

# Le rapport sujet-espace dans un monde symbolique des deux personnages principaux du roman *Désert* de Jean-Marie Gustave Le Clézio

MAURICIO M. MÉNDEZ VEGA  
Escuela de Lenguas Modernas  
Universidad de Costa Rica

## Résumé

Dans cet article, nous analyserons le caractère psychologique des personnages principaux du roman *Désert* (Lalla et Nour) de l'écrivain franco-mauricien, Jean-Marie Gustave Le Clézio, à partir d'une perspective spatiale. On démontrera comment l'espace intervient dans leur comportement affectif, émotionnel, physique, mental et social, tout en approfondissant dans le concept d'espace, comme un modificateur de conduites.

**Mots clés:** Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Désert*, caractère psychologique, personnages, perspective spatiale, comportement, littérature française contemporaine

## Resumen

En este artículo, analizaremos el carácter psicológico de los personajes principales de la novela *Désert*, Lalla y Nour, del escritor francomauriciano, Jean-Marie Gustave Le Clézio, desde una perspectiva espacial. Se demostrará cómo el espacio interviene en su comportamiento afectivo, emocional, físico, mental y social, profundizando en el concepto de espacio como un modificador de conductas.

**Palabras claves:** Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Désert*, carácter psicológico, personajes, perspectiva espacial, comportamiento, literatura francesa contemporánea

Ils portaient avec eux la faim, la soif qui fait saigner les lèvres, le silence dur où luit le soleil, les nuits froides, la lueur de la Voie Lactée, la lune; ils avaient avec eux leur ombre géante au coucher du soleil,...

J.-M. Gustave Le Clézio

À côté de l'étude du caractère psychologique des personnages principaux, il s'agira également de démontrer comment l'espace intervient dans leur comportement affectif, émotionnel, physique, mental et social. C'est ainsi que Gustave-Nicolas Fischer affirme, dans son livre *La Psychosociologie de l'espace*, que:

L'idée d'espace est devenue un cadre de pensée non seulement pour l'étude du comportement individuel, mais aussi pour l'analyse des phénomènes sociaux. Dans cette approche, l'espace est considéré comme un système: socio-émotionnel qui sert de support à l'expression d'un certain nombre d'attitudes sociales. (1964: 13-14)

On approfondira donc dans le concept d'espace, comme un élément qui modifie les conduites. A ce propos, l'auteur dans son sixième chapitre, *L'espace, miroir de la culture*, considère que: « l'espace véhicule des éléments de culture dans les relations historiquement définies de l'être humain et de son environnement » (1964: 19). Cette première idée est en rapport avec Madeleine Borgomano : « l'espace selon son organisation, accomplit une fonction qui contribue à définir le comportement des êtres (objets et personnages) qui interviennent en lui » (1992).

L'espace est valorisé selon les éléments culturels qu'il transmet. La description isolée de l'espace n'a aucune signification : c'est au moyen de la relation sociale, émotionnelle et affective, sujet-espace, que tous les deux jouent un rôle important pour le développement de la trame, étroitement liés pour accomplir un but commun; séparément analysés, ils n'ont pas de valeur symbolique, donc on ne peut pas leur attribuer une interprétation.

On s'appuiera en conséquence sur la *Psychologie de l'espace* de Fischer, laquelle « a pour objet l'étude des relations qui s'établissent entre les hommes et les espaces » (1964: 22). On confirmera donc que les personnages ne peuvent pas être éloignés d'une topographie ou d'un espace imaginaire, au contraire, l'un et l'autre s'imbriquent, créant des liens et s'attribuant ainsi une valeur symbolique.

Fischer conclut son idée, en établissant un parallélisme entre espace et sujet. Il reprend son idée selon laquelle l'homme ne peut pas vivre éloigné du monde ; par contre, celui-ci le transforme en même temps qu'il se transforme. Il emploie divers mécanismes donnant une signification à la topographie et à l'espace imaginaire qui l'entourent et expliquent comment ces espaces interviennent en lui. Ce rapport spécifique du sujet et des choses, et celui qui existe entre tous les êtres humains, dès une perspective individuelle et sociale, c'est ce qui conforme et constitue l'espace vécu de chaque personnage.

Dans cet article, on va insister sur tous les rapports affectifs, émotionnels entre les personnages et leur environnement. Il s'agira de ce que cet environnement représente pour chacun d'eux et les réactions provoquées en eux, ce que les personnages pensent les uns des autres et comment leur comportement varie selon les circonstances et les expériences vécues par chacun.

