paysage désertique s'édifie sur la liberté comme paradigme symbolique qui ne se rencontre ni dans un jardin, ni dans une nature paysagée artificiellement.

Ils sont « libres comme nul être au monde. » (*D*, p. 23) Cet extrait de phrase concerne les hommes bleus, marchant dans le désert, et différencie les hommes bleus du reste du monde, plus précisément du monde occidental. Le narrateur constate que nul n'est plus libre que les nomades du Sahara. De quoi sont-ils libres, si ce n'est de la crainte de la mort? En effet, ils vivent « où tout était possible, où l'on marchait sans ombre au bord de sa propre mort. » (*D*, p. 23) Les hommes du désert envisagent la vie selon tous ses possibles, dont l'ultime possible est la mort. Cette prise de conscience les rend libres. Robert Harrison formule la pensée de Heidegger en ces termes : « si le *Dasein* se projette, se tourne vers l'avenir et diffère les gratifications, cela tient finalement au fait qu'il se projette dans son ultime possibilité, c'est-à-dire sa propre mort¹¹. » La reconnaissance de sa propre finitude est source de paix. La vie n'est pas pour autant surchargée d'actions. Le sage est celui qui contemple le temps de la vie et intervient pour faire son chemin à ses côtés. Par opposition, l'homme moderne, prisonnier de la préoccupation de sa mort, tente sans cesse de la repousser. Il ne peut donc prendre le temps de vivre, et donc d'être libre.

¹⁰ Informations recueillies dans : Doucey Bruno, *Le livre des déserts : Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels*, Paris, Robert Laffont, 2006, p. 619 à 741.

¹¹ Harrison Robert, *Les morts*, Paris, Le Pommier, 2003, p. 138.

Le Clézio critique la folie de la conquête du Sahara en disant qu'« autour d'eux, à perte de vue, c'étaient les crêtes mouvantes des dunes, les vagues de l'espace qu'on ne pouvait pas connaître. » (*D*, p. 23) Peut-être fait-il référence au projet du Transsaharien, qui avait pour objectif la connaissance et la maîtrise de l'espace Saharien par les inventions modernes. Or, le désert reste un impénétrable secret jusqu'à aujourd'hui, même pour ses habitants. Le secret, c'est donc la liberté. Inversement aussi la liberté, c'est le secret. On retrouve cette philosophie exprimée dans *Le chercheur d'or*, où le protagoniste, Alexis, s'exclame :

« Enfin, j'ai retrouvé la liberté des nuits, quand, allongé sur la terre, les yeux ouverts, je communiquais avec le centre du ciel, » car « ces étoiles sont vivantes, éternelles, et la terre au-dessus d'elles suit leur dessin. Ainsi, dans le firmament, où nulle erreur n'est possible, est inscrit depuis toujours le secret que je cherchais¹². »

La liberté du désert consiste en son rapport d'indépendance vis-à-vis de l'homme. En somme, l'espace désertique n'appartient à personne, car « dès la première minute de leur vie, les hommes appartenaient à l'étendue sans limites, au sable, aux chardons, aux serpents, aux rats, au vent surtout, car c'était leur véritable famille. » (*D*, p. 25) Le Clézio renverse les valeurs selon lesquelles l'homme est libre parce qu'un espace lui appartient. Il s'agit du contraire : l'homme est libre car il appartient à l'espace et cela peut se lire dans le regard : « les hommes avaient la liberté de l'espace dans leur regard. » (*D*, p. 13) La liberté de l'espace désertique pénètre intérieurement l'homme bleu et le traverse. Le Clézio développe une description figurant l'osmose existentielle et libératrice entre l'homme bleu et le désert.

Une dernière référence au contexte de la guerre coloniale se trouve dans les phrases : « Mais c'était le seul, le dernier pays libre peut-être, le pays où les lois des hommes n'avaient plus d'importance. Un pays pour les pierres, pour le vent, aussi pour les scorpions et pour les gerboises. » (*D*, p. 14) La juxtaposition de ces deux phrases laisse entendre que l'invention des lois des hommes est due à l'absence de la

¹² Le Clézio Jean-Marie Gustave, *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 333 et 335.

nature, car la nature inspire le respect et la paix. La guerre serait le résultat des lois, et en ce sens ce texte prend le pas de la pensée rousseauiste¹³.

La construction paysagère est donc politisée par le biais symbolique de la liberté humaine. Les images reliées à la liberté sont celles du vide, de l'immense, de l'infini, de la nature et de la beauté primitive. La Nature et les diverses symboliques, autant émotives que politiques, s'harmonisent en l'homme pour former « le cadre même de la vie heureuse¹⁴. » Idéalement, car dans l'histoire des hommes bleus, le cadre de vie fait obstacle à la possibilité de vivre. Si leur destin était d'être libre, le harcèlement des étrangers les rend esclaves de leur espace naturel.

Enfin, le paysage est construit par quelqu'un qui est « donateur » du paysage, selon les termes d'Anne Cauquelin. L'observateur fait partie intégrante du paysage, car il ne peut s'en dissocier en tant que sujet s'observant lui-même en train d'observer. C'est ce que révèle le fait de la construction paysagère : il y a un regard qui se regarde en train de regarder. Le donateur, autrement dit le narrateur, est en effet présent dans la narration. Se distanciant des personnages pour révéler sa propre voix, il leur prête parfois sa voix. Cette présence du narrateur renforce l'intimité du paysage.

La description séduit le lecteur par les attributs de la simplicité, de la beauté naturelle, des éléments unifiés et des symboliques comme la liberté. « La nature comme paysage se donne par le regard d'autrui, quand, [le donateur], levant la main à peine, fait le geste de dévoilement et inaugure ce qui pour un long temps sera pour nous le "réel"¹⁵. » La Nature est donc unifiée par la construction paysagère, seule nature accessible au regard et à la contemplation. Le paysage est réel.

¹³ Selon Rousseau, les hommes naissent, par nature, tous égaux et libres. Or, le phénomène de socialisation les pousse à se donner des lois afin de survivre en communauté, ce qui est cause de division et de l'état de guerre qui s'ensuit. L'inégalité et la guerre sont donc le produit des lois humaines. Cf : Rousseau Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Nathan, 1981.

¹⁴ Cauquelin, *op. cit.*, p. 54.

¹⁵ *Ibid.*, p. 175.

1.2 Le site

1.2.1 L'entre-deux des espaces

Le paysage n'est pas le seul espace exploré dans l'œuvre de Le Clézio. D'autres espèces d'espaces comme le lieu, le territoire, le terrain, l'étendue, la profondeur et le site se dessinent à travers la description et la narration. Parler de ces espaces revient à convoquer deux types de réalités : le réel et son image. À chaque type d'espace correspond une représentation cartographique, celle-ci précédant souvent son exploration physique. Or, il est un type d'espace qui se dédouble non seulement d'une représentation imagée, mais également d'une réalité virtuelle, à savoir le site, dans le sens du site Internet. Même s'il ne sera aucunement question de s'aventurer sur le terrain de la toile, le déplacement de sens du terme site a son importance pour l'étude de l'espace dans *Désert*. En effet, la notion de site renferme désormais une composante nouvelle, celle du virtuel, qui sera capitale dans la division, la compréhension ainsi que dans la mise en relation des espaces.

Dans son essai *Le site et le paysage*, Anne Cauquelin propose une nouvelle conception des espaces grâce à la redéfinition du site comme espace à la frontière entre deux mondes : la réalité abstraite et la réalité concrète. Cette division traditionnelle, entre l'espace géométrique des Grecs et la définition aristotélicienne des lieux comme expérience sensible, trouve son harmonie dans le site. Le site serait en effet le lien qui unirait ces deux espaces et leurs logiques respectives.

Si le site est un concept hybride qui tire sur deux côtés, le site-espace et le site-lieu, il faut néanmoins le penser comme un espace à part entière. « Le site serait donc un espace du troisième type... ni vraiment espace abstrait ni non plus lieu concret et qualifiable¹⁶. » En tant qu'hybride, le site ne s'identifie complètement ni avec l'espace, ni avec le lieu tout en les nourrissant de par son appartenance à chaque type. Une dialectique alimente donc le concept de site. Tout comme le site met en relation dialectique l'espace et le lieu, il relie également le couple hétérogène lieu et paysage, « Ainsi, [...], le site fait-il paraître le paysage comme lié structurellement

¹⁶ Cauquelin Anne, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002, p. 15.

au lieu¹⁷. » La notion de site manifeste les liens qui unissent un paysage et un lieu de mémoire. Elle présente donc un intérêt pour l'étude de l'espace désertique et peut certainement éclairer les dynamiques entre divers espaces au sein du désert. Ainsi pourra-t-on en dégager la signification et la fonction dans la présentation des hommes bleus.

1.2.2 La caravane et le site : entre matérialité et immatérialité

La caravane des hommes bleus traverse le désert du Sahara en partant du Sud Marocain pour remonter jusqu'à la ville de Marrakech, et redescendre enfin vers Agadir. Leur parcours est loin d'être calculé. Ils sont en fuite, ils errent, espérant éviter le piège des bataillons Français. Le désert pourrait être considéré, en tant que paysage, comme l'arrière-plan sur lequel se déroule le drame de cette fuite. Or, le paysage désertique est doté d'une réalité, d'une concrétude qui l'amène au premier plan et en fait un champ de force du récit, « autrement dit un lieu doté d'une dynamique propre informant procès et actions de la narration¹⁸. »

La matérialisation du désert passe d'abord par des descriptions représentatives, c'est-à-dire qu'elles imitent le réel tel qu'il est vécu dans le désert. La citation de lieux et de tribus est d'une telle exactitude qu'elle permettrait au lecteur curieux de marcher sur les traces des hommes bleus du récit. D'autre part, le réalisme de la description du désert se manifeste par le style détaillé de Le Clézio. En effet, il accumule les noms et les adjectifs pour qualifier des objets de toutes tailles. Sont rassemblés, dans une même phrase, les objets palpables, impalpables, les végétaux et les animaux, et enfin les malicieux et les effrayés. Toutes ces catégories appartiennent au pays du désert. On trouve également des expressions telles que la « dureté de l'espace » (*D*, p. 9) ou « durci comme la terre cuite au four » (*D*, p. 242) qui renforcent l'effet matériel et concret du désert.

Néanmoins, ce qui est frappant dans la description du désert, et qui montre d'autant plus sa tangibilité, c'est qu'il est un espace accablant pour l'homme. Celui-

¹⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹⁸ Moura Jean-Marc, *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*, Paris, PUF, 1992, p. 227.

ci est sans cesse refoulé dans la terre et ramené à la poussière par une marche suffocante. Le désert blesse les hommes bleus, le Hartani et Lalla. Selon Aamma, dans le désert « le vent arrache le sable et le jette jusqu'au ciel, et les hommes sont perdus. Ils meurent noyés dans le sable, ils meurent perdus comme les bateaux dans la tempête, et le sable garde leur corps. » (*D*, p. 181)

Telle est cette nature déchaînée, qui s'en prend au corps de Lalla lorsqu'elle ose s'aventurer dans le désert. En effet, « elle pense qu'elle va bientôt mourir, parce qu'il n'y a plus de force dans son corps, et que le feu de la lumière consume ses poumons et son cœur. » (*D*, p. 217) Le sentiment de la mort se dédouble de la mort physique réelle. Non seulement « les bêtes mouraient de soif » (*D*, p. 33), mais aussi « [les hommes et les femmes] mouraient un jour, surpris par la lumière du soleil, frappés par une balle ennemie, ou bien rongés par la fièvre. » (*D*, p. 24)

La difficulté du terrain est donc concrétisée par le réalisme de la description et du combat des hommes face à leur milieu. On peut même parler d'une anthropomorphisation du désert, qui prend corps et s'attaque aux hommes bleus. Il faut bien souligner que le désert ne se limite pas à l'étendue de sable, de montagnes et de vallée. Pour parler du désert, il faut prendre en compte l'espace naturel comme un tout, à savoir le ciel, le soleil plombant, le vent, l'eau (ou son absence) et tout élément qui le caractérise. Ces attributs sont réunis car : « les étendues infinies sont mêlées au ciel par la poussière » (*D*, p. 362) ne formant qu'un seul et même corps. Le désert est un corps qui a les « yeux des constellations » (*D*, p. 66), « une vieille peau » (*D*, p. 222), « des blessures noires » (*D*, p. 233), des « veines » (*D*, p. 216), un « cœur » (*D*, p. 13), une « tête » (*D*, p. 19). Ce corps est actif : il est « fuyant » (*D*, p. 7), il « lavait, » il est couvert de « sueur » (*D*, p. 13), il « règne » (*D*, p. 19), mais aussi « déchire » (*D*, p. 40), « creuse » (*D*, p. 41), et « frappait sur [les hommes bleus] et c'étaient de vrais coups qu'ils recevaient. » (*D*, p. 227) Paradoxalement, le désert se présente comme un guide et comme un chanteur qui accompagne la marche des hommes et des femmes.

La matérialité du désert n'est pas pour autant miroitée dans la constitution physique des hommes. Le récit s'ouvre et se ferme en disant : «ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient » (*D*, p. 7) et « ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient. » (*D*, p. 439) Ces phrases mettent en évidence l'immatérialité des hommes bleus. Ils sont des figures surgies dans l'imaginaire par l'intermédiaire du rêve, et disparaissant à sa fin. Le désert, paysage actif dans le déroulement de ce rêve, semble déjà présent avant que les hommes bleus n'y émergent. Mais les nomades sont cachés par le désert, ils sont immatérialisés par l'effet de réalisme du paysage. L'incertitude de leur existence se donne dans la lenteur de l'action. L'oxymore « fuyaient lentement » (*D*, p. 10) suggère qu'ils sont dans une autre réalité ayant différents paramètres spatio-temporels. En effet, ils sont « hors du temps » (*D*, p. 11) et la narration, par le procédé de la répétition, crée l'impression d'une stagnation et d'un ralentissement de l'action.

Ainsi, le poids de leur existence est différent. Cela se confirme lorsqu'on lit qu'ils « marchaient dans un monde étranger » (*D*, p. 23), qui est pourtant leur milieu naturel. Ils sont décrits comme des « silhouettes » à plusieurs reprises (*D*, p. 7, 16 et 226 par exemple) et le « vent passait sur eux, à travers eux, comme s'il n'y avait personne sur les dunes. » (*D*, p. 8) Pareils à des fantômes, ils n'ont aucune consistance physique, ils ne sont que les contours d'une silhouette mal dessinée, qui se cherche. Même leurs corps ne retiennent pas les aliments : « tandis qu'il buvait, Nour sentait entrer en lui le vide qui l'avait chassé de puits en puits. [...] C'était comme si [l'eau] installait en lui le silence et la solitude des dunes et des grands plateaux de pierre. » (*D*, p. 17) Leurs corps sont également pris pour une lumière car ils sont « pleins de lumière » (*D*, p. 8) mais vides de matière. Enfin, à plusieurs reprises, « les hommes étaient eux-mêmes semblables à des mirages. » (*D*, p. 24)

L'origine des hommes du désert semble étrange. « Ils étaient nés du désert » (*D*, p. 8), mais aussi « nés du ciel sans nuages. » (*D*, p. 9) Ces deux lieux de naissance mettent en relation le ciel et la terre pour signifier que les hommes bleus sont des êtres naturels dans cet espace ou ce monde étrangers, qui est en fait « leur

monde. » (*D*, p. 23) Leur étrangeté naturelle les déshumanise. Ils ne vivent pas en communauté avec les autres hommes, ils ne laissent pas de « traces de vie humaine » (*D*, p. 14) et ils sont « étrangers à l'ordre des hommes. » (*D*, p. 31-32) Enfin, le silence de la caravane en marche les revêt d'un aspect surnaturel. Le langage, principale caractéristique de la communauté humaine et instrument de survie, demeure absent jusqu'à leur établissement dans un campement. Ainsi, le groupe de nomades a tous les attributs d'un corps sans matière, d'une part, étranger à son espace désertique, mais né de ce même espace, et d'autre part, étranger au monde des humains tout en faisant partie de l'espèce humaine.

1.2.3 Entre deux espaces

Le désert rejette les hommes bleus. Bien qu'ils soient nés du désert et que le désert habite leurs corps immatériels d'une matérialité qui lui est propre, les hommes bleus souffrent dans cet environnement dont la violence envers leurs corps est terrible. Le désert n'est pas habitable, mais ils ont décidé d'y demeurer. Le nomadisme, une façon de vivre calculée et bien ordonnée, n'est pas en question dans le récit puisqu'il s'agit d'une fuite, d'une errance et non pas d'un nomadisme. L'errance n'est pas habituelle pour les nomades qui vivent au rythme des saisons de pluie et de la disponibilité de l'eau. Mais, « les hommes savaient bien que le désert ne voulait pas d'eux. » (*D*, p. 13) Cette phrase résume le rapport des hommes bleus au désert. Celui-ci les nie et les rejette de son espace. Si les nomades se confondent avec le désert, ils sont plutôt absorbés dans ce corps qui les immerge sous le sable, la lune, les étoiles, le soleil et le vent. Les nomades sont donc rejetés par un désert-lieu, qui, par les effets de la désertification, leur refuse toute matérialité.

La ville ferme aussi sa porte aux nomades. À diverses reprises, les hommes bleus se présentent devant des villes qui leurs refusent secours et protection à cause d'une part, de la manipulation politique des Français, et d'autre part, de la réputation dangereuse des nomades. « Les nomades suscitent une méfiance chez les populations paysanne et citadine qui les assimilent souvent à des pillards¹⁹. » En effet, le style de

¹⁹ Doucey, *op. cit.*, p. 470.

vie nomade les a empêchés de développer des compétences communicationnelles comme l'écriture et la lecture. Longtemps restés avec des pratiques culturelles et une organisation primitives, les villes les repoussent hors de leurs structures. Ainsi, les nomades, qui appartiennent à l'espèce humaine, sont rejetés de l'espace des hommes.

Singulièrement, la ville est présentée comme une utopie. La ville est « une vision céleste. Irréelle comme suspendue dans la lumière du soleil, la ville » est aussi entourée « de son nuage magique. » (*D*, p. 251-252) La ville se donne comme un rêve aux hommes du désert. Or, si la ville est magique, elle relève de l'abstrait. Mirage, rêve, fruit de l'imagination d'hommes désireux d'espoir, elle peut être qualifiée d'espace virtuel, géométriquement partageable et additionnable.

Le désert est le « lieu où » se trouve la ville géographiquement. Par opposition à la ville, le paysage « ne se découpe pas », « il enveloppe l'espace [de la ville] : c'est un lieu²⁰. » Niée par ces deux espèces d'espaces, la caravane est le point de distinction qui établit la division entre le désert et la ville, mais de surcroît, point d'intersection. Et, tout comme les hommes bleus sont niés par le désert et la ville, ils nient aussi chacun de ces espaces. La caravane est à la croisée de deux logiques respectives qu'elle comprend et rejette à la fois : la logique de la nature et celle de l'artifice. Entre tangible et fantasmagique, rationnel et magique, liberté et emprisonnement, sauvage et humain, désert et ville, la caravane peut-elle être considérée comme un site?

Précédemment, nous avons pu constater que lorsque la caravane se déplace, elle est principalement du côté de l'immatériel, qui est paradoxalement le type d'espace correspondant à la ville. Or, il se passe le phénomène inverse dès que les nomades installent leur campement devant les remparts de la ville : ils se matérialisent, reprenant ainsi le type d'espace correspondant au désert. Par exemple, lorsque la caravane dirigée par l'homme au fusil arrive à Smara, l'humain ressort dans sa puissance. Il y a un « brouhaha continu de voix d'hommes et de femmes, des cris d'enfants, de pleurs, mêlés aux appels des chèvres et des brebis, aux fracas des

²⁰ Cauquelin Anne, *Le site et le paysage*, op. cit., p. 84.

attelages, aux grommellements des chameaux. » (*D*, p. 33) Alors que, dans le désert, les bruits sont étouffés de sorte que le silence règne en maître, une fois arrivés dans le campement, leurs voix reprennent le dessus sur le silence. De plus, le vent ne balaie plus en effaçant, mais il transporte les odeurs, notamment « une odeur étrange [...] puissante, âcre et douce à la fois, celle de la peau humaine, de la respiration, de la sueur. » (*D*, p. 33) Cette odeur surprend Nour, car elle appartient à l'humain et non pas au désert, mais elle matérialise l'humain, le vitalisant. À leur tour, les odeurs humaines sont « violentes : la sueur, l'urine, la faim, toute cette âcreté qui venait de la terre et des replis des campements. » (*D*, p. 45) Lorsque la caravane s'installe, le récit dit que « l'air était chargé d'odeurs » et que « Nour respirait cette odeur pour la première fois. » (*D*, p. 251) Toute une vie se développe près d'une ville, lorsque la caravane cesse son mouvement et se sédentarise avant de repartir. Les insectes, absents du désert, piquent la curiosité et l'on sent la vie humaine prendre physiquement et matériellement son élan.

C'est donc en se situant que la caravane se revêt de ce dont le désert la privait : l'humain, le concret, la vie. Une série de paradoxes habitent donc ces notions d'espaces. Dans la matérialité du désert, il y a absence de vie, immatérialité humaine, tandis que dans l'immatérialité de la ville, il y a vie humaine concrète et réelle. Entre ces deux espaces se trouve la caravane. Elle est à la fois hors du paysage désertique et hors de la ville. Elle se trouve donc dans un champ nouveau, un lieu : celui qui englobe le désert, la ville et la caravane. En se situant, la caravane des nomades crée une nouvelle dynamique d'espace où elle est au centre, à la croisée de deux chemins. Ainsi, en se situant, la caravane fait site, hybride du désert et de la ville, du rêve et de la nature.

L'une des caractéristiques que relève Anne Cauquelin à propos du site est que « le terme site établit et confirme le sentiment « d'appartenance à une maison, à un lieu protégé²¹. » Il y a donc un dedans et un dehors du campement. La ville et le désert sont en dehors du campement, tout en faisant partie du campement. Le sentiment de protection existe au sein du site, car lorsque la caravane s'installe près

²¹ *Ibid.*, p. 33.

de la ville, « les hommes n'étaient plus vigilants. Le guide avait posé son fusil. » (*D*, p. 19) La deuxième caractéristique du site est qu'il « donne à voir quelque chose qui n'est pas lui, quelque chose de son environnement, de ses alentours. [...] Il pose et fait garder la pose à ce qu'il domine²². » En effet, de leur site, les hommes bleus voient, et le désert, et la ville, mais ils sont le point aveugle, qui n'est pas vu. En se concentrant sur les hommes bleus, le récit met en lumière d'un côté la ville admirée, de l'autre côté le désert terrifiant. Une fois de plus, les hommes bleus sont entre ces deux espaces.

En considérant que la caravane fasse site, on trouve une expression étonnante et très à propos qui renforce cette idée : « les hommes marchaient dans le réseau des dunes. » (*D*, p. 23) La notion de réseau renforce l'idée que la caravane fait site et agit comme un site dans son environnement. L'idée de site n'inclut pas nécessairement la notion d'immobilité. Les hommes bleus vont de site en site, grâce au réseau des dunes qui les met en liens. Les dunes se déplient dans un mouvement qui donne lieu à l'installation du site de la caravane. Enfin, il faut noter que le site est effacement. Dès leur départ, le site qu'ils ont érigé disparaît et leurs traces se dissolvent dans le sable. Ils sont déjà en route vers l'établissement d'un nouveau site, image sur laquelle se termine le récit de *Le Clézio*.

