Elena Daniela GRIGORESCU

Universitatea din Ontario, Colegiul Universitar
The University of Western Ontario, University College

L'espace dans *Désert* de J.M.G. Le Clézio

The Spance in J.M.G. Clézio's novel - "Désert "

This paper is based on the analysis of the representation of space in J.M.G. Clézio's novel *Désert* (*Desert*). In this novel, published in 1980, Le Clézio sets against the western civilization and the modernity of the desert world, the place of a possible return to mythical origins. By following the route of Lalla, the girl of the desert who will leave in search for a place to work in Marseille, our analysis will be an attempt to describe the main lines of this opposition whose main articulations reveal all their meanings in the relationship of the individual to the space. By criticising the colonialism, Le Clézio denounces the materialism of the western civilization exclusively interested in the economic exploitation of a certain territory. For the inhabitants of the desert, this is, on the contrary, a spiritual reality, the space of freedom itself. It is what allows them to become almost physically identified with this space. By contrast, western civilization does not allow identification, it is the world par excellence of the „non-lieu" (Marc Augé). The second part of the analysis is dedicated to the space of writing where different methods (typographic techniques, insertion of narratives, practice of the image, rhythm of the story) resume and qualify the land antagonism of the western city and the desert as two different types of thinking the relation with space.

Keywords: space, Le Clézio, desert, mythical thinking

Institution's address: University College, The University of Western Ontario, Ontario, Canada N6A 3K7, 519 661-2163 x82163, fax: 519 661-3470 x83470, Web site: URL: http://www.uwo.ca/french

Personal e-mail: *egrigor@uwo.ca*

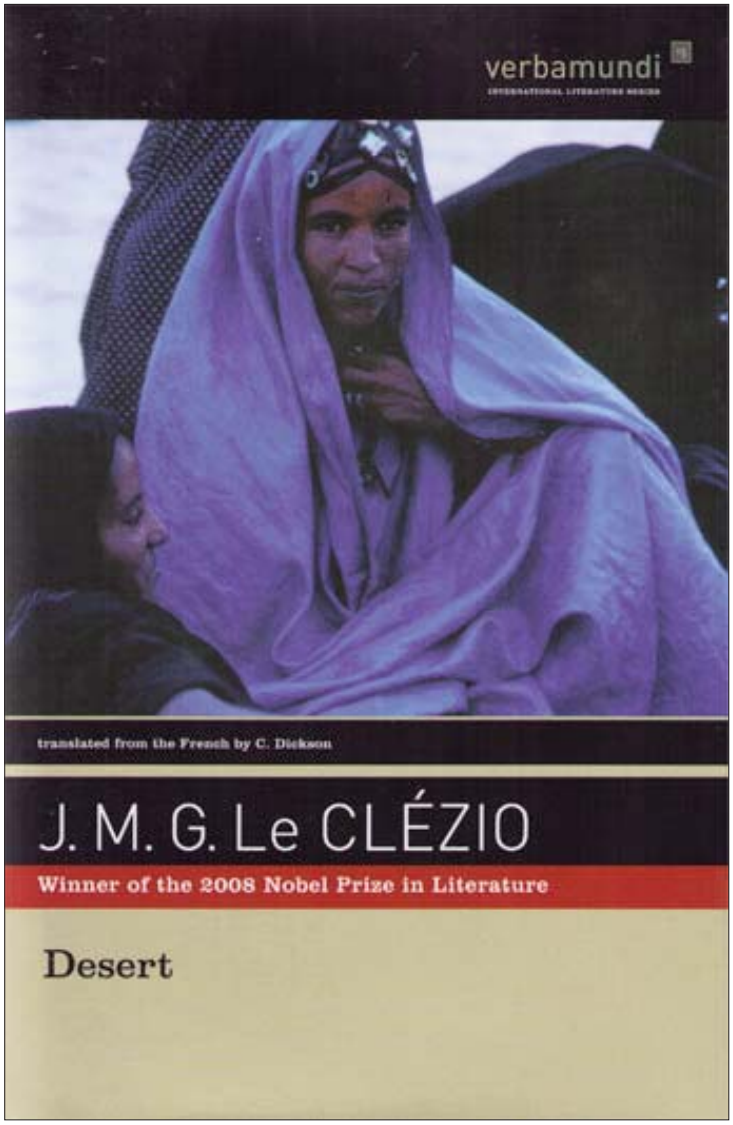
J.M.G. Le Clézio est né à Nice en 1940 de père anglais et de mère française. Après une enfance passée entre l'île Maurice, la France et l'Afrique, le jeune écrivain effectue de nombreux voyages en Thaïlande, en Mexique, au Panama et aux Etats-Unis. Chacun de ces lieux a marqué et a nourri la sensibilité à fleur de peau et l'imagination de l'écrivain dont la vie, tout comme l'œuvre, se situe sous le signe du voyage. D'une grande timidité, il n'arrive à s'exprimer que par l'écriture qui est pour lui, dès l'âge de huit ans, une nécessité quotidienne. On voit ainsi s'esquisser les deux axes principaux de son œuvre: *l'écriture* et *le voyage*.