Afin de délimiter l'étude, on fera une analyse psychologique des deux protagonistes principaux, Nour et Lalla, tout en étudiant leur comportement dans trois espaces bien délimités : initiatique, secondaire et tertiaire.

### A. Le rapport Nour-espace dans un monde symbolique

Dans cet espace, le matin est envahi des sensations auditives et les gens se préparent à prier. Les animaux et les gens qui crient provoquent ces sensations auditives. Tout cela fait partie d'un milieu et s'ajoute à la peinture de cet instant. Il y a aussi des sensations visuelles représentées par les fumées qui abondent dans le paysage. Il s'agit d'un espace social où tous les gens et les animaux se réunissent.

D'après Milagros Ezquerro, « l'espace est symbolique, tant par sa situation, que par la signification de ses divers éléments (désert, ville, maison, ciel et mer) » (*Théorie et Fiction*, 1983: 81). Cet espace devient un moment sacré où tout le monde va remercier Dieu. Le fait de se réunir autour du cheikh symbolise le pouvoir, un contact avec leur Créateur.

Cette collectivité, qui se réunit pour prier, est conformée de gens venant de plusieurs parties et appartenant à trois caravanes différentes. Les voix des soldats de Larhdaf et de ceux de Saadbou s'entremêlent, produisant des sensations auditives. Cela contraste avec l'attitude des hommes du grand cheikh qui prient en silence. Ce silence devient à cet instant-là, mythique et très cérémonieux. Cependant, la nuit les hommes ont froid, alors ils mettent leurs troupeaux en demi-cercle, et ils se placent derrière eux ou contre les arbustes épineux pour s'abriter. La végétation semble extérioriser ce que les personnages ont dedans ; peut-être, les épines signifient les angoisses, la désolation et la faim qu'ils ressentent.

La narration continue et l'on passe du collectif à l'individuel. Dans ce nouveau plan nous pouvons distinguer Nour qui marche en portant sa charge de vivres. Il fait tout cela chaque jour, c'est pourquoi Le Clézio insiste sur cette attitude chez Nour. Il se déplace sur les traces des hommes et des chevaux. Nour ne voit pas sa famille. De temps en temps, le soir, il la rencontre quand il voit la lumière du feu. Le feu devient un symbole au travers du récit, quelque chose de divin, de sacré. Ce feu caractéristique dans certaines parties du roman, est symbole de vie, signifiant pour Lalla de même que pour Nour, la présence humaine, représentée par des gens qui se regroupent.

Le regard de Nour joue aussi un rôle prépondérant. Il observe avec compassion les gens qui ne peuvent pas marcher. La plupart, ce sont des enfants, des femmes qui ont perdu leurs maris dans la guerre, des malades et des vieillards:

... leurs jambes alourdies par la fatigue. Ils avaient des visages gris, émaciés, aux yeux qui brillaient de fièvre. Leurs lèvres saignaient, leurs mains et leur poitrine étaient marquées de plaies où le sang caillé s'était mêlé à l'or de la poussière. Le soleil frappait sur eux, comme sur les pierres rouges du chemin, et c'étaient de vrais coups qu'ils recevaient. Les femmes

n'avaient pas de chaussures, et leurs pieds nus étaient brûlés par le sable et rongés par le sel. Mais ce qui était le plus douloureux en eux, ce qui faisait naître l'inquiétude et la pitié, c'était leur silence. Aucun d'eux ne parlait, ne chantait. Personne ne pleurait ni ne gémissait. (*Désert*: 227)

Le passage précédent représente un portrait collectif qui exprime l'affliction, le désespoir, la désolation, la souffrance et la tristesse des personnes qui marchent sans avoir une destination fixe. Ils manifestent beaucoup sans rien dire, car le silence décrit tout ce qui se passe dans leurs coeurs, dans leurs âmes. « Le silence » devient un personnage extra-scénique dans cet extrait. D'après Jacqueline Michel: « ...autant de silences matérialisés qui, nous dit le poète, sont dans les mots. » (*Une iconographie du silence dans les récits de Le Clézio*, 1984: 180).