L'analyse des dialectiques spatiales met en évidence la cohabitation de deux types de descriptions : la description représentative, par laquelle le narrateur s'efforce de rendre une image exacte du réel, et la description expressive, qui reflète l'état d'âme du personnage en lien avec le paysage. Or, une autre forme de description se rajoute à ces deux premières : il s'agit de la description inspirative, qui invite le lecteur à revisiter le texte en termes d'images plutôt que de métaphores. En effet, si *Le Clézio* parle de rêve, il ne s'agit pas de métaphores, qui sont de « fausses images²³ » ne relevant pas du domaine du rêve. L'image, selon Bachelard, « n'est plus descriptive, elle est résolument inspirative²⁴. »

²² *Ibid.*, p. 27.

²³ Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1957, p. 81.

²⁴ *Ibid.*, p. 63.

Le Clézio rattache une rêverie à chacun des espaces qu'il écrit, qu'il imagine. C'est pourquoi on peut parler d'un espace poétique. Le désert et la ville « ne sont pas simplement des espaces juxtaposés. Dans le règne de l'imagination, ils s'animent l'un par l'autre en des rêveries contraires²⁵ », et trouvent leur image fusionnelle dans l'image de la caravane voyageant sur les dunes du Sahara. Quelles sont donc les rêveries du désert?

²⁵ *Ibid.*, p. 55.

1.3 La rêverie de Le Clézio

1.3.1 Cosmologie du désert

La perception du paysage désertique, le « réel », est l'occasion de rêver, et c'est sur ce mode du rêve que s'ouvre le récit des hommes bleus, suivant l'expression : « comme dans un rêve. » (*D*, p. 7) Il ne s'agit pas d'un rêve nocturne, c'est-à-dire d'un rêve produit au sens Freudien, mais plutôt d'une rêverie²⁶. Selon Bachelard, dans *La poétique de la rêverie*, on n'interprète pas une rêverie, on y participe, on la vit, car elle se manifeste dans l'être conscient plongé dans la contemplation mi-éveillée du monde perçu, qu'il recrée par son imaginaire. Autrement dit, la rêverie est occasionnée par des images dont l'origine se trouve dans l'état de conscience du sujet. C'est tout un monde, un cosmos qui se déploie alors que le narrateur, mi-éveillé, contemple le paysage du désert.

Contemplant la nature à travers la lunette de son imaginaire créateur, le sujet s'évade dans la rêverie, où les nouvelles images s'ordonnent de manière à s'unifier et à s'harmoniser. Cette union manifeste un monde total et sans failles, où l'état de béatitude du sujet n'est pas arrêté par l'esprit rationnel. Dans cet ordre cosmique et cosmologique, le sujet invente un monde et toutes ses données. Le sujet y trouve une paix intérieure, grâce au mouvement de va-et-vient entre son imaginaire et son âme.

Comme cela fut constaté à l'aide de l'étude sur l'unification du paysage, le désert est unifié d'une part au niveau de l'esprit percevant, et d'autre part au niveau de la rêverie. Dire que le sujet recompose imaginairement le paysage, c'est manifester l'originalité par laquelle il crée un nouveau paysage. Le Clézio le dit lui-même : « c'est le paradis des écrivains, l'imagination pure²⁷. » Il vaut mieux produire du neuf que représenter. Comme l'a montré Anne Cauquelin, le paysage est une invention reliée à l'art pictural, d'où l'importance de revenir à l'acte de création

²⁶ Freud soutient que le rêve se produit dans l'état de sommeil et qu'il « apparaît comme une production psychique qui a une signification et qu'on peut insérer parfaitement dans la suite des activités mentales de la veille. » Il est également susceptible d'être interprété en vertu d'une méthode rigoureuse, à savoir la psychanalyse. Cette approche du rêve est dénuée de toute dimension poétique, au contraire de la rêverie. Cf : Freud Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967, p. 11 pour la citation.

²⁷ Le Clézio Jean-Marie Gustave, *Ailleurs, entretiens avec J-L Ezine*, Paris, Arléa, 1995, p. 28.

artistique, qui ne peut se passer de cet imaginaire qui communique avec l'âme. En tant que paysage dans le récit, le désert est unifié par l'acte poétique et créatif de l'écriture. Terre, ciel, eau et feu sont tous les éléments primaires du paysage. Chacun d'eux est doté d'un cosmos à part entière, mais, unifiés par les liens de la rêverie, ils forment un cosmos parfait.

La rêverie du désert se donne d'abord dans un rêve bleu. Le bleu est une couleur généralement associée à diverses images comme celles de la nuit, du rêve, de l'infini et de la royauté. Elle est aussi considérée comme la couleur des valeurs absolues et de la pureté²⁸. D'autre part, chez les surréalistes, le bleu donne lieu à la contemplation mélancolique d'un autre monde car, de toutes les couleurs, elle est la plus immatérielle. La présence de cette teinture est motivée par le désir de faire surgir du paysage la couleur d'un état d'âme. En effet, le bleu naît d'une vision sublimée de la réalité, lui conférant ainsi profondeur et symbolisme. Au tout début du récit, la couleur bleue est une constante dans la description des nomades marchant dans le désert : « leurs visages [sont] masqués par le voile bleu », « la peau de leurs bras et de leurs fronts semblait encore plus sombre dans les voiles d'indigo », « les femmes [...] rabattaient la toile bleue sur leurs yeux. » (*D*, p. 7) Ces trois occurrences du terme bleu sont concentrées dans la première page, et produisent un effet de reflet : le désert est bleui par les hommes bleus. Le terme « hommes bleus » se dédoublerait, en plus de la nomination des nomades communément admise, d'une référence à la couleur bleue en soi. Ainsi, la couleur bleue joue un rôle incontournable dans l'image du désert. Elle lui confère la rêverie de l'infini que l'on trouve dans la « route qui n'avait pas de fin » (*D*, p. 24), et « l'horizon inaccessible » (*D*, p. 10), mais aussi celle de l'immensité, illustrée par « le ciel immense au-dessus des rochers rouges » (*D*, p. 363), et la « terre aussi immense que le ciel. » (*D*, p. 224)

Si la couleur bleue suggère l'image d'un espace immense et infini, elle renferme aussi l'image d'un espace fermé et intime : le lieu de la rêverie, à savoir le lieu clos dont le confort permet au sujet de se retirer dans la dimension imaginaire. Le désert est perçu comme un espace intime grâce à son action pénétrante dans le

²⁸ Chevalier Jean, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont et Jupiter, 1969.

corps de l'homme. Le désert habite un espace intime : le corps humain. En effet, « [les hommes et les femmes] portaient avec eux la faim, la soif qui fait saigner les lèvres, le silence dur où luit le soleil, les nuits froides, la lueur de la Voie lactée, la lune » (*D*, p. 9), et « ils étaient devenus, depuis si longtemps, muets comme le désert, pleins de lumière quand le soleil brûle au centre du ciel vide, et glacés de la nuit aux étoiles figées. » (*D*, p. 8) C'est dans leur ombre que les hommes bleus se fondent avec le sable du désert. Comme le dit Bachelard, « l'ombre aussi est une habitation²⁹ », celle qui permet de se fondre dans la similitude. Les ombres des hommes bleus sont un espace de confusion et de fusion avec le désert du Sahara : un espace de l'intimité où se rencontrent l'immense infini et le particulier fini. En observant l'immensité, l'homme est renvoyé à l'immensité de son être intime rêvant. Selon Bachelard, la dialectique de l'immense et de l'intime se résout dans le sentiment de « l'immensité intime³⁰ », c'est-à-dire de l'immensité qui se retrouve intimement en l'homme par un effet de miroir. Ainsi le désert reflète un état d'âme où l'homme peut librement pousser plus loin les rebords de son espace imaginaire. Cet espace est celui de sa rêverie.

Or, à toute rêverie il y a une occasion, ce « fin fil d'araignée, presque invisible, auquel le fruit est suspendu », ce « rien qui fait tout surgir³¹. » L'occasion, dans le récit de Le Clézio, c'est la ruine : le tombeau de l'ancêtre, le site sacré. Le « centre du désert, peut-être le lieu où tout avait commencé » (*D*, p. 27), est aussi le centre de la rêverie, même si la rêverie commence bien avant, avec la marche dans le désert. Il semblerait que ce soit en ce lieu sacré que tout ait commencé dans l'imaginaire de l'écrivain. La vision de la ruine du tombeau a fait naître le roman *Désert*, tout comme la vision de la ruine de Smara a fait naître les écrits de Camille Douls³². La rêverie du désert est posée comme une rêverie du sacré mais aussi comme une rêverie sacrée en soi. En effet, toute « rêverie sacralise son objet. Du familier aimé au sacré personnel il n'y a qu'un pas³³. »

²⁹ Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 127.

³⁰ *Ibid.*, p. 168.

³¹ Kierkegaard Sören, *Ou bien... Ou bien*, Paris, Gallimard, 1943, p. 184-185.

³² Barth Heinrich, *Fous du désert 1849-1887*, Paris, Phébus, 1991.

³³ Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1960, p. 31.

La sacralité du désert se manifeste sur de multiples plans. Il s'agit d'une sacralité héritée de l'histoire religieuse du désert, d'une sacralité au sens du respect d'une terre vierge, enfin cette sacralité se redouble d'un sacré donné par la rêverie elle-même. La rêverie est envahissante, elle va jusqu'à troubler l'esprit du rêveur-narrateur qui se perd dans le cosmos qu'il décrit. Dans les premières pages du récit, le narrateur ne peut s'exclure des sensations d'émerveillement face au désert. Sa sensibilité se ressent. S'il prend de la distance en décrivant les hommes bleus de loin, il ne peut que se rapprocher d'eux en parlant de leur environnement. Par exemple, il décrit à distance en disant que « les femmes allumaient le feu, préparaient la bouillie de mil, le lait caillé, le beurre, les dattes. » Mais il ajoute, trahissant son propre étonnement, que : « la nuit venait très vite, le ciel immense et froid s'ouvrait au-dessus de la terre éteinte. Alors les étoiles naissaient, les milliers d'étoiles arrêtées dans l'espace. » (*D*, p. 11)

D'une description apparemment objective des femmes, le narrateur-rêveur passe à une contemplation personnelle du ciel immense qui recouvre la terre. La juxtaposition des deux propositions : « les étoiles naissaient » et « les milliers d'étoiles arrêtées dans l'espace », produit un effet d'insistance sur le multiple, caractéristique type de l'effet de ravissement. Le lecteur ne peut que s'associer au narrateur qui poétise cet espace. La rêverie se retrouve autant du côté de la conception de l'œuvre *Désert* que de sa réception.

1.3.2 Solitude et enfance

Dans la communication entre deux êtres, il ne peut y avoir rêverie. La rêverie est conditionnée par la solitude du sujet : solitude physique, mais aussi spirituelle. Le sujet doit être libéré de tout tracasserie pour imaginer seul son cosmos. Cette solitude de l'état de rêverie rappelle la solitude première ou primitive expérimentée par le petit d'homme. En effet, lorsque l'enfant prend conscience de sa différence et se rend compte qu'il est Autre que sa mère et son père, il vit pour la première fois la réalité de sa solitude. Ainsi, dans chaque rêverie, c'est la solitude primitive qui est revécue sous diverses formes. La rêverie est donc particulièrement liée à l'enfance. Selon

Bachelard, la première solitude laisse les empreintes d'une atmosphère dans la mémoire du sujet. Ce milieu dans lequel baignera la rêverie est un resurgissement des éléments de cette atmosphère. La mémoire est donc liée au travail de l'imaginaire dans l'expérience de la solitude de la rêverie. Et face au désert, le sujet fait l'expérience de l'« immensité primitive³⁴. »

Désert met en scène deux protagonistes enfants, Lalla et Nour, qui livrent au lecteur la poétique du désert dans leur solitude. En effet, Lalla et Nour sont des personnages solitaires. Malgré le fait que Nour ait des parents pour s'occuper de lui, il traverse le désert seul. Il devient le soutien de l'homme aveugle. À la fin, sa séparation d'avec ses parents semble toute naturelle et sans tristesse : Nour choisit de continuer dans la voie des hommes bleus, tandis que ses parents retournent vers le Sud. Lalla a une histoire différente. Elle est seule depuis le début de son histoire, préférant être à l'abri du regard d'autrui. Toujours présentée comme étant en marge de la société de la Cité, Lalla aime se retrouver seule dans la nature pour être en communion avec Es Ser, un être spirituel, ou avec la mémoire de sa mère.

C'est dans cette attitude solitaire que les deux enfants confient au lecteur la vision d'un espace de bonheur, de béatitude naïve face à l'avenir. Nour et Lalla semblent tous deux insouciant quant à leur destin. Détachés des tracasseries de la vie quotidienne, ils consacrent leur vie à atteindre un idéal de bonheur : pour Nour, il s'agit du pouvoir surnaturel du cheikh, tandis que pour Lalla, il s'agit d'un bonheur associé à l'idéalisation du désert, donc de son lieu d'origine.

Pour Lalla, la mémoire trouée de son passé et la nostalgie de l'inconnaissable se rencontrent dans la fascination qu'elle éprouve pour son histoire personnelle. Lorsque Aamma raconte, « Lalla écoute de toutes ses forces, les yeux fixés sur les flammes qui dansent et qui crépitent, devant les tourbillons de fumée qui montent vers le ciel bleu. » (*D*, p. 179) Cette phrase décrit l'évasion onirique de la jeune fille. La fixation sur un objet comme les flammes, objet primitif, la ramène dans un temps archaïque. L'effet hypnotique des cercles de flammes et de fumée est le signe d'une

³⁴ *Ibid.*, p. 87.

élévation de l'esprit dans la rêverie de son passé et du désert. En effet, « Aamma parle longtemps du désert, et tandis qu'elle parle, les flammes baissent peu à peu, la fumée devient légère, transparente, et les braises se couvrent lentement d'une sorte de poussière d'argent qui frissonne. » (*D*, p. 180) La fumée est une invitation au repos mais aussi au voyage hors du réel. Dans une sorte de transe devant les flammes, Lalla se laisse charmer par une rêverie de bonheur.

Nour ne rêve pas du passé, mais de l'avenir. Il rêve de l'avenir promis par le cheikh, « peut-être espérait-il encore un miracle, cette terre que le cheikh leur avait promise, où il y aurait la paix et l'abondance, où les soldats étrangers ne pourraient jamais entrer. » (*D*, p. 401) Le récit des aventures glorieuses du cheikh alimente l'imagination de Nour, qui devient le successeur du cheikh. Cet appel se concrétise dans la scène où Nour, doté d'une puissance surnaturelle, atténue la douleur du cheikh jusqu'à sa mort. Toute cette partie, racontée au présent, renforce l'immédiateté et la réalité du moment de transmission des pouvoirs du cheikh au fidèle Nour, selon la doctrine ésotérique du soufisme³⁵. Or, à la mort du cheikh, la rêverie est emportée par le malheur : « peut-être qu'eux aussi ont perdu la vue au long de la marche inutile, leurs yeux brûlés par le soleil et le sable du désert ? » (*D*, p. 402) La rêverie tourne mal. Et au lieu de continuer à rêver, Nour « s'endort tout de suite, sans entendre la voix de Lalla Meymuna qui pleure, comme une chanson. » (*D*, p. 407)

La mort du cheikh signale la fin de la rêverie. Le sommeil l'emporte sur la rêverie. À la fin du récit, les hommes ne réapparaîtront plus dans un rêve, car ils disparaissent pour toujours dans un rêve (*D*, p. 439), qui n'est plus rêverie, mais bien sommeil, métaphore de la mort, puisque les hommes bleus ne cesseront d'être pourchassés, jusqu'à la quasi-extinction, si ce n'est de leur tribu, du moins en sera-t-il ainsi de leurs pratiques nomadiques.

³⁵ Le soufisme est une confrérie de la religion Islamique qui valorise le détachement, la purification, la sagesse et la dimension intérieure de la recherche de Dieu par un mode de vie stricte et un parcours initiatique. In Chevalier Jean, *Le soufisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1984.

L'enfance est donc « l'archétype du bonheur simple³⁶. » La rêverie du désert est décrite grâce aux images archétypales premières, venant par exemple du feu, et grâce à l'image de l'enfance heureuse. Bachelard affirme que « la rêverie est la matière première de l'œuvre littéraire³⁷. » Selon lui, la dialectique du monde contemplé et du monde créé donne lieu à l'écriture d'un monde cosmique, qui va lui-même susciter la rêverie du lecteur. La rêverie renoue les liens de sa solitude primitive, et, par-là même, renvoie le lecteur à la nostalgie d'un espace qu'il ne connaît que par la poésie d'un autre. « L'imagination doit donc servir la volonté, éveiller la volonté à de toutes nouvelles perspectives³⁸. » La volonté, étant éveillée à la lecture de *Désert*, poussera le lecteur à faire la découverte d'un tel paysage et de pareille rêverie.

³⁶ Bachelard Gaston, *La poétique de la rêverie*, op. cit., p. 106.

³⁷ *Ibid.*, p. 138.

³⁸ *Ibid.*, p. 183.

1.4 Les morts de *Désert*

1.4.1 La visite du tombeau

La thématique de la mort est très présente dans *Désert*. Cette question se pose de façon incontournable lorsque l'on s'intéresse à un espace aussi dangereux que le désert. Des écrivains, comme Isabelle Eberhardt, y ont tragiquement trouvé la mort alors que leur amour pour cet espace les conduisait à pousser plus loin sa découverte. Dans *Désert*, les morts occupent une place centrale puisqu'ils envahissent le milieu des vivants par leur souvenir, par la perpétuation de leurs coutumes, par la répétition de leurs gestes, et même parfois par la présence de leur esprit.

Dans *Les morts*, Robert Harrison s'interroge sur le fondement ontologique de la relation qu'entretiennent les vivants et les morts, fondement institué dans la terre qu'ils partagent, et qui permet d'enterrer le passé afin qu'il soit retrouvé par les générations à venir. Selon Harrison, les vivants préservent les morts par le biais de la culture, puits de la mémoire collective qui fait acte de conservation de ce qui est amené à disparaître avec le temps. Le cimetière est l'un des signes les plus manifestes d'une telle conservation culturelle, tandis que les photos et les objets appartenant au défunt sont le signe d'une conservation personnelle. En quoi les protagonistes de *Désert* font-ils actes de conservation des morts? Quels sont les problèmes soulevés par la connexion ontologique entre l'homme et l'*humus* qu'il habite, et que signifient-ils dans le cadre de l'œuvre de Le Clézio?

Avant même la présentation du tombeau de l'Ancêtre, le narrateur s'interroge sur la mort, donc la vie. Les hommes du désert vivaient « simplement pour apprendre à mourir sur le sable. » (*D*, p. 25) Le sens profond de cette phrase est le non-sens de la vie, causé par le non-sens apparent de la mort. Mais, ce sens est sur le point d'être révélé par la visite du tombeau. Le père de Nour fait un « signe à Nour » (*D*, p. 25), et c'est le signe du départ vers un autre signe : le tombeau. Harrison fait remarquer que le mot signe, a pour origine le terme *sema* en grec, dont l'une des significations

est « tombeau³⁹. » La richesse du texte se dévoile dans l'utilisation subtile du mot « signe. » En chemin vers le tombeau, un événement unique dans tout le texte survient. Il s'agit de l'acte de se nommer et de citer le lieu d'où l'on vient. Le dialogue est très direct : les hommes répondent aux questions : « qui es-tu ? » et « d'où viens-tu ? » (*D*, p. 25-26) Ces questions sont soulevées en préparation d'un événement qui va mettre en évidence la filiation, l'ancestralité, donc le nom et l'origine. La description du sentier accidenté qu'ils empruntent préfigure l'apparition d'un tombeau. En effet, « à cet endroit, la vallée n'était plus ouverte; c'était une sorte de crevasse grise et rouge. » (*D*, p. 26) La crevasse fait référence à l'enterrement, à un espace souterrain, ouvert pour recevoir le corps. Paradoxalement, on remarque que l'ascension vers cet endroit mystique est en premier lieu une descente. Nour et son père descendent dans la crevasse pour atteindre le tombeau. La rencontre spirituelle est donc conditionnée et préfigurée par la relation à l'*humus*.

« Tout à coup, ils s'arrêtèrent ensemble : le tombeau blanc était apparu entre les collines de pierres, étincelant dans la lumière du ciel. » (*D*, p. 26) Dans le moment de l'apparition, les sensations et les sentiments se concentrent : l'aveuglement, l'émerveillement, la centralité, la nudité du lieu, la beauté. Le temps et l'espace se rencontrent en un espace culturel nomade, « résidu concentré de [la] préservation, voire le processus même de sa formation⁴⁰. » L'article défini « le » montre que le tombeau a été érigé en signe culturel pour cette tribu, et met en avant la situation du tombeau dans un lieu. C'est parce qu'il est localisé qu'il peut être reconnu par tous les nomades comme appartenant à leur histoire.

Lorsqu'il voit ce lieu, c'est tout son lègue culturel que Nour reconnaît. C'est pourquoi le tombeau lui paraît « grandir vers le ciel » et que « 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. » (*D*, p. 27) Or, le narrateur ramène le lecteur à la réalité : « c'étaient juste quatre murs de boue peinte à la chaux, posés sur un socle de pierres rouges. » (*D*, p. 27) Les comparatifs sont diminutifs. Le tombeau est comparé à un four, à un œuf et à une pointe de lance. La

³⁹ Harrison, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

beauté du tombeau n'est donc pas dans l'architecture même, mais dans le passé que suggère l'existence d'un tel lieu. Harrison a donc raison d'affirmer que « la tombe n'était pas qu'un signe parmi d'autres. Ce signe disait la source même de la signification, car il tenait lieu du lieu où il se tenait — le sol de la sépulture. En se désignant lui-même, le *sema* dégage le lieu de l'« ici », en lui donnant cette fondation humaine sans laquelle il n'y aurait pas de lieux dans la Nature⁴¹. »

À l'approche du tombeau, le père prie :

« Je suis venu [...]. Aide-moi, esprit de mon père, esprit de mon grand-père. J'ai traversé le désert, je suis venu pour te demander ta bénédiction avant de mourir. Aide-moi, donne-moi ta bénédiction, puisque je suis ta propre chair. Je suis venu. » (*D*, p. 29)

L'expression murmurée plusieurs fois, « je suis venu », suppose une référence à l'origine, mais aussi à la destination de l'homme. Le père vient de, et vient à. Le d'où il vient ne fait pas seulement référence au Sud, Iguetti, et à l'ancêtre dont il est le descendant, mais encore plus originellement à la terre dont il est créé : l'homme est fait de terre. Par conséquent, la destination n'est pas uniquement le tombeau, ou bien la ville Sainte de Smara, mais sa destination finale, le « mourir » qu'il nomme dans sa prière. Sa prière s'inscrit dans la reconnaissance de sa propre finitude en tant qu'homme appartenant à la terre, au désert, du début à la fin de sa vie. Ce pèlerinage au tombeau est une étape avant la mort. En demandant aide et bénédiction aux esprits de son père et de son grand-père, le père de Nour met en évidence la perméabilité de la frontière entre le monde des vivants et des morts. Il semblerait que les nomades du récit, qui héritent de la tradition orale et religieuse de l'Islam, pensent que les esprits des morts habitent dans le tombeau. En pénétrant dans le tombeau, l'homme aurait directement accès à la présence de l'esprit à qui il peut prier.