Désert. Genèse du roman

En 1980, Le Clézio publie le roman *Désert* qui lui apporte le prix Paul Morand. *Désert* fait partie de la famille des romans inspirés par l'Afrique. L'essai *Gens des nuages*[1] que Le Clézio écrit avec sa femme Jemia donne quelques précisions sur l'écriture du *Désert*. On apprend ainsi qu'une première version de ce roman a été écrite par l'auteur à l'âge de 13 ans, après un voyage au Maroc. C'était l'histoire d'un cheikh vêtu de blanc qui se battait avec les Français et qui, vaincu par le nombre, retournait au désert. A 40 ans, quand il se décide de reprendre cette histoire en écrivant *Désert*, Le Clézio rattache aux aventures du cheikh blanc un épisode réel de l'histoire coloniale de la France. Ainsi, le retour vers l'espace mythique de l'enfance rejoint une méditation profonde sur le drame d'un peuple. Le roman contiendra aussi un récit additionnel inspiré par l'histoire des origines de Jemia, son épouse, descendante elle-même d'un grand cheikh. Les ancêtres de Jemia, obligés de quitter, après la colonisation, la Saguiet el Hamra (la cité où se déroule une partie de l'action de *Désert*), ont connu, comme l'héroïne du roman, la tragédie de l'exil et la misère du statut d'émigrant.

Structure du roman

Le roman suit l'évolution parallèle de deux récits indépendants. D'un côté, l'histoire des tribus nomades de Sahara vaincus par les Français lors de la colonisation du Maroc entre 1909 et 1912 et de l'autre côté, le destin individuel d'une jeune fille du désert, Lalla qui, entraînée dans le tourbillon de l'immigration, va découvrir la civilisation occidentale. Structuralement



il y a alternance de passages consacrés à l'histoire des tribus nomades et de passages consacrés à l'histoire de Lalla. Une marque typographique aide à distinguer facilement les deux récits : une marge plus grande est réservée à l'histoire des tribus (il faut remarquer qu'un procédé semblable est utilisé dans le roman *Onitsha*). Un tel emploi de l'espace de la page confère une dimension poétique à l'histoire tragique des tribus nomades. Un autre élément qui sépare les différents épisodes relatés est le paratexte, plus exactement les titres placés en tête de chaque fragment. L'histoire de Lalla comporte deux parties intitulées *Le Bonheur* et *La Vie chez les esclaves* qui indiquent l'opposition entre deux mondes. En même temps, les dates historiques qui servent de titres pour les épisodes du récit des Nomades (*Saguiet el Hamra, hiver 1909-1910*, *Oued Tadla, 18 juin 1910*, *Tiznit, 23 octobre 1910*, *Agadir, 30 mars 1912*) montrent l'encrage dans la réalité et augmente le caractère dramatique des faits relatés.

Le début du roman est consacré à l'histoire des Nomades. Une caravane nomade se déplace vers la ville sainte de Smara, en tête un homme armé et son fils, Nour. Les Nomades sont épuisés par cette marche dans le désert qui a duré « des semaines, des mois ». Nour et son père se recueillent dans le tombeau du saint, leur ancêtre. Du point de vue de la perspective narrative on a affaire, au début du livre, à une vision neutre et objective, panoramique de la caravane (focalisation externe).

