

## Désert et immensité intime chez J.M.G. Le Clézio

Sylvie VARTIAN

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

Lorand Gaspar, *Sol absolu*

Loin sous nos pas s'étend l'immensité du désert, l'ouverture de notre imaginaire, la mémoire vacillante d'un espace déserté, non balisé par l'homme, d'un horizon sans cesse repoussé devant nos yeux. Cruel et magnifique, le désert incarne l'espace du malaise et du vertige horizontal pour certains, celui de la splendeur et de l'unité pour d'autres. Inspirés par ses courbes, ses rides et ses crevasses, des écrivains tels que Lorand Gaspar et J.M.G. Le Clézio ont célébré le désert doré comme un corps immense. Nous proposons une analyse d'un passage de *Désert*<sup>1</sup>, oeuvre de Le Clézio qui adopte une conception de l'espace propre à celle du nomade: l'homme y est fils du sable et du vent. Paru en 1980, ce roman présente deux récits parallèles: l'histoire de l'errance et du massacre des hommes bleus du Sahara par les troupes françaises au début du siècle alterne avec celle de leur descendante, Lalla, une enfant vivant en harmonie avec la nature qui, après une tentative de fuite dans le désert et un exil à Marseille, retournera à son pays d'origine.

La notion d'immensité intime élaborée par Gaston Bachelard dans *La poétique de l'espace*<sup>2</sup>, ouvrage publié en 1957, permettra d'éclairer et d'enrichir la lecture du roman. Après avoir situé ce texte de Bachelard dans le cadre théorique de l'analyse de l'espace romanesque, nous présenterons l'auteur ainsi que la méthode

<sup>1</sup> Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.

Note : Dorénavant, on fera référence à ces deux ouvrages comme suit : (*D*, folio) et (*PE*, folio).

qu'il adopte, pour en venir à expliciter la notion d'immensité intime. Puis, au cours de l'analyse d'un extrait de *Désert*, nous chercherons l'écho de cette notion bachelardienne. Après avoir relevé les marques principales de l'immensité et du corps dans le texte littéraire, nous y retracerons les manifestations d'expansion corporelle et d'ascension qui consacrent l'expérience de l'immensité par le personnage de Lalla. La notion de Bachelard pourra ainsi être mise en rapport avec le phénomène de fusion entre le corps et l'espace que l'on retrouve dans l'extrait du roman qui fera l'objet de notre étude. Nous noterons alors les formes variées qu'emprunte ce phénomène d'osmose humain-cosmos: le corps devient élémentaire, les éléments sont anthropomorphisés et ils fusionnent. On verra ensuite que, pour Lalla, l'immensité donne accès à un ailleurs à la fois extérieur et intime. Enfin, à la lumière de l'étude de Bachelard, nous proposerons un sens à la fusion corps-espace qui se produit dans le texte et nous verrons comment l'immensité intime participe à la construction de la figure du désert dans le roman.

Si les critiques et théoriciens littéraires se sont longtemps in-téressés à l'étude du temps, plusieurs modes d'analyse de l'espace romanesque se sont récemment déployés. Des chercheurs tels que Mitterand<sup>3</sup> et Bertrand<sup>4</sup>, eux-mêmes inspirés par la sémiotique greimassienne, ont procédé à «l'analyse des aspects de la description, l'appréciation des fonctions de l'espace dans ses rapports avec les personnages, la narration, la temporalité», visant ainsi à «dégager les valeurs symboliques et idéologiques attachées à sa représentation»<sup>5</sup>. On pourrait aussi évoquer les travaux consacrés par Philippe Hamon à la description<sup>6</sup>, de même que la notion de chronotope mise au point par Bakhtine<sup>7</sup>, visant à analyser la manière dont les caractères de l'action, la conception du temps et la consistance donnée à l'espace forment système. D'autres pistes d'analyse

<sup>3</sup> Henri Mitterand, «Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac», *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, p. 189-212.

<sup>4</sup> Denis Bertrand, *L'espace et le sens: Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès, 1985.

<sup>5</sup> Mitterand, *op. cit.*, p. 194.

<sup>6</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

<sup>7</sup> Mikhaïl Bakhtine, «Formes du temps et du chronotope dans le roman», *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 237-398.

de l'espace romanesque ont été esquissées par la critique, comme l'étude du roman-géographe chez Brosseau et Chevalier<sup>8</sup>. Enfin, on pourrait se référer à la pensée de Lotman et à ses ouvrages en sémiologie de la culture<sup>9</sup>, en examinant son concept de sémiosphère ainsi que son traitement de la notion de frontière.

Dans une sphère parallèle à l'univers de ces penseurs rigoureux, gravite Gaston Bachelard. Philosophe de formation et de métier, les premiers travaux de cet auteur ont porté sur les conditions de la connaissance scientifique, sur une étude de la philosophie des sciences, que Bachelard a définie comme une philosophie ouverte, un rationalisme appliqué. Après avoir étudié le monde de la rationalité, le philosophe s'est tourné vers un tout autre domaine, celui de l'imagination poétique et de ses symboles, qu'inspirent les éléments naturels. Portant un intérêt particulier à l'imagination élémentaire, Bachelard s'est plu à analyser la valeur du feu, de l'air, de l'eau et de la terre, le plus souvent chez des auteurs européens tels que Shelley, Rilke ou Baudelaire. L'auteur a également consacré deux essais, plus tardifs, à l'étude de la rêverie poétique et des images spatiales dans la philosophie et la littérature.