La porte ronde du tombeau ne peut s'ouvrir qu'en roulant la pierre qui cache l'entrée. Lorsqu'il entre, le guide ne ressent qu'une « ombre puissante et froide » et « un souffle. » (*D*, p. 28) Autrement dit, le tombeau est vide. Il n'y a ni corps, ni

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

sarcophage où reposerait le corps, ni pierre indiquant l'endroit exact de l'enterrement. Le tombeau renvoie à la vie et à la mort de l'ancêtre, mais il n'est pas un « *hic jacet*⁴². » Le parallèle entre le tombeau de l'ancêtre et celui de Jésus-Christ est marquant. Il s'agit d'un tombeau dont l'extérieur est simple, à l'image de la simplicité de la personne. Il faut rouler une pierre pour l'ouvrir, et enfin le tombeau est vide du corps qu'il est supposé renfermer. Il est « le signe ou *sema* de ce qui échappe à sa contenance⁴³. » Cela signifie que « le Christ n'est pas ici parce qu'il est désormais partout [...]. Et par conséquent, il n'est pas un seul endroit sur terre où l'on ne puisse apporter ses sacrements, et avec eux la présence de Christ⁴⁴. » Le style de vie nomade est également porteur de ce message. Se rendre au tombeau de l'ancêtre est une forme de privilège du pèlerin, car le nomade ne s'y rendra pas toujours en reconnaissance de sa filiation ancestrale. Son nomadisme l'oblige à transporter son histoire, sa culture et ses croyances là où il va.

Après s'être recueilli dans un esprit d'humilité, de reconnaissance, de soumission et de supplication, le guide pénètre dans le tombeau. Il ressent l' « ombre » et « un souffle. » Dans le contexte, l'utilisation de ces mots suggère que ces deux éléments sont les manifestations de la présence de l'esprit de l'ancêtre. Ils soutiennent cette présence. L'utilisation du terme « souffle » fait également référence à l'origine, donc au premier souffle adamique. Ce lieu saint est l'origine des origines, « le lieu où tout avait commencé. » (*D*, p. 27) En ce lieu, le temps est arrêté, tout « s'était transformé en pierre. » (*D*, p. 28) C'est à partir de ce centre mort figé, ce trou originel et atemporel, que la vie peut reprendre son cours.

La phrase qui suit cette expression rend compte de la reprise du mouvement de la vie : « Nour entendait le craquement des murs de boue, le bourdonnement d'un insecte, le gémissement du vent. » (*D*, p. 28) L'entrée dans le tombeau est donc fortement imprégnée de symboles mystiques. Le lien entre la vie et la mort est localisé dans le lieu saint, tout en s'évaporant dans le monde. En effet, « quelque chose d'étranger entrait en lui, par sa bouche, par son front, par les paumes de ses

⁴² *Hic jacet* signifie en latin « ici gît. »

⁴³ Harrison, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 166.

mains et par son ventre. » (*D*, p. 30) L'incertitude de ce « quelque chose » n'est autre que l'expression du point de vue du novice, Nour. L'esprit pénètre dans le corps du père qui s'abandonne à l'unification et à la complète identification avec ses ancêtres. C'est dans cet état que « l'ombre », autrement dit l'ombre de la mort, comme l'ombre de l'esprit, vient remplir ses yeux, et qu'une force nouvelle le remplit.

Ce moment est incontournable dans l'histoire de Nour, car il y prend conscience de l'importance de sa filiation à l'*humus* du désert et à l'histoire de ses pères. Dès lors, il est lexifié dans cette histoire⁴⁵. Selon Harrison,

« la lexification est une relation ou un lien rétenteur par lequel l'esprit humain, comme nos mots ordinaires, dispose en permanence d'un lien avec les antécédents d'où il provient. Le schéma temporel et historique qu'elle suit permet à l'humain de s'orienter aussi bien dans le temps que dans les domaines verbaux, institutionnels et cognitifs par la synthèse des lois du leg⁴⁶. »

La lexification permet ensuite à l'individu qui a déjà hérité de ses ancêtres, d'adopter des nouveaux ancêtres selon un choix personnel. Nour choisit le cheikh. Par suite, il accomplira le même rituel que son père au tombeau sur la place « où le vieil homme s'était accroupi pour dire sa prière. » (*D*, p. 53) Il se jette « sur le sol, la face contre la terre, sans bouger, sans plus penser à rien. » (*D*, p. 53)

Puis, il se séparera de ses ancêtres biologiques afin de suivre Ma el Aïnine jusqu'au jour de sa mort, et continuera le chemin que le cheikh avait ouvert. En effet, lorsque Nour est sur le point d'entrer dans le lieu où le cheikh se meurt, le narrateur dit que : « c'est par cette porte que Nour entre maintenant, comme autrefois, avec son père, dans le tombeau du saint. » (*D*, p. 402) Dans cette scène, Nour imite encore une fois les mêmes gestes mystiques que son père : il « tombe sur le sol lourdement, les bras étendus en avant », et « il reste étendu, le visage contre la terre humide. » (*D*, p. 403) La lexification est encore une manière de montrer l'appartenance de l'homme

⁴⁵ La racine du terme « lexification » est *lex*, qui, par extension, vient du latin *legere*. La *lex* est définie comme un « principe de synthèse. » Harrison, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁶ Harrison, *op. cit.*, p. 127.

bleu au désert. Elle met en évidence leur relation ontologique, et rend d'autant plus dramatique la chasse à l'homme bleu.

1.4.2 La mémoire

Si Nour peut expérimenter une visite au tombeau, ce n'est pas le cas de Lalla, puisque celle-ci se trouve plus loin dans la généalogie des hommes bleus, qui se sont sédentarisés depuis l'histoire de Nour. Son seul recours est la mémoire d'autrui.

Lalla a perdu ses parents dans la petite enfance. Elle a grandi élevée par Aamma dans une société à tradition orale. Ne possédant que des bribes de souvenirs de sa mère, Lalla parvient à la connaître grâce aux histoires de Aamma. Or, celles-ci sont contradictoires de sorte que son passé devient un « brouillard incompréhensible, comme si cela s'était passé dans un autre monde. » (*D*, p. 89) Aamma puise les souvenirs dans sa mémoire qui a déjà édifié Hawa en figure légendaire. Harrison affirme qu'« il faut que leurs corps [des morts] aient un lieu où aller pour que leurs âmes, leurs images ou leurs mots gagnent une forme de vie posthume parmi les vivants⁴⁷ », et en l'occurrence, ce lieu est la tradition orale. Ce mode de transmission infidèle embellit la vie et le caractère du personnage dans l'imaginaire de l'enfant. La réalité se dédouble en fiction par le récit d'Aamma et par la créativité de Lalla.

Pourtant, le bonheur ne règne pas dans le cœur de Lalla. Selon Harrison, celui qui porte le deuil passe par trois phases : il a le désir d'être réuni au défunt, puis, il exorcise son chagrin par une mise en scène formelle qui donne l'illusion d'une crise incontrôlée; enfin, il reconnaît que, malgré sa perte et son désir de mourir, il doit vivre. Lalla passe par ces trois étapes du chagrin. Son premier geste est d'appeler « Oummi » et de lui demander de revenir. Elle dit : « j'ai envie de te voir, parce que je suis toute seule. » (*D*, p. 154) S'ensuit une vision destinée à exorciser son chagrin. Lalla court, se jette à plat ventre sur le sol, se fait mal, mais ignore la douleur. Cette expression corporelle correspond à la représentation ritualisée du chagrin dans les

⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

cérémonies dont le but était d' « objectiver » le chagrin « pour contenir la crise⁴⁸. » Les femmes destinées à ce rituel « poussent un cri soudain, claquent des mains, émettent des plaintes étranges et désolées. Tout en se lamentant, certaines s'arrachent les cheveux, etc⁴⁹. » Lalla n'est pas loin de l'automutilation car elle se jette dans la poussière des dunes sur des « petits chardons » et sent une « douleur fulgurante au milieu de son corps. » (*D*, p. 154-155)

Puis soudain, elle a une vision : « elle voit cela, très clairement » (*D*, p. 155) : une petite fille, projection d'elle-même, courant au milieu du désert, tombant et cherchant Oummi pour la consoler. Mais Oummi ne vient pas, et à la place se dresse un « arbre sec. » Un serpent descend de l'arbre et s'approche de la petite fille, qui s'enfuit « vers l'ombre d'Oummi qui la serre très fort et caresse son visage; elle sent l'odeur douce des cheveux d'Oummi, et elle entend sa parole douce. » (*D*, p. 156)

Sa vision est une allégorie du seuil du domaine des morts. Le serpent symbolise la mort, mort après laquelle Lalla pourra rejoindre l'ombre de Oummi, donc Oummi morte, esprit vivant, dans un autre monde. L'arbre et le serpent marquent la frontière entre les vivants et les morts. En effet, dans le monde des vivants, celui où vit Lalla « il n'y a personne, personne au bout de l'étendue de sable blanc. » (*D*, p. 156) Après cette vision, Lalla repart dans la paix et exprime à nouveau son amour pour la vie et pour la nature. Elle sait qu'elle doit continuer à vivre, et accepte cette place.

Le deuxième personnage dont le souvenir influe sur toute l'Histoire des hommes bleus est Al Azraq, nommé également l'Homme Bleu ou le saint homme. Par opposition à Ma el Aïnine, Al Azraq est un personnage légendaire. Al Azraq signifie littéralement : « Le Bleu. » Son histoire correspond au mythe d'origine de la tribu des hommes bleus. Ma el Aïnine, témoin oculaire de la vie d'Al Azraq et disciple fidèle de celui-ci, en donne la première version. Derrière l'apparente simplicité d'Al Azraq se cache un grand homme, béni par Dieu, « car c'était Dieu qui veillait sur lui et le nourrissait. » (*D*, p. 54) Tandis que les hommes bleus s'adressent

⁴⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 89.

aux ancêtres et aux saints, Al Azraq avait un accès direct à Dieu et à ses bénédictions. Le personnage d'Al Azraq peut être mis en parallèle avec celui d'Élie, dans l'Ancien Testament. En effet, Élie était le prophète par lequel Dieu parlait au peuple d'Israël, comme Al Azraq était le sage ayant reçu les paroles de sagesse pour les hommes bleus. Par ailleurs, Élie reçoit l'ordre de Dieu de partir dans le désert, et c'est là qu'une première fois, « les corbeaux lui apportaient du pain et de la viande matin et soir, et il buvait l'eau du torrent⁵⁰. » Une deuxième fois, Élie fuit au désert et c'est un ange qui lui apporte « un gâteau cuit sur des pierres chauffées ainsi qu'une cruche d'eau⁵¹. »

Lalla est particulièrement fascinée par une autre histoire d'Al Azraq, similaire à une histoire d'Élie. Al Azraq se trouve près d'une fontaine, où il rencontre une femme qui n'arrive pas à survivre avec ses menus moyens. Al Azraq fait un miracle : il ouvre une source d'eau qui ne tarit jamais à côté de chez elle. Élie aussi se trouve près d'une fontaine à Sarepta où il rencontre une veuve. Celle-ci manque de nourriture pour elle-même et son fils. Élie fait un miracle au nom de l'Éternel : « la farine qui est dans le pot ne manquera pas et l'huile qui est dans la cruche ne diminuera pas⁵². » Le Clézio est manifestement influencé par les récits de la tradition chrétienne dans la construction du portrait d'Al Azraq. Il faut noter que le prophète Élie est également mentionné plusieurs fois dans le Qur'an, bien que le récit de son histoire personnelle en soit absent⁵³. Par ailleurs, Saint-Antoine, icône et père des moines du désert, préconisait la méditation sur « le haut exemple d'Élie. [Le moine] doit y apprendre, comme en un miroir, ce que doit être sa propre vie⁵⁴. » Le parallèle avec ces grands récits fondateurs des religions élève Al Azraq au statut de Saint, élu de Dieu et porteur d'une mission divine. Paradoxalement, l'enseignement préconisé n'est autre que l'exemple d'une vie de simplicité et de soumission à Dieu.

Ultérieurement, le récit d'Aamma ajoute des données à l'image d'Al Azraq. Passé par l'oralité de génération en génération, l'histoire d'Al Azraq s'est amplifiée.

⁵⁰ *La Bible*, Traduction Segond 21, Genève, Société Biblique de Genève, 2007, 1 Roi, chapitre 17, verset 6.

⁵¹ *Ibid.*, 1 Roi, chapitre 19, verset 6.

⁵² *Ibid.*, 1 Roi, chapitre 19, verset 14.

⁵³ *The Meaning of The Glorious Qur'an*, texte, traduction et commentaire de Abdullah Yusuf Ali, Caire, Dar Al-Kitab Al-Masri Publishers, 1938, Sourate VI. 85, 86 et Sourate XXXVII. 123-132.

⁵⁴ Doucey, *op. cit.*, p. 1003.

Son image obsède l'imaginaire de Lalla qui a des visions de l'Homme Bleu, qu'elle appelle Es Ser, le Secret. On ne peut dire avec certitude qu'Es Ser soit l'Homme Bleu, puisque son identité reste mystérieuse. Pourtant, dans une de ses visions surnaturelles, Es Ser est reconnu comme l'Homme Bleu, donc Al Azraq. En effet, Lalla voit par le regard de l'Homme Bleu, le « tombeau blanc, simple comme une coquille d'œuf [...]. C'est de là que semble venir la lumière du regard, et Lalla comprend que c'est la demeure de l'Homme Bleu. » (*D*, p. 205) Dans cette vision, Lalla entend aussi le chant de sa mère et voit « chaque détail du paysage » (*D*, p. 204) du Sud du désert. Tout ce qui a disparu et qui est mort est réuni dans la vision. Lalla est une porte ouverte sur le monde des morts, et « c'est comme si quelque chose, au fond d'elle, se déchirait et se brisait, et laissait passer la mort, l'inconnu. » (*D*, p. 205) Elle regarde dans le « puits sans fond » (*D*, p. 154) de la mémoire et agit comme une réserve de mémoire pour les générations futures. Lalla est un passage entre les vivants et les morts à cause de son innocence et de sa proximité osmotique avec la Nature, donc avec l' *humus*, l'origine et la destination.

1.4.3 Êtres-vers-la-mort

Heidegger l'affirme : tout individu est un être-vers-la-mort⁵⁵. Appartenant à la terre, le vivant est mort. Le Clézio rappelle ce thème, à travers la mort d'individus comme le guerrier aveugle, Naman, Monsieur Ceresola, Radicz et Ma el Aïnine. Le travail d'authentification par l'individualisation des morts montre la pluralité du mourir. Chaque mort est investie d'une signification qui s'applique plus largement au monde.

La mort est un accident de la vie dans le cas de Naman. Pêcheur et conteur, il aime captiver les enfants et les adultes avec ses récits de voyage. Subitement, il tombe malade à cause du vent méchant, et sa maladie l'entraîne péniblement vers sa fin. Lalla voit qu'« il ne dort pas; son visage gris est tourné vers la porte, mais ses yeux brillants semblent ne plus voir, comme s'ils percevaient ce qui est au-delà. » (*D*, p. 208) Le mort est déjà tourné vers ce qui est mystérieusement après la vie et

⁵⁵ Heidegger Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986.

cette ouverture rend compte de la curiosité morbide du vivant à l'égard du mort. Plus tard, à Marseille, Lalla voit le cadavre de Monsieur Ceresola qui a connu une fin naturelle. Pourtant, le naturel de la mort épouvante Lalla. L'apparence de Monsieur Ceresola est déformée par le sentiment de crainte qui s'empare d'elle. Soudain, « la mort est partout, [...], ils ne peuvent y échapper. » (*D*, p. 327) Ces deux morts figurent la crainte primitive de la mort due à son omniprésence et à son imprévisibilité.

Il y a la mort sociale de Radicz, un gitan né dans une telle pauvreté que sa mère l'a vendu à un exploitateur d'enfants. Le patron s'enrichit sur le dos des enfants par un commerce malhonnête. N'ayant pas suivi le cursus scolaire habituel, Radicz est condamné à la vie de voleur. Au cours d'un cambriolage de voiture, il se fait dénoncer par un habitant de l'immeuble, il prend la fuite, parvient à échapper à la police, mais non à la mort. En effet, alors qu'il est sur le point de semer ses poursuivants, il se fait heurter par un autobus bleu et « le corps de Radicz se brise sur le capot et sur les phares, dans un grand bruit de tôle et de freins qui crient. » (*D*, p. 396) Radicz meurt tragiquement en tentant de survivre dans un monde qui ne l'a pas aidé. Cette mort est une dénonciation du système social occidental. En effet, même si Radicz est déjà mort socialement, c'est être encore trop vivant pour la société. L'opposition entre les forces de l'ordre et le marginal devait nécessairement se solder par la mort de ce dernier, pour que socialement et ironiquement tout rentre dans l'ordre.

Deux personnages meurent pour des raisons politiques dans l'histoire des hommes bleus : le guerrier aveugle et Ma el Aïnine. Le guerrier aveugle est engagé malgré lui du côté des rebelles. La fuite représente l'espoir d'être libre et de recouvrer la vue par un miracle du cheikh. Il ressasse deux questions : « est-ce que c'est ici? » (*D*, p. 234) et « est-ce qu'il va me rendre la vue? » (*D*, p. 244) La première question reçoit sa réponse dans sa mort. Le « ici » qu'il recherche se transforme en un « ici » de la mort, qui met fin à sa quête. La deuxième question est exhaussée juste avant sa mort. La guérison n'est pas explicite, mais l'homme a gagné une paix intérieure. Ainsi, sa mort arrive d'autant plus tragiquement. Il meurt sous

les coups de l'armée française. La description de son corps devient impersonnelle. Identifié tout au long du récit comme « le guerrier aveugle », il devient « un guerrier mort » (*D*, p. 385) lorsque le narrateur prend le point de vue français. La distanciation amplifie le drame de la mort de cet homme car elle minimise sa vie, son histoire et son espoir. C'est pourtant la réalité du regard que portaient les guerriers français sur leurs ennemis bleus.

Survient alors la mort du cheikh, celui qui représente l'espoir de survie et de liberté. Son histoire est racontée de deux points de vue : celui de la tribu et celui des soldats français. Le chant des guerriers reprend les exploits, les miracles et les bonnes œuvres de Ma el Aïnine. Avant même sa mort, il est adoré et glorifié dans des chants que réciteront ses descendants. Par opposition à ce discours, la perspective des Français dévoile les manigances et les stratagèmes employés pour maîtriser les hommes bleus. Ceux-ci sont décrits comme les « rebelles de Ma el Aïnine » (*D*, p. 373), alors que jusqu'à présent la narration les présentait comme les derniers hommes libres, injustement chassés. Pour les Français, le cheikh est un « fanatique. Une sorte de sorcier, un faiseur de pluie, qui a entraîné derrière lui tous les loqueteux du Draa, du Tindouf, tous les nègres de Mauritanie. » (*D*, p. 374) Il a été trahi par tous ceux qui préféraient l'argent à la liberté. La mort du politique met en évidence les engrenages de l'histoire et le rôle des puissances mondiales dans l'écriture de cette histoire.

La question du sens de la mort se pose. Harrison dit, reprenant les termes de Heidegger, que la mort est le résultat d'une « faute première⁵⁶ » qui responsabilise l'homme vis-à-vis de sa propre mort. Ne pouvant assumer la responsabilité de la sienne, il peut du moins porter celle des autres en accomplissant ses obligations vis-à-vis du cadavre. Nour et Lalla sont les survivants à ces morts tragiques. Chacun d'eux « regarde [le mort] de toutes ses forces. » (*D*, p. 385, 396, 404) Par ce regard, ils essaient de faire reculer la mort, de faire sens de cette mort. Mais la mort ne se regarde pas, car en présence du mort, la mort disparaît, elle a déjà emporté le sujet, et il ne reste plus qu'un corps inerte.

⁵⁶ Harrison, *op. cit.*, p. 229. Selon Harrison, la faute première est le fait d'être-à-l'origine d'une négative, donc d'être mortel.

Dans *Désert*, il est peut-être davantage question de mort que de vie. Comme le rappelle Harrison, « Nietzsche disait : Gardons-nous de dire que la mort est le contraire de la vie. Le vivant n'est qu'un genre du mort, et un genre très rare⁵⁷. » Cette question de la mort habite l'art du récit lui-même, puisque paradoxalement, « en littérature, la différence entre les morts et les vivants est purement "fictive" »⁵⁸, même si la poésie ramène les morts parmi les vivants par le biais de l'imitation. L'œuvre raconte pour faire vivre le *Dasein* ayant vécu, vivant toujours par le récit.

⁵⁷ *Ibid.*, p.11.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 222.

CHAPITRE II

ESTHÉTIQUE DE LA CITÉ ET PAYSAGE MORAL

2.1 La Cité de Lalla

2.1.1 Dualisme esthétique

L'histoire de Lalla se déroule en deux temps. Tout d'abord, elle grandit dans « le bonheur » de la Cité, un bidonville Marocain, puis elle émigre vers la métropole de Marseille, où sa vie s'apparente à une « vie chez les esclaves. » À la différence de l'histoire des hommes bleus, ce récit parallèle quoique décalé chronologiquement, prend le point de vue exclusif de Lalla. La subjectivité du protagoniste est plus évidente. Le style narratif, la relation à l'espace, le traitement de la temporalité s'en trouvent par conséquent modifiés. D'une part, les structures de phrases sont simplifiées et présentifiées de sorte à imiter le discours de l'enfance. D'autre part, le mélange des styles lyriques, féeriques et dramatiques imprègne le récit d'apprentissage de Lalla.

En matière de paysage, le désert est tenu à distance, les espaces parcourus sont réduits à la Cité et à ses alentours, autrement dit : au Nord, la « vraie ville », à l'Ouest, la mer et les dunes, à l'Est, le plateau de pierres et les collines des bergers, au Sud, le désert. Au centre, la Cité est un espace social sédentaire, policé, formel et fonctionnel. La représentation de la Cité et de sa périphérie s'appuie principalement sur les jugements de goût de la jeune Lalla, et s'exprime à travers les expressions : « Lalla aime » et « Lalla n'aime pas. » Une philosophie esthétique sous-tend donc le texte. Quels sont les paradigmes qui permettent de distinguer beauté et laideur dans le paysage de la Cité? La division des espaces repose-t-elle sur des oppositions d'ordre purement esthétique?

Dans son *Introduction à la philosophie esthétique*, Marc Sherringham reprend l'histoire de l'esthétique philosophique depuis le Platonisme jusqu'au Romantisme,

en mettant en évidence les bouleversements paradigmatiques qui ont servi à définir trois modèles esthétiques successifs, à savoir l'esthétique Classique, Critique et Romantique. Son approche problématique permet de situer *Désert* dans une tendance esthétique majeure et de mettre en lumière un critère de beauté original ainsi qu'une compréhension particulière du sublime.

Lorsque Descartes fait éclater les fondements de la métaphysique classique par la découverte du cogito comme vérité première et indubitable, il relance le débat de l'esthétique, essentiellement liée à la métaphysique. Le beau est dès lors défini en fonction du sujet et non plus de l'être : il est purement subjectif. Cette rupture avec la métaphysique et l'esthétique classiques donne lieu au développement de nouveaux courants philosophiques, tels que l'empirisme. David Hume, empiriste Anglais héritant du cartésianisme, définit le beau en fonction du sentiment de plaisir associé à la perception de la chose. Le plaisir conduit à dire qu'une chose est belle, tandis que le déplaisir énonce la laideur. L'esthétique humienne se rapporte à la perception du monde de l'enfant. En effet, pour celui-ci, le monde est divisé entre le plaisir et le déplaisir que lui procure sa perception sensible, et sur laquelle il fonde l'exclamation : c'est beau!