Le deuxième chapitre présente le rassemblement des tribus du désert autour du cheikh Ma el Aïnine afin d'organiser le départ vers le Nord, là où l'occupation française n'était pas encore arrivée. Nour rencontre Ma el Aïnine qui lui raconte l'histoire du guerrier bleu, Al Azraq.

Soudain, l'écrivain arrête l'histoire des Nomades pour introduire celle de Lalla, une jeune orpheline qui vit avec la famille de sa tante Aamma, dans une cité située entre la mer et le plateau désertique. Sa vie se déroule sous le signe du « bonheur » de l'enfance. Les événements qui remplissent la vie quotidienne de Lalla sont les promenades sur les sentiers du désert ou au bord de la mer, toute seule ou en compagnie du berger muet Hartani, les petites activités domestiques, les récits de voyage du pêcheur Naman, auxquels s'ajoutent ceux racontés par sa tante sur sa naissance, sa mère et d'Al Azraq, l'Homme Bleu, son ancêtre. Mais des difficultés matérielles atteignent sa famille et elle est envoyée travailler dans une fabrique de tapis. Ecoeurée par les violences infligées par la patronne aux petites filles, Lalla ne restera ici que deux jours. Par conséquent, sa tante décide de la marier avec un homme riche et vieux. Pour s'échapper à cette situation, Lalla s'enfuit avec son ami Hartani dans le désert où elle connaît les souffrances de ces ancêtres nomades, mais aussi l'émerveillement devant l'immensité du désert corrélée avec le sentiment d'une liberté sans limites. A ce point précis du récit, l'écrivain revient à l'histoire des Nomades dont il décrit l'arrivée aux portes de la ville de Taroudant. Ceux-ci ne trouvent pas de bon accueil auprès des gens de la cité et sont obligés de continuer leur marche vers le Nord. L'écrivain relate ensuite les circonstances de la victoire des Français sur les hommes de Ma el Aïnine à Tadla. Après cette défaite Nour assiste à l'agonie et à la mort de Ma el Aïnine.

La deuxième partie de l'histoire de Lalla s'ouvre sur le débarquement de celle-ci à Marseille. Par les yeux de

l'héroïne on explore l'espace de la ville. On découvre les conditions de vie minables des immigrés : les maisons insalubres du Panier, les chambres sordides de l'hôtel Sainte-Blanche où elle travaille. La mort d'un pensionnaire, M. Ceresola, la pousse à démissionner de l'hôtel. Avec l'argent gagné Lalla amène Radicz, un mendiant avec lequel elle s'est liée d'amitié, dans un restaurant de luxe. Ici elle se fait remarquer par un photographe grâce auquel elle deviendra un modèle célèbre. Mais l'appel du désert détermine Lalla à y retourner pour donner naissance à une petite fille.

Le roman se termine sur le retour des derniers Hommes Bleus au désert après une nouvelle défaite à Agadir, le 30 mars 1912.

Au-delà de l'apparente distance qui sépare les deux récits, les éléments qui les unissent s'imposent. Tout d'abord, on observe qu'entre les héros principaux, Lalla et Nour, il existe un lien de parenté, les deux étant des descendants de l'Homme Bleu, Al Azraq, dont la légende est racontée dans les deux récits. A cela s'ajoute le fait que la mère de Lalla est directement rattachée au premier récit. On apprend ainsi que […] sa tribu était du Sud, dans la Saguiet el Hamra, près de la ville sainte de Smara. […] Mais sa tribu avait dû partir de ses terres, parce que les soldats des Chrétiens les avaient chassés de chez eux, hommes, femmes et enfants et les a fait marcher pendant des jours et des mois à travers le désert.» (p. 164)[2]

Ainsi, l'histoire de Lalla n'apparaît plus comme distincte de l'histoire des Nomades, mais plutôt comme sa conséquence : la défaite des hommes bleus entraîne la colonisation, l'exploitation du désert et l'accentuation du phénomène de l'immigration. D'autre part, tout un ensemble de scènes, d'images et de personnages parallèles est introduit afin d'assurer un rapport de continuité entre les deux récits. Par exemple, deux expressions identiques peuvent marquer deux situations équivalentes : « […] un jeune garçon [Nour] regarde de toutes ses forces » le guerrier aveugle tué par les Français (p. 361) et « […] une jeune femme [Lalla] regarde de toutes ses forces » Radicz lors de son accident (p. 371).

