

Ceci est la version préliminaire de l'article publié dans *Les Cahiers Le Clézio*, n° 2 « Contes, nouvelles et romances », 2009, p. 31-45.

**« L'expérience de l'immensité et l'exiguïté du récit :
le désert et la mer dans les nouvelles de Le Clézio »**

Rachel Bouvet, Université du Québec à Montréal

Les grands espaces désertiques et marins s'étalent à leur aise dans le roman, un genre qui semble tout à fait approprié pour suggérer l'étendue, mais qu'en est-il de la nouvelle ou du récit bref ? De telles immensités peuvent-elles servir de cadre à des récits n'occupant que quelques pages ? Afin d'observer comment se déploient les paysages du désert et de la mer, que je considérerai ici comme les deux versants de l'imaginaire de l'immensité chez Le Clézioⁱ, j'ai retenu trois nouvelles du recueil *Mondo et autres histoires* : « Les bergers », « Celui qui n'avait jamais vu la mer » et « Lullaby »ⁱⁱ. Les trois autres nouvelles évoquant le paysage désertique, « La roue d'eau », « Peuple du ciel » et « Trésor » présentent très peu de descriptions et ne donnent pas lieu à une expérience similaire. Quant au récit intitulé « Hasard », son ambiguïté générique exigerait à elle seule une analyse distincte, que je n'aurai pas la place de mener ici. En effet, tout étant beaucoup plus court que les autres romans lecléziens et très différent dans sa forme narrative, il n'en demeure pas moins que la couverture du livre porte l'indication générique « roman » et qu'il fait tout de même plus de 200 pagesⁱⁱⁱ.

Le roman permet d'insuffler un rythme lent, d'entremêler des récits différents, de faire circuler des « caravanes » de mots d'une page à une autre, de transposer le caractère démesuré de l'espace grâce à un jeu sur le temps, qui revient sur lui-même, qui enveloppe avant de se déployer dans toutes les directions. Grâce à la répétition des descriptions, l'espace prend de l'épaisseur et finit par s'étendre bien au-delà de la page, au gré de l'imagination du lecteur ou de ses expériences spatiales. Lire implique d'entretenir un certain rapport à l'espace, au paysage, un rapport qui se transforme, qui s'intensifie et se développe au gré des pérégrinations du protagoniste, de sa rencontre avec les autres, de son retour sur des lieux abandonnés ou quittés inopinément. Il s'agit parfois d'individus possédant une longue expérience des lieux, comme dans le cas des Hommes bleus dans *Désert* ; d'autres fois, ce sont des gens qui doivent s'adapter à un nouvel environnement, comme les passagers de l'Ava qui s'installent sur l'île Plate dans *La quarantaine* ou comme Lalla qui découvre la ville de Marseille après avoir fui son bidonville. Du début à la fin du roman, le paysage se construit, se raffine, s'impose et finit par occuper tout le devant de la scène, à tel point que certains critiques en parlent comme d'un « personnage ». Je me garderai bien d'évaluer l'importance d'un espace de l'immensité à l'aune d'une telle catégorie (personnage vient du latin *persona*), le désert et la mer dépassant de loin toute mesure humaine. Je préfère constater que, même si les espaces décrits ne sont pas liés les uns aux autres, ils se réunissent dans l'esprit du lecteur, dont l'imagination ne possède aucune « limite ». Lui aussi chemine « d'erg en reg », il accompagne les personnages en train de ployer sous le vent, de contempler l'océan ou la « mer de dunes », il participe à la création de cet environnement, de ces paysages. La lecture prend dès lors la forme d'une exploration des territoires de l'immensité^{iv}.

La nouvelle ne permet pas un tel déploiement dans le temps et dans l'espace. Caractérisé par la brièveté et l'économie de moyens, ce genre ne paraît guère approprié pour le parcours d'un espace démesuré. Faut-il en conclure que le désert ne convient pas au récit bref ? Il suffit de penser à l'œuvre d'Isabelle Eberhardt, formée en grande majorité de courts récits, pour affirmer le contraire. Dans son cas, la succession des levers et des couchers de soleil, de même que la

multiplicité des figures de nomades, de vagabonds, d'errants et de chemineaux, font surgir des facettes extrêmement colorées du désert, qui apparaît dans ces récits comme un paysage vivant, évanescent^v.