Pour Lalla, le monde est ainsi divisé entre ce qu'elle aime et ce qu'elle n'aime pas, traduisant une topographie de l'agréable. L'histoire s'ouvre sur une description détaillée de la nature qui représente un monde de félicité, d'innocence, de plaisir des sens et de jeu. Lalla aime la nature : les fourmis, « 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), ainsi que les mouches et le vent. Elle aime aussi « monter sur le dos des dunes » (*D*, p. 81) qui sont comme des vaches, elle aime être près de la mer, « attendre le pêcheur (Naman) sur la plage » (*D*, p. 83) pour voir ses beaux yeux. La perception de cette belle nature l'enchanté. À plusieurs reprises, le texte dit qu'« elle est heureuse. » (*D*, p. 77 et 79)

En revanche, il y a des choses que « Lalla n'aime pas du tout : c'est aller chercher des brindilles pour le feu, et moudre le blé pour faire de la farine. » (*D*, p.

85) Le bonheur s'évanouit à la perspective de ces deux activités liées à l'espace de la Cité. Son monde semble divisé entre la belle nature, qui suscite le sentiment de bonheur, et la Cité laide, qui est « 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), dont la vue provoque en elle un serrement de cœur et l'envie de fuir. À première vue, la division des espaces correspondrait à un dualisme esthétique.

Néanmoins, ce dualisme, souvent attribué aux œuvres de Le Clézio, entre le beau naturel et la laideur de la ville, synonyme de modernisation et d'aliénation par rapport à la nature, ne rend pas compte de toutes les occurrences de l'expression : « Lalla aime. » En effet, 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. Cette expression, loin de manifester un sentiment de déplaisir, donc de laideur, évoque un plaisir curieux et amusé, donc 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) Est belle une musique discordante, qui s'oppose au silence du désert ou au bruit du vol des abeilles et des mouches.

Il semblerait donc 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 donc caduc. Malgré une préférence évidente pour le beau naturel, Le Clézio n'exclut pas la possibilité de la beauté d'un bidonville pauvre et d'apparence délabrée, grâce à la présence de la nature. Ce qui pose problème, en revanche, c'est

de se contenter de l'analyse humienne du beau qui se fonde sur le critère du désir associé au plaisir pour définir le beau, car ce critère débouche inévitablement sur l'utilitarisme. La définition du beau ne peut se réduire au sentiment de l'agréable puisque Lalla n'entretient pas un rapport utilitariste avec ce qu'elle aime.

Kant définit le jugement esthétique comme la conjugaison de deux facultés du sujet : la faculté de connaissance *a priori*, qui est déterminée par les concepts et qu'il appelle la Nature, et la faculté de désirer, absolument libre, dépendant de la seule volonté pure, et qu'il appelle Liberté. Si Kant maintient que le sentiment du beau porte sur un objet, il ne situe pas le sentiment du beau dans la relation avec l'objet, mais au sein même du sujet. Pour lui, la « sensation » n'est pas la représentation d'un objet, mais la détermination du sentiment de plaisir ou de déplaisir. Kant va à l'encontre de la philosophie humienne, selon laquelle l'esthétique se situerait du côté de la faculté de sensation, au sens de représentation de l'objet, autrement dit de la faculté de désirer sans le critère de liberté kantien et sans les concepts *a priori* qui permettent de justifier l'universalité du beau.

La philosophie esthétique kantienne évite l'issue utilitariste en affirmant que le jugement de goût est purement contemplatif. Kant présente 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 loi⁵⁹. »

La belle nature excite donc une « réflexion admirative » car elle 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 moi⁶⁰. » La contemplation du beau présentée comme un jeu libre des facultés connaissantes et désirantes s'apparente au

⁵⁹ Sherringham Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot et Rivages, 2003, p. 180.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 184.

libre jeu de Lalla dans l'appréhension de son environnement. Elle semble bien éprouver le sentiment de pur plaisir, comme d'une volonté dépourvue de tout intérêt personnel, de tout utilitarisme, de toute finalité et de toute nécessité. Comment le texte rend-t-il compte de cette contemplation esthétique?

Dans une liberté joyeuse, Lalla joue avec la nature qui l'entoure, l'appréciant dans son existence propre. Parmi les animaux qu'elle juge beaux, Lalla est particulièrement fascinée par ceux qui volent, et qui représentent une volonté pure et libre. Cette espèce de beauté est la beauté libre (belle en elle-même) par opposition à la beauté adhérente (belle à cause d'un autre). La raison de son admiration est un désir sans intérêt de communier avec l'oiseau en volant avec lui. Son jeu avec la nature est d'une énergie patiente, d'une curiosité distante, d'une poursuite sans fin autre que le plaisir pur de jouer et de jouir pleinement de la beauté. Cette absence de but est explicite dans le fait qu'« elle ne sait pas très bien pourquoi elle les aime, mais c'est comme ça. » (*D*, p. 78) La présentification du texte renforce le sentiment de cette coïncidence entre la jeune fille et la nature. Même si Lalla voulait se donner un intérêt et si elle cherchait à atteindre une finalité, elle ne le pourrait pas, car la nature lui enseignerait son indépendance, sa finalité sans fin, sa satisfaction sans intérêt, sa beauté pure et libre.

Le Hartani est le personnage par excellence de l'imaginaire. Ne parlant pas le langage des hommes, il gesticule pour se faire comprendre et,

« tout cela ne veut rien dire, mais quand Lalla regarde son visage, le jeu de ses mains noires, elle voit ces images apparaître, si belles et neuves, éclatantes de lumière et de vie, comme si elles jaillissaient vraiment au creux de ses mains, comme si elles sortaient de ses lèvres, sur le rayon de ses yeux. » (*D*, p. 133-134)

Son entendement, du côté de la clarté, est obscurci par l'incohérence du Hartani. Cependant, en laissant l'entendement dans l'état de confusion, l'imaginaire prend le relais pour amener la clarté. Dans ce jeu entre la clarté et la confusion, le beau jaillit. La liberté du pur plaisir, logée dans ce jeu insaisissable et imperceptible permet à Lalla de dire que les images du Hartani sont belles.

La beauté n'est pas uniquement une question de paysage. Le romantisme s'inspire des idées kantienne pour élaborer le nouveau paradigme de l'esthétique, mais rompra avec l'idée du beau naturel pour se consacrer uniquement aux théories du beau artistique. La philosophie esthétique devient exclusivement la philosophie de l'art. Parmi les nouveautés du modèle romantique se trouve l'idée que la production du beau est directement liée à l'artiste créateur. Par l'entremise de l'art, l'artiste crée un monde originalement et originellement beau. Nietzsche a beaucoup insisté sur la primauté du génie de l'artiste au point de diviniser l'artiste et d'attendre l'avènement du génie ultime, qui incarnera l'art absolu à la fois dans son art et dans sa vie.

L'histoire de Lalla reprend à sa manière une esthétique voire une divinisation de la vie elle-même. L'homme peut vivre sa vie comme un art et ainsi répandre son génie. Malgré les limitations du réel, il ne cesse de rechercher davantage l'absolu de la liberté. *Désert* idéalise la vie dénuée d'artifices, la vie 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 réalité⁶¹. »

Lalla choisit cette vie de liberté radicale en s'écartant de toute forme de contrainte. Le monde du travail, tel qu'il est décrit dans l'atelier de Zora, est oppressant car il ruine la créativité de l'individu par la répétition mécanique. De plus, les jeunes filles doivent travailler dans un silence aliénant sous peines d'être châtiées. La punition est perçue comme une atteinte à la liberté, à laquelle Lalla refuse de se soumettre passivement. En sortant de l'atelier, le narrateur dit, prêtant sa voix à 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.

⁶¹ Kant Emmanuel, *Remarques touchant les observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 1994, p. 221, Remarques 144-145.

Lalla s'enfuit aussi lorsque Aamma veut la forcer à se marier avec l'homme « au complet veston gris à reflets verts » (*D*, p. 192), préférant l'amour libre du Hartani à la tradition nomade. En se mariant avec le Hartani, Lalla viole la tradition nomade de deux manières. Premièrement, elle refuse de se soumettre à la volonté de ses parents adoptifs, et ensuite, elle épouse un homme d'une origine différente de la sienne. Le Hartani est un « Hartani », c'est-à-dire un homme du Sud, qui se différencie des hommes bleus par sa peau très noire. Soutenant le point de vue exprimé dans *Désert*, Kant dit qu'« il n'y a pas de malheur plus terrible, pour celui qui aurait l'habitude de la liberté et qui aurait joui du bienfait qu'elle apporte, que de se voir livré à une créature de son espèce qui pourrait le forcer [à abandonner sa propre volonté et] à faire ce qu'elle veut⁶². »

Au quotidien, Lalla choisit la vie de déambulation plutôt que de stagnation. Sa déambulation va à contre-courant de l'immobilité générale des 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 l'inverse, Lalla est sans cesse en train de gambader et de courir, à l'affût d'une nouvelle découverte. Elle aime être dehors « justement parce qu'il n'y a plus personne. » (*D*, p. 116) La liberté se trouve également dans un équilibre entre la solitude et la sociabilité. Par sa solitude, elle échappe au regard d'autrui. Aucune honte ne dérange la libre expression de ses passions.

Le personnage qui incarne le plus radicalement l'art de vivre libre reste le Hartani. Vivant sans contrainte ni familiale, ni sociale, Lalla voit dans sa manière de vivre l'art le plus élevé. Grâce au Hartani, elle découvre que la liberté est dans l'osmose totale avec la nature. Elle participe pour la première fois à cette osmose en

⁶² *Ibid.*, p. 174, Remarque 92.

regardant voler un épervier. Elle n'a « rien vu d'aussi beau que cet oiseau », et soudain elle « s'aperçoit que le Hartani et l'épervier sont semblables », et tous les trois, « ensemble, ils tracent de grands cercles au-dessus de la terre. » (*D*, p. 128) La liberté est vertigineuse, mais l'exemple du Hartani rassure Lalla qui se joint à ce moment de libération totale. Ayant goûté à cette forme de beauté supérieure, Lalla tentera de la vivre au quotidien à la Cité, puis dans la ville de Marseille.

Malgré l'impossibilité de rejoindre le désert et la liberté physique à Marseille, Lalla conservera la liberté dans son regard. Cela ne manquera pas d'être remarqué par un photographe en quête de l'idéal du beau. Le paradigme original de beauté proprement le clézien est donc la liberté vécue. 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. Cette idée de la liberté se rapproche de celle des ascètes du désert, pour qui l'*hésychia* était le moyen de se libérer. L'*hésychia* est le terme grec qui signifie « tranquillité, repos, solitude, retraite » et son application peut se résumer en ces principes : « fuir, se taire et se tenir au repos⁶³. »

Le Clézio revient donc sur le thème de la liberté dans l'histoire de Lalla, en l'expliquant d'après un nouveau point de vue. En effet, dans l'histoire des hommes bleus, la liberté se joue sur la scène politique. Elle se dresse contre les forces et les valeurs perverses de l'Occident. Dans l'histoire de Lalla, l'aspect politique est tenu à distance, quoique ses effets se fassent ressentir. Lalla tente de vivre en sujet libre malgré la sédentarisation qui a terni la liberté originelle des hommes bleus. En définitive, le thème de la liberté est très cher à 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 liberté⁶⁴. »

⁶³ Doucey, *op. cit.*, p. 1024.

⁶⁴ Le Clézio Jean-Marie Gustave, *Ailleurs, entretiens avec J-L Ezine, op. cit.*, p. 121.

2.1.2 Le sublime dans *Désert*

Le concept de sublime occupe une place importante dans la philosophie esthétique, mais, à la différence du beau qui est un sentiment paisible, le sublime est l'issue du sentiment de crainte mêlé à celui de plaisir. Le philosophe Edmund Burke définit le sublime comme une « sorte d'horreur délicate, une espèce de tranquillité mêlée de terreur⁶⁵ », qu'il appelle en anglais : *delight*. Le sujet éprouve du *delight* à l'occasion d'un danger qui le menace pourvu que ce danger reste assez éloigné pour ne pas lui causer un mal immédiat. Dans ce moment du *delight*, le sujet prend conscience de « la petitesse de son pouvoir sur la nature, les limites de sa connaissance sensible⁶⁶. » Le sujet est rempli d'une crainte paradoxalement agréable. La nature de ce sentiment positif n'est pas assez explicite chez Burke, c'est pourquoi Kant reprend cette définition fondatrice, mais déplace le conflit au sein même du sujet, comme un « conflit qui oppose l'imagination à la raison⁶⁷. »

Kant opère également une division dans le concept de sublime entre le « sublime dynamique », correspondant à la peur d'une puissance redoutable, et le « sublime mathématique », qui est la reconnaissance de sa propre petitesse en vertu de la grandeur absolue, qui relève du suprasensible et en révèle l'existence. Ces deux sentiments renvoient le sujet à son incapacité de penser l'infini, donc à sa capacité suprasensible. C'est cette prise de conscience qui fait émerger le sentiment positif relié au sublime. Par suite, la reconnaissance du suprasensible pousse le sujet à faire appel à « la force supérieure » en lui, qui n'est autre que sa liberté morale. Bien que très philosophique, cette définition kantienne du sublime complète la compréhension du beau dans *Désert*. Quels sont les espaces représentés de manière sublime? En plus d'être beau, le désert est-il aussi un espace sublime?

Trois lieux se prêtent à l'expérience du sublime dans l'histoire de Lalla, à savoir le bord de mer, le plateau et le désert. Dans chacun de ces espaces, Lalla éprouve du plaisir dans la crainte, car ce qu'elle perçoit la trouble et la dépasse. Elle

⁶⁵ Sherringham, *op. cit.*, p. 201.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 211.

n'en fait pas l'expérience dans la solitude, mais en présence d'un être surnaturel ou magique, qui participe à la création de l'atmosphère de cet univers sublime. Nous explorerons deux de ces espaces : le plateau et le désert.

Sur le plateau, Lalla rencontre Es Ser. Son ascension vers cet espace la prépare à l'expérience du sublime : « le temps et l'espace devenaient plus grands, comme si la lumière ardente du ciel entraînait dans ses poumons et les dilatait, et que tout son corps devenait semblable à une géante. » (*D*, p. 199) Comme dans la vision de l'arbre sec, Lalla ne connaît pas la raison de son attraction pour ce lieu. Elle a la « tête vide, sans comprendre. » (*D*, p. 200) Le sublime est un sentiment mystérieux. Lalla rencontre alors Es Ser dans un tourbillon. La description manifeste une forte crainte : Lalla cesse de respirer, elle est forcée de s'accroupir, elle ressent un poids sur elle-même. Puis le sublime cesse, pour revenir plus fortement une deuxième fois. On constate donc que le sublime est un moment d'intensité qui interrompt momentanément et sans préavis la contemplation du beau paysage.

Parlant de cette alternance entre les deux sentiments, Kant dit que

« dans la représentation du sublime de la nature, l'esprit se sent mis en mouvement, tandis qu'il est en contemplation calme dans le jugement esthétique portant sur le beau dans la nature. Ce mouvement (et surtout dans ses débuts) peut être comparé à un ébranlement, c'est-à-dire à une rapide alternance de répulsion et d'attrait provoqués par le même objet⁶⁸. »

Es Ser laisse la sensation de « quelque chose de terrible, et en même temps de très beau. » (*D*, p. 205) Puis, l'angoisse se dilue dans la paix. Le sublime cède encore une fois au beau. Le fait que Lalla interprète la grandeur de la nature par rapport au surnaturel d'un être qu'elle craint et qu'elle admire, renforce l'expérience du sublime. Non seulement le plateau est sublime en lui-même, mais Es Ser est aussi un être sublime. La superposition de ces deux instances sublimes redouble la puissance sublime de l'une et de l'autre instance.

⁶⁸ Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger esthétique*, in *Œuvres philosophiques II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985, p. 1027, section V, 258.

Lalla fait aussi l'expérience du sublime dans le désert avec son compagnon le Hartani. Tantôt animal, berger, flamme, reflet, ombre détachée de la terre, il se fond par magie dans son environnement. Mais, pour Lalla, le paysage est immense, douloureux et inaccessible. Le Hartani la secourt, et le soir, alors qu'ils regardent le ciel, la beauté est si intense que le sentiment du sublime s'installe pendant quelques instants. « La nature est donc sublime dans ceux de ses phénomènes dont l'intuition implique l'idée de son infinité⁶⁹. » Pourtant, l'expérience du sublime est ici supplantée par le sentiment de la sublimation, qui constitue une fuite et non pas une expérience de la réalité. Tout à coup, Lalla et le Hartani « ne voient plus la terre, à présent. Les deux enfants serrés l'un contre l'autre voyagent en plein ciel. » (*D*, p. 221) Selon Sophie de Mijolla-Mellor, la sublimation survient lorsque « les moments critiques au cours de la vie ouvrent la possibilité d'une modification topique de la relation entre le Moi et son idéal parce qu'ils contraignent le sujet à réexaminer l'image qu'il se fait de lui-même⁷⁰. » La sublimation, liée à l'autoconservation du « moi », sert à voiler l'échec de Lalla à survivre dans le désert comme elle en a depuis toujours rêvé. C'est sur cet échec que se termine le rêve de Lalla de vivre dans le désert. Elle se réfugiera alors dans un autre rêve, celui de partir vivre dans la ville de Marseille.

À travers la lecture de *Désert*, deux sentiments esthétiques cohabitent : le beau et le sublime. Par le biais de la rêverie et de la poétisation, la beauté du désert prend toute son extension. Or, les dangers réels du désert interrompent cette admiration paisible. Le texte en soi permet de maintenir le danger à distance, et c'est la raison pour laquelle il peut conduire le lecteur à l'expérience du sublime. L'originalité de Le Clézio consiste donc à décrire le paysage du désert et de la Cité Arabe, non pas de manière exotique, mais en faisant naître les sentiments du beau et du sublime⁷¹. Mais, il reste encore une autre dimension du sublime à explorer.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 1023, section V, 255.

⁷⁰ Mijolla-Mellor Sophie de, *La sublimation*, Paris, PUF, 2005, p. 94.

⁷¹ Ici, exotique est pris dans le sens d'un récit insistant sur la bizarrerie des traditions étrangères.

Dans la récitation du *dzikr* du cheikh, le sublime atteint son paroxysme, car il convoque l'image du sublime divin⁷². Lorsque le cheikh loue Dieu, car il est « Dieu le haut, Dieu l'immense, celui qui n'est pas de la terre ni du ciel, celui qui vit au-delà de mon regard, au-delà de mon savoir, celui qui me connaît mais que je ne peux connaître » (*D*, p. 59), la narration s'intensifie, s'accélère par l'effet de répétition et la brièveté des propositions. Le cheikh fait l'expérience du sublime par rapport à l'être suprême Dieu, entraînant les hommes bleus avec lui. Comme le dit Kant, le sublime dynamique « nous fait connaître en tant qu'êtres de la nature, notre faiblesse physique⁷³ », et le sublime mathématique nous fait ressentir « le sentiment de l'impuissance de notre faculté à atteindre une Idée, qui pour nous est loi, est respect⁷⁴. »

En termes religieux, cela peut se traduire par le sentiment de « crainte de Dieu » qui n'est autre qu'un respect causé par la reconnaissance de sa propre faiblesse par rapport à un Dieu qui existe et qui dépasse l'entendement.

« Ainsi l'homme vertueux craint Dieu sans en avoir peur parce que vouloir résister à Dieu et à ses commandements ne lui apparaît nullement un cas envisageable. Mais, dans tous les autres cas où résister ne lui paraît pas impossible, il considérera Dieu comme objet de crainte⁷⁵. »

Le désert peut provoquer le même sentiment du sublime que Dieu puisque Dieu est dans le désert. Le cheikh loue Dieu en disant : « Il n'a pas d'égal, ni de rival, il est celui qui vit au sommet de la plus haute montagne, celui qui est dans le sable du désert, celui qui est dans la mer, dans le ciel, dans l'eau, celui qui est la voie, il est celui de la nuit et des étoiles... » (*D*, p. 61) Dieu et le paysage sont unifiés. Or, une autre unification s'y adjoint. En effet, plus la prière s'intensifie, plus les hommes bleus sont unis entre eux de sorte à ne former qu'un seul corps, car « alors, sans

⁷² Le « *dzikr* » signifie « souvenir » ou « mention. » Il s'agit d'une récitation chantée lors de *majlis* (séances de réunion des soufis), sous la direction du cheikh, d'une durée de une ou deux heures, et qui se caractérise par une invocation du Nom divin. Seul l'initié peut y participer sous peine de malédiction. In Stoddart William, *Le soufisme*, Lausanne, Édition des Trois Continents, 1979.

⁷³ Sherringham, *op. cit.*, p. 214.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁵ Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger esthétique*, in Œuvres philosophiques II, *op. cit.*, p. 1030 et 1031, section V, 260-261.

même s'en apercevoir, les musiciens se sont mis à jouer, et leur musique légère parlait avec la voix de Ma el Aïnine », puis « la foule dansait, et criait avec un bruit de déchirement : Houwa! Lui! » (D, p. 61-62) Enfin, les hommes bleus s'unissent au paysage tout en devenant une seule et même voix. « La rumeur de la foule grandissait, et les murs des maisons résonnaient, tandis que les voix criaient les noms, les inscrivaient pour toujours dans la mémoire, sur la terre froide et nue et dans le ciel constellé. » (D, p. 65) Au cours de cette liturgie, les hommes et Dieu sont unis dans le paysage et, leur union incarne le sublime suprême.

La doctrine principale des soufis est la quête de l'unicité de l'être. Marie-Madeleine Davy montre que :

« c'est l'unité que recherchent les hommes du désert, rien d'autre que l'unité. Ce qui est multiple, éparpillé est sujet à la corruption, seule l'unité échappe au temps et s'insère dans l'éternité. Cette unité devient la porte donnant accès à la communication. L'unité ne peut se produire que par la dimension divine, c'est en elle qu'elle s'accomplit⁷⁶. »

Le *dzikr* est une prière dont le but est de restituer à l'homme sa véritable nature, donc de le rendre à l'image de Dieu en l'y unifiant. Il semblerait en effet que la vision du désert ne constitue pas à elle seule l'expérience du sublime, même si le désert est en effet sublime. L'expérience du sublime, conjointe à la manifestation d'un être supérieur divin, relèverait de la communication entre les dimensions du dehors et la dimension spirituelle de l'homme. La plus sublime révélation, c'est que Dieu est visible en chaque homme, et que pour les soufis, le monde même est Dieu⁷⁷.

⁷⁶ Doucey Bruno, *op. cit.*, p. 1012.

⁷⁷ Emerson Ralph Waldo, *Emerson in his Journals*, Cambridge MA, Belknap Press of Harvard University Press, 1982.

2.2 La ville de Marseille : paysage moral

2.2.1 Du mal

Si la topographie de la Cité s'appuie principalement sur une idée esthétique, celle de Marseille est construite sur un paradigme moral. La belle Cité contraste violemment avec la décadente Marseille. Comment le mal prend-t-il figure dans la narration et quelle est sa fonction dans l'opposition entre le paysage Arabe et le paysage Occidental?

À la page 306 de l'œuvre, au milieu de la description des rues de Marseille, une phrase très courte, mais d'une importance capitale fait irruption dans la narration : « Le mal. » Singulièrement averbale, cette phrase place la description de Marseille sur un versant moral : celui du mal. Marseille est l'incarnation du mal radical, du mal absolu. Que signifie « le mal » dans le contexte de Marseille? Le mal englobe 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.

Lalla a une vision déformée de Marseille dans deux sens. Tout d'abord, elle a été bercée d'illusions esthétiques par Naman, et s' imagine que Marseille sera une ville lumineuse, grandiose, pleine d'espoir, de beauté et d'avenir. Ensuite, son image de Marseille est très vite déformée par la prise de conscience du mal. Elle ressent, dès le voyage en 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. Les pauvres peuvent vivre en « riant » (*D*, p. 90), mais les miséreux « marchent comme s'ils étaient dans un demi-sommeil. » (*D*, p. 270) Ainsi, à Marseille, la pauvreté est causée par le mal.