Héritier des théories de Husserl, Bachelard procède généralement par une détermination phénoménologique des images, se proposant, par la description des choses elles-mêmes, en dehors de toute construction conceptuelle, de découvrir les structures transcendantes de la conscience. Dans *La poétique de l'espace*, Bachelard mène une étude de certaines figures spatiales récurrentes, qu'il nomme une «topo-analyse» (*PE*, 18). Les figures analysées vont de la cave au grenier de la maison, elle-même envisagée dans sa dimension domestique et cosmique, en passant par les tiroirs, les coffres et les armoires, le nid, la coquille et les coins. Il analyse les lieux clos ou ouverts, confinés ou étendus, centraux ou périphéri-

<sup>8</sup> Marc Brosseau, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Michel Chevalier, *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éd., 1993.

<sup>9</sup> Yuri Lotman, *La Sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, Éditions Pulim, 1999.

ques, souterrains ou aériens. Ce sont autant d'éléments opposés qui orientent le déploiement imaginaire de l'écrivain ou du lecteur.

Adoptée par la critique thématique de Georges Poulet ou de Gilbert Durand, par exemple, cette approche a été décrite par plusieurs, notamment par Mitterand qui a examiné la démarche de Bachelard et son étude de la «psychologie systématique des sites de notre vie intime» (*PE*, 27), visant à expliciter les valeurs symboliques attachées aux paysages qui s'offrent au regard du narrateur ou de ses personnages. Selon le sémioticien, «ces critiques ont admirablement exploré ces territoires spatiaux, mais qui sont en général étudiés pour eux-mêmes, sans examen de leurs corrélations avec le reste du système topologique de l'oeuvre, ni, plus généralement, avec l'ensemble de ses composants narratifs»<sup>10</sup>. *La poétique de l'espace* ne pourrait donc être lue comme un répertoire morphologique et fonctionnel des lieux romanesques. Mais si l'ouvrage de Bachelard ne permet pas de couvrir toutes les dimensions du texte, la réflexion qu'il propose au sujet de l'immensité alimentera notre étude des motifs spatiaux dans le texte de Le Clézio et constitue en cela un outil d'analyse intéressant.

Selon Bachelard, l'espace serait essentiellement «vécu» par l'homme, «non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination» (*PE*, 17). La rêverie de l'immense étudiée dans *La poétique de l'espace* ne correspond pas à «la volonté d'affrontement de l'homme méditant devant un univers infini» qui découle d'un «complexe spectaculaire où l'orgueil de voir est le noyau de la conscience de l'être contemplant», où l'homme se positionne en dominant par rapport à l'objet contemplé. Il s'agirait plutôt ici «d'une participation plus intime», plus détendue, «au mouvement de l'image» (*PE*, 20).

C'est par une sorte d'inclination innée que le rêveur contemplerait la grandeur. D'entrée de jeu, l'auteur affirme qu'en s'élançant vers l'immensité, le rêveur paisible quitte l'«ici» pour se projeter dans le lointain, bien au-delà de son environnement immé-

<sup>10</sup> Mitterand, *op. cit.*, p. 193.

diat. Il se retrouve dans un autre monde, dans un ailleurs. L'espace vécu est donc marqué par l'ouverture vers un ailleurs naturel, immense, voire infini, où toutes les limites sont abolies. Pour Bachelard, le véritable produit de cette rêverie est la «conscience d'agrandissement» (*PE*, 169) par laquelle l'immensité extérieure qui est observée se métamorphose en immensité intérieure. Ainsi, plutôt que d'être renvoyé à sa propre petitesse et à son insignifiance devant une immensité écrasante, le rêveur peut parvenir à s'ouvrir à la beauté de l'immensité et à y participer intimement, profondément. Mais, cette ouverture vers le grandiose n'est possible que parce que l'immensité loge déjà en l'homme, au plus intime de lui-même: elle n'attendrait que d'être sollicitée par le spectacle d'une immensité extérieure pour se manifester, par un «appel intime de l'immensité» (*PE*, 181). Le rêveur qui parvient à laisser son intériorité se déployer à la mesure de l'espace contemplé en viendra à éprouver «la consonnance de l'immensité du monde et de la profondeur de l'être» (*PE*, 173).

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

Le «destin poétique de l'homme» est donc de devenir «le miroir de l'immensité» et l'immensité viendrait «prendre conscience d'elle-même en l'homme» (*PE*, 178-179). Ces deux phénomènes sont réunis dans une même expansion, l'espace se déploie en même temps intérieurement et extérieurement. Dans ce mouvement spéculaire, le regard prend une importance considérable et constitue un passage menant à la rêverie de l'immensité intime: dans l'oeil se

reflète le monde et le paysage finit par y prendre place. L'oeil se fait miroir, un microcosme qui peut contenir l'infini de l'univers. Or, ce microcosme qu'est l'homme contient déjà l'immensité et cette vastitude fait écho à celle de l'étendue contemplée. Par le regard s'opère l'agrandissement réciproque de l'espace du dedans et de l'espace du dehors: l'immensité même se voit «agrandie par la contemplation» (*PE*, 190), qui est à son tour intensifiée et approfondie par la vision de l'immense. C'est donc par leur vastitude que l'espace intime et l'espace du monde deviennent consonnants, au point où ils en viennent parfois à se fondre l'un dans l'autre.