Chez Le Clézio, l'expérience de l'immensité dans le récit bref transforme le rapport qu'entretient le personnage avec le monde. Les trois nouvelles que j'ai choisi d'étudier présentent un enfant ou un adolescent en rupture avec l'espace institutionnel^{vi}. C'est très net dans le cas de Daniel, qui s'enfuit du pensionnat où il s'ennuie terriblement, et dans celui de Lullaby, qui décide de ne plus aller au lycée, préférant passer ses journées sur le sentier des contrebandiers, au bord de la mer. Dans son cas, l'absence du père et la maladie de la mère en font une adolescente isolée, insatisfaite de l'enseignement qu'elle reçoit en classe. En ce qui concerne Gaspar, très peu de choses nous sont dévoilées sur son passé. On sait seulement qu'après quelques jours avec les enfants bergers « [i]l avait tout oublié, [...] tout ce qu'il connaissait avant d'arriver. Les rues de la ville, les salles d'étude sombre, les grands bâtiments blancs de l'internat, les pelouses [...] » (p. 269). Rien n'est dit sur ce qui a motivé son départ, et quand il revient vers la ville à la toute fin du récit, il déclare aux gendarmes qu'il s'est perdu. Quoi qu'il en soit, son incursion dans le désert le transforme totalement : « À partir de ce moment, Gaspar sut qu'il n'était plus le même. » (p. 281) Ces trois jeunes gens semblent répondre à l'appel du dehors plus qu'à un désir de fuir. Ils ne se dirigent pas n'importe où, mais en direction du désert ou de la mer. Ils ne cherchent pas un toit ou une communauté qui pourrait les recueillir et les aider à surmonter leur solitude, ou leur mal-être. Leur arrivée dans les territoires de l'immensité va de soi, et tout se passe comme s'ils ne pouvaient se réaliser qu'une fois dehors.

Leurs expériences de l'immensité se rejoignent en ce qu'elles partagent le même point de vue, à savoir une saisie panoramique du paysage, qu'il s'agisse du sommet d'une colline, de la dune au-dessus du rivage ou du sentier des contrebandiers qui surplombe la mer. Dans deux nouvelles, la ligne d'horizon joue un rôle essentiel, puisque c'est dans cette zone de tension que surgissent les mirages. Quant aux différences, elles concernent surtout l'intensité de l'événement. En effet, certains font l'expérience de l'immensité intime et approfondissent ainsi leur solitude, au point de fusionner avec l'élément marin et quitter à jamais le monde des hommes, tandis que d'autres, en goûtant au plaisir de contempler l'immensité, font simplement l'apprentissage du bonheur.

Autrement dit, le traitement du paysage diffère grandement entre le roman et la nouvelle : le premier rend possible tous les types de description, y compris la description ambulatoire, et joue sur la répétition de paysages similaires, tandis que le récit bref focalise l'attention sur la vision panoramique depuis un endroit élevé permettant d'embrasser le lointain du regard et de créer ainsi une échappée vers l'horizon.

La vision panoramique de l'immensité

La nouvelle intitulée « Les bergers » commence avec l'évocation d'un paysage désertique: « La route droite et longue traversait le pays des dunes. Il n'y avait rien d'autre ici que le sable, les arbustes épineux, les herbes sèches qui craquent sous les pieds et, par-dessus tout cela, le grand ciel noir de la nuit. » (p. 257). Cette description s'étire sur quelques pages, sans qu'on puisse la relier à un personnage, à un regard singulier. L'emploi du pronom indéfini « on » fait en sorte de rendre l'espace lui-même assez neutre. Ce qui reste implicite, c'est le fait que quelqu'un marche sur la route, puisque les brindilles craquent et que le sable crisse sous les semelles. Après tout, le lecteur est peut-être le seul être humain à parcourir cet espace désertique, son identification étant d'ailleurs facilitée par le « on », pronom convenant par définition à tout un chacun. Le point de vue neutre disparaît lorsque Gaspar fait son apparition : « Quelqu'un arrivait le long des

sentiers » (p. 261). La rencontre avec les enfants bergers met en place une focalisation interne, qui permettra de connaître le rapport qu'entretiennent les personnages avec leur environnement. Comme les enfants vivent en fonction des pâturages repérés par leur bouc, ils suivent le troupeau jusqu'en haut d'une colline et font ainsi la découverte d'une terre verdoyante :