La seule sensation auditive dans cet espace ouvert est le bruit sourd de leurs pas dans le sable, et le halètement court de leur souffle. Le narrateur compare les gens aux insectes: « puis ils s'éloignaient lentement, en faisant rouler leurs fardeaux sur leurs reins, pareils à de drôles d'insectes après la tempête » (*Désert*: 227). Les gens marchent aveuglement, mais n'arrivent jamais à leur destination. Nour essaie de rompre le silence en posant des questions aux voyageurs: « salut, salut, tu n'es pas trop fatigué, veux-tu que je t'aide à porter ta charge? » (*Désert*: 228) ; mais personne ne répond. Ce contact de la part du protagoniste ne provoque aucune réaction. Il paraît que tout le monde marche à la recherche de quelque chose de meilleur sans faire attention aux autres. C'est un comportement assez étrange, car ils vont tous ensemble pour accomplir un but commun, celui d'arriver à leur Terre Promise.

Parmi ces voyageurs, il y a aussi des guerriers de Chinguetti, portant de grands manteaux bleu ciel en lambeaux. Ils n'ont rien à manger: « eux ne portent rien, pas même un sac de riz, pas même une gourde d'eau. Ils n'avaient plus que leurs fusils et leurs lances... » (*Désert*: 228). La pauvreté et le manque de nourriture se reflètent dans ces phrases. Leurs vêtements déchirés indiquent qu'ils ont beaucoup marché et la misère ronge leurs corps. Parmi ces gens, il y a la présence d'un aveugle qui est toujours guidé par Nour à travers le désert. Son portrait indique la souffrance renfermée dans son coeur. C'est un homme jeune, un guerrier épuisé par la fatigue et un morceau d'étoffe sale barre ses yeux. On peut comparer l'attitude de Nour qui protège le guerrier à celle de Lalla vis-à-vis du Hartani. D'une part Lalla considère Le Hartani un ami, un protecteur, mais elle l'aime aussi ; elle lui déclare son amour ; Hartani est le seul homme qui peut être son mari. D'autre part, du point de vue social, les quatre personnages partagent leur nourriture : le pain de mil et les dattes.

Le soir, Nour et les autres écoutent le guerrier aveugle qui raconte pourquoi il a pris la décision de partir vers la ville sainte de Smara : c'est parce qu'on dit que le cheikh sait guérir les blessures faites par les Chrétiens. Il attribue au cheikh des facultés surnaturelles : « ...qu'il avait le pouvoir de rendre la vue. » (*Désert*: 231). Nour, au fond de son coeur, n'est pas sûr s'ils vont arriver à ce pays promis; mais l'essentiel est de franchir le désert, les montagnes, et la

mer, arrivant jusqu'à l'endroit où le soleil naît à l'horizon. Pourtant, Nour est conscient que ce monde rêvé de tous, n'existe que dans leur imagination.

La nuit à la Hamada fait que Nour cherche sa famille, mais celle-ci n'est pas là. La cellule familiale est séparée. Cette conception de famille existe aussi pour Lalla, dont la famille est composée par la tante Aamma, le mari et les deux fils. Malgré les mauvaises conditions du temps, les jours brûlants et terribles, les gens et les troupeaux continuent leur marche à travers le plateau aride de la Hamada. C'est une route très difficile à franchir aussi bien pour les enfants que pour les femmes ; c'est pour cela que le cheikh prend une route par la piste Est. C'est « l'espace propre au cheikh » (*Théorie et Fiction*, 1983: 85). Ce plan descriptif recouvre un espace qui évoque non seulement un chemin infranchissable du point de vue réel, mais aussi du point de vue psychologique. Tous les gens ont l'espoir d'arriver à un monde différent, à un paradis terrestre où ils trouveront tous le bonheur.

Le narrateur situe Nour à côté du ciel, au même endroit que Lalla, qui s'y place et le préfère. Sous ce même ciel, Nour et tous les gens marchent sur l'immense plateau de pierres. L'allusion au désert fait penser à un territoire infini, sans limites. D'après Milagros Ezquerro, « l'espace fictionnel est allusif » pour Nour (*Théorie et Fiction*, 1983: 78). C'est l'espace symbolique où il trouve le bonheur.

Parmi tous ces gens qui marchent à travers le désert, il y a quatre groupes bien différenciés : les enfants, les femmes, les vieillards et les blessés qui sont derrière. L'élément liquide, le sang qui coule et qui laisse ses traces extériorise la hantise de la mort citée par Le Clézio dans une des interviews: « ...il me semble qu'il est difficile de ne pas lutter contre toutes les hantises » (*Le Clézio s'explique*, 1978: 37). Il s'agit d'un espace social où le sang devient donc un élément symbolique. Le vent de malheur prédomine dans l'espace et il apporte toujours la mort.