Les deux récits s'entrelacent de la même façon que la réalité historique est envahie par le fictionnel. Ainsi, au cœur même de cette réalité plaquée sur la toile de fond de la fiction commence à s'affirmer la voix mythique: «La cohérence à retrouver par le lecteur, les échos à percevoir entre les deux histoires, le sens à déduire de ce dédoublement narratif sont autant de facteurs qui font que l'œuvre quitte le socle réaliste pour entrer dans le monde fictionnel et légendaire[3].»

Le désert

Bien que le désert décrit dans le roman de Le Clézio ait un référent réel (le Sahara marocain[4]) on peut identifier un fond mythique qui double cet élément réel. Véronique Magri-Mourgues utilise le terme de «légende» pour définir cet espace qui se crée de la fusion de ces deux plans, réel et mythique[5].

Espace mythique, le désert l'est tout d'abord par la représentation, fort peu réelle, d'un espace « infini ». A cet espace infini du désert correspondrait seulement l'étendue illimitée du ciel (« le ciel était sans limites » – p. 21) et de la mer (« le désert est comme la mer » – p. 169 ; et « la mer est immense » – p. 75). Nombreuses sont les formules qui caractérisent cette immensité de l'espace : « horizon inaccessible » (p. 9), « étendue sans limites » (p. 23), « étendues infinies mêlées au ciel par la poussière » (p. 340), etc. Dans la même logique, les villes, les routes, ou les vallées des fleuves du désert sont à elles-mêmes incommensurables. Ainsi la vallée de Saguiet el Hamra « semblait n'avoir pas de limites, étendue infinie de pierres et de sable » (p. 210). Cette impression d'immensité est augmentée par le motif de l'errance[6]. Les Nomades semblent prisonniers du sable, condamnés à cette marche interminable sur une route « plus longue que la vie humaine » (p. 22) : « Il [Nour] avançait […] sans espoir de s'arrêter jamais. Peut-être que le jour où son père et sa mère avaient décidé d'abandonner les campements du Sud, ils avaient été condamnés à errer jusqu'à la fin de leur existence, dans cette marche sans fin, de puits en puits, le long des vallées desséchées ? » (p. 340)

Dans ce désert infini, l'espace est organisé symboliquement. Ainsi, les routes sont « circulaires, elle conduisent toujours au point de départ, traçant des cercles de plus en plus étroits autour de la Saguiet el Hamra » (p. 22), c'est-à-dire autour d'un centre sacré. Les cercles concentriques représentent des étapes dans un processus d'initiation et l'accès au « centre du désert », figuré par le tombeau du saint, marque la fin de cette errance douloureuse : « Ici, s'arrêtaient le vent et la chaleur du désert, la solitude du jour ; ici finissaient les pistes légères, même celles où marchent les égarés, les fous, les vaincus » (p. 25). Le passage du concret au symbolique est illustré clairement dans la description du tombeau du saint où la perspective auctoriale qui a en charge l'espace concret est doublée de la vision de Nour où cet espace concret se métamorphose symboliquement: «C'était juste quatre murs de boue peinte à la chaux, posés sur un socle de pierre rouge. Il y avait une seule porte pareille à l'entrée d'un four, obstruée par une large pierre rouge. […] Nour ne regardait plus que l'entrée du tombeau, et la porte grandissait dans ses yeux, devenait la porte d'un monument immense aux murailles pareilles à la falaises de craie, au dôme grand comme une montagne.» *(Ibid.)*

Ayant « la forme d'une coquille d'œuf » *(Ibid.),* le tombeau représente la matrice primordiale, il est le « lieu où tout avait commencé » (p. 26). Il est source de régénération continue – après avoir effectué sa prière au tombeau du saint le père de Nour se sent pénétré

d'une « force nouvelle » (p. 29) – qui s'oppose à la temporalité historique.