« Quand ils arrivèrent au sommet, les enfants s'arrêtèrent pour regarder. Gaspar n'avait jamais rien vu d'aussi beau. Devant eux, la plaine et les dunes descendaient lentement, par vagues, jusqu'à la limite de l'horizon. C'était une très grande étendue ondoyante, avec de gros blocs de rocher sombres et des monticules de sable rouge et jaune. Tout était très lent, très calme. À l'est, la plaine était dominée par une falaise blanche qui étendait son ombre noire. Entre les collines et les dunes, il y avait une vallée qui serpentait, descendant chaque niveau par une marche. Et au bout de la vallée, au loin, si loin que cela devenait presque irréel, on voyait la terre entre les collines : à peine, grise, bleue, verte, légère comme un nuage, la terre lointaine, la plaine d'herbe et d'eau. » (p. 270).

Le paysage littéraire ne fait pas que décrire un lieu : dans ce cas précis, il naît de l'interaction entre un sujet singulier, Gaspar, et un environnement singulier. Il renvoie à un véritable acte sémiotique mettant en jeu les filtres esthétiques du garçon, ses émotions, son vécu, sa position dans l'espace, des éléments déterminants dans la manière dont il perçoit les formes du relief, la lumière, etc. On peut dire que le récit nous donne à lire un « acte de paysage » en formation^{vii}. Défini dans le cadre de la géographie par Charles Avocat, ce concept permet d'envisager le paysage de manière dynamique, comme un acte perceptif dans lequel entrent en jeu deux facteurs importants: d'une part, la situation spatiotemporelle du sujet, qui détermine le point de vue, le cadrage, l'horizon, la luminosité; d'autre part, les filtres culturels et esthétiques du sujet, qui jouent un rôle essentiel dans la sélection et la configuration des éléments de l'environnement physique. C'est lors de l'interaction entre un sujet et une réalité physique extérieure que le paysage s'élabore, que ses contours se précisent, que ses formes et ses couleurs se fixent. La vision panoramique offre ceci de particulier qu'elle permet une saisie à la fois soudaine et globale, une prise directe sur l'immensité, qui a pour effet d'arrêter le mouvement dans un premier temps, puisque « les enfants s'arrêt[ent] pour regarder » et de balayer l'espace dans un deuxième temps, selon une direction qui va du proche au lointain. Le panorama grandiose engendre une expérience novatrice qui prend la forme d'un plaisir esthétique étant donné que le garçon n'a « jamais rien vu d'aussi beau ». Le regard domine un vaste ensemble fait de rochers, de falaises, de dunes de sable et de terre, faisant intervenir une large palette de couleurs (rouge, jaune, blanc, noir, gris, bleu, vert) allant du plus sombre au très clair. S'agit-il de la *première expérience de l'immensité* pour le jeune garçon? C'est l'impression qui se dégage de cet extrait, même s'il est difficile de l'affirmer avec certitude. Puisque Gaspar n'avait « jamais rien vu d'aussi beau » auparavant et que les seules références à son passé ne mentionnent que le milieu citadin et collégial, sans toutefois évoquer de véritables paysages, il est légitime de penser que cette expérience occupe une place déterminante dans son rapport au monde.

Quant à la nouvelle intitulée « Celui qui n'avait jamais vu la mer », elle commence avec l'évocation de Sindbad le marin, le héros légendaire auquel Daniel s'identifie. L'enfant solitaire décide un beau jour de quitter la pension pour voir la mer, dont il rêve depuis toujours. Après avoir voyagé quelques jours en train, il s'arrête pour dormir dans une cabane, puis se dirige vers la plage:

« Son cœur battait plus fort, parce qu'il savait que c'était de l'autre côté des dunes, à deux cents mètres à peine. Il courait sur le chemin, il escaladait la pente de sable, et le vent soufflait de plus en plus fort, apportant le bruit et l'odeur inconnus. Puis, il est arrivé au sommet de la dune, et d'un seul coup, il l'a vue.