Ce mal est également présent dans la solitude. Tandis que Lalla recherchait le bien-être de la solitude dans la Cité, tout change à Marseille, où la solitude devient synonyme de vide, d'absence voire de non-existence. « La solitude est grande, elle fait mal. » (*D*, p. 306) Un trou aspire les habitants de Marseille vers une mauvaise solitude qui les défait de leur vitalité et de leur plaisir de vivre. Le silence qui « pèse » (*D*, p. 305) va de pair avec la solitude. Marseille est un lieu inquiétant où la solitude, le silence et la pauvreté sont des sources d'angoisse et de malheur.

La couleur dominante de la description est le gris, par opposition au bleu et au cuivre dans le récit des hommes bleus. Les visages, les bâtiments, l'intérieur des appartements et les habits deviennent gris. La noblesse de la couleur bleue est remplacée par la vilénie du gris. 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)

Les thèmes de la monstruosité et de l'emprisonnement sont très exploités. Le champ lexical de l'enfermement est présent dans : « grillage », « barreaux », « prisonniers », « réduit noir et froid » (*D*, p. 302), et « trous sans lumière, sans air, sans ciel. » (*D*, p. 303) La ville est comparée à un tombeau ou à un donjon dont les pierres froides et humides ruissellent d'eau sale, comme la rue ruisselle d'eaux usées. Les personnages qu'observe Lalla vivent sans sortir de cette prison. Ce qui inquiète Lalla, c'est qu'ils restent toujours les mêmes, de sorte qu'on peut en esquisser les caricatures : « la grosse femme impotente », Ibrahim vivant 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 ménage

étranger dont le mari, « frappe [chaque soir] sa femme à grands coups de poing sur la tête. » (*D*, p. 302-303) La répétition des mêmes gestes fait d'eux des prisonniers de leur propre vie. Parfois, Lalla se sent regardée et menacée par la ville. 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) Dans ce visage, elle voit la mort, aussi présente sous la forme de morts-vivants. À la vue du linge étendu, Lalla croit voir des corps démembrés. Elle croise également des « silhouettes noires, sans visage » (*D*, p. 307) et des « corps abandonnés. » (*D*, p. 310) 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.

Le grand monstre de la ville est malade : il est sal, lépreux, ivre, mouillé et cadavérique. Les habitants sont contaminés par cette même maladie. L'architecture de la ville est issue de la même souche que la vie des habitants : le mal. Pour résister à 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)

2.2.2 Symbole ascensionnel et négativité hyperbolique

Dans un système de représentation, Gilbert Durand affirme que la compréhension du texte en fonction de la symbolique ascensionnelle enrichit l'analyse spatiale d'un roman dont les aventures du protagoniste illustrent les rapports entre l'Occident et le tiers monde⁷⁸. La symbolique ascensionnelle renvoie à la verticalité de l'espace conçu selon deux mouvements : l'ascension ou la chute. À Marseille, Lalla fait l'expérience de la chute, dont la particularité est qu'elle s'opère en spirale, comme si elle tombait dans un entonnoir, se faisant aspirer vers un abîme

⁷⁸ Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études Supérieures », 1969.

profond, qui dans le contexte de la description morale de la ville, ne peut être qu'un abîme moral, à savoir les limbes.

Les étapes successives de cette longue descente commencent lorsqu'elle ressent une force négative l'attirer vers le bas. « Il y a tellement de forces, ici, tellement de bruits, de mouvements, et le vent s'est peut-être perdu dans les rues, dans les escaliers, sur les esplanades. » (*D*, p. 271) Suite à quoi, « elle redescend vers la ville. » (*D*, p. 271) La ville est dans la sphère inférieure de la spirale. Lalla est saisie de grands vertiges et de tourbillons, lorsque, à la vue des misérables passants, des pensées négatives et malheureuses l'envahissent, et la préparent à la grande descente dans le cœur de l'entonnoir. Cette scène se déroule pendant la nuit où, refusant de rentrer chez Aamma, Lalla erre dans les rues sombres de Marseille. Tout d'abord, elle passe par des endroits de plus en plus lugubres et décadents, comme le quartier des prostituées. Elle marche sur de longues distances, et « tourne dans les rues comme un vieux chien noir au poil hérissé. » (*D*, p. 303) Cette image allie l'effet de tourbillon avec la noirceur de la peur. Puis, ce sont les tourbillons qui s'enchaînent, causés par l'impression que « les bruits de pneus et de pas traçaient de grands cercles concentriques sur les bords d'un gigantesque entonnoir. » (*D*, p. 309) À chaque pas, les cercles se rétrécissent autour de Lalla. Puis c'est l'ivresse qui cause un nouveau tourbillon.

Dans cette vision du tourbillon, Lalla voit les yeux d'une femme « où la pupille n'est pas plus grande qu'une tête d'épingle. » (*D*, p. 310) La pupille symbolise le fond de l'entonnoir. Tout au long de cette nuit, c'est donc le regard qui effraye Lalla; la peur de ne pas être vue, la peur de ce qu'elle voit, la peur d'être fixée par le regard de l'autre ou le regard vide de ce monstre qu'est la ville. Cette métaphore remet en question le regard exotique porté sur l'ex-colonie⁷⁹. Enfin, le dernier tourbillon est une descente aux enfers, car « il y a tant de haine et de désespoir dans cette ruelle, comme si elle descendait sans fin à travers tous les degrés de l'enfer, sans jamais rencontrer de fond, sans jamais s'arrêter. » (*D*, p. 314) La connotation morale et religieuse est donc clairement établie par cette comparaison de

⁷⁹ Ici, le terme exotique est pris dans le sens du regard pittoresque et folklorique porté sur le non-européen.

la ville à l'enfer. Afin d'éviter la chute finale au fond de l'entonnoir, Lalla pense à « l'étendue des plateaux de pierre » (*D*, p. 311), donc à une étendue horizontale qui la sauvera. La topographie des espaces de la Cité et de Marseille est donc en complète opposition. Le monde utopique s'oppose au monde de la corruption.

Jean-Marc Moura emploie le terme de « négativité hyperbolique » pour qualifier la description morbide de la ville de Marseille. En effet, la réalité de la ville de Marseille n'est pas si terrible. Généralement, Marseille est associée aux vacances sur le bord de la Méditerranée, mais aussi aux nombreuses cités d'HLM, peuplées d'immigrants et qui sont souvent le théâtre de violences urbaines. On remarque que la description de Marseille est plus hyperbolique que celle du désert et de la Cité. La négativité de Marseille est radicale et tangible, mise à part quelques moments de détente grâce à des personnages sympathiques tels que Radicz, Monsieur Ceresola, le vieil homme de l'hôtel, et à des moments passés au bord de la mer. La négativité hyperbolique de l'Occident par rapport au pays du tiers monde n'implique pas nécessairement la culpabilité du premier vis-à-vis du second.

Ainsi, la représentation de l'Occident, du tiers monde, et de leurs rapports n'est pas stéréotypée. Dans une *mimesis* type, la représentation du tiers monde est rapportée au système des images de l'Occident, même quand celui-ci est dénoncé comme coupable de la pauvreté du tiers monde. En effet, la culpabilisation de l'Occident passe par la description d'un tiers monde victime, impuissant et souvent exotisé. Le Clézio évite ce stratagème d'une part en n'établissant aucun lien direct entre la pauvreté de la Cité et les effets de l'Occident, car la pauvreté est partout. D'autre part, en prenant exclusivement le point de vue de Lalla, il s'intéresse à l'intériorité de la jeune fille sans la compromettre en tant qu'altérité venant d'un pays du tiers monde. L'image de la femme donnée par Le Clézio confirme cette originalité. En quoi la représentation de Lalla échappe-t-elle aux orientalismes de la littérature?

2.2.3 La femme divine

Lalla n'est à aucun moment donné du récit une figure sensuelle et érotique, même lorsqu'elle devient la *cover-girl* de magazines célèbres en France. Elle est belle, elle resplendit, elle rayonne, mais c'est seulement son visage qui intéresse le narrateur. Sa peau est de cuivre, mais aucun contact sensuel ne s'installe entre elle et l'Occident. La jeune fille est divinisée, non pas en tant que femme Arabe, mais en tant que femme-lumière, femme-sable et femme-eau. Elle est femme Arabe, non pas femme Européenne Arabisée. Partant, Lalla n'est pas érigée en représentante de son peuple ou sa classe sociale, mais est considérée comme une altérité à part entière.

Lalla est une femme-lumière à la limite du visible et de l'invisible. Toujours à la recherche d'une cachette, elle reproche pourtant aux marseillais de ne jamais la voir, ce qui les rend inhumains. Elle veut être vue de sorte à n'être jamais vue. Rien de nouveau, puisqu'à la Cité, elle était déjà obsédée par la cachette. À Marseille, c'est d'abord son manteau qui lui sert de cachette et la rend invisible, puis, à l'hôtel Sainte-Blanche, elle s'habille de sorte à être confondue avec un « tas de chiffons » (*D*, p. 292), et enfin, avec Radicz, elle cherche des cachettes près de la gare pour pouvoir regarder les passants sans être vue. Le souci de se cacher est directement lié avec le regard de l'autre, et par extension de l'Occident. Mais, au sortir de l'hôtel Sainte-Blanche, toute la lumière, qu'elle protégeait et qu'elle cachait sous son manteau émane malgré elle. Elle devient la femme-lumière. Son corps est lumière, comme le corps des hommes du désert. Sa liberté et sa lumière, lui donnent la force de balayer « les murs, les fenêtres, les autos, les gens. » (*D*, p. 331) Le champ lexical de la lumière devient de plus en plus oppressant alors que Lalla-lumière est reflétée dans tous les miroirs du magasin. « C'est à cause de toute la lumière qui jaillit de ses yeux, de sa peau, de ses cheveux, la lumière presque surnaturelle. » (*D*, p. 333)

Elle est comparée à du feu, à de la lumière d'électricité blanche. Lalla n'est pas entourée de lumière, comme d'une auréole, elle est la lumière primordiale, nécessaire à la vie. Ainsi, Lalla n'est pas sanctifiée, mais divinisée. Comment a-t-elle pu accéder à la divinité? Selon Jean-Marc Moura, la lumière « relève [...] du

symbolisme spectaculaire » complété par le symbolisme « diaïrétique qui concerne la purification⁸⁰. » La lumière du désert a confronté Lalla à sa plus grande faiblesse, et l'a ensuite investie de sa plus grande force. L'échec de son parcours initiatique dans le désert a servi à l'amener plus haut dans une mystique ascensionnelle. Lalla a pu dépasser le réel mauvais de Marseille grâce à sa partie lumineuse, qui n'a fait que grandir et s'épanouir en elle. Ce qui fascine le photographe, c'est son « regard, la lumière profonde qui jaillit des yeux obliques, la lumière couleur d'ombre. Du plus loin, comme si quelqu'un d'autre, de secret, regardait par ces pupilles, jugeait en silence. » (*D*, p. 350) À l'inverse du regard ténébreux de la pupille au fond de l'entonnoir, Lalla a un regard divin, secret, qui vient d'un autre monde, d'un au-delà.

Lalla est aussi la femme-sable et la femme-eau. Le sable est fluide et purifiant. C'est ce sable qui entoure la ville pour tout faire craquer alors que Lalla laisse la lumière de son regard parcourir le paysage de la ville.

« Mais c'est la ville entière que le sable entoure, que le sable enserre, et on entend craquer les superstructures des immeubles de béton, tandis que courent les fissures sur les murs, et que tombent les panneaux de verre miroir des gratte-ciel. C'est le regard de Lalla qui porte la force brûlante du désert. » (*D*, p. 332)

À cette image du sable destructeur, se joint l'image de l'eau qui inonde la ville. Plusieurs fois, le texte dit que Lalla « glisse » (*D*, p. 295, 267, 274) dans la ville, comme si elle était une femme-eau, remplissant la ville au fur et à mesure qu'elle y marche.

Lors de la danse exécutée au Paris-Palace, les trois éléments : la lumière, le sable et l'eau, se rejoignent en elle. Les éléments de lumière entourent Lalla de sorte à créer une impression de vertige et de tourbillon, mais cette fois c'est un tourbillon d'élévation. La lumière éclate dans tous les sens et aveugle les autres danseurs. Lalla ne se voit pas elle-même, car tout ce qu'elle sent c'est la lumière jaillissant d'elle. À la fin de la danse, on assiste à « une explosion blanche et chaude qui étend ses rayons à travers toute la salle, un éclair qui doit briser toutes les ampoules électriques, les

⁸⁰ Moura, *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 229-230.

tubes de néon, qui foudroie les musiciens leurs doigts sur les guitares, et qui fait éclater tous les haut-parleurs.» (*D*, p. 357) La lumière de Lalla atteint son paroxysme, sa divinité est rendue parfaite dans la destruction de tout ce qui fait obstruction à la vraie lumière ou qui pourrait la concurrencer.

Les éléments de la fluidité évoquant le sable et l'eau contribuent à la magie de ce « quelque chose d'extraordinaire. » (*D*, p. 354) Le sable est présent dans la « couleur de sable » (*D*, p. 355) du sol, « l'étendue de sable et de sel » (*D*, p. 356) qui s'étend autour d'elle. L'eau est, dans l'entrain de la danse, pareille à des « trombes qui marchent sur la mer » (*D*, p. 356) et dans le glissement fluide des gestes de Lalla. Enfin, le sable et l'eau sont réunis dans l'expression « les vagues des dunes » (*D*, p. 356) qui entourent Lalla dans sa danse.

Ces trois éléments réunis transfigurent Lalla qui devient tantôt, femme-lumière, femme-sable et femme-eau. Le tourbillon lui permet d'allier ces trois figures et de passer de l'une à l'autre. La lumière reste néanmoins la figure dominante de la femme du désert. L'image de la femme-lumière caractérise la divinité et la féminité suprême, mais aussi l'intouchable et l'insaisissable, ce que Lalla restera jusqu'à la fin du récit. Il est impossible d'enfermer et d'emprisonner la lumière. La force du roman de *Le Clézio* est justement le caractère insaisissable de la femme étrangère. La femme Arabe est une altérité qui échappe à l'Occident et qui reste impossible à fixer dans un stéréotype⁸¹.

Jean-Marc Moura établit une distinction claire entre l'altérité pensée comme un *ALTER* et un *ALIUS*. L'*ALTER* vaut pour « toutes les images unificatrices, rapportant les pays pauvres aux conceptions occidentales⁸² » où « l'Autre est réduit à une différence opératoire dans la sphère d'intérêt du groupe, et son altérité est ignorée⁸³ », tandis que l'*ALIUS* est « non plus simple différence, reflet étrange du groupe, mais qualité irréductible », il « concerne le caractère constituant de

⁸¹ Le stéréotype est une idée préconçue associée à une catégorie qui correspondrait ici à l'image de la femme Arabe sensuelle.

⁸² Moura, *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 284.

⁸³ *Ibid.*, p. 282.

l'imaginaire social ou le pouvoir de contestation radicale du sujet⁸⁴. » Le Clézio a présenté Lalla dans son altérité *ALIUS* comme une différence insaisissable pour tous, même pour son propre milieu. Moura affirme qu' « on doit probablement conclure à la réussite esthétique lorsqu'une œuvre s'avère capable de distordre tout code au point de laisser paraître, dans le tremblé de son écriture, la pure distance de l'altérité⁸⁵. » C'est d'une telle réussite esthétique que relève l'œuvre *Désert* de Le Clézio. L'analyse du paysage moral aura donc permis de faire un retour sur la qualité esthétique du récit de Le Clézio.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 284.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 286.

CHAPITRE III

BOWLES ET L'AUTRE

3.1 Errance du discours et dérive du sujet moderne

3.1.1 Le discours et le corps

La profondeur subjective des deux protagonistes principaux, Port et Kit Moresby, appelle à l'analyse de leur discours intérieur et dialogique, car l'aventure qui les entraîne plus avant dans le désert les conduit parallèlement à une dégénérescence, qui se solde dans la mort de Port et la folie de Kit. Selon le psychanalyste Denis Vasse, « tout texte se donne à lire comme projection de l'image inconsciente du corps, ce qui exige un repérage rigoureux des signifiants [...] dans leur double rapport à l'objet (a) et au sujet⁸⁶. » Ainsi, les discours de Port et Kit sont symptomatiques de leur incapacité à advenir comme sujet dans le monde. L'analyse du rapport entre le corps et la voix de Denis Vasse, dans *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, ouvre à l'interprétation des actes de parole du sujet confronté aux limites de la vie : la mort et la folie.

Selon Vasse, la clôture inconsciente du corps au niveau de l'ombilical symbolise la projection de l'être dans l'altérité radicale. En nommant, la parole rompt le silence et le chaos du monde pour établir l'ordre signifiant et la différenciation. « Hors de cette dernière, il n'y a plus qu'un anti-monde — celui du psychotique — dans lequel rien ne différencie le même et l'autre⁸⁷. » Le discours articule le sujet au monde entre deux extrémités structurantes : l'origine et la mort. L'origine est le point de cécité absolu et irrécupérable, elle est une question qui « reste ouverte, sans cesse réactualisée par la parole aux carrefours où s'entrecroisent les représentations⁸⁸. » D'autre part, la négation du sujet par la mort est la « butée

⁸⁶ Vasse Denis, *L'ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1974, p. 38.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 84.

organisatrice⁸⁹ » qui donne sens au discours et rend possible le désir de l'autre et le désir de vie. Par suite, la symbolisation et la soumission à la loi de ces deux instances est une condition nécessaire pour éviter le refus de la vie. Sans cela, le sujet ne pénètre pas dans le monde signifiant. C'est le cas d'un « vouloir ne-pas-vivre, ne pas naître, n'être pas — non pas pour mourir — mais pour ne pas mourir⁹⁰. »

La soustraction à la loi du corps empêche le sujet d'habiter son corps et sa voix. Il part à la dérive. Sa parole n'ayant pas le pouvoir de la différenciation, elle est chosifiée. Le sujet, dont on ne peut dire qu'il soit sujet, est dès lors prisonnier de forces inconscientes qui réduisent sa voix au silence et il « se trouve englouti, perdu, aliéné dans le savoir pour l'autre devenu savoir de l'autre, et c'est la folie. Ou bien, alors, il se trouve emprisonné, enfermé, lié dans un lieu sans repère, et c'est la mort⁹¹. » En quoi les discours de Port et Kit sont-ils des discours de l'errance, symptôme de l'impossibilité du sujet moderne à advenir dans le monde comme sujet de son propre discours?

L'expression dialogique des deux protagonistes progresse vers une fermeture de la communication aboutissant à la non-conversation. Le dialogue de surface masque l'absence de la parole dans leurs échanges intimes. En haut de la montagne, dans le moment de la première contemplation du paysage désertique, le dialogue de Port et Kit est motivé par la peur d'un interdit de la parole, le « *ultimate taboo* » (*SS*, p. 208), à savoir la mort, synonyme de vide⁹². De manière métaphorique, la narrativité évoque la fuite du temps vers une finalité à travers l'image du coucher du soleil, la scène de la coupure des poils (particules mortes), celle de l'homme religieux s'adressant à un être supérieur et, enfin, à travers la description du paysage dont la noirceur s'épaissit.

Le silence du désert et la sensation du vide qui les entoure fait monter en Kit la crainte consciente de la mort, et le refus inconscient de mourir. En effet, « *the very*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁹¹ *Ibid.*, p. 195.

⁹² L'abréviation *SS* servira comme modèle de citation pour tout extrait de l'œuvre de Paul Bowles, *The Sheltering Sky*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980.

silences and emptinesses that touched his soul terrified her » (S S, p. 93) et « *the terror was always there inside her ready to take command.* » (S S, p. 93) Si Port tente de briser le tabou, Kit coupe court à la parole en suppliant : « *please don't talk about it now. [...] Everything you say frightens me, up here.* » (S S, p. 94) Enfin, Port lui révèle que : « *we've never managed, either one of us, to get all the way into life. We're hanging on the outside for all we're worth, convinced we're going to fall off at the next bump.* » (S S, p. 94) Port et Kit reconnaissent qu'ils sont des sujets partiels, mais cette reconnaissance ne leur permet pas pour autant d'advenir dans l'existence, car leurs actes de parole n'opèrent plus une coupure signifiante dans le monde.

Ils vivent en marge de l'existence, car ils n'existent pas au sens latin du verbe *exsistere*, qui signifie « sortir de » ou « s'élever de. » Ils ne sont pas sortis du magma pré-historique dans lequel le petit d'homme est plongé avant d'advenir au monde comme sujet. Même la voix de Port semble venir d'un ailleurs inconnu, car « *his voice sounded unreal, as voices are likely to do after a long pause in an utterly silent spot.* » (S S, p. 94) Malgré l'explication de ce constat, la voix émerge d'un silence plus profond de l'être : l'absence d'un sujet capable de faire tenir la parole. « Elle ne vient plus d'un "Autre", elle vient "d'ailleurs"⁹³ », un ailleurs indéterminé, indéfini et perdu.

Dans leur échange sous la moustiquaire, Port compare la vie à une cigarette. Paradoxalement, pour arrêter de vivre, il faut arrêter de fumer. Or la vie, comme la cigarette, a dès le début « *the unpleasant taste* » (S S, p. 159) de la fin. Cette allégorie se retrouve également au niveau du discours qui part en fumée. Dans un milieu désertique, où leurs repères signifiants ne fonctionnent plus face à une altérité culturelle et paysagère, Port et Kit se replient sur leurs propres signifiants, qui ne sont que « *frivolous kind of chatter.* » (S S, p. 160) L'épaisseur de la parole est à la mesure de l'épaisseur du sujet. Ils se considèrent l'un l'autre comme des objets. Cela explique l'impossibilité de l'amour dans le couple. En effet, « *now for so long there had been no love, no possibility of it.* » (S S, p. 93) Ils désirent tous deux une relation plus intime, mais ils dépendent l'un de l'autre comme objets de survie : Port a besoin

⁹³ Vasse Denis, *L'ombilic et la voix*, op. cit., p. 196.

de Kit car c'est le seul moyen d'aimer, tandis que Kit a besoin de Port pour survivre à son hystérie. L'amour envers un objet est une impasse, puisque seul deux sujets désirants peuvent s'aimer. Ainsi, « la parole [se] trouve coupée, séparée du lieu où le sujet cherche à se dire⁹⁴ » et la voix même devient chose.

3.1.2 *L'homme qui marche*

François Jacquemont dit d'Alberto Giacometti, qu'« obsédé par la mort, il cherchait à arracher ses modèles au néant »⁹⁵. Autour des sculptures de Giacometti rôde la question du surgissement de l'être à la limite de la ligne, tracé fragile qui fait émerger l'être et le renvoie par-là même au néant. « L'homme — réduit à un fil — dans le délabrement — la misère du monde — qui se cherche à partir de rien — sortant du néant, de l'ombre — à qui apparaît son semblable — délabré, mince, nu, exténué, étriqué⁹⁶ », *L'homme qui marche*, sculpture réalisée par Giacometti en 1960, est un Port Moresby⁹⁷. C'est un homme qui tente de s'élever hors du magma indéterminé du non-être, mais qui en conserve la matière première. Le poids de son existence reste aussi léger que sa silhouette spectrale. Il ne parvient pas à advenir et à se définir comme sujet dans l'existence. Malgré son geste vers autrui, il se dresse dans l'immobilité et la fixité, marquant ainsi l'impossibilité d'aller au-devant du vide qui l'entoure et par lequel il se définit. Car, Giacometti parle davantage de vide que de matière.