Il est à noter aussi le fait qu'à la vastitude de l'espace s'associe une temporalité suspendue. Le désert apparaît comme une terre située *in illo tempore* : « C'est un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, peut-être, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre. » (p. 11) Plusieurs procédés sont utilisés par Le Clézio pour créer cet effet de temps arrêté. Ainsi par exemple, la répétition du même mouvement ou des mêmes éléments du paysage qui accompagne l'errance des Nomades semble abolir tout lien avec le temps chronologique : « C'était comme s'il [Nour] avait marché depuis toujours, voyant sans cesse des collines identiques. » (p. 233) Ceci implique le sentiment de la perte de la notion du temps : « Nour ne savait plus depuis combien de jours avait commencé le voyage. Peut-être que ce n'était qu'une seule et interminable journée. » (p. 211) Il en va de même pour Lalla, qui constate que les « jours sont tous les jours les mêmes, […] et parfois on n'est pas bien sûr du jour qu'on est en train de vivre » (p. 108). Le même effet est obtenu par la multiplication dans le texte des occurrences de l'adverbe « peut-être » et du syntagme verbal « ne pas être sûr » qui placent les événements sous le signe du virtuel. Tout se passe comme si le présent était lié à un passé très lointain, mythique.

C'est surtout par le biais des récits intégrés dans la narration que le présent rejoint le mythe. Dans ce sens on peut invoquer l'histoire de la naissance de Lalla racontée par sa tante Aamma. Même si Lalla n'est qu'un enfant, on se rend compte que sa naissance est placée dans « un temps déjà ancien » *(Ibid.)* dont on « ne se souvient plus très bien » (p. 82). On constate ainsi que certains détails de cette histoire sont modifiés à chaque fois qu'elle est racontée par Aamma: «Quelquefois Aamma raconte l'histoire différemment, comme si elle ne se souvenait plus très bien […] Mais tout cela est au fond d'un brouillard incompréhensible, comme si cela s'était passé dans un autre monde.» (p. 84)

En effet ce qui est important ce n'est pas le détail, mais la trame événementielle. Il y a là tout le travail de l'imaginaire collectif sur le souvenir et la réalité. Dans ces communautés archaïques l'imagination n'est pas exclue de la mémoire, au contraire, c'est elle qui lui permet de durer et qui lui assure la persistance. Transmis de bouche à oreille, de génération en génération (après la mort de Naman, Lalla relate à son tour les histoires que celui-ci lui a racontées), « comme s'il n'y avait rien d'écrit » (p. 108), les récits subissent un processus de recréation continue. Ainsi on lit à propos d'une autre histoire qu'Aamma raconte, celle d'Al Azraq: « Chaque fois qu'Aamma raconte l'histoire d'Al Azraq, elle ajoute un détail nouveau, une phrase nouvelle, ou bien elle change quelque chose, comme si elle ne voulait pas que l'histoire fût jamais achevée.» (p. 113)

Dans l'article « Entre mémoire et histoire » de son grand projet sur *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora nomme cette mémoire collective « mémoire vraie »[7], qui a ceci de spécifique qu'elle se trouve « en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie »[8]. Les dates historiques très précises, qui servent de titres aux chapitres qui racontent les événements vécus par les Nomades, contrastent, dans le roman de Le Clézio, avec cette « mémoire vraie ». C'est toute la distinction opérée par Pierre Nora entre l'histoire caractéristique pour les sociétés modernes et la mémoire qui traduit le rapport au passé des sociétés archaïques.

Un autre élément qui relie avec le mythe, avec les temps ancestraux du Commencement est la présence de la musique, laquelle contribue à créer la sensation de temps suspendu : « C'était une musique qui s'enfonçait dans la terre froide, qui allait jusqu'au plus profond du ciel noir, qui se mêlait au halo de la lune. Il n'y avait plus de temps à présent. » (p. 64) C'est tout d'abord à travers le mouvement répétitif du texte que la musique s'y insère. On a pu identifier en anthropologie des universaux musicaux qui font partie de l'inconscient collectif de l'homme, de sa nature musicale, qui représentent, en effet, des modes de répétition[9]. Par ailleurs, le déroulement répétitif de la musique est indissociable de l'idée d'éternité, d'un hors temps. Sous la forme du mythe de l'éternel retour, l'homme archaïque concevait l'existence dans sa dimension cyclique, de sorte que sa vie n'était que la répétition ininterrompue de gestes inaugurés par d'autres.