Elle était là, partout, devant lui, immense, gonflée comme la pente d'une montagne, brillant de sa couleur bleue, profonde, toute proche, avec ses vagues hautes qui avançaient vers lui. » (p. 180)

Le garçon prend tout d'abord conscience de l'immensité marine par l'intermédiaire des sens olfactif et auditif, puis à partir d'un point de vue situé en hauteur, « au sommet de la dune ». Le regard domine, comme dans « Les bergers », mais le garçon n'est pas surpris par la beauté du lieu, à l'opposé de Gaspar. C'est qu'il s'attend à être subjugué et le simple fait de la voir suffit à combler son attente : « d'un seul coup, il l'a vue ». D'ailleurs, on a l'impression que la mer, elle-même, l'attendait, puisque « ses vagues hautes avançaient vers lui » et qu'elle s'approche pour l'accueillir. Un même mouvement ondoyant marque ces deux paysages, l'un désertique, l'autre marin, avec ce renversement métaphorique qui fait des collines du désert « une très grande étendue ondoyante » et de la mer une étendue « gonflée comme la pente d'une montagne ». À ceci près que la direction est inversée : « les dunes descendaient lentement, par vagues » alors que les vagues océanes « avançaient » vers Daniel. Par ailleurs, cette première expérience de l'immensité, grisante, sera renouvelée, et même amplifiée tout au long du récit de Daniel, alors que Gaspar n'aura pas beaucoup d'autres occasions de vivre une telle expérience.

Le paysage marin forme également le cadre principal de la nouvelle intitulée « Lullaby » et joue un rôle essentiel dans la transformation du personnage. C'est en marchant sur le sentier des contrebandiers que la jeune fille fait l'expérience de l'immensité. C'est d'abord la lumière, puis le son qui déclenchent un arrêt, une contemplation du paysage :

« Ici, la mer était encore plus belle, intense, tout imprégnée de lumière. [...] La jeune fille s'arrêta dans les rochers pour écouter la mer. Elle connaissait bien son bruit, l'eau qui clapote et se déchire, puis se réunit en faisant exploser l'air, elle aimait bien cela, mais aujourd'hui, c'était comme si elle l'entendait pour la première fois. » (p. 88)

Le plaisir esthétique est le premier élément souligné, comme dans le premier exemple, sauf qu'ici, le paysage est de l'ordre du familier, la posture aussi, puisque le sentier serpentant au-dessus des rochers est bien connu de la jeune fille, de même que le bruit des vagues, maintes fois entendu. Si l'arrivée dans cet espace connu ne ménage pas vraiment de surprise, en revanche, un élément a changé, étant donné qu'elle a l'impression de l'entendre « pour la première fois ». Son acuité auditive s'est soudainement développée, sa manière de percevoir le paysage s'est modifiée, comme si la décision de quitter l'école avait libéré ses sens et transformé son regard sur le monde^{viii}. Toutefois, cette station assise dans les rochers n'est que la première étape d'une pérégrination, puisque Lullaby cheminera plus tard jusqu'à la pointe du cap et grimpera le plus haut possible :

« Quand elle arriva tout en haut, elle se retourna pour regarder la mer, et elle dut fermer les yeux pour ne pas sentir le vertige. Au-dessous d'elle, si loin qu'on regardât, il n'y avait que cela : la mer. Immense, bleue, la mer emplissait l'espace jusqu'à l'horizon agrandi, et c'était comme un toit sans fin, un dôme géant fait de métal sombre, où bougeaient toutes les rides des vagues. Par endroits, le soleil s'allumait sur elle, et Lullaby voyait les taches et les chemins obscurs des courants, les forêts d'algues, les traces de l'écume. Le vent balayait sans arrêt la mer, lissait sa

surface. » (p. 109)

Si l'expérience est intense, ce n'est pas uniquement sur le plan auditif, cette fois, puisque la posture adoptée donne le vertige et que le regard « en plongée » permet de glisser sur la surface de l'eau à la poursuite des « taches et chemins obscurs des courants », de se précipiter dans l'infini des profondeurs pour sonder « les forêts d'algues » et de revenir vers le rivage en quête des « traces de l'écume ». À cet instant précis, la mer occupe tout le champ de vision, son immensité prime tout.