Enfin, pour le rêveur qui s'aventure sur des pistes de sable, «l'immensité dans le désert vécu retentit en une intensité de l'être intime» (*PE*, 185). Bachelard se penche sur le sentiment de l'immensité tel qu'il est vécu dans le désert, en se servant des propos de l'écrivain Philippe Diolé pour explorer cette expérience qu'il n'a pas personnellement vécue, lui qui s'intéresse davantage aux espaces familiers et domestiques. Pour Diolé, «il faut vivre le désert tel qu'il se reflète à l'intérieur de l'errant» (*PE*, 185), tel qu'il érode l'homme et qu'il le met à nu, face à ce qui existe de plus intensément intime en lui-même. Espace du vide, l'immense désert restitue l'homme à sa solitude fondamentale et, en le dépouillant de ses artifices, il finit par le transformer en profondeur. Ainsi, pour Diolé, tout l'univers du désert est «annexé à l'espace du dedans» (*PE*, 185), et cet espace minéral tend à pénétrer le corps humain pour s'y loger comme une substance intime. L'expérience troublante d'un face à face avec l'immensité du désert donnera accès au rêveur à un espace psychiquement novateur, qui, on le verra, mène à une métamorphose. Au contact du désert survient alors une «fusion de l'être dans un espace concret» (*PE*, 187) : l'homme entre en osmose avec le désert et cette étrange fusion devient un voyage dans «l'ailleurs absolu d'un autre monde» (*PE*, 188).

Espace ouvert, non construit par l'homme, le désert contemplé par Le Clézio semble s'étendre à l'infini. Ses frontières sont floues et il se caractérise par le mouvement. Effectivement, les nomades du premier récit le traversent, il bouge et poudroie dans le

regard rêveur de Lalla. C'est le lieu de la naissance, des racines et du rêve, vécu intimement par les personnages qui connaissent les passerelles mystérieuses reliant les éléments au vivant. Afin de trouver la résonance de la notion d'immensité intime dans *Désert*, nous avons choisi de procéder à l'analyse d'un passage du roman<sup>11</sup> qui, dans le cadre de la narration, précède de peu la fuite de Lalla au désert avec le Hartani: une fois de plus, la petite fille se rend sur le plateau, où elle retrouve celui qu'elle appelle Es Ser, le secret. Elle passe «de l'autre côté de son regard» accédant ainsi à une vision doublée de sensations physiques qui la ramène au désert de ses origines et de ses rêves.

D'entrée de jeu, on remarque la récurrence des marques de l'immensité, telle qu'elle est ressentie par Lalla. Ainsi, dans le regard de la petite fille, sur «l'immense plateau de pierres» (*D*, 200), «le temps et l'espace deviennent plus grands» (*D*, 199). Cet accent sur l'immense se manifeste notamment par de nombreuses répétitions des adjectifs «grand» et «immense», non seulement employés pour décrire le désert, mais aussi pour évoquer le manteau de laine blanche que porte Es Ser. Par ailleurs, Lalla sent son cœur qui bat «très loin», et elle «sent la chaleur grandir en elle» (*D*, 203). De nombreuses marques d'itérativité confèrent au texte un rythme à la fois monotone et lancinant qui semble mimer l'interminable marche des nomades dans le désert et les longues heures d'errance de Lalla.

Au fil du texte, la rêverie prend la dimension de l'infini: «c'est autour d'elle, à l'infini, le désert qui rutil et ondoie, les gerbes d'étincelles, les lentes vagues des dunes qui avancent vers l'inconnu» (*D*, 203). Lalla voit apparaître de «grandes villes blanches», des «palais», des «grands lacs d'eau bleue comme le ciel» (*D*, 203). Peu à peu, le rêve «étend sa plage devant elle» (*D*, 204), et le vent entraîne Lalla dans un monde imaginaire, au bout d'une route qui s'avance vers l'inconnu. Le vent du désert la transporte, ce vent qui «va vers l'infini, au delà de l'horizon, au-delà du ciel jus-

---

<sup>11</sup> Il s'agit du dernier paragraphe de la page 199 («Chaque fois que Lalla arrive dans ce pays...»), jusqu'à la fin du quatrième paragraphe de la page 206 («...qu'elle est devenue comme le Hartani.»).

qu'aux constellations figées, à la voie lactée, au Soleil» (*D*, 204). C'est alors que l'espace extérieur s'agrandit, du grand à l'immense, de l'immense à l'infini terrestre et jusqu'à l'infini céleste. Ce voyage aérien est transposé sur la terre, comme la route des étoiles qui sert de carte et de point de repère au nomade. Sur «la route sans limite», le désert «déroule ses champs vides», le regard de l'homme bleu «va jusqu'au plus lointain du désert» (*D*, 204). Lalla verra les dunes semblables à «de grands animaux», les «hautes murailles», «l'immense ville desséchée de terre rouge qui est au bout de "l'immense vallée"» (*D*, 205). Elle voit «l'horizon» (*D*, 206) qui ne cesse de reculer à l'infini, de se dérober sous ses pas, quelle que soit la distance parcourue. Mais l'immense ne constitue pas seulement une dimension visuelle et cinématique, il se manifeste également par l'ouïe: Lalla entend la «drôle de chanson» d'une «voix très lointaine» (*D*, 204-205). L'expérience de l'immensité se produit donc à divers niveaux, et s'enracine dans le corps de Lalla à travers tous ses sens.