La figure de *L'homme qui marche*, comme celle de Port Moresby, est rachitique, vide de consistance de telle sorte que le néant qui l'entourne creuse aussi son propre néant. Le vide a une présence active, comme le souligne Valéry Hugotte.

« La fascination, l'angoisse aussi qui saisit à la vue — au toucher — de ces surfaces ravagées qui s'imposent dans les années 1950, tient à ce qu'elles nous révèlent l'action corrosive du vide et les angoisses

⁹⁴ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁵ Jacquemont François, *La main compatissante de Giacometti*, dans *L'est Républicain*, 1^{er} Décembre 1991, No 1544 (supplément de l'Est Républicain No 93), p. 16.

⁹⁶ Ponge Francis, dans *Télérama*, 2007, No 1265, (hors-série), p. 44.

⁹⁷ Giacometti Alberto, *L'homme qui marche*, 1960.

du Dehors qui n'est plus comme *L'objet invisible* une inaccessible extériorité, mais l'intériorité même des êtres⁹⁸. »

Port Moresby est la figure de l'angoisse de l'homme moderne face au vide du Dehors, et surtout face à autrui. Incapable d'aimer, de prendre soin d'un autre et de se confronter au vide de l'Autre, il demeure dans la solitude extrême et le froid du plâtre. Il devient lui-même vide. Avant sa mort, on reconnaît Port dans la figure de *L'homme qui chavire* de Giacometti⁹⁹. Celui-ci tente de s'accrocher à un objet, mais sa main tombe sur le vide. Son corps difforme est torturé par une douleur intérieure et le fil qui le maintient est sur le point de se briser, et de le laisser se briser. La chute dans la mort est préfigurée par sa chair dégoulinante, sa bouche fermée, et son nombril ouvert. Entre être et néant, cet homme est vertigineux, comme au seuil de la mort.

Malade, Port est réduit à n'être qu'un « *cloaca in which the chemical processes continue.* » (*S S*, p. 208) Pour Kit, il n'est plus humain. Tenant à un fil à la rationalité, Port évoque son anniversaire, au sens de la naissance (*birth-day*) qui n'est autre que sa naissance symbolique au monde. Alors qu'il est sur le point de mourir, Port tente de naître à la vie. Soudain, le paysage du Dehors revêt une importance primordiale parce que « *(He) would have liked it to be beautiful out.* » (*S S* p. 208) Il se situe dans la différence par rapport à la nature extérieure en prenant conscience qu'il n'est pas « *out in it.* » (*S S*, p. 208) La combinaison de *out* et *in* manifeste qu'il faut être à l'extérieur (dans la mort) pour être à l'intérieur (dans le sujet). Il faut donc mourir pour vivre. Dans cet instant où il se saisit, Port est « *two things at once* » : mort et vie (*S S*, p. 210). Le discours de Port fait allusion à sa proximité avec un autre monde, où, contrairement au monde auquel il aspire, il n'y a réellement aucune altérité. Se rattacher à Kit est son seul espoir d'ancrage. Lorsqu'il la tient pour la dernière fois dans ses bras, Port « *had the illusion of holding the world in his arms* » (*S S*, p. 211), car c'est le vrai monde de l'Autre qu'il comprend et qu'il saisit dans cet instant.

⁹⁸ Hugotte Valéry, *La présence active du vide : l'objet invisible de Giacometti*, dans *Esprit*, Février 1993, No 189, p. 62.

⁹⁹ Giacometti Alberto, *L'homme qui chavire*, 1950.

La mort de Port est précédée d'une période de délire durant laquelle il mène un combat, entrecoupé par des scènes ramenant le lecteur à la surface des vivants. Le corps de Port est tendu entre le délire de la fièvre et de la douleur, et la vision de la mort. Il se laisse immerger dans le magma de l'imaginaire fantastique qui se caractérise par une distorsion de l'espace. Les dimensions de la chambre se réduisent et se confondent, de sorte que la chambre devient trompeuse. Les espaces intérieurs et extérieurs se chevauchent et se croisent en un centre, qui se dédouble en deux centres : celui de la chambre et celui de son monde délirant. L'espace s'ouvre finalement et s'unifie dans la coupure du ciel : « *slowly the split would occur, the sky draw back, and he would see what he never doubted lay behind advance upon him with the speed of a million winds.* » (S S, p. 227) Le ciel représentait pour Port la protection de son univers appauvri en signifiants contre l'absolu signifiant, Dieu. La fissure du ciel symbolise son émergence dans le monde signifiant, la coupure signifiante par la parole. Or, elle coïncide avec sa mort. Il est mort et vivant dans un même instant.

Les mots, tout comme l'espace, deviennent incompréhensibles. L'incertitude des significations et la difficulté à manipuler les mots pour se faire comprendre laisse place à des images et des pensées. Sa question : « *what is it?* » (S S, p. 221) témoigne de l'incohérence des mots dans leur rapport aux choses. Les images et les hallucinations sont une fabrication à partir de la matière première de son imaginaire inconscient. Cette matière première peut être associée à la matière utilisée par Giacometti pour créer ses sculptures. Il s'agit d'une substance chaotique, informe, qui évoque le tohu-bohu de l'origine. « Giacometti a saisi l'irréductible différence entre les signes et les choses qui fonde l'abstraction¹⁰⁰. » Cette différence est la matière première de l'imaginaire, celle que Giacometti a su faire sortir de l'inconscient et dans laquelle l'inconscient se reconnaît.

Pareillement, l'imaginaire de Port fait apparaître ses propres images inconscientes face à la mort. Au milieu du non-sens, l'inconscient reconnaît l'énigme de l'être, de la subjectivité et le point originel et insaisissable dont il a émergé dans

¹⁰⁰ Jacquemont François, *op. cit.*, p. 16.

l'existence. Son délire se termine sur la vision de : « *spots of raw bright blood on the earth. Blood on excrement. The supreme moment [...] when two elements, blood and excrement, long kept apart, merge.* » (S S, p. 229) Le sang, symbole de vie, et l'excrément, symbole de mort, se rejoignent en un point, un moment, un centre. Le point concentre le début et la fin. L'homme n'est qu'un « *point of darkness in the night sky's clarity.* » (S S, p. 229) Ce réductionnisme est parallèle au réductionnisme des sculptures de Giacometti. L'homme ne tient qu'à un fil, comme *L'homme qui chavire*, et il chavire.

3.1.3 La dérive du sujet

Kit est atteinte d'une hystérie se manifestant par des crises de panique incontrôlables et inexplicables, ainsi que par la croyance en un système de présages minutieusement étudié. Elle différencie les « *ordinary days* » où elle peut parfaitement lire les signes du monde, des

« *other days [who] were treacherous, for the feeling of doom was so strong that it became a hostile consciousness just behind or beside her, foreseeing her attempts to avoid flying in the face of evil omens, and thus all too able to set traps for her.* » (S S, p. 35, 36)

Kit ajoute une dimension au monde, celle des forces hostiles qui jouent à lui rendre la vie misérable. Le seul moyen de ne pas y succomber est d'en déchiffrer les codes, de catégoriser les présages, et de réagir en conséquence. Le présage se distingue du rêve, car il s'impose sans offrir une alternative à l'avenir. Prisonnière de « *war between reason and atavism* » (S S, p. 36), Kit vit aux limites de la vie. Puisqu'elle nie la limite de la mort, elle transgresse une autre limite, celle de la folie.

Dans le voyage en train, alors qu'elle pressent la catastrophe, « *she decided at once that [champagne] was the magic object which was going to save her, that through its power she might escape the disaster.* » (S S, p. 72) Kit étend son pouvoir de contrôler le destin aux objets du monde. Par l'intermédiaire du pouvoir de l'objet, Kit devient objet de pouvoir. En effet, lorsqu'elle se retrouve dans le wagon des passagers de dernière classe, donc face au Dehors, « *in spite of all her efforts* » (S S,

p. 76), elle devient d'abord un objet passif ballotté par les objets extérieurs, puis un être hors du temps et de l'espace sous la pluie battante.

« Le délire, ou traversée imaginaire de la limite, nie la limite effective et, partant, la « re-flexion » et l'assomption symbolique. [...] Hors de ce rapport de l'image du corps au nom ou, ce qui revient au même, de l'inconscient au conscient, hors de la refente du sujet, l'homme n'a pas accès à ce qui organise l'espace et le temps dans lesquels il vit. Fantasmatiquement, il n'est pas né au monde¹⁰¹. »

La négation d'une structure spatio-temporelle est signe d'un désordre du sujet. Kit est un sujet en dérive. Son savoir des présages est un savoir sans référent. Elle vit dans la superstition et la projection d'un savoir fictif sur le monde. Par conséquent, elle se chosifie pour le monde et avec le monde.

Le narcissisme de Kit est latent jusqu'au moment de sa baignade dans l'eau stagnante. À ce moment-là, elle se plonge dans sa propre image, « *[a] calm dark surface of water* » (*S S*, p. 240), car Kit est une surface liquide sans profondeur d'être. Pour reprendre une image de Giacometti, Kit s'apparente à la figure de *Caroline*, un buste sombre dont les yeux vides rappellent le vide d'être de Kit¹⁰². De plus, la surface noire et reluisante de la sculpture suggère l'immersion dans une matière liquide, comme l'eau stagnante. « L'eau est un des objets privilégiés de la dérive¹⁰³ » du sujet car l'eau suggère l'abandon de la forme et la dissolution des délimitations. « C'est l'eau (non détournée, suivant son cours) qui est le fond et le milieu sur lequel un objet dérive¹⁰⁴. » En se baignant, Kit ressent une communion avec elle-même, car « *that kind of tension, that degree of caring about herself, she felt she would never attain them any more in her life.* » (*S S*, p. 241) En se submergeant, Kit devient un narcissisme d'elle-même, et en sortant, elle rapporte ce narcissisme à l'altérité du monde et devient l'objet de son propre désir. Désormais, « *instead of feeling the omens, she would make them, be them herself.* » (*S S*, p. 262)

¹⁰¹ Vasse, *op. cit.*, p. 200.

¹⁰² Giacometti Alberto, *Caroline*, 1965.

¹⁰³ Klébaner Daniel, *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, 1978, p. 51.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 81.

Partant, le monde est pris dans le désir de soi-même, comme un même et non un autre.

Selon Denis Vasse, « la fascination du sujet par sa propre image résulte toujours, [...], de la confusion de cette image avec un objet tout entier occupé par le plaisir ou le déplaisir du moi. Elle interdit la réflexion, le retour de la pulsion au lieu du sujet¹⁰⁵. » En effet, en regardant le monde, Kit se regarde et vice-versa. Ses rapports avec Belqassim et son compagnon relèvent de l'auto-érotisme, c'est-à-dire qu'ils constituent « une consommation [...] qui fait disparaître l'Autre, au lieu d'en médiatiser le désir, d'ouvrir à la présence¹⁰⁶. » Lorsque Kit comprend que n'importe quel homme qui ressemble à son nouveau mari Belqassim peut satisfaire son auto-érotisme, elle s'est entièrement perdue dans l'objet partiel, et elle s'enfuit de la forteresse où elle est retenue prisonnière.

Pendant toute la période de sa fuite au désert, Kit est hantée par la crainte d'être retrouvée par « *the other side* », (*SS*, p. 299) du fait du principe de culpabilité qu'elle a exprimé sur la montagne en disant : « *I'm not sure I don't feel it's wrong to escape night and winter, and that if you do you'll have to pay for it somehow.* » (*SS*, p. 92) Nier l'hiver et la nuit, une métaphore pour la mort, conduit en effet à une négation de la vie. Cette faute originelle est à la racine de sa culpabilité. En effet, d'une part, elle a tenté de nier la réalité de sa propre mortalité, et d'autre part, elle a refusé la mort de Port. La culpabilité ramène Kit à son origine. À travers la continuité organique qu'elle recherche avec le monde, Kit tente de renouer avec son lieu d'origine, et par-là même avec son être sujet.

Mrs Moresby est atteinte d'une grave psychose lorsque l'ambassade Américaine la retrouve. Elle se dérobe au réel en refusant d'ouvrir les yeux.

« She knew that the constant references to her closed eyes were being made only in order to trap her into protesting : " but my eyes are open. " Then they would say : " Ah, your eyes are open, are

¹⁰⁵ Vasse, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 88.

they? Then- look! ” and there she would be, defenseless before the awful image of herself, and the pain would begin. » (S S, p. 304)

Kit échappe au contact sensible avec le monde : ses yeux sont fermés, ses oreilles n'écotent pas, sa bouche ne formule pas des phrases cohérentes en réponse à l'appel de l'autre, et la sensation de douleur est refoulée. Sa peau, surface de contact avec le Dehors, est morte.

« Sans effet de sens, aucun effet d'enregistrement n'est pensable. Tous les trous du corps se trouvent frappés d'inhibition, sans voix : chez le psychotique, les yeux fermés, le nez pincé, les oreilles bouchées, la bouche anorexique, l'anus serré, le vagin contracturé [...] ne produisent aucun effet de sens¹⁰⁷. »

La dérive de Kit est irréversible. Sa mémoire reste à l'état le plus sommaire, refoulant dans l'inconscient jusqu'à l'existence de son mari. Le nom de Tunner, mentionné par Miss Ferry, menace de trancher dans son monde psychotique et de l'obliger à revenir au réel. Par sa fuite finale dans le monde étranger, elle cimente sa perte dans l'altérité objective. Kit se réfugie dans l'altérité culturelle, « *the Arab quarter* » (S S, p. 313) en vue de l'impossibilité de faire face à l'Occident. En effet, la législation Occidentale impose à Kit de rendre compte de ses actes, tandis que l'étranger culturel ignore son passé et l'accueille, comme le fait Amar, son amant dans le village du désert. La figure de Kit pose problème à l'Occident. Sa marginalité est une affirmation de la difficulté voire l'impossibilité d'advenir comme sujet dans le monde moderne. Face à ses plus grandes angoisses, qui ne trouvent réponse qu'en termes de mysticismes et de spéculations, le sujet moderne est en perte de sens. Les protagonistes de Bowles sont sans histoire et sans avenir. En effet, « hors la parole, hors la loi, dans la marge, dans le vide, rien n'arrive¹⁰⁸. » Bowles laisse le problème en suspend, et son protagoniste Kit sans retour possible.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 95.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 127.

3.2 Espaces intérieurs et extérieurs

3.2.1 La chambre et le désert

Bowles déclare à Caponi : « *what I wanted to tell was the story of what the desert can do to us. That was all. The desert is the protagonist*¹⁰⁹. » Or, on remarque que la majorité du récit se déroule dans des espaces intérieurs tels que des chambres d'hôtel, des restaurants, ou encore dans des trains ou des autobus. Même dans une contrée perdue du désert, Kit est enfermée dans l'une des chambres de la maison de Belqassim. La plupart des chapitres de *Tea in the Sahara* s'ouvrent sur l'espace du lit, comme le premier chapitre, où Port se réveille de sa sieste, puis le chapitre VI, où Kit se réveille « *in a sweat* » (*S S*, p. 35), le chapitre VII, qui commence en disant « *he slept all day* » (*S S*, p. 44), et enfin, dans le chapitre VIII, Kit « *was sitting up in bed reading.* » (*S S*, p. 54) En réalité, l'action prend place presque exclusivement dans des lieux protégés et fermés, et non pas en contact avec le désert. Comment donc comprendre l'affirmation de Bowles?

Le rapport de Port à la chambre dans la première scène renferme les caractéristiques des espaces intérieurs qui seront exploités par le roman. La chambre est un espace d'intimité et de confort érigeant une cloison entre les protagonistes et le désert. Les murs protègent de la confrontation à l'altérité du désert tout en laissant une fenêtre ouverte sur le dehors. La chambre est donc un habitacle à l'abri duquel le sujet regarde le désert, sans pour autant s'y trouver. Elle est également synonyme de vide et de néant. Lorsque Port se réveille pour la première fois, c'est-à-dire lorsqu'il naît en tant que protagoniste du roman, il émerge de son lit comme hors du néant pour constater qu'il est dans un lieu qui « *meant very little to him* » (*S S*, p. 3), autant en termes symboliques qu'en termes spatio-temporels. La chambre, qui, comme tout espace, est porteur de signifiants, est vide. C'est un « *somewhere* » et un « *nowhere.* » (*S S*, p. 3) L'existence physique de la chambre ne réfère pas à la

¹⁰⁹ Caponi Gena Dagel, *Paul Bowles*, New York, University of Texas at San Antonio, Twayne Publishers & Schuster Macmillan Publishers, 1998, p. 21.

logique signifiante. Ainsi, la chambre est aussi « *airless* » (S S, p. 4) que les poumons de Port.

L'intériorité de la chambre se définit en fonction de l'extériorité. En effet, Port commence à se situer dans l'existence physique lorsqu'il entend « *his wife stepping about in her mules on the smooth tile floor, and this sound now comforted him, since he had reached another level of consciousness* » (S S, p. 3-4) et lorsqu'il pense que « *on the other side of the window there would be air, the roofs, the town, the sea.* » (S S, p. 4) La représentation du dehors remplit peu à peu l'intérieur sans pour autant le menacer. La chambre est par conséquent un espace frontière, pris dans des contradictions matérielles : hors lieu et néanmoins lieu à part entière, fermeture et ouverture vis-à-vis du dehors, vide et pourtant espace privilégié de l'action des personnages. La perception de la chambre manifeste une double rencontre du dehors : d'une part, la chambre est rencontre du sujet avec l'espace extérieur à son corps, d'autre part, elle est l'espace d'une projection hors du non-être dans l'état extérieur de conscience. Cette double rencontre caractérise le terrain d'action de la chambre, et notamment l'action qui prend lieu dans la chambre du poste militaire où meurt Port.

Par opposition à la vacuité des espaces intérieurs, les espaces extérieurs se dynamisent et s'épaississent. Plus les personnages se replient sur l'intériorité du « *darkest corner* » (S S, p. 5), plus l'extériorité entre en expansion, comme la Voie Lactée qui s'apparente à « *a giant rift across the heavens that let the faint white light through.* » (S S, p. 17) Sortir revient à risquer d'étendre leur surface de vulnérabilité face à l'infini. Demeurer à l'intérieur permet de vivre et de supporter le vide intérieur, car l'espace intérieur est saturé d'objets qui absorbent l'attention. Par exemple, Port monte dans sa chambre et :

« there he found that she had ordered all her luggage brought up and was unpacking. The room looked like a bazaar : there were rows of shoes on the bed, evening gowns had been spread out over the footboard as if for a window display, and bottles of cosmetics and perfumes lined the night table. » (S S, p. 155)

Le titre de l'œuvre annonce déjà qu'il sera question de protection vis-à-vis d'un danger externe. L'histoire que raconte la danseuse Marhnia avertit Port des risques encourus par celui qui s'aventure dans le désert. En effet, tant que les trois femmes, Outka, Mimouna et Aïcha, restaient dans la ville, elles étaient en sécurité, bien qu'elles soient malheureuses. Or, le désir du désert était si fort qu'elles ont décidé de boire le thé dans le Sahara et qu'elles ont succombé à sa chaleur impitoyable. Dans cette histoire, le Sahara est le dehors représentant à la fois l'espoir ultime de vie et le danger de mort. La recherche de la plus haute dune est une recherche de l'extrême extériorité ou de la rencontre de l'altérité radicale. Paradoxalement, le désert est très peu décrit dans le récit. La description se fait principalement sur le mode de l'agir, c'est-à-dire que « la description disparaît en tant que nomenclature et prend la forme d'une série d'actions manifestant le faire d'un acteur sur l'objet à décrire¹¹⁰. » Ainsi, l'agir des protagonistes serait-il le filtre de la description paysagère, ou ne serait-ce pas plutôt leur passivité qui permettrait d'affirmer avec Bowles que le désert est le réel protagoniste de l'œuvre?

Il semblerait que le monde soit dans un rapport d'activité face à la passivité de Port et Kit. Le paysage désertique prend le dessus pour avaler les objets qu'il contient. En effet, les éléments extérieurs vont jusqu'à affecter les échanges dialogiques, puisque « *the stars in the square of sky framed by the window helped to determine the course of their conversation.* » (*S S*, p. 159) Alors qu'ils s'enfoncent dans le désert, une série d'événements aggravant leur sort les entraîne vers la catastrophe inéluctable. Port perd son passeport, ce qui correspond pour lui à une perte d'identité. Il se sent « *only half alive [...] in a place like this.* » (*S S*, p. 154) Il perd progressivement ses repères et son ancrage identitaire Américain. Puis, la dégradation de la salubrité des lieux coïncide avec le début de la maladie de Port. Il se sent dévoré par les mouches, entouré d'ordures et il découvre même des cadavres dans sa nourriture. Enfin, la domination du paysage sur Port atteint un seuil incontournable lorsqu'il constate que « *he knew how senseless the landscape would appear. It takes energy to invest life with meaning, and at present, this energy was*

¹¹⁰ Moura Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, op. cit., p. 126. Moura s'appuie ici sur la distinction de Philippe Hamon dans son *Introduction à l'analyse du descriptif*, entre les descriptions fondées sur le voir, le dire et l'agir.

lacking. » (*S S*, p. 154) Dérouté, Port n'agit plus de manière réfléchie de sorte que Kit s'exclame : « *I don't understand you.* » (*S S*, p. 169)

Le désert se referme sur eux comme une prison : « *there's no escape now* » (*S S*, p. 177), ils sont dans un « *hellhole.* » (*S S*, p. 193) Les noms perdent leur capacité représentative, comme la ville de Sbâ. C'est un nom sans dimension. Il devient plat comme l'horizon du désert. Ainsi, la dérive du sujet s'accompagne de l'instrumentalisation des éléments du paysage désertique, qui est cause et effet de leur passivité. Mais cette référence à l'extérieur est également importante pendant le processus vers la mort. En effet, le vent et Port sont en harmonie. Port pousse des « *groans of pain* », tandis que le vent « *moaned spasmodically.* » (*S S*, p. 208) Puis, il y a un « *low cry of the wind as it sought to enter the room, the cry rising and falling in pitch but never quite ceasing. Unexpectedly, Port breathed a profound sigh.* » (*S S*, p. 209) Sa voix devient légère comme le souffle du vent. Le vent, élément qui entre en jeu dans la respiration, source de vie, pénètre et sort de Port, en le dirigeant lentement vers la mort. Seul au milieu du silence du Sahara, le sable envahit la pièce où est couché Port, malade, préfigurant son ensevelissement dans la tombe.

Kit et Port sont donc des protagonistes secondaires et passifs. Ils se font séduire et détourner de leur chemin par le désert. Port explique cette passivité par le fait que « *it's something I ate ten years ago. Twenty years ago.* » (*S S*, p. 162) Port parle ici de sa bouche, faisant référence au lieu de parole, et de son estomac, donc symboliquement son nombril. Il avale le monde sans pouvoir le digérer. En réalité, le monde avale et Port devient l'avalé. Son échec à « *penetrate to the interior of somewhere* » (*S S*, p. 161) manifeste bien qu'une force agit contre lui et l'empêche de rentrer dans le monde : cette force est le désert.