La récurrence de récits intercalés dans la narration ou même parfois des phrases presque identiques, des énumérations, des mots aux sonorités particulières, voilà autant de moyens pour accroître les qualités musicales du texte. Mais en dehors de ces aspects formels, la musique est présente aussi au niveau de l'histoire proprement dite, car les récits ne sont pas seulement racontés, mais chantés : « Ainsi, chaque soir, la même voix continuait la légende, comme cela, en chantonnant. » (p. 345) La musique a aussi le rôle d'unir les membres de la communauté dans le sentiment d'appartenance au même passé ancestral: « Puis, tout d'un coup, elle entend cette drôle de chanson, incertaine, nasillarde, qui tremble très loin, qui semble sortir du sable même […] La chanson tressaille à l'intérieur de Lalla, elle la reconnaît […] Mais Lalla ne comprend plus les paroles, maintenant, parce que c'est quelqu'un qui chante avec une voix très lointaine, dans la langue des Chleuhs. La chanson pourtant va doit jusqu'à son cœur.» (p. 192)

Cette alliance entre musique, mythe et identité devient très visible dans les prières collectives prononcées comme si tous les membres de la communauté « n'avaient eu qu'une seule gorge, une seule poitrine » (p. 66) : « […] La musique qui était à l'intérieur de leur corps, traversait leur gorge et s'élançait jusqu'au plus lointain de l'horizon. » (p. 64)

Cet épisode de la prière collective nous permet d'introduire un autre élément qui est essentiel pour exprimer le sentiment d'identité avec l'espace : le corps. La danse rituelle des Nomades lors de la prière révèle une identité profonde entre leurs propres corps et le désert : « […] le froid sortait des profondeurs de la terre, montait à travers le sable dur et pénétrait les jambes des hommes. » (p. 55) Tout se passe comme si corps humains et corps du monde ne font qu'un, tout comme dans la philosophie de Merleau-Ponty l'homme et le monde partagent la même chair[10]. Couché sur la terre, celui qui prie ressent cette unité inextricable avec le monde : « comme si un lien invisible unissait le corps de l'homme allongé et le reste du monde. » (p. 28)

L'appartenance à l'espace est totale et, pour les hommes du désert, elle se manifeste dès la naissance : « Les femmes mettaient les enfants au monde. […] 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. » (p. 23) Pour les sociétés de type archaïque, Marc Augé l'a déjà montré: « Naître, c'est naître dans un lieu»[11]. Enfants du désert, les Nomades prennent les traits de celui-ci, la dureté de l'espace s'inscrit dans leur corps : « 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. » (p. 8) De la même façon, Lalla porte dans son regard la « force brûlante du désert » (p. 312). L'identité avec l'espace se traduit donc dans la vision de Le Clézio par une véritable fusion du corps humain avec le monde. A travers cette dimension identitaire, le désert pourrait être défini comme un « lieu anthropologique » (Marc Augé), d'autant plus que d'autres éléments viennent s'ajouter : l'idée de communauté et le rapport de ces peuples avec l'histoire laquelle acquiert une couleur mythique.

L'Occident

Le roman se constitue sur une opposition entre deux mondes, deux types de société, l'une archaïque, basée sur la tradition, et l'autre, représentée par la société moderne. Si dans le récit des Nomades cette antinomie apparaît sous la forme du conflit armé entre les colonisateurs Français et les hommes du désert qui défendent leur territoire, dans l'histoire de Lalla cette antithèse se reflète au niveau de la configuration de l'espace : d'une part, l'espace mythique du désert et d'autre part, celui désacralisé de la ville occidentale.