Évoquée de façon synesthésique, la figure du désert se construit aussi par rapport aux humains qui l'habitent ou le traversent. Ainsi, dans le premier récit, les nomades sont présentés comme des projections du désert, «des mirages que la faim, la soif et la fatigue avaient fait naître sur la terre déserte» (*D*, 24). Dans le passage qui retient ici notre attention, on retrouve également des références continues au corps humain, à son mouvement, à ses sensations: Lalla sent «le soleil [qui] brûle son visage et ses épaules, brûle ses jambes et ses mains» (*D*, 200). D'abord, le corps s'inscrit dans le mouvement à travers la répétition du verbe «marcher», le déplacement constant et l'errance étant parmi les principaux attributs de Lalla. Ainsi, «elle marche les yeux fermés (...) et la sueur colle la robe à son ventre, à sa poitrine, sur son dos» (*D*, 200). Le corps se dessine à travers ses sensations: Lalla «grelotte» «dans ses habits trempés de sueur» (*D*, 200), «les larmes salées coulent sur ses joues, entrent dans sa bouche, la sueur salée coule goutte à goutte de ses aisselles, pique ses côtes, descend en ruisseaux le long de son cou, entre ses omoplates» (*D*, 202).

Après son mouvement et ses sensations, c'est la posture du corps de Lalla qui prend de l'importance: la fillette est «accroupie dans la poussière, les yeux fermés, la tête renversée en arrière» (*D*, 202). Lorsque le mouvement revient, il est devenu tout intérieur, et s'accomplit dans l'immobilité: «C'est un rêve que fait Lalla, les yeux fermés, la tête renversée en arrière (...) les bras serrant ses genoux» (*D*, 203), elle sera emportée sur la route par le vent. Le mouvement imaginaire possède une apparence de réalité tant il est ressenti corporellement, comme si le corps parvenait, lui aussi, à transcender le temps et l'espace: «C'est comme si elle avait marché là, autrefois, les pieds nus brûlés par le sol, les yeux fixés sur l'horizon» (*D*, 204). Cette intensité de mouvement atteint un tel degré qu'elle en vient à épuiser l'enfant: «Lalla reste immobile, affaissée sur elle-même, les genoux contre les cailloux (...) elle commence à marcher, en titubant» (*D*, 206).

C'est alors que le lecteur assiste à une distorsion des dimensions: la vastitude se fait charnelle grâce à un phénomène d'expansion du corps de Lalla. C'est «comme si 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 celui d'une géante, qui vivrait très longtemps, très lentement» (*D*, 199). Avec la dilatation des poumons, des yeux et du corps de la fillette, on retrouve la «conscience d'agrandissement» évoquée par Bachelard. L'immensité loge désormais en Lalla, l'immensité extérieure dont parlait Bachelard se transforme en immensité intérieure: «l'espace intime et l'espace extérieur viennent s'encourager dans leur croissance» (*PE*, 183). C'est bien grâce à la vision du désert et de l'immense que cette rêverie s'est opérée et que «le spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime» (*PE*, 175).

Or, les contours de ce voyage intérieur demeurent flous: si Lalla se métamorphose en géante, elle vit aussi une sorte de scission. «C'est comme s'il y avait deux Lalla, une qui ne savait pas, aveuglée par l'angoisse et par la colère (...) et l'autre qui savait et qui faisait marcher les jambes dans la direction de la demeure d'Es

Ser» (*D*, 200). On note, plus loin, une autre manifestation du dédoublement du personnage: «elle avance, mais le coeur d'elle est absent, ou plutôt, tout son être est en avant d'elle-même, dans son regard, dans ses sens aux aguets; seul son corps est en retard, encore hésitant sur les roches aux arêtes qui coupent» (*D*, 201). Ici, coeur et corps sont mis en parallèle: le «coeur d'elle», soit «tout son être» est absent, en avant d'elle-même et loge, curieusement, dans son regard qui la devance. Mais son corps est en retard, comme si, pour voyager, pour rêver, Lalla devait se détacher d'une partie d'elle-même, de son corps, qui la rejoindra plus tard. Ce n'est que lorsqu'elle s'immobilise que le véritable voyage intérieur et corporel peut commencer. Comme le souligne Bachelard, «l'immensité est le mouvement de l'homme immobile» (*PE*, 169), pour se déployer, la rêverie de l'immense et l'impulsion intérieure qu'elle suscite doivent s'accomplir dans la tranquillité et dans l'absence totale de mouvement du corps.

Le phénomène d'expansion se produit aussi sous le mode d'une ascension, décrite, elle aussi, par Bachelard: la dilatation occasionnée par la rêverie «crée un effet d'apesanteur, un sentiment de libération (...) qui se dessine et permet de respirer cosmiquement» (*PE*, 180). Notons d'ailleurs qu'au cours de son dédoublement, «Lalla cesse de respirer quelques instants» (*D*, 202). En quelque sorte, elle cesse de respirer sur la terre, et on pourrait se demander si, grâce à ses poumons dilatés, elle ne commence pas bientôt à «respirer cosmiquement», pour reprendre l'expression bachelardienne... Épanouis, le corps et les poumons de Lalla s'ouvrent à l'action des éléments et prennent peu à peu une dimension cosmique: «comme si la lumière ardente du ciel entraît dans ses poumons et les dilatait» (*D*, 199). Enfin, c'est le regard d'Es Ser qui «la lancera au milieu de l'espace; alors peut-être qu'elle pourra enfin rejoindre la grande mouette blanche (...) qui vole infatigablement au dessus de la mer» (*D*, 202). On voit bien que cette rêverie se crée sous l'effet de la phénoménologie de l'extension dont traite Bachelard et que l'espace de l'expansion devient espace de l'exaltation, de l'extase. L'opposition entre le haut et le bas, entre la lumière et l'ombre participe de cette exaltation ascensionnelle: «jamais Lalla

n'a eu pareille soif d'elle [de la lumière], comme si elle venait d'une vallée sombre où règnent toujours la mort et l'ombre». La «lumière très éblouissante» (*D*, 200) apparaît sur le plateau, qui se situe en hauteur par rapport à la Cité. Au terme de son expérience ascensionnelle qui lui aura permis de s'élancer vers le ciel, Lalla «redescend lentement le sentier qui conduit à la vallée, vers la mer» (*D*, 206).