À l'horizon, les mirages

Les paysages désertique et marin ont en commun un autre élément, du moins dans deux des nouvelles étudiées. Le lointain ayant cette particularité de créer un flou, une zone vaporeuse, l'impossibilité de discerner avec acuité ce qui est au loin rejoint l'impossibilité de saisir –avec l'intellect cette fois- ce qui dépasse les limites du connu. C'est pourquoi la ligne d'horizon se trouble et suscite parfois un effet d'irréel. Gaspar et les enfants devinent au loin une terre fertile, mais elle est « si loin que cela devenait presque irréel » ; elle est « légère comme un nuage, la terre lointaine, la plaine d'herbe et d'eau ». Cette terre fertile apparaît en plein désert, comme un mirage, ce qui corrobore cette idée avancée par Éric Dardel :

« Le paysage n'est pas un cercle fermé, mais un déploiement. Il n'est vraiment géographique que par ses prolongements, que par l'arrière-plan réel ou imaginaire que l'espace ouvre au-delà du regard. [...] Le paysage est une échappée vers toute la Terre, une fenêtre sur des possibilités illimitées: un horizon. Non une ligne fixe, mais un mouvement, un élan.^{ix} »

Cette première vision se présente en effet comme un espace qui s'ouvre au regard, dans lequel on projette ses désirs, ses illusions, une frange indéfinie où le réel et l'imaginaire se côtoient. La vallée sera bel et bien atteinte, mais à la fin du récit, le paradis s'assèchera et il faudra à nouveau changer d'endroit, chercher un nouveau pâturage, suivre le troupeau et questionner du regard le lointain. D'ailleurs, cette vallée aperçue par les bergers, « légère comme un nuage », n'est pas sans rappeler le mont enneigé entrevu par Lullaby, qui a le même aspect vaporeux. En revanche, pour Lullaby, l'acte de paysage suscite bel et bien des mirages et permet de voir l'invisible: « Elle voyait la route large de la mer, où avancent les rangs des vagues, elle voyait tout jusqu'à l'autre rive, la longue bande de terre grise et sombre où croissent les forêts de cèdres, et plus loin encore, comme un mirage, la cime neigeuse du Kuhha-Ye Alborz. » (p. 98) En réussissant à atteindre l'autre rive de la Méditerranée, le Liban semble-t-il avec ses « forêts de cèdres », et au-delà, les monts iraniens, où son père se trouve vraisemblablement, la jeune fille met à profit les ressources inégalées du paysage, cette « échappée vers toute la Terre » dont parle Eric Dardel. Grâce à l'immensité de la mer, il devient possible de repousser les limites du lointain au-delà de ce que l'on peut percevoir par l'intermédiaire des sens, de se projeter vers l'ailleurs.

L'« immensité intime^x » et l'apprentissage du bonheur

Un passage de la nouvelle « Celui qui n'avait jamais vu la mer » mérite une attention particulière. C'est celui qui indique :

« De temps en temps, Daniel s'arrêtait, face à l'horizon, et il regardait les hautes vagues qui cherchaient à passer par-dessus les brisants. Il respirait de toutes ses forces, pour sentir le souffle, et c'était comme si la mer et l'horizon gonflaient ses poumons, son ventre, sa tête, et qu'il devenait une sorte de géant. » (p. 183)

Voici en effet une situation étonnante dans laquelle, comme le dit si bien Bachelard, «[l]e spectacle extérieur vient aider à déplier une grandeur intime»^{xi}. Grandi de l'intérieur, grâce au souffle cosmique qui l'envahit, « comme si la mer et l'horizon gonflaient ses poumons », le jeune homme, devenu « une sorte de géant » fait l'expérience de l'immensité intime : «Il semble alors que c'est par leur 'immensité' que les deux espaces, l'espace de l'intimité et l'espace du monde, deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent^{xiii}.» Autrement dit, la découverte du paysage marin joue un rôle fondamental dans la transformation de Daniel, puisqu'en faisant l'expérience de l'immensité intime, il s'ouvre à l'espace du monde et s'en trouve grandi. Sa solitude devient totale à partir du moment où il décide de vivre dans une grotte, de se nourrir de coquillages et de passer le reste du temps à arpenter le rivage. Ayant délibérément choisi de rester à l'écart de la société, il goûte à une forme d'épanouissement née de la fascination pour l'étendue marine : « C'est là que Daniel vécut, pendant tous ces jours, pour ainsi dire sans jamais quitter la mer des yeux. » (p. 185) Les autres personnages, Gaspar et Lullaby, sortent également grandis de leur expérience de l'immensité, mais celle-ci semble d'une intensité beaucoup moins forte.