3.2.2 Musicalité de la narrativité

La musique occupe une place prépondérante dans l'œuvre de Paul Bowles. Compositeur avant d'être écrivain, ses œuvres musicales restent très peu connues malgré leur originalité et leur beauté. Bowles recherche les dissonances agréables et

l'on détecte l'influence de Gershwin dans ses œuvres orchestrales. De 1942 à 1946, il fut l'un des critiques majeurs des concerts de New York pour le *New York Herald Tribune*. Ses articles doivent leur originalité au fait que Bowles s'exprime du point de vue d'un compositeur plutôt que de celui d'un interprète, ce qui lui vaudra une large reconnaissance publique. Ainsi, musique et écriture sont complémentaires. En témoigne l'enregistrement de *Baptism Of Solitude*, dans lequel Paul Bowles lit en voix *off* des extraits de ses œuvres littéraires, notamment *The Sheltering Sky*, sur une musique de sa composition. Ainsi, la musique a sa place dans l'écriture du texte *The Sheltering Sky*. Dans l'histoire, le narrateur insiste à plusieurs reprises sur la présence de musiques mélodiques ou de sons, bruitages ou percussions qui invitent le lecteur à se questionner sur le rôle de la musicalité dans la narration.

Dès le commencement, c'est le son clinquant des chaussures de Kit qui attire l'attention de Port sur le monde environnant; puis dans le café, Kit, Port et Tunner entendent « *the hysterical screams of a coloratura soprano* » (*S S*, p. 8), interprété comme le dernier restant avant l'abandon de la culture occidentale¹¹¹. Chaque son perçu, à savoir l'abolement d'un chien, le son d'un clairon ou le rythme des percussions Africaines, apporte un enrichissement au texte de par la dimension impressionniste du son. Le son est une composante étrange puisqu'il est à la fois extérieur et intérieur au protagoniste. En effet, le son est en extériorité, mais il résonne dans l'intérieur pour faire émerger le personnage vers le dehors.

Force est de constater que dans le texte de Bowles, la thématique de l'origine est centrale, et qu'elle est récupérée au niveau musical dans le discours des protagonistes. En effet, l'interjection « *oh!* » surabonde dans le discours de tous les personnages. Elle est parfois répétée à chaque ouverture de dialogue. Ce n'est pas le manque d'originalité de la part de l'auteur, ni le mimétisme du discours parlé qui motive ces occurrences. Le son « *O* » est créé par l'ouverture circulaire des lèvres et de la gorge. Le son imite le signe écrit ainsi au niveau gestuel. Signe, son et corps se répondent dans la rondeur du trou rond, qui renvoie également au trou originel, donc à la sortie du néant. L'interjection « *Oh!* » reste de l'ordre de l'indéfini et de

¹¹¹ Bowles Paul, *Paul Bowles on music*, California, University of California Press, 2003, p. 8.

l'indéterminé, n'ayant pas un sens à proprement parler. Il est à l'entrée du discours, avant que le discours signifiant ne prenne sa place. Ainsi, le « *oh!* » est une porte d'ouverture sur le monde, dont l'antonyme est le « non » de la fermeture. La résonance musicale du son « *oh!* » reflète donc bien le thème de l'œuvre et reprend la problématique de l'émergence du sujet dans le monde. Bowles est sensible à la sonorité des mots dans son écriture même.

Sur l'enregistrement de *Baptism Of Solitude*, Bowles lit les extraits de *The Sheltering Sky* concernant la mort de Port. La musique qui accompagne la lecture est complètement épurée et simplifiée à quelques variations tonales. La sonorité lointaine et étouffée des ondulations musicales suggère un mouvement de va-et-vient entre le ciel et la terre, ou entre la terre et le gouffre. Le registre grave évoque l'angoisse, la tristesse, l'incapacité à rejoindre une ligne musicale précise. Le bruit de l'eau qui coule fait parfois irruption dans le flot continu de la divagation. Cette expérience sonore tend à réduire la distance entre le « moi » et le monde. La musique, comme le son de la voix ponctuant la musique, est le point de rencontre entre l'intériorité et l'extériorité. Elle est également de l'ordre de l'intouchable et s'apparente au point de cécité qu'est l'origine. La musique est comme la voix, origine ou peut-être un moyen d'y revenir. La musique fait sens, résonne et raisonne dans l'être malgré le dénuement de mots, et certainement à cause de cette absence. L'espace et le temps s'unissent en une osmose, le sujet et le monde entrent en relation perméable, l'extérieur et l'intérieur communient.

3.3 L'Alter de l'Occident

3.3.1 Situation de *The Sheltering Sky* dans la théorie de Moura

Dans *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*, Jean-Marc Moura analyse les représentations du tiers monde dans la littérature en vertu de paradigmes politico-historiques, socio-culturels et littéraires¹¹². Il lève le voile sur les présupposés qui ont forgé l'imaginaire de l'étranger et qui habitent le rapport de l'Occident au tiers monde. Certes, poser cette opposition entre l'Occident et le tiers monde relève d'un orientalisme, tel que le définit Edward Saïd¹¹³, mais elle est incontournable dans l'imagologie littéraire, qui est « cette étude des images de l'étranger dans une œuvre ou une littérature », car « toute recreation de l'étranger en littérature est d'abord nécessairement réinterprétation des grands symboles que la société a forgés sur celui-ci¹¹⁴. » Moura élabore son étude à partir de la distinction entre deux approches politiques du tiers monde : le libéralisme et le radicalisme. Selon lui, la plupart des écrits sur l'étranger peuvent se ranger dans l'un ou l'autre de ces deux systèmes de pensée.

Le libéralisme est une théorie « reposant pour l'essentiel sur la conviction qu'il n'existe pas d'opposition fondamentale d'intérêts entre pays occidentaux et pays sous-développés¹¹⁵ », qui sont en réalité dans une phase de retard par rapport aux pays riches. En littérature, cette tendance influence la conception des romans d'espionnage, où la supériorité de l'Occident est reconnaissable dans les schèmes du dominé/dominant, de l'exotisme exagéré et du stéréotype. Le radicalisme dénonce les présupposés racistes d'une telle idéologie en prônant une rupture des pays du tiers monde avec l'hégémonie de l'Empire politico-économique et en encourageant la

¹¹² Afin de maintenir notre discours dans la cohérence de la pensée de Marc Moura, nous utiliserons le terme « tiers monde » pour désigner les pays qui portent aujourd'hui l'appellation « Pays En Développement ».

¹¹³ Saïd Edward W, *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980. Selon Saïd le fait même d'établir une distinction entre Orient et Occident est un orientalisme, car elle repose sur la représentation historique de l'Orient par l'Occident, et nie toute possibilité de représentation de soi par l'Orient. Il affirme que « L'Orient tel qu'il apparaît dans l'orientalisme est donc un système de représentations encadré par toute une série de forces qui l'ont amené dans la science de l'Occident, dans la conscience de l'Occident, et plus tard, dans l'empire de l'Occident. » (cf. p. 233)

¹¹⁴ Moura Jean-Marc, *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*, op. cit., p.10 et 11.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 34.

particularisation des solutions¹¹⁶. Les romans d'apprentissage récupèrent les idées radicalistes. « Ces romans se caractérisent par un refus de l'exotisme et de la narration simplement divertissante. Une authenticité y est définie¹¹⁷. » Les hommes du tiers monde deviennent les instigateurs de changements et de révolutions dans le monde. Le héros occidental, remettant en question le système occidental, se battra contre les abus de pouvoir et les injustices perpétrées par l'Occident.

The Sheltering Sky est un roman d'aventures, écrit non pas du point de vue Français mais Américain, qui, selon la classification de Jean-Marc Moura, pourrait dériver de l'idéologie libérale. Le roman d'aventures est :

« un récit dont l'objectif premier est de raconter des aventures et qui ne peut exister sans elles. L'aventure est l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu'au dénouement qui en triomphe — lorsqu'elle ne triomphe pas¹¹⁸. »

Dès le début, Port se définit comme un « *traveler*. » (*S S*, p. 6) Son style de vie est en soi aventurier, motivé par la rencontre de l'imprévu. Les protagonistes principaux sont des occidentaux venus au Sahara en quête de découvertes. Ils présentent les caractéristiques communes aux aventuriers : ils sont individualistes, en recherche de nouveautés (l'amour, l'aventure, le dépassement de soi) et sont soumis à leurs passions. Dans la narration, deux identités sont clairement distinguées : l'Occidentale et l'Arabe. En effet, l'altérité Arabe est considérée comme une totalité, sans distinction entre les pays, les peuples, les tribus ou les dialectes nord-africains. L'étranger, c'est l'Arabe.

Dans ce contexte, le Sahara est représenté comme un espace qui détourne le sujet de sa destinée heureuse, et en ce sens, « l'aventure y devient le signe, [...], de l'obscurantisme du tiers monde, espace de l'imprévu parce que dépourvu de

¹¹⁶ Hardt Michael et Negri Antonio, *Empire*, Paris, Exils Éditeur, 2000. Hardt et Negri définissent l'Empire comme une « forme mondiale de souveraineté » (cf. p. 16), différente de l'impérialisme, qui « gère des identités hybrides, des hiérarchies flexibles et des échanges pluriels en modulant ses réseaux de commandements » (cf. p. 17) pour parvenir à une homogénéité mondiale.

¹¹⁷ Moura Jean-Marc, *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 218.

¹¹⁸ Tadié Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1982, p. 5.

raffinements, du progrès, bref de la civilisation issus d'Occident¹¹⁹. » Les pensées de Tunner rendent compte de cet obscurantisme :

« Even Port's death by itself would be difficult enough to account for. There would be those who would say: "For God's sake, couldn't you have gotten him into a plane and up to a hospital somewhere, at least as far as Algiers? Typhoid's not that quick, you know". » (S S, P. 249)

Le roman de Bowles se réclamerait donc d'une idéologie principalement libérale. En effet, Port affirme que *« the traveler [...] compares [his own civilization] with others, and rejects those elements he finds not to his liking. »* (S S, p. 6) L'acte de comparer les civilisations va de pair avec une forme de hiérarchisation, surtout s'il s'accompagne de stéréotypes de l'étranger, comme c'est le cas dans *The Sheltering Sky*. Comment donc situer l'œuvre de Bowles dans le débat entre le libéralisme et le radicalisme?

3.3.2 Représentation de l'Alter

L'image de l'étranger s'érige sur un fondement fragile et superficiel. Tunner et Mrs Lyle ne voient dans cette altérité aucune profondeur subjective. Leur rapport aux Arabes s'arrête à la surface tangible. Limité dans sa connaissance du français et de l'arabe, Tunner rencontre l'étranger par le regard et le toucher. Le narrateur dit que *« the simple Tunner was horrified. He merely looked, taking in each detail as it reached his gaze »* (S S, p. 107) et plus tard,

« these were the days when he felt contempt for these absurd people; they were unreal, not to be counted seriously among the earth's inhabitants. These were the same days he was so infuriated by the soft hands of little children when they unconsciously clutched at his clothing and pushed against him in a street full of people. » (S S, p. 251)

Ainsi, même la sensation tactile de l'altérité ne suffit pas parfois comme preuve de leur existence.

¹¹⁹ Moura Jean-Marc, *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*, op. cit., p. 167.

Mrs Lyle aime les monuments touristiques, mais déteste les Arabes. Ses propos sont plus agressifs et discriminants. Elle a une méfiance stéréotypée de l'Arabe, le traitant d'espion et de voleur, et elle affiche clairement la domination de l'Occident par le langage. En effet, Mrs Lyle crie « *Mosh! Mosh!* » aux « *little niggers* » (*S S*, p. 111), pensant leur dire de ficher le camp et s'attendant à ce qu'ils s'exécutent. Imposer son langage à des individus qui ne la comprennent pas revient à condamner la communication, donc l'échange culturel égalitaire, et constitue alors une forme de domination. À la domination par le langage, s'ajoute la domination culturelle, qui s'illustre par le fait que Mrs Lyle refuse de boire le thé arabe. Partout où elle va, elle apprend aux cuisiniers à faire le thé à l'anglaise en s'infiltrant dans la cuisine, lieu privilégié de la culture.

La domination de l'Occident sur l'étranger est également présente au niveau sexuel. L'aventurier masculin domine la femme étrangère. Lorsque Smaïl décrit Marhnia à Port, celui-ci dit : « *A girl? he said. You mean a whore* » (*S S*, p. 23), trahissant ainsi le préjugé que toute femme arabe accessible est une prostituée. Et, alors qu'il veut arranger le prix de la nuit, Smaïl lui redit : « *Ci pas une putain, je t'ai dit!* » (*S S*, p. 31) L'insistance répétée de Smaïl sur le fait que Marhnia n'est pas une putain renforce le stéréotype de la femme Arabe mise à la disposition de l'occidental, d'autant plus que c'est elle qui cherchera à atteindre le portefeuille de Port. La représentation de la femme arabe est exotisée et érotisée dans la danse de la fille aveugle. Port ordonne à Mohammed de lui arranger une nuit avec elle, mais Mohammed considère que cette fille n'est pas à la hauteur des attentes de l'Occident. Il s'exclame : « *Well, you don't want her, do you? She is blind!* » (*S S*, p. 134) La croyance en la facilité à acheter la créature exotique relève clairement du mythe et d'une représentation falsifiée de la femme Arabe.

Bowles évoque également la guerre coloniale qui a ravagé l'Afrique du Nord. Il décrit les restes de la colonisation grâce à deux personnages Français, fonctionnaires dans les postes militaires : le Lieutenant d'Armagnac et le Capitaine Broussard. En effet, les protagonistes Américains sont confrontés à une double

altérité, puisque l'Afrique a été anciennement colonisée par la France et que les répercussions se font encore sentir. Le Français est caricaturé comme le bon vivant ouvert d'esprit dans la mesure où il trouve ses désirs assouvis. En ce qui concerne le Lieutenant d'Armagnac, le narrateur nous révèle que : « *about the time he had grown tired of his half-dozen or so Ouled Naïl mistresses, the period of his great devotion to the Arabs came to an end.* » (S S, p. 142) La critique de la présence Française est aussi transparente dans le discours de Mrs Lyle, qui dit :

« *This hotel has the most extraordinary plumbing system; the water taps do nothing but sigh and gurgle constantly, no matter how tightly one shuts them off. The stupidity of the French! It's unbelievable! They're all mental defectives.* » (S S, p. 47)

En évoquant les souterrains de la ville, Mrs Lyle fait référence au passé colonial enterré de l'Afrique et au fonctionnement de la société nord-Africaine, fondé sur un système Français non adapté au pays. L'Afrique dégouline encore des restes français.

Mais, à travers la mise en scène de liens stéréotypés entre l'occidental et l'Arabe, le narrateur caricature réellement le protagoniste occidental. Mrs Lyle est perçue comme une folle qui entretient des rapports incestueux avec son fils Eric, Tunner est présenté comme l'Américain superficiel typique, Kit est la névrosée tandis que Port est l'homme moderne à la recherche de son identité. Ainsi, la rencontre avec l'Alter de l'Occident est prétexte à dépeindre la société Américaine, ou plus généralement l'Occident moderne.

« L'Occident, communauté d'usages, de pratiques concrètes, vécues, qui rassemble nations d'Europe de l'Ouest et d'Amérique du Nord, est seulement représenté par la mise en scène de son altérité. C'est par la médiation des images du tiers monde que l'idéologie propose ses interprétations de la positivité occidentale. L'Occident des romans et des essais étudiés précédemment est donc présenté dans ses rapports à l'étranger qui, lui, est représenté¹²⁰. »

Le roman de Bowles est caricatural des relations entre l'Occident et le monde Arabe. Sa singularité tient à ce qu'il dénonce les deux partis comme responsables de

¹²⁰ *Ibid.*, p. 274.

leur perception l'un de l'autre, ce qui complique la classification idéologique de ce texte. En effet, la critique de l'Occident à travers la caricature trahit une tendance radicaliste de Bowles, tandis que le traitement de l'altérité est tout à fait libéral. L'identité Américaine repose sur la vanité, comme l'illustre la scène où Kit défait toutes ses valises afin de retrouver son identité dans les objets occidentaux. Le monde occidental ne peut servir de modèle au monde Arabe, puisqu'il est lui-même en échec. Le roman de Bowles serait-il à la limite entre le libéralisme et le radicalisme?

On ne peut nier la présence d'un discours idéologique dans le roman de Bowles. Le racisme, la domination, les stéréotypes de l'étranger sont tous présents pour en rendre compte. Néanmoins, ce discours reste superficiel et n'est pas exploité jusqu'au bout de ses possibilités, car, au lieu de tenir un discours purement culturel, Bowles met à l'épreuve la notion même d'altérité. Que signifie l'altérité? Comme le mentionnent Jean-Marc Moura, citant Paul Ricoeur, « l'altérité ne se résume en effet nullement à l'étrangeté d'autrui. Elle s'atteste dans toutes les expériences de passivité qui affectent une identité¹²¹. » Plus qu'à une idéologie, Bowles s'intéresse à la définition phénoménologique du sujet.

3.3.3 Bowles et Le Clézio

Malgré leurs divergences de style et de contenu, les textes de Bowles et de Le Clézio présentent des similitudes au niveau de la représentation imaginaire de l'espace désertique dans les deux premières pages de leurs œuvres respectives. Il est intéressant de mettre en parallèle les formulations convoquant des sensations et des perceptions identiques de l'espace :

¹²¹ *Ibid.*, p. 8.

BOWLES	LE CLÉZIO
<i>Opened his eyes</i>	Ils sont apparus
<i>He awoke, dream</i>	Comme dans un rêve
<i>Immersed</i>	À demi cachés
<i>Non-being</i>	Comme s'il n'y avait personne
<i>Not the energy to ascertain his position in time and space</i>	Piste invisible, sans regarder où ils allaient

Les deux auteurs construisent leur cadre narratif selon un imaginaire commun du désert, qui se retrouve chez la plupart des auteurs de ce que l'on peut appeler la littérature du désert. Des thèmes comme l'apparition/la disparition, l'être/le non-être, le rêve, l'immersion et la perte des repères spatio-temporels semblent s'imposer face à l'expérience réelle du désert. En dehors de cette expérience, il n'y a que fantasmes et mythes, qui se traduisent souvent par une écriture exotique et orientaliste. Ce n'est pas le cas de Bowles et Le Clézio, qui ont vécu de nombreuses années au Maroc, en bordure du Sahara, d'où le sentiment de proximité entre le narrateur et l'auteur souvent imputé aux deux textes. Dans le désert, l'homme est malgré lui confronté aux thématiques de la vie car il rencontre un espace extrême et irréductible. En ce sens, ce n'est pas l'homme qui dicte ce qu'il perçoit à l'espace, mais c'est l'espace qui dicte à l'homme ce qu'il doit y recevoir. Il y aurait un double jeu entre l'homme et le désert, une dialectique du maître et de l'esclave, chacun essayant de soumettre l'autre à sa force, à sa domination et à son désir.

Ce qui distingue Bowles et Le Clézio dans la mise en place du cadre désertique, c'est l'utilisation d'un différent *punctum*, qui signifie en latin « la piqûre », « le petit trou », « l'ouverture » ou « le point. » Le *punctum* n'est autre que le point de visionnement individuel à partir duquel le narrateur fait changer toute la compréhension et l'expérience du désert. Selon Barthes, dans *La chambre claire*, le *punctum* n'est pas intentionnel, mais occasionnel. En d'autres termes, c'est le désert qui s'impose au narrateur, et non l'inverse. Le désert est l'occasion de faire apparaître ce qu'il est lui-même. Le narrateur est simplement quelqu'un qui était là,

ou un donateur, selon la formule d'Anne Cauquelin. Le *punctum* est certes identifiable, mais impossible à nommer.

D'après Barthes, le *punctum* comprend deux éléments qui sont la forme et l'intensité. La forme rend compte du détail dans l'image qui frappe le regard. Quant à l'intensité, elle se donne dans le temps qui domine toute la photographie et fait référence à l'existence pure du référent, de ce qui « a été », donc à l'expérience empirique de l'espace. Ainsi, le *punctum* renvoie à un champ supplémentaire en dehors du champ narratif, un champ aveugle. Grâce au *punctum*, les éléments présents à l'intérieur de la narration gagnent une vie imaginaire extérieure à elle-même. Les *punctums* respectifs de Bowles et Le Clézio sont la chambre et le désert. Encore une fois, il est pertinent de dresser la liste des oppositions entre les deux textes, qui se jouent toujours dans des registres similaires :

BOWLES	LE CLÉZIO
<i>No air, airless</i>	Vent soufflait
<i>Smooth tile floor</i>	Sable fuyant
<i>Beamed ceiling</i>	Soleil, ciel
<i>Wife was stepping about in her mules, (...) this sound (...)</i>	Ils marchaient sans bruit dans le sable
<i>Red and orange glass</i>	Bleu, indigo, sombre

S'opposent ainsi deux types de *punctum*, à savoir un *punctum* clos, encadré, contrôlé et immobile de la chambre et un *punctum* ouvert, libre, vulnérable et déchaîné du désert. Le *punctum* de la chambre permet au protagoniste de porter un regard panoramique, extérieur à la tempête et au péril. De son confort, il voit le paysage. Chez Le Clézio, le protagoniste est au centre même de la tempête, donc du *punctum*. Il ne voit rien car il est dans le paysage.

L'analyse du *punctum* narratif annonce deux approches et deux attitudes vis-à-vis de l'altérité désertique. L'approche de Bowles est ainsi formulée dans les pensées de Port :

« He did not think of himself as a tourist ; he was a traveler. The difference is partly one of time, he would explain. Whereas the tourist generally hurries back home at the end of a few weeks or months, the traveler, belonging no more to one place than to the next, moves slowly, over periods of years, from one part of the earth to another. » (S S, P. 6)

Cette approche superficielle du désert se traduit dès la mise en place du cadre de la chambre. En effet, le voyageur, même s'il n'est pas aussi rapide que le touriste, demeure dans une connaissance partielle du pays étranger. Il ne pénètre pas dans l'intérieur, ce qui représente un problème métaphysique pour Port. À l'inverse, Le Clézio se met dans la peau des hommes bleus, en habitant leurs corps et en voyageant avec eux. Comme cela a été constaté précédemment, Le Clézio se place dans l'*ALIUS* au lieu de camper dans l'*ALTER*. Le Clézio parvient ainsi à une connaissance de l'autre. Par suite, la vision paradoxale du désert dans son texte trahit la difficulté à se prononcer sur la nature exacte du désert, et à concilier l'*ALIUS* et l'*ALTER*.

CONCLUSION

C'est pour raconter l'homme et le désert que nous avons fait dialoguer les textes de Le Clézio et de Paul Bowles. La richesse de ce dialogue tient à la divergence de leurs *punctum* et du traitement thématique, et à la convergence de leurs imaginaires du désert. Ils marchent l'un vers l'autre pour se rencontrer au centre du désert, source de leur émerveillement poétique et cause finale de leur quête. Notre étude aura donc permis de reconnaître leurs points de rattachements respectifs à la nature, à l'homme et au divin, avant de réaliser une comparaison lexicale, révélant deux appréhensions de l'intimité avec le désert.

Nous avons traversé le désert figuratif en problématisant la notion de paysage et en montrant les enjeux de la construction culturelle et subjective de l'espace, dans le but de mettre à mal les préconceptions mythiques et exotisantes du désert et de ses habitants. La narrativité de *Désert* montre bien que le paysage existe au sein d'une relation à la fois dialogique et osmique entre le sujet concevant et la matière conçue, relation grâce à laquelle le sujet reçoit l'espace réel dans la pureté de son imaginaire. Cette relation est porteuse d'un désir de transparence, créé par le sentiment de naturalité évidente et par la correspondance symbolique entre l'âme et le paysage. Le cosmos identifié, voire unifié à la nature humaine est une constante dans l'œuvre Le Clézienne, à laquelle *Désert* ne fait pas exception. Elle résulte de la contemplation du sujet profondément sensible au langage de son environnement actif.