Chez Le Clézio, la rêverie s'accomplit donc à travers une ascension fusionnelle: le corps devient multidimensionnel et aérien, il se fond aux éléments et à l'environnement naturel. À l'instar de Bachelard, on pourrait dire que la dilatation vécue par le personnage «dissout et absorbe le monde sensible» (*PE*, 177). En effet, comme le remarque le critique Solinga, dans *Désert*, «le paysage est intériorisé (...) le monde et l'être s'interpénètrent, c'est l'ultime acte de communication, à voix égale, entre la conscience humaine et l'univers des choses»<sup>12</sup>. De son côté, Elena Real souligne que «l'homme se trouve dans un espace qui le contient et qui l'absorbe, mais qu'il contient et absorbe à son tour»<sup>13</sup>: l'écart qui sépare le monde ex-térieur du monde intérieur disparaît. Dans le texte, on note que les limites séparant le corps de l'espace se montrent poreuses, comme une sorte de filtre perméable par lequel s'établirait un dialogue, une osmose du paysage et de l'humain, dont les immensités respectives se touchent et se fondent l'une à l'autre.

En effet, la notion d'immensité intime peut être mise en rapport avec le phénomène de fusion entre le corps et l'espace que l'on retrouve dans l'extrait du roman qui fait l'objet de notre étude. Le phénomène d'osmose corps-cosmos est d'abord perceptible dans le texte lorsque l'humain devient élémentaire. «Assoiffée» de soleil (*D*, 200), Lalla est illuminée par cette lueur qui pénètre son corps, qui «frappe sur elle, vibre sur son front, sur sa poitrine, dans son ventre» (*D*, 201). L'enfant «sent la chaleur grandir en elle, comme

<sup>12</sup> Jean-Yves V. Solinga, *Évolution et constances : représentation(s) du site maghrébin chez Loti, Gide, Camus et Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université du Connecticut, 1995, p. 214.

<sup>13</sup> Elena Real, « Un espace pour le vide », *Sud*, n° 85-86, 1989, p. 183.

si les rayons traversaient son visage, illuminaient tout son corps» (D, 203).

Rayonnant, le regard de l'homme bleu capté par Lalla sera décrit comme lumière, pierre et feu: «aigu comme une lame» (D, 201), il est «comme une vague de lumière qui se déroule» (D, 202). Le regard d'Es Ser, qui est «plus brillant que le feu, d'une lueur bleue et brûlante à la fois comme celle des étoiles» (D, 202) ira «droit au fond d'elle» (D, 202). Une fois de plus, «la lumière qui est un regard» (D, 201) franchit les limites du corps de Lalla, traverse sa peau et l'habite. Ce regard vivant et organique se «pose» sur Lalla «et la chaleur pénètre son corps, vibre dans ses membres. La chaleur du regard va dans chaque recoin d'elle, chasse les douleurs, la fièvre, les caillots, tout ce qui obstrue et fait mal» (D, 203). On remarque ici l'emploi d'un champ lexical se rapportant à l'organisme humain (douleurs, fièvre, caillots). Le sentiment de désespoir et la menace se font envahissants comme une maladie, et ce qui blesse et qui obstrue correspond à ce qui empêche l'ouverture désirée, à ce qui enfreint la liberté d'aller. De plus, notons l'échange de regards entre la jeune fille et Es Ser, l'âme du désert, qui habite l'espace infini et le temps éternel. Lalla regarde l'homme bleu avec intensité, elle reçoit aussi son regard sur elle. On retrouve ici le dualisme regardant-regardé qu'évoque Bachelard dans *La poétique de l'espace*: c'est à travers les regards échangés entre Es Ser et Lalla que s'opère l'agrandissement réciproque de l'espace du dedans et de l'espace du dehors, de l'espace intime de Lalla et du rayonnement de l'Homme bleu, du plateau de pierres aux confins du désert.

Après l'absorption de la lumière, l'ultime pénétration sera consacrée par le feu qui «arrive jusqu'à Lalla», émanant du tombeau et du regard de l'Homme bleu, du fond de l'infini. «C'est comme si quelque chose au fond d'elle», qui semble à la fois indéfini et organique «se déchirait, se brisait» (D, 205). «La brûlure du désert en elle se répand, remonte ses veines, se mêle à ses viscères» (D, 205) tel un feu organicisé qui ressemble à du sang. La sensation de pénétration s'accroît par le mouvement de la chanson chleue qui

«tressaille à l'intérieur de Lalla», qui «va droit jusqu'à son cœur» (*D*, 205).

Dès lors, le texte établit un rapport intime entre l'humain et la terre par une série de métaphores qui minéralisent le corps de Lalla. Les pieds nus de l'enfant «retrouvent les traces anciennes» (*D*, 200), comme si son corps contenait la mémoire du sol, des pistes de la terre. Lalla sera polie et purifiée par la lumière: «c'est la lumière (...) qui rend pur comme une pierre blanche» (*D*, 200), le poids terrible de la lumière entrera en elle et la rendra «lourde comme la pierre» (*D*, 202). Le vent participe aussi à la minéralisation de Lalla, il souffle «pour l'abraser, pour la réduire en poudre» (*D*, 202). Le visage de l'enfant, souvent décrit comme un «visage de cuivre» devient le miroir du désert, ses larmes et l'eau de la terre sont confondues lorsque «les larmes font deux ruisseaux qui tracent des sillons dans la poussière rouge collée à ses joues» (*D*, 206). Enfin, le texte fait usage du champ lexical se rapportant au feu, tant en référence à l'humain qu'au minéral, en évoquant les «pieds brûlés» de Lalla aussi bien que les «arbustes calcinés» du désert (*D*, 204).