Tout d'abord les villes européennes feront pour Lalla l'objet d'une image utopique nourrie par les récits du vieux pêcheur Naman. C'est un rêve de plénitude, d'abondance, situé aux antipodes du vide désertique: « Elle écoute attentivement, quand il parle des grandes villes blanches au bord de la mer, avec toutes ces allées de palmiers, ces jardins qui vont jusqu'en haut des collines, pleins de fleurs, d'orangers, de grenadiers. » (p. 95-96)

Et c'est vers ce monde rêvé que Lalla dirigera ses pas. Il en est de même des Nomades qui avancent vers le Nord, vers la ville de Taraudant, vers « les champs de blé et de mil où les hommes trouveraient enfin leur nourriture » (p. 52). Rêve de terre promise qui rejoint la nostalgie du paradis perdu, de « l'oasis où l'eau est verte, où les palmiers sont immenses et donnent des fruits doux comme le miel, où l'ombre est pleine du chant des oiseaux et du rire des jeunes filles qui vont puiser l'eau » (p. 223-224). Mais aucune de ces visions fantasmées ne résistera au contact avec la réalité. Bien au contraire, l'image décevante de la ville de Marseille, ainsi que la violence des armées françaises, détermineront le retour de Lalla, respectivement des Nomades, vers les valeurs mythiques de leurs origines.

Si la première partie du récit de Lalla, qui se déroule au Maroc, dans une « Cité », aux portes du désert, est placée sous le signe du « bonheur », à Marseille, Lalla va découvrir « la vie chez les esclaves ». La ville se présente comme le contraire absolu du désert. Par les yeux d'enfant de Lalla, Marseille apparaît, de même que le désert, comme un espace immense, mais alors que l'immensité du désert donne l'impression d'une liberté sans limites, parce qu'il n'y a rien qui arrête la vue, l'espace de la ville est morcelé en quartiers, ce qui reflète les inégalités sociales. Lalla habite, dans des conditions minables, le quartier du Panier où s'installent en général les immigrés. Sont évoquées ainsi les ruelles malpropres et sinueuses, les maisons délabrées où la lumière ne pénètre que difficilement, où l'air est irrespirable, « comme une haleine de mort qui souffle le long des rues, qui emplit les recoins pourris au bas des mur » (p. 283). Mais, dans ses errances, elle découvre aussi les grandes avenues, les beaux quartiers à l'Est de la ville, avec leurs immeubles blancs, les « villas entourées de lauriers et d'orangers » gardées par des chiens méchants. A l'Ouest, on retrouve la mer avec le port, les grands terrains vagues, où se trouvent les caravanes des gitans. Mais, de tous ces endroits, Lalla préfère le port où elle peut regagner le silence, et l'air du désert : « Ici, tout à coup, c'est le silence, comme si elle était vraiment arrivée dans le désert. » (p. 275) Mais, même dans cet endroit, qui devrait être la promesse de la liberté, il y a des barrières spatiales : « Ici, la mer n'est pas comme sur la place de Naman le pêcheur. C'est un grand mur de ciment qui longe la côte, accroché aux rochers gris. » (p. 318)

Encore plus évidente est la séparation entre la ville et le ciel: « On ne voit pas le ciel, comme s'il avait une taie blanche qui recouvrait la terre. » (p. 292) Associée à la barrière, il y a l'évocation de la ville comme une prison, d'où le désir de Lalla de s'en aller, de s'évader de ce lieu, manifesté dans sa préférence pour la gare et pour les trains, des emplacements qui, selon Marc Augé, constituent des « non-lieux ». Ce qui caractérise chez celui-ci le non-lieu c'est la dispersion de l'être dans l'anonymat. Or le statut d'anonyme suppose pour celui qui traverse ces lieux une certaine liberté: « Il n'est plus que ce qu'il fait ou ce qu'il vit comme passager, client, conducteur. Peut-être est-il encore encombré par les soucis de la veille, déjà préoccupé du lendemain, mais son environnement du moment l'en éloigne provisoirement. Objet d'une possession douce, à laquelle il s'abandonne avec plus ou moins de talent ou de conviction, comme n'importe quel possédé, il goûte pour un temps les joies passives de la désidentification[12]» .