« Ici le ciel était grand, la lumière plus belle, plus pure. [...] Gaspar et les enfants regardaient sans bouger la plaine lointaine, et ils sentaient une sorte de bonheur dans leurs corps. Ils auraient voulu voler aussi vite que le regard et se poser là-bas, au centre de la vallée.» (p. 270-271)

Le bonheur ressenti par les enfants tient au fait qu'ils ont découvert une plaine fertile et qu'ils vont pouvoir échapper au désert. L'appel du lointain motive cette projection vers la vallée, qui sera nommée « Genna », littéralement le « paradis » en arabe, un terme qui suscite d'emblée l'image du jardin^{xiii}. Tout est déjà en germe dans cet arrêt contemplatif, dans ce bonheur ressenti au sommet de la colline. Les enfants sont heureux à l'idée de trouver enfin un havre, mais il faut bien voir que le désert enserre la vallée, comme s'il s'agissait d'une immense oasis. Le paysage désertique ouvre le récit, comme on l'a vu, puis le ferme, étant donné qu'une tempête de sable recouvrira complètement la vallée verdoyante. Au milieu du récit se trouve un petit paradis enclos au milieu du désert, un étang avec un ibis blanc, des journées en compagnie de jeunes nomades pleines du bonheur tout simple d'exister. Un paradis qui disparaît aussi soudainement qu'il avait surgi, tel un mirage^{xiv}. C'est là que Gaspar s'initie à un autre mode de vie, en rapport direct avec la nature, où même le rêve de voler semble possible. Un peu comme si l'on était retourné, hors des murs de l'école et de la ville, à l'aube même de l'humanité. Gaspar apprend à vivre grâce à des enfants qui réinventent le monde, ce qui ne s'enseigne pas dans les salles d'étude sombres.

De la même façon, Lullaby oublie l'école et ses contraintes, ses exercices insignifiants, pour se rendre compte de la force de son attachement à la mer: « Lullaby ne pensait même plus à l'école. La mer est comme cela : elle efface ces choses de la terre parce qu'elle est ce qu'il y a de plus important au monde. » (p. 88) Véritable complice, la mer tente de s'insinuer dans le corps de la protagoniste, de la remuer de l'intérieur, de la forcer à évoluer, à transformer son rapport au monde : « Lullaby ouvrit les yeux et regarda tout, en s'accrochant aux rochers avec ses ongles. La mer était si belle qu'il lui semblait qu'elle traversait sa tête et son corps à toute vitesse, qu'elle

bousculait des milliers de pensées à la fois. » (p. 109) Si elle retourne au lycée à la fin de la nouvelle, c'est avec des images du dehors plein les yeux : « C'était tout cela qu'elle essayait de raconter à la Directrice, la mer bleue avec les reflets comme des diamants, le bruit profond des vagues, l'horizon comme un fil noir, le vent salé où planent les sternes » (p. 120). De la même façon, Gaspar « ne voyait pas les murs de brique, ni les fenêtres fermées par des rideaux de métal [...] Il était encore à Genna, avec la petite Khaf et le renard Mîm [...] » (p. 322). On se doute bien qu'il retournera dans son internat dès qu'il aura retrouvé la route qui le ramènera chez les siens, mais on sait aussi que sa manière d'être au monde s'est profondément modifiée, que son expérience du dehors lui a donné une force et une plénitude inégalables.

En conclusion, on peut dire que plutôt que de naître de la superposition des paysages, de la construction progressive d'un espace dans lequel évoluent les personnages, l'imaginaire de l'immensité se fonde dans les nouvelles lecléziennes sur une expérience intense, dans laquelle l'espace est appréhendé à partir d'un point de vue panoramique, ce qui fait qu'il déborde du cadre. La nouvelle concentre l'attention sur la contemplation du paysage désertique ou marin, sur un acte de paysage en formation, qui joue un rôle fondateur dans le rapport au monde. Le récit bref subsume l'immensité en un moment, durant lequel un enfant ou un adolescent découvre un lieu, ou le redécouvre comme s'il s'agissait de la première fois. L'appel du dehors conduit parfois les individus à faire l'expérience de l'immensité intime, grâce à laquelle l'être grandit en force et en sensibilité dans la solitude la plus totale. D'autres fois, les jeunes gens renouent avec l'institution, grâce à une liberté et une indépendance acquises au contact des éléments naturels et d'un mode de vie différent. Rejoignant les figures du nomade, du fugueur et du vagabond, les personnages de Gaspar, de Lullaby et de Daniel nous conduisent à interroger le rapport que l'être humain entretient avec la communauté et la société moderne, un rapport imposé, souvent sclérosant, et à le comparer avec celui qui se noue avec l'espace du dehors, ouvrant sur un univers où sensations et perceptions augmentent les chances de connaître le bonheur.