Si le corps se fait élémentaire, les éléments sont à leur tour anthropomorphisés. Ainsi, le texte évoque la lumière en termes animistes, celle-ci est investie de pouvoirs particuliers, elle fait du «bruit» (*D*, 205), et «libère, (...) efface la mémoire, (...) rend pur», «la lumière brûle les maladies, les malédictions» (*D*, 200). Par ailleurs, on remarque que certains passages révèlent une forte érotisation de la lumière: «les tourbillons de lumière blanche l'enveloppent, enroulent leurs flammes autour de ses jambes, se mêlent à ses cheveux, et elle sent la langue râpeuse qui brûle ses lèvres et ses paupières» (*D*, 201). Cette organicisation de l'élémentaire s'étend au royaume aérien quand l'air, et surtout le vent, prennent vie. Dans la rêverie de Lalla «l'air (...) danse» (*D*, 204), «le vent terrible (...) n'aime pas la vie des hommes» (*D*, 202). Des verbes d'action sont donc employés pour décrire le mouvement de l'atmosphère et «le vent froid et dur, qui s'appuie sur elle» (*D*, 200) se voit prêter des intentions humaines.

Enfin, c'est le désert qui prendra forme humaine. Malgré sa simplicité et son dépouillement apparents, l'écriture leclézienne effectuée, dans l'ensemble du roman, un travail considérable sur la métaphore, en particulier sur la métaphore organiciste, amplement mobilisée par la géomorphologie classique, qui prête depuis longtemps des formes humaines (gorge, flanc, bras, etc) à la croûte terrestre. Le désert de Le Clézio «déroule ses champs vides, couleur de sable, semés de crevasses, ridés, pareils à des peaux mortes» (D, 204). Cet effet d'isomorphisme du désert et du corps se remarque encore plus nettement, trois lignes plus bas, lorsque le texte évoque la «peau» de Lalla, frontière corporelle par excellence qui sépare l'interne de l'externe. Dans *Désert*, la forme des dunes rappelle celle de «grands animaux endormis» (D, 204), «les maisons sont groupées autour de la bouche du puits, et il y a quelques arbres immobiles, des acacias blancs pareils à des statues» (D, 205), les collines ont des «silhouettes aiguës» (D, 205). Quant à la chanson chleue, elle «semble sortir du sable même», comme si le désert chantait (D, 205). De plus, le monde minéral est dynamisé par un lien d'analogie établi entre la terre et le vivant: «le désert déroule ses champs vides» (D, 204), «les buissons (...) frémissent dans le vent» (D, 204), «les ombres des cailloux s'allongent sur le sable du désert» (D, 205). Même les constructions de l'homme prennent une dimension organique: le tombeau blanc d'où vient le regard de l'Homme bleu est «simple comme une coquille d'œuf», posé sur la terre rouge (D, 205).

Cette interpénétration du corps et de l'espace sera dépassée et amplifiée par un phénomène général d'animisme cosmique. En effet, bien que l'homme et la terre soient indissociables, «la terre est dure et le ciel ne veut pas des hommes» (D, 206). La terre et le ciel se voient ici prêter une conscience et des intentions, ils sont liés l'un à l'autre, comme les éléments entre eux, qui fusionnent à plusieurs reprises dans le texte. En plus de la fusion entre l'humain et l'élémentaire, on retrouve donc une osmose entre les éléments: la lumière et la terre se confondent. Avec son «poids terrible» (D, 202), la lumière prend de la consistance et devient matière. De plus, la

vague (eau) et la lumière (feu aérien) se fondent l'une à l'autre avec «le bruit des ondes de la lumière» (*D*, 200) qui «lave le vent du malheur» (*D*, 200). Cela nous renvoie à la métaphorisation du désert en tant qu'océan minéral qui est récurrente dans le roman: le désert «ondoie», les dunes sont de «lentes vagues», etc. Si ce phénomène se retrouve chez plusieurs écrivains du désert et qu'il n'a, chez Le Clézio, rien de très original, il n'en reste pas moins que l'écriture de cette métaphorisation se distingue par sa beauté. Qui d'autre penserait à comparer les tentes des nomades à des «bateaux renversés» (*D*, 14)?

Enfin, la rêverie d'immensité sur le plateau de pierre permet à Lalla d'atteindre un ailleurs extérieur et intime, spatial et temporel. On verra que l'expérience de l'immensité intime brouille non seulement les frontières entre le corps et les éléments, entre les éléments eux-mêmes, mais qu'elle permet de traverser les frontières de l'espace, du temps, créant une sorte de zone intermédiaire entre le réel et l'imaginaire, un ailleurs.