Dans le roman de Le Clézio la gare devient cet espace où « on peut voir sans être vu » (p. 255). Cependant, c'est un succédané de liberté qu'offrent ces non-lieux, car si Lalla monte dans les trains qui stationnent ce n'est que pour offrir un tremplin à son imagination. En définitive, c'est un voyage imaginaire pour retrouver le désert qu'elle effectue.

Mais cette pseudo-liberté qu'offrent les non-lieux doit se payer avec le prix de la solitude, car, dans ce monde, l'indifférence définit le comportement de la plupart des citadins. Ainsi, le dancing où Lalla va danser avec le photographe, un autre non-lieu, même si les danseurs s'y trouvent en grand nombre, est perçu comme « un endroit terrible et vide » (p. 332). L'hôtel Sainte-Blanche où travaille Lalla accueille à son tour des immigrés qui y habitent dans une profonde solitude et dans l'anonymat. Dans ce lieu sordide, les gens perdent leur identité et deviennent « des ombres, des fantômes » (p. 301) : « Ils n'existent pas, parce qu'ils ne laissent pas des traces de leur passage, […] Quand ils s'en vont, un jour, c'est comme s'ils n'étaient jamais venus. » (*Ibid.*) Pour Lalla, la ville s'identifie au manque qui appelle à être comblé : « C'est la solitude, peut-être, et la faim aussi, la faim de douceur, de lumière, de chansons, la faim du tout. » (p. 281) Dans le livre qu'elle à dédié au roman de Le Clézio, Marina Salles parle de « l'ordre vide » pour décrire ce « désert affectif et humain »[13] qu'est la ville occidentale.

Mais ce vide qui caractérise la société moderne n'est pas celui du désert qui portait en lui la promesse d'une liberté spirituelle. Plus d'identification possible avec l'espace puisque rien ne subsiste de la pensée mythique propre aux sociétés archaïques.

Notes:

1. Jemia et J. M. G. Le Clézio, *Gens des nuages*, Editions Stock, 1998.
2. Toutes les citations du volume *Désert* renvoient à l'édition publiée chez Gallimard, en 1980, et les pages correspondantes sont données entre parenthèses, apres le texte cité.
3. Véronique Magri-Mourgues, « J. M. G. Le Clézio, *Désert* : la légende du désert », dans *Le Désert, un espace paradoxal*, Edité par Gérard Nauroy, Bern, Editions Peter Lang, 2003, p. 469.
4. Dans son livre *Le Clézio où la quête du désert*, Simone Domange reconstitue la carte des lieux réels qui apparaissent dans l'évocation du désert.
5. Véronique Magri-Mourgues, *art. cit.*, p. 467-468.
6. *Ibid.*, p. 469.
7. Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire », *Les Lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, tome I, Paris, Gallimard, 1997, p. 24.
8. *Ibid.*
9. François-Bernard Mâche, *Musique au singulier*, Paris, Editions Odile Jacob, 2001.
10. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, 1991.
11. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992, p. 69.
12. *Ibid.,* p. 129.
13. Marina Salles, *Désert*, Editions Ellipses, 1999, p. 51.

Bibliographie:

Le Clézio, J. M. G., *Désert*, Gallimard, 1980.

Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992.

Cortanze, Gérard, *J. M. G. Le Clézio. Vérité et légende*, Editions du Chêne, 1999.

Domange, Simone, *Le Clézio ou la quête du désert*, Paris, Editions Imago, 1993.

Labbé, Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*, L'Harmattan, 1999.

Nauroy, Gérard ; Halen, Pierre ; Spica, Anne, *Le Désert, un espace paradoxal*, Actes du colloque de l'Université de Metz (13-15 septembre 2001), Vol. II, Bern, Editions Peter Lang, 2003.

Nora, Pierre, « Entre mémoire et histoire », *Les Lieux de mémoire*, sous la direction de Pierre Nora, tome I, Paris, Gallimard, 1997.

Real, Elena & Jiménez, Dolores, eds., *J. M. G. Le Clézio*, Actes du colloque international, Universitat de València, Departament de Filologia Francesa i Italiana, 1992.

Salles, Marina, *Le Clézio. Désert*, Editions Ellipses, 1999.

« Magazine littéraire », no. 362, février, 1998.