C'était un vieil homme, ou une femme, que la fatigue et le mal avaient arrêté là, sur le côté de la piste, frappé derrière la tête comme avec un marteau, le corps déjà desséché. Le vent qui souffle jetterait les poignées de sable sur lui, le recouvrirait bientôt, sans qu'on ait besoin de creuser de tombe. (*Désert*: 236)

Quand Nour pense à ceux qui sont décédés, il se souvient de la femme qui lui avait donné à boire du thé, dans le campement de Smara; il se demande si elle était déjà morte comme beaucoup de personnes à travers le désert. Dans ce passage, il y a une idée symbolique: « chaque pas qu'il faisait était comme la mort d'une personne, qui effaçait ses souvenirs; comme si la traversée du désert devait tout détruire, tout brûler dans sa mémoire, faire de lui un autre garçon » (*Désert*: 237). La métamorphose du personnage Nour nous permet d'entrevoir comment ses souvenirs se rattachent à la situation qu'il vit : la mort de ses accompagnateurs.

Les gens fatigués, marchant à travers le désert, guidés par le grand cheikh ressemblent à ce passage où Moïse emmène, lui aussi, les gens vers la Terre

Promise. Il s'agit d'un intertexte établi avec la Bible où le silence dominant effraie Nour: « quand il allait voir son père et sa mère pour leur demander de l'eau, c'était leur silence qui l'effrayait le plus » (*Désert*: 237). C'était cette hantise de la mort qui attrape les gens et ne leur permettait pas d'agir librement. Les gens n'avaient même pas la force de prier malgré l'appel incessant de Ma el Aïnine, car ils étaient très fatigués.

Le soir, Nour a l'habitude d'aller prendre de l'eau pour lui et pour l'aveugle. Tous les deux font des ablutions et leurs prières. Nour s'installe très près des guerriers du cheikh. Lorsque Nour et les guerriers remercient le Bon Dieu, ils constituent ensemble un espace religieux.

Dans l'immensité du désert, Nour observe son entourage. Il y a des milliers d'hommes vêtus de leurs manteaux en laine, assis par terre, éclairés de loin en loin par des feux. Ce feu devient au cours du roman un élément symbolique qui signifie l'ensemble de gens qui prient: « c'était la prière la plus intense, la plus douloureuse que Nour eût jamais entendue » (*Désert*: 247). Cet espace religieux révèle directement les souffrances de chaque protagoniste ; c'est pourquoi Nour ressent cette prière comme la plus douloureuse, la plus intense, car elle représente le désir des gens d'arriver à la Terre Promise.

Par ailleurs, le regard de Nour et ce que les gens racontent décrivent le portrait du cheikh Ma el Aïnine. Il prie toute la nuit. À l'âge de sept ans, Ma el Aïnine a récité le Coran sans faire une faute, alors son père, Mohammed el Fadel, l'a envoyé à la grande ville sainte de La Mecque, et sur le chemin, l'enfant faisait des miracles. Cette partie du récit ressemble à ce passage biblique où Jésus âgé de 12 ans, s'est perdu dans le Temple et a fait des miracles. « Il savait guérir les malades, et à ceux qui lui demandaient de l'eau, et aussitôt la grande pluie ruisselait sur la terre » (*Désert*: 367). Les gens venaient de tous les coins du désert et voyaient l'enfant, le fils du grand Mohammed Fadel ben Maminna: « il mettait seulement un peu de salive sur les yeux du malade se levait aussitôt et il embrassait la main de l'enfant, parce qu'il était guéri... » (*Désert*: 367), puis Ma el Aïnine s'est installé dans la ville sainte de Chinguetti, au puits de Nazaran, près d'Ed Dakhla, pour donner son enseignement, car il savait la science des astres et des nombres, et la parole de Dieu. Alors les hommes du désert sont devenus ses disciples, et on les appelait Berik Allah, ceux qui ont reçu la bénédiction de Dieu. Ce passage ressemble à celui de Jésus quand il commence à chercher les douze apôtres qui le suivront le long de sa vie, jusqu'à la mort.

Cet instant glorieux devient pour Nour quelque chose d'étrange. Les pouvoirs du cheikh sont évidents, à tel point que Nour a des réactions chimiques qui lui provoquent le vertige. Ma el Aïnine fait un rite : il essuie le visage de l'aveugle, puis il passe la main sur son front, sur ses paupières brûlées, comme s'il voulait effacer quelque chose. Puis, il mouille de salive le bout de ses doigts, frottant les paupières de l'homme, et il souffle doucement sur son visage, sans prononcer une parole. Le silence dure beaucoup. À genoux dans le sable à côté du cheikh, Nour regarde seulement le visage du guerrier aveugle où une lumière nouvelle semble grandir. L'homme ne gémit plus (*Désert*: 371).