En effet, l'espace infini que la petite fille voit et ressent en rêve semble ouvrir sur un ailleurs: quand «Lalla arrive dans ce pays, elle sent qu'elle n'appartient plus au même monde» (*D*, 199), «la lumière éclate (...) ouvrant des étoiles au sommet des rochers» (*D*, 200). On retrouve donc ici le phénomène décrit par Bachelard: «la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe de l'infini (...) dans l'espace de l'ailleurs» (*PE*, 169). Ici, l'espace de l'ailleurs serait celui qui se trouve «de l'autre côté du regard» d'Es Ser: c'est l'espace du rêve qui correspond pour Lalla à la vision du pays de ses origines. Dans le texte, Es Ser personnifierait donc «l'appel intime de l'immensité» (*PE*, 181), dont parlait Bachelard, appel qui donne accès à un autre univers, situé au delà des frontières spatiales. Lalla se retrouve «dans un autre monde, près du soleil, en équilibre près de tomber» (*D*, 201), comme ses ancêtres nomades qui erraient dans «l'ordre vide du désert où l'on marchait sans ombre au bord de sa propre mort» (*D*, 23). C'est dans ce monde que vit Es Ser, «dans un monde où il n'y a plus besoin des paroles des hommes» (*D*, 203).

À première vue, tout porte à croire que cet ailleurs nous renvoie en tout point au paysage du passé, au désert des hommes bleus du premier récit, les ancêtres de Lalla. Or, la splendide cité, les «palais rouges ornés de feuillages, de lianes, de fleurs géantes» (*D*, 203), les «grands lacs d'eau bleue comme le ciel», «l'eau si belle et si pure qu'il n'y en a nulle part ailleurs sur terre» (*D*, 203) ne correspondent en rien à la réalité du désert aride et hostile des ancêtres de Lalla. Il s'agit plutôt d'une rêverie qui est vécue de manière synesthésique, avec une telle intensité charnelle que le corps lui-même semble rêver. Cette incarnation du rêve (irréel) dans le corps (réel) brouille la frontière entre imaginaire et réalité qui deviennent ainsi inséparables. Le rêve lui-même est spatialisé grâce à l'usage d'une image voisine de celle du désert, celle de la plage, l'étendue de sable que Lalla connaît bien: «C'est un rêve qui vient d'ailleurs, qui existait ici sur le plateau de pierres longtemps avant elle, un rêve dans lequel elle entre maintenant, comme en dormant, et qui étend sa plage devant elle» (*D*, 204).

Si le regard permet de franchir les limites de l'espace et du rêve, il sert aussi à traverser les frontières temporelles. Ainsi, quand Lalla entre de «l'autre côté du regard» de l'homme bleu (*Es Ser*), elle se retrouve dans le temps du premier récit. Bien que Lalla voie ses propres souffrances «lavées», «chassées», elle n'est allégée de sa douleur que pour ressentir celle de ses ancêtres: l'espace de l'ailleurs passé avec lequel Lalla fusionne est imbibé de douleur. Elle retrouve alors une humanité perdue dans un temps révolu et vit ce voyage temporel physiquement: elle ressent les souffrances de ses ancêtres dans son propre corps. Le temps serait en quelque sorte contenu en l'homme: chacun porte en lui l'histoire de son peuple, qui est d'ailleurs plus une mémoire qu'une histoire.

C'est comme si quelque chose, au fond d'elle se déchirait et se brisait, et laissait passer la mort, l'inconnu. (...) le regard d'*Es Ser* est terrible et fait mal, parce que c'est la souffrance qui vient du désert, la faim, la peur, la mort qui arrivent, qui déferlent. La belle lumière d'or, la ville rouge, le tombeau blanc et léger (...) portent aussi en eux le malheur, l'angoisse, l'abandon. C'est un long regard de détresse qui vient parce

que la terre est dure et que le ciel ne veut pas des hommes (p. 205-206).

Une fois de plus, on note l'emploi de termes relevant des sensations et des émotions humaines pour désigner l'élément terrestre ou lumineux, comme si le paysage était imprégné de la faim, de la peur et de la mort des hommes qui y ont souffert. Gardien de la mémoire de l'épopée des nomades, Es Ser unit l'humain et le désert, dont il représente l'âme. Son «long regard de détresse» (*D*, 206) demeure le seul témoignage de l'errance des hommes bleus dont le désert a effacé toute trace.

Au terme de sa rêverie, «Lalla sent que son visage est enflé par la brûlure du désert, elle pense (...) qu'elle est devenue comme le Hartani» (*D*, 206). Pareille au berger qui appartient au désert, la petite fille semble s'être transformée en un être mi-humain, mi-désert. Par conséquent, l'expérience vécue par Lalla ne se limite pas à une simple évasion ou à une aventure dans un espace ouvert, c'est bien un voyage dans un «ailleurs absolu», dans «l'ailleurs d'un autre monde» (*PE*, 188) comme le disait Diolé: celui du désert et des origines rêvés. Une véritable métamorphose se produit aussi, menant à ce que Bachelard nomme «la fusion de l'être dans un espace concret» (*PE*, 187), soit l'interpénétration du règne minéral et du corps humain. Qu'il soit réel ou imaginé, comme le dit Théodore Monod, «le désert sculpte l'âme, il tanne le corps»<sup>14</sup>. Si Bachelard soulignait qu'«au contact du désert, on ne change pas de place, on change de nature» (*PE*, 187), tout porte à croire que, chez Le Clézio, on devient désert.