Ainsi, tout objectif utilitariste de la conception dynamique du paysage est écarté par la philosophie esthétique qui sous-tend la présentation du désert. L'essence de l'œuvre est la liberté de l'Être. Le désert n'est pas un espace didactique en soi. C'est pourquoi le titre choisi est *Désert*, sans déterminant, car cela reviendrait à le prédéfinir, ni attribut du sujet, car ce serait le confiner à un autre. *Désert* ne pouvait être qu'un mot solitaire, mis à nu, exultant une totalité incommensurable.

Le sujet s'élève jusqu'à la liberté d'être par le biais du beau libre et de l'expérience du sublime, qui l'arrache à son confort immanent et le refoule à sa primitive petitesse. Le sujet vacille entre l'élévation et la chute, entre le grand et le petit, entre la transcendance et l'immanence. C'est la raison pour laquelle, d'une part, Nour et Lalla perçoivent leurs environnements à la loupe, dans les moindres détails, reconnaissant ainsi leur finitude, et d'autre part, les hommes et les femmes bleus s'élèvent au divin par la prière du *dzikr*. Tout le récit de Le Clézio vise à réduire l'écart entre les mots et les choses, et entre la petitesse et la grandeur de l'homme.

L'exploitation de la notion de site enrichit la conception spatiale selon laquelle les hommes bleus habitent un entre-deux réfléchissant leur marginalisation sociale, politique et culturelle. Le déplacement incessant des limites et la perméabilité des frontières se retrouve autant dans le fond que dans la forme narrative. Quoique Le Clézio scinde son œuvre en deux histoires, cette délimitation formelle est bafouée par le pouvoir transcendantal de la rêverie et par la coïncidence de deux destinées nouées ensemble dans l'héritage de leurs ancêtres nomades et de la tradition orale.

Dans la continuité thématique de la transgression des frontières, Le Clézio redéfinit le lien humique entre les morts et les vivants, le ramenant à l'efficace de la lexification et à la sensation mystique d'une présence. Mais la mort montre aussi son visage terrible dans la décadence morale de la ville, qui est absence de lumière, monstruosité et perversion. La topographie des espaces en vertu du critère moral n'implique pas nécessairement un jugement sur l'Occident. Le lyrisme de la description de Marseille empêche une telle classification. Par le contraste moral, il s'agit en réalité de mettre en évidence l'altérité singulière de la jeune Lalla dans un contexte qui lui restera toujours hostile, et de faire briller la femme-lumière venue du désert.

La femme représente pour Le Clézio la créature par excellence de la fuite. Altérité pure, elle glisse sur les surfaces sans jamais y pénétrer, et pourtant, elle possède l'imaginaire et y laisse sa trace. Sa vulnérabilité et son silence la

maintiennent à la fois dans l'intimité et la distance. Ainsi, Le Clézio sait honorer les hommes et les femmes bleus. Pour raconter l'autre irréductible, Le Clézio le rapproche de nous. Il porte un regard ami et intime sur l'homme bleu sans pour autant le désacraliser, mettant en avant la dimension sacrale de la personne. En revanche, Bowles, malgré son existentialisme et certainement à cause de celui-ci, est absorbé dans une réflexion tournée vers le moi.

En effet, la rencontre avec l'altérité désertique est l'occasion de repenser les fondements de l'existentialisme moderne, source d'angoisse. Bowles fictionalise ce problème par le discours de l'errance. Comme nous avons pu le constater, Kit et Port sont des personnages en marge de la vie. Leur parole ne fait pas sens et leur existence, issue du néant, y fait retour. Il faut établir une distinction entre l'osmose avec le monde, telle que l'a décrit Le Clézio, et la continuité organique expérimentée par Kit Moresby, qui est une indifférenciation par rapport au monde. L'osmose relève du contact corporel poétique, tandis que la continuité organique est signe de névrose. Kit et Port incarnent les psychoses de l'homme moderne et réclament des réponses à leurs questionnements existentiels.

Par la suite, le paysage Bowlésien miroite les attributs du discours humain. Si le désert Le Clézien est signe de vide, celui de Bowles est plutôt signe de néant. Le vide est défini comme un potentiel non encore réalisé, mais qui a pu ou peut encore l'être. Il concerne uniquement la matière. Par contraste, le néant est une absence radicale, une négativité, non seulement de matière, mais aussi de présence. Le désert de Le Clézio est vide, il attend d'être rempli. Celui de Bowles est néant, il avale tout dans sa négation, d'où la fin tragique des deux protagonistes.

L'exploitation des espaces et de la dimension musicale de *The Sheltering Sky* sert de tremplin à l'exploration des liens complexes entre l'intériorité de l'homme et son monde psychologisé. Le désert est dénué de tout aspect inspirant, puisqu'il est présenté comme un séducteur malintentionné, dévorant l'esprit et le corps du sujet à la dérive. Ici, son activité est résolument la déroute, tandis que chez Le Clézio, elle est paradoxalement menace physique, mais paix intérieure.

Le Clézio et Bowles se distinguent donc sur le point de départ ontologique de leur réflexion. Le Clézio présuppose l'être en vue de définir l'homme-sujet comme finalité sans fin et libre; Bowles est rongé par les vers de l'existence : l'action, la pensée et l'intelligence rendent l'homme coupable de son inaction et de son incapacité à être au monde. Il est un moyen vers une autre finalité. Il semblerait donc qu'il y ait, en filigrane dans ces deux œuvres, une interrogation sur le sens de la relation verticale entre l'être d'en-bas et l'être d'en-haut. Les titres *Désert* et *The Sheltering Sky* renvoient *a priori* au paysage. Pourtant, bien que *Désert* évoque la terre, donc l'homme d'en-bas, l'histoire racontée est une tentative de remonter jusqu'à l'Être d'en-haut et au sacré. Par opposition, même si le titre *The Sheltering Sky* renvoie au ciel, donc par connotation à la divinité (ou à son absence), l'histoire de Port va en descendant jusqu'à l'homme.

Cette distinction révèle également deux approches sentimentales du monde. L'écriture de Le Clézio reflète une conception du monde d'après un sentiment de réalité. Les personnages Cléziens se placent en face de la chose extérieure et se laissent submerger par elle dans une expérience d'osmose vertigineuse. En revanche, la narrativité de Bowles s'inspire d'un sentiment d'existence se manifestant par le discours de la conscience humaine. Par extension, *Désert* s'avère être une œuvre à tendance théocentriste et *The Sheltering Sky* est davantage anthropocentriste. Ce constat va à contre-courant de la majorité des œuvres de Le Clézio, étant donné son appartenance évidente au courant de pensée existentialiste. Néanmoins, l'intertextualité avec les grands textes religieux situe *Désert* dans la tradition spirituelle de la littérature du désert. Rares sont les auteurs ayant évoqué le désert sans faire allusion à une expérience mystique ou à sa recherche. La question invariable de ces deux œuvres est le rapport de l'homme à Dieu inscrit entre terre et ciel. Le paysage désertique est donc le signe d'un autre paysage, intérieur à l'homme : le paysage de sa spiritualité.

Dans son texte illustré, *Alberto Giacometti*, Tahar Ben Jelloun affirme qu'« il suffit de voir des photos du désert pour penser que derrière telle dune se tiennent

prêtes à marcher des statues de Giacometti. Le désert est le lieu qui commence en nous et se poursuit en partie en face de notre visage¹²¹ », car « quand on regarde le désert, on n'en voit qu'une moitié, l'autre est en nous...¹²² », tout comme lorsqu'on regarde les sculptures de Giacometti, on n'en voit qu'une moitié, l'autre est en nous. L'art de Giacometti est du plus grand intérêt dans l'étude de la littérature du désert. Il présente incontestablement des parallèles sur la question du vide, du néant, du sujet et de la limite.

Il serait pertinent de faire intervenir la pensée et l'art de Giacometti de manière plus poussée dans la comparaison entre Bowles et Le Clézio, car Giacometti pose la question de l'advenance du sujet dans le monde et de l'altérité insaisissable, mettant à l'épreuve toute approche du monde par l'incertitude assurée qu'il a manifesté tout au long de sa période créative. La visibilité sculpturale de cette confrontation à l'impossibilité de dire l'Autre constitue un excellent support à la compréhension du désert. En effet, même s'il est impossible de comprendre le désert dans sa totalité, du moins, nous pensons qu'il est partiellement présent en nous, sous les diverses formes que nous voulons bien lui accorder.

¹²¹ Ben Jelloun Tahar, *Alberto Giacometti*, Paris, Éditions Flohic, 1991, p. 49.

¹²² *Ibid.*, p. 50

« Non, frère d'outre-mer,
Surtout pas de nom
Je ne suis pas le fils
Du vent et des nuages
Je suis le fils de la fange
De la fange stérile et rouge
Sables, montagnes et pierres
Je suis le fils de la terre
Maternelle
Silence, oubli, mépris
Je suis l'enfant des douleurs
Éternelles
Non, frère, je ne suis pas,
Je ne suis plus
Le Seigneur du désert,
Mais l'esclave
Des horizons nus¹²³. »

¹²³ Doucey, *op. cit.*, p. 478.

L'étude approfondie de l'œuvre de Le Clézio avait déjà servi à former en moi une idée de la vie des hommes bleus, de la poésie de leur style de vie nomade, et m'avait inspirée de l'admiration pour la force d'esprit de ce peuple chassé politiquement, socialement mais aussi par les effets de la désertification du Sahara. J'imaginai ces visages noircis par le soleil, noblement encadrés par leur chéchia, ces hommes au caractère doux, sage, respectueux, quoique actif et débrouillard, ces femmes effacées et radieuses, ces enfants curieux aux voix joyeuses. Ce sont de telles qualités que j'ai découvert en ces personnes, notamment en Mustapha, l'homme bleu avec lequel je voyageais, mon guide, celui qui me fit découvrir le Sahara, ou du moins une partie de cet immense désert.

Par ailleurs, j'imaginai le Sahara, cet espace qu'il faut bien se garder de définir avant de l'avoir connu, car, toujours changeant, toujours inspirant, le voyageur ne sait quelles découvertes il y fera, ce qu'il y ressentira, ni même ce qu'il en écrira. Expérience faite, j'affirme qu'il faut avoir entendu, parcouru, vu et vécu le désert avec les hommes du pays pour pouvoir en tirer un quelconque savoir.

Le vingt-deux Octobre 2007, Mustapha Razgui (l'homme bleu- vingt-huit ans), Ishu (le chamelier Berbère- cinquante-cinq ans), le dromadaire (portant les bagages grâce à deux sacs en osier suspendus de chaque côté de sa bosse) et moi (la « gazelle » — comme ils me nommaient — dépaysée), sommes parti à pied de Zagora en direction du désert pour une traversée de quinze jours. Chaque jour, nous nous levions avant l'aube. Ishu, le premier, s'occupait de donner à manger au dromadaire, puis préparait le thé. Mustapha et moi nous levions une fois le thé bouillant pour préparer le petit-déjeuner qui consistait en du pain (cuit dans le sable), trempé dans de l'huile d'olive et tartiné de vache qui rit. Ensuite, les bagages étaient chargés sur le dromadaire et nous entamions notre marche au lever du soleil, un peu avant sept heures.

Nous marchions à un rythme soutenu jusqu'à midi, heure à laquelle Mustapha et Ishu se consultaient pour trouver un arbre à l'ombre duquel nous pourrions manger. D'abord, il fallait préparer le traditionnel thé marocain, qui est

en réalité du thé vert de Chine préparé à leur façon. Ce thé très sucré était généralement accompagné de dattes sèches trempées dans du lait de dromadaire qui sont un délice et un réconfort après la marche. Puis, nous nous rassasiions d'une salade marocaine avec du pain. Chacun plongeait un morceau de pain dans l'assiette commune pour saisir les aliments. Le soleil brûlant nous forçait à faire la sieste à l'ombre des arbres et des buissons. Vers quatorze heures, le dromadaire reprenait son chargement et nous remettions nos sandales.

La marche se prolongeait ainsi jusqu'à dix-sept heures. Mustapha et Ishu cherchaient à nouveau un endroit adéquat pour dormir, loin des sources de dangers. Une fois l'emplacement déterminé, Mustapha se mettait tout de suite à préparer la tagine tandis qu'Ishu partait avec le dromadaire pour le faire brouter dans des coins arborés. Il montait ensuite sur une dune pour scruter l'horizon grâce à de très vieilles jumelles. Tout en préparant le repas, Mustapha me racontait des blagues de nomades et, de sa voix mélodieuse et grave, il récitait des chants Sahariens. Le soleil se couchait et nous prenions notre repas à la bougie. De longues conversations en arabe entre Ishu et Mustapha s'ensuivaient où ils évoquaient d'autres traversées du désert et se disputaient à propos de la meilleure piste à suivre le lendemain.

Sitôt Ishu couché près du dromadaire, Mustapha continuait à me raconter des histoires, à me parler de son Dieu, des traditions et des problèmes sociaux des nomades d'hier et d'aujourd'hui. N'ayant rencontré qu'un seul homme bleu qui a hérité de la tradition orale, il était difficile d'obtenir des informations précises. Je me suis vite rendu compte que le passé des hommes bleus de 1910 avait peu en commun avec leur vie actuelle. Les générations étaient séparées par des bouleversements économiques, des crimes politiques et des changements dans les mœurs. Ils survivent désormais dans un pays qui se modernise et qui laisse les anciens à la dérive. Nos conversations étaient parfois très animées en raison d'une utilisation différente des mêmes termes. Pourtant, nous nous entendions comme frère et sœur. Il m'avait acceptée, non plus comme une touriste, mais comme appartenant naturellement à ce paysage. Je le percevais, non pas comme un guide, mais comme

un ami m'ouvrant son monde. Ainsi, la journée s'achevait dans le silence paisible de la nuit du désert. Nous nous endormions sous les étoiles, à la lumière de la lune.

Les espaces que nous traversions étaient très diversifiés. Partant de la ville, passant par la Hamada et par la vallée desséchée du Draa, nous atteignons ensuite une chaîne de montagne. Derrière celles-ci, de très longues plaines s'étendaient à perte de vue qu'il nous fallait traverser avant d'apercevoir les dunes frontalières de l'Algérie. Ce spectacle époustouflant nous laissa tous sans voix ce soir-là, car nous dormions au pied de l'Erg. Continuant dans les dunes, nous passons quelques jours dans le Chegaga avant de rejoindre Zagora par le chemin des montagnes rocailleuses. Sur la piste, nous nous arrêtons aux puits et aux oasis pour nous approvisionner en eau et c'est là que nous croisons des nomades et des touristes.

Un moment que je n'oublierai jamais : nous étions, Mustapha, Ishu et moi, sur une petite dune au-dessus du campement du Chegaga. Nous regardions les étoiles dans la fraîcheur de la nuit. Mustapha et Ishu étaient accoudés sur le sable, comme ils le font d'habitude, s'enveloppant les pieds dans l'ourlet de leur gandora. J'étais au milieu d'eux, accoudée en contrebas. Pendant longtemps, ils se parlaient à voix basse dans la nuit, échangeant des paroles dans cette belle langue arabe. Je ne comprenais que l'intention de leurs mots. Pourtant, le simple fait de les regarder dans cette posture d'une tendre complicité, sous la lune réfléchissant sur leurs visages sombres, est l'un des moments les plus poétiques, les plus esthétiquement proche d'un rêve ou d'une peinture que j'aie jamais vécu. Leur cadre de vie, en parfaite harmonie avec leur simplicité et leur dénuement, ne fait qu'accroître le respect qu'ils inspirent.

Cette expérience a énormément enrichi mon analyse des deux œuvres en question et m'a aussi enrichi sur le plan personnel. Je suis convaincue qu'il est essentiel de pouvoir conjuguer ses études littéraires avec un vécu quelconque du sujet que nous prétendons écrire. C'est, du moins, ce que j'ai tenté de faire. Je formule le souhait que mes lecteurs puisse un jour trouver l'occasion de découvrir de façon personnelle la beauté et la richesse d'un vrai désert et des gens qui l'habitent.

Bibliographie

Corpus

BOWLES Paul, *The Sheltering Sky*, New York, Harper Collins Editions, 1949.

LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980.

Autres textes de Bowles étudiés

BOWLES Paul, *Mémoires d'un nomade*, traduction de M. Gibot, Paris, Quai Voltaire, 1989.

_____, *Leurs mains sont bleues*, traduction de L. Abensour, Paris, Quai Voltaire, 1989.

_____, *Après toi le déluge*, traduction de M. Viton, Paris, Gallimard, 1955.

_____, *Paul Bowles on music*, Berkeley and Los Angeles CA, University of California Press, 2003.

Commentaires sur la vie et l'œuvre de Bowles

BERTEN Johannes Wille, *The Fiction of Paul Bowles : the soul is the weariest part of the body*, Amsterdam, Éditions Rodopi, 1979.

CAPONI Gena Dagel, *Paul Bowles*, New York, University of Texas at San Antonio, Twayne Publishers & Schuster Macmillan Publishers, 1998.

CHOUKRI Mohamed, *Paul Bowles : le reclus de Tanger*, Paris, Quai Voltaire, coll. « La Table Ronde », 1997.

MILLICENT Dillon, *You are not I : a portrait of Paul Bowles*, Berkeley and Los Angeles CA, University of California Press, 1998.

SPENCER CARR Virginia, *Paul Bowles : a life*, London, Peter Owen Publisher, 2005.

Autres textes de Le Clézio étudiés

LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967.

_____, *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985.

_____, *Le procès-verbal*, Paris, Gallimard, coll. « Le Chemin », 1963.

_____, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1967.

_____, *Ailleurs, entretiens avec J-L Ezine*, Paris, Arléa, 1995.

LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave et Jemia, *Gens des nuages*, photographies de Bruno BARBEY, Paris, Éditions Stock, 1997.

Commentaires sur la vie et l'œuvre de Le Clézio

AMAR Ruth, *Les structures de la solitude dans l'œuvre de JMG Le Clézio*, Paris, Publisud, 2004.

BARTHÉLEMY Guy, *Fromentin et l'écriture du désert*, Paris, Montréal, Éditions L'Harmattan, 1997.

CORTANZE Gérard de, *J.M.G. Le Clézio : le nomade immobile*, Paris, Gallimard, 1999.

DI SCANNO Teresa, *La vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l'œuvre*, Napoli, Liguori Editore, 1983.

DOMANGE Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Éditions Imago, 1993.

DOUCEY Bruno, *Désert (1980) : Le Clézio. Résumé, personnages, thèmes*, Paris, Hatier, coll. « Profil Littérature », 1994.

JOLLIN-BERTOCCHI Sophie et THIBAUT Bruno, *J.-M.G. Le Clézio*, Nantes, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, Éditions Du Temps, 2004.

ONIMUS Jean, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1994.

SALLES Marina, *Le Clézio*, Paris, Éditions Ellipse, 1999.

STENDAL BOULOS Miriam, *Chemins pour une approche poétique du monde : le roman selon J.M.G. Le Clézio*, Copenhague, Museum Tusulanum Press, Études Romanes 41, 1999.

Références générales

- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1957.
- _____, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1960.
- _____, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1949.
- BARTH Heinrich, *Fous du désert 1849-1887*, en collaboration avec DUVEYRIER Henri et DOULS Camille, Paris, Phébus, 1991.
- BARTHES Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.
- BEN JELLOUN Tahar, *Alberto Giacometti*, Paris, Éditions Flohic, 1991.
- BORGOMANO Madeleine, *Désert, J.M.G. Le Clézio : Parcours de lecture*, Paris, Éditions Bertrand Lacoste, 1992.
- BOUVET Rachel, *Pages de sable : Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal, Éditeur XYZ, coll. « Documents », 2006.
- CAMPBELL William, *Le Coran et la Bible à la lumière de l'histoire et de la science*, Paris, Éditions Farel, 1989.
- CAUQUELIN Anne, *Le site et le paysage*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2002.
- _____, *L'invention du paysage*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2000.
- CHEVALIER Jean, *Le soufisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1984.
- _____, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont et Jupiter, 1969.
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. « Études Supérieures », 1969.
- EMERSON Ralph Waldo, *Emerson in his Journals*, textes sélectionnés et édités par Joel Porte, Cambridge MA, Belknap Press of Harvard University Press, 1982.
- ESTIBA Sylvain, *Théodore Monod : Une vie de Saharien*, iconographie de Jean-Marc DUROU, Paris, Éditions Vents de Sable, 1998.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1967.

- HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- HARDT Michael et NEGRI Antonio, *Empire*, traduction de D. A. Canal, Paris, Exils Éditeur, 2000.
- HARRISON Robert, *Les morts*, Paris, Le Pommier, 2003.
- HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986.
- GASPARD Lorand, « *Approches d'un désert vivant* », dans *Dédale* n 7-8 (« Déserts, vide, errance, écritude »), printemps 1998.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger esthétique*, dans *Œuvres philosophiques II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1985.
- _____, *Rémarques touchant les observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Vrin, 1994.
- KIERKEGAARD Soren, *Ou bien... Ou bien...*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1943.
- KLEBANER Daniel, *Poétique de la dérive*, Paris, Gallimard, 1978.
- La Bible*, traduction Segond 21, Genève, Société Biblique de Genève, 2007.
- MASSIN Marianne, *Les figures du ravissement : enjeux philosophiques et esthétiques*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2001.
- MIJOLLA-MELLOR Sophie de, *La sublimation*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 2005.
- MONOD Théodore, *Le chercheur d'absolu*, Paris, Le Cherche Midi Éditeur, 1997.
- MOURA Jean-Marc, *L'image du tiers monde dans le roman contemporain français*, Paris, PUF, 1992.
- _____, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Éditions Sélection Littéraire Bordas, 1969.
- ROUSSEAU Jean-Jacque, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Nathan, 1981.
- SAID Edward W, *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, traduction de C. Malamoud, Paris, Seuil, 1980.
- SHERRINGHAM Marc, *Introduction à la philosophie esthétique*, Paris, Payot et Rivages, 2003.

STODDART William, *Le soufisme*, Lausanne, Édition des Trois Continents, 1979.

TADIÉ Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1982.

The Meaning of The Glorious Qur'an, texte, traduction et commentaire de Abdullah Yusuf Ali, Caire, Dar Al-Kitab Al-Masri Publishers, 1938.

VASSE Denis, *L'ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1974.

WHITE Kenneth, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987.

Mémoires universitaires

VARTIAN Sylvie, *Frontière et osmose : étude de l'espace dans Désert de J.M.G. Le Clézio*, Montréal, Université de Québec à Montréal, Juin 2001.

Ouvrages collectifs

Désert, nomadisme, altérité, sous la direction de Rachel BOUVET, Jean-François GAUDREAU et Virginie TURCOTTE, Québec, Éditions Figura, Textes et Imaginaires no 1, 2000.

Le livre des déserts : Itinéraires scientifiques, littéraires et spirituels, sous la direction de Bruno DOUCEY, Paris, Robert Laffont, 2006.

Articles sur Giacometti

HUGOTTE Valéry, *La présence active du vide : l'objet invisible de Giacometti*, dans *Esprit*, Février 1993, No 189.

JACQUEMONT François, *La main compatissante de Giacometti*, dans *L'est Républicain*, 1^{er} Décembre 1991, No 1544 (supplément de l'Est Républicain No 93).

PONGE Francis, dans *Télérama*, 2007, No 1265, (hors-série).

Audio-visuel**Œuvres musicales**

BOWLES Paul, *Two Portraits for Piano*, 1934-35.

_____, *Romantic Suite for Six Winds, Piano, Percussion*, 1938.

_____, *Baptism Of Solitude*, 1995.

Sculptures

GIACOMETTI Alberto, *Caroline*, 1965.

_____, *L'homme qui chavire*, 1950.

_____, *L'homme qui marche*, 1960.

Films

BERTOLUCCI Bernardo, *The Sheltering Sky*, 1990.