ⁱ Voir la partie intitulée « Vivre avec les vents » de mon essai *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert* (Montréal, XYZ éditeur, 2006, p. 108-120), consacrée à *Désert et Hasard*.

ⁱⁱ J.M.G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1996 [1978]. Les citations provenant de cet ouvrage seront suivies du folio entre parenthèses.

ⁱⁱⁱ Je tiens à remercier mon assistante de recherche, Émélie Allaire, qui a contribué à la recherche de la documentation et aux analyses.

^{iv} Cela a été montré dans les études portant sur l'imaginaire du désert. Voir Simone Domanges, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Imago, 1993; Claude Cavallero, « J.-M.G. Le Clézio et le sable des mots », *Tangence*, no 82, 2006, p. 121-134; Madeleine Borgomano, *Désert*, Paris, Lacoste, coll. « Parcours de lecture », 1992; Bruno Doucey, *Désert*, de J.- M. G. Le Clézio, Hatier, coll. « Profil d'une œuvre », 1994 ; Marina Salles, *Étude sur Désert*, Paris, Ellipses, coll. « Résonnance », 1999.

^v Voir *Pages de sable*, *op. cit.*

^{vi} À propos de la manière dont Le Clézio « égratigne » l'école, qui ne parvient pas à répondre aux besoins des enfants, voir l'ouvrage de Danièle Henky, *L'Art de la fugue en littérature jeunesse : Giono, Bosco, Le Clézio, maîtres d'école buissonnière* (Bern, Peter lang, 2004) ainsi que l'article de Gérard Fanchin, « Le discours littéraire : finalité esthétique et visée pragmatique », dans *French Studies in Southern Africa*, no 31, 2002, p. 16-26.

^{vii} Sur la notion d'acte de paysage, voir l'article de Charles Avocat, «Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages», dans C. Avocat et al., *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, C.I.E.R.E.C., 1984, p. 11-36.

^{viii} Ainsi que l'a fort bien montré Bruno Thibault dans son article « Méditation et éducation : L'archétype de l'initiation dans "Lullaby" de J.M.G. Le Clézio » (*Symposium: A Quaterly Journal in Modern Literatures*, vol. 55, no 1, printemps 2001, pp. 29-41), la contemplation de la mer déclenche également une initiation à la méditation.

^{ix} Eric Dardel, *L'homme et la terre*, Paris, PUF, 1952, p. 42.

^x J'emprunte ce concept à Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (Paris, PUF, 1957).

^{xi} *Ibid.*, p. 175.

^{xii} *Ibid.*, p. 184.

^{xiii} Dans son commentaire étoffé et éclairant du recueil *Mondo et autres histoires*, François Marotin parle du temps édénique passé dans la vallée et de « l'Éden de Genna », mais il ne fait pas référence à la signification de ce dernier terme. Peut-être est-ce en raison du cadre de référence choisi, celui de l'Antiquité grecque et de la tradition biblique? (*François Marotin commente Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, 1995, Foliothèque, p. 112-124.)

^{xiv} Selon Bruno Tritsmans, qui lit la nouvelle à partir du mythe biblique, « le monde pastoral de Genna est fêlé » après l'assaut d'Augustin contre l'ibis blanc. (« Figures du berger chez J.-M.G. Le Clézio et A. Dhôtel », dans *Nouvelles Études Francophones*, vol. 20, no 2, aut. 2005, pp. 57-68). On pourrait ajouter que les bergers sont présentés d'emblée comme des nomades qui changent régulièrement de pâturage, selon les saisons et les aléas du climat, et que le principe premier du nomadisme est celui du mouvement.