Quand les gens sont arrivés à la Terre Promise, Nour a senti encore une fois l'impression du vide et de la mort, comme avant de quitter Smara (*Désert*: 250). Des sensations auditives envahissent le milieu : « les gens allaient et venaient en courant dans la poussière, ils jetaient des cris, ils s'interpellaient : Nous sommes arrivés! Nous sommes arrivés!» (*Désert*: 250). L'espace narratologique change en symbole d'espoir. Les gens ont déjà trouvé ce qu'ils cherchaient impatientement, la Terre Promise. Cette Terre Promise signifie leur bien-être, leur bonheur. Ils y arrivent au début du printemps, l'air est chaud et il est chargé d'odeurs. « Nour respirait cette odeur pour la première fois » (*Désert*: 251). Ces sensations olfactives détectées par Nour représentent un symbole d'espoir. Le regard de Nour nous permet de distinguer :

Les hautes murailles sans fenêtres qui fascinaient ses yeux. Il y avait quelque chose de mystérieux et de menaçant dans ces murs, comme si ce n'étaient pas des hommes qui vivaient là, mais des esprits surnaturels. Lentement la lumière apparaissait dans le ciel, rose, puis couleur d'ambre... (*Désert*: 254)

Ce rapport entre Nour et son espace, la Ville de Taroudant, lui fait croire qu'il est dans un monde qui n'existe pas. Nour lui attribue des caractéristiques surnaturelles en la transformant en quelque chose de mystérieux. La hantise de la mort revient dans ce nouvel espace. C'est à travers Nour que la mort nous est introduite. Elle envahit ce milieu : les moutons, les chèvres et les chevaux meurent. La faim ronge les hommes et tue les enfants. La mort occupe un grand espace:

Ils mouraient si nombreux qu'on dut faire un cimetière pour eux, en aval de la rivière, sur une colline de poussière rouge. On les emportait à l'aube, sans cérémonie, emmaillotés dans de vieilles toiles, et on les enterrait dans un simple trou creusé à la hâte, sur lequel on posait ensuite quelques pierres pour que les chiens sauvages ne les déterrent pas. (*Désert*: 358)

Simultanément à la mort, il y a l'arrivée du vent du Chergui : « il soufflait par rafales, enveloppant les hommes dans ses plis brûlants, effaçant toute humidité de la terre » (*Désert*: 358). Cette description métaphorique décrit comment le vent dévaste tout. Il apporte aussi le malheur et la mort.

La topographie où les hommes du désert se promènent signifie pour eux, un symbole d'espoir. Les voyageurs qui ont fait ces pèlerinages venant de tous les coins du désert (de Tombouctou, de la Mauritanie, du Sénégal et d'autres villes) jusqu'à la Terre Promise -la Ville Sainte de Smara-, demandent toujours la bénédiction du cheikh, Ma el Aïnine. Nour croit que cette Ville Sainte de Smara, considérée la Terre Promise fait partie d'un monde imaginaire, et qu'en réalité, elle n'est pas fournisseur de bien-être et de bonheur. Ces gens se dirigent vers l'autre versant de la montagne, dans la direction de la Ville Sainte, croyant à la source éternelle où tout sera résolu.

C'était là peut-être que les gens du désert connaîtraient la fin de leur souffrance, selon ce que disaient les guerriers bleus de Ma el Aïnine, car c'était à Marrakech que Moulay Hafid, le Commandeur des Croyants, avait reçu l'acte d'allégeance de Ma el Aïnine, quatorze ans auparavant. (*Désert*: 365)

Cet espace est très symbolique pour Ma el Aïnine. C'est là qu'il fait beaucoup de prières et beaucoup d'autres cérémonies, accompagné de tous les pèlerins. Il paraît que ce monde symbolique (la Ville Sainte de Smara) offre des solutions à tous leurs malheurs.