Dans le Sahara, espace essentiellement dénué de frontières, toutes les limites semblent donc poreuses, habitées ou traversées, donnant libre cours au mouvement tout en permettant une puissante osmose entre l'être et l'espace. Il s'établit ainsi une relation intime entre l'homme et le paysage, relation qui se manifeste à travers les métaphores organicistes qui parsèment le texte. Le Clézio va jusqu'à emprunter à la langue arabe une magnifique métaphore, lors-

<sup>14</sup> Théodore Monod, *Le Chercheur d'absolu*, Paris, Gallimard, 1997, p. 56.

que dans son texte, il désigne les points d'eau du désert par leur nom arabe, *aïn*, terme qui se traduirait littéralement par «les yeux» de l'eau. Comme le dit le géographe Berdoulay, avec ce type de métaphore, «l'homme est mis sur le même plan vital que tous les phénomènes de surface» et la question des rapports de l'homme avec son milieu réel est donc envisagée sous un jour nouveau<sup>15</sup>. Chez Le Clézio, comme chez les géographes qui ont adopté la métaphore organiciste, la recherche de l'harmonie et de la correspondance de l'organisme terrestre permet de mieux situer l'homme dans la totalité de l'univers naturel et vivant. Dans *Désert*, les métaphores organicistes servent non seulement à corporaliser le désert, elles tracent aussi les signes d'un rapport au monde, qui participe de cette volonté de renouer un lien perdu entre l'homme et l'univers. Ce choix d'écriture nous renverrait à un modèle culturel autre, à la vision du monde et du paysage propre aux nomades du Sahara ou aux Indiens d'Amérique Centrale.

Pour notre auteur, comme pour l'écrivain Lorand Gaspard, le désert se mue en «grand corps fauve et beige que l'érosion rend plus clair dans ses plis», en «une ruche de respiration, le lieu d'un commerce intense entre matière et lumière, entre épaisseur opaque des corps et transparence»<sup>16</sup>. Lieu de coexistence des contraires, le désert est représenté dans sa dureté et sa beauté, tout comme le corps ressent tantôt la souffrance, tantôt l'extase. La figure du désert se construit donc comme un organisme gigantesque, un corps immense, qui porte en lui la marque de l'ambivalence de toute vie et de toute expérience humaine. Ici, homme et désert sont indissociables l'un de l'autre.

Si l'ouverture et l'immensité constituent les traits dominants du désert, traits qui renvoient à la liberté, les caractéristiques du paysage, deviennent, par osmose, ceux des humains qui y pénètrent en réalité ou en rêve. Ainsi, les êtres nés du désert sans frontières et

<sup>15</sup> Vincent Berdoulay, « La métaphore organiciste: contribution à l'étude du langage des géographes », *Annales de géographie*, vol. 91, n° 507, 1982, p. 582.

<sup>16</sup> Gaspar, Lorand, « Approches d'un désert vivant », *Dédale*, n°s 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 151.

qui lui appartiennent de toute leur chair recherchent, comme par mimétisme, la liberté d'aller. Attribut principal des hommes bleus du désert, la liberté sera aussi l'objet de la quête de Lalla, l'«intensité d'être» de personnages comme le Hartani (dont le nom signifie «affranchi»). D'ailleurs, c'est parce qu'elle a connu l'expérience de l'immensité intime à l'intérieur d'elle-même que Lalla recherchera la liberté. Désormais marquée au plus profond de son corps par la vastitude, l'enfant n'aura de cesse de fuir les espaces clos qui enserrent son être et la font dépérir, pour retrouver la mer ou le rêve du désert. Lieu des origines perdues ou retrouvées, le désert leclézien rep-présente «le dernier pays libre» (*D*, 14), le dernier pays «hors du temps» (*D*, 11), hors d'atteinte. Et les nomades qui s'inscrivent dans le mouvement et habitent cet espace comme une maison de vent se modèlent à son image, ils sont les «derniers hommes libres» (*D*, 438). La liberté demeure la «seule richesse des nomades»<sup>17</sup> comme le souligne Théodore Monod. Cette valeur suprême revêt une dimension humaine et spatiale qui unit les contraires et permet la transgression des limites de l'espace, du temps et du réel. À la fin du roman, les nomades décimés, anéantis par la guerre, retourneront vers le Sud, vers sa liberté sans fin, qui est «vaste comme l'étendue de la terre, belle et cruelle comme la lumière, douce comme les yeux de l'eau» (*D*, 439).

---

<sup>17</sup> Monod, *op. cit.*, p. 59.

## Bibliographie

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.
- BAKHTINE, Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 237-398.
- BERDOULAY, Vincent, « La métaphore organiciste: contribution à l'étude du langage de géographes », *Annales de géographie*, vol. 91, n° 507, 1982.
- BERTRAND, Denis, *L'espace et le sens: Germinal d'Émile Zola*, Paris, Hadès, 1985.
- BROSSEAU, Marc, *Des romans-géographes*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- CHEVALIER, Michel, *La littérature dans tous ses espaces*, Paris, CNRS Éd., 1993.
- GASPAR, Lorand, « Approches d'un désert vivant », *Dédale*, n° 7-8, (« Déserts, vide, errance, écriture »), printemps 1998, p. 147-151.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- LOTMAN, Yuri, *La Sémiosphère*, trad. Anka Ledenko, Limoges, PULIM, 1999.
- MITTERAND, Henri, « Le lieu et le sens : l'espace parisien dans *Ferragus* de Balzac », *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, p. 189-212.

MONOD, Théodore, *Le Chercheur d'absolu*, Paris, Gallimard, 1997.

REAL, Elena, « Un espace pour le vide », *Sud*, n<sup>os</sup> 85-86, 1989, p. 181-184.

SOLINGA, Jean-Yves V., *Évolution et constances : représentation(s) du site maghrébin chez Loti, Gide, Camus et Le Clézio*, Thèse de doctorat, Université du Connecticut, 1995.