Un jour, Ma el Aïnine, abandonné et aveugle, représente lui-même, la mort. C'est Nour qui « sentait le froid de la mort qui obscurcissait le paysage, comme si un nuage avait caché le soleil » (*Désert*: 400). Cette phrase hyperbolique ne signifie que la présence de la mort. Elle se répand dans tout le territoire. Elle guette Ma el Aïnine. Nour continue à avoir des réactions. « Il sent à nouveau le froid qui entre en lui, comme la fièvre, et il se met à trembler. Lentement il avance sur la terre caillouteuse, vers la maison aux murs de boue. » (*Désert*: 402). C'est toujours Nour qui nous décrit le portrait du cheikh, avant de mourir. Un désir le hante:

Nour regarde le vieil homme, de toutes ses forces, comme si son regard pouvait ralentir la marche de la mort. Les lèvres entrouvertes de Ma el Aïnine prononcent des bribes de paroles, aussitôt étouffées par les râles (*Désert*: 404). Son visage maigre exprime une angoisse intense, et Nour se sent plein de frayeur à cause de ce regard vide, de ces iris pâles. Nour se souvient du guerrier aveugle, de la main de Ma el Aïnine qui a touché ses yeux, de son souffle sur la face de l'homme blessé. (*Désert*: 405)

Les souvenirs de Nour le placent en face de la mort. Il connaît déjà ces symptômes, car d'abord il est témoin de la mort de l'aveugle, puis de celle du cheikh. Nour anticipe la rupture du cheikh avec ce monde terrestre. « La souffrance que ressent Nour est si grande qu'il voudrait s'en aller, quitter cette maison d'ombre et de mort » (*Désert*: 405). Cette scène est parallèle à celle où Lalla, sachant que Monsieur Ceresola est mort et que le magasin de pompes funèbres incarne la mort, veut s'en échapper. Nour veut aussi fuir la mort.

Nour passe plusieurs fois la main sur le front du cheikh, il souffle sur ses lèvres et sur ses paupières, tandis que Lalla raconte des histoires à son vieil ami Naman, le pêcheur. Ces deux scènes décrivent très bien ce que la mort signifie et comment elle altère considérablement le comportement des protagonistes. Il s'agit d'un espace triste et monotone « avant la première aube, quand au-dehors l'air est silencieux et immobile, qu'il n'y a pas un bruit, pas un cri d'insecte, Ma el Aïnine meurt » (*Désert*: 406). Cet espace encadre la mort du cheikh, cet homme qui représente beaucoup dans la vie des hommes du désert. Nour regarde la silhouette fragile du grand cheikh, couché dans son manteau blanc, si léger qu'il semble flotter au-dessus de la terre. Il lui attribue encore une fois des facultés surnaturelles, car le cheikh signifie beaucoup pour Nour (*Désert*: 406). La couleur



blanche représente aux yeux de Nour quelque chose de surnaturel, de sorte que le cheikh semble appartenir à une autre dimension.

Nour reste seul et à l'heure du repas, il partage son pain et la bouillie de mil des hommes bleus. Nour n'appartient pas directement à ce groupe, mais il essaie d'en faire partie, en partageant sa nourriture. Nour observe le ciel constellé qui recouvre la terre et qui symbolise pour lui, de même que pour Lalla, sa place de prédilection. La mort du cheikh fait que l'espace soit inondé d'un grand silence. Personne ne parle ni de Ma el Aïnine ni de ses légendes. Ce plan est antithétique, car tous les gens sont réunis, mais silencieux. Des souvenirs reviennent à l'esprit de Nour. Il pense aux funérailles du cheikh à Tiznit et comment il a été enterré ; le visage tourné vers l'Orient; dans ses mains « on avait mis ses seules richesses, son livre saint, son calame, son chapelet d'ébène » (*Désert*: 430). Le portrait du cheikh mort fait penser à un homme très humble qui a toujours voulu faire du bien aux plus dépossédés. Cela est évident dans la façon de célébrer ses funérailles. Elles ont été très simples. Sa tombe reflète aussi cette humilité:

La terre meuble avait coulé sur son corps, la poudre rouge du désert, puis on avait placé de larges cailloux, pour que les chacals ne déterrent pas le corps; et les hommes avaient frappé la terre avec leurs pieds nus, jusqu'à ce qu'elle soit lisse et dure comme une dalle. Près de la tombe, il y avait un jeune acacia à épines blanches, comme celui qui était devant la maison de la prière, à Smara. (*Désert*: 430)

Les éléments qui entourent la tombe du cheikh représentent non seulement sa douleur et sa pauvreté, mais aussi la profonde solitude dans laquelle il se trouve, car il a été abandonné de tous ses alliés.

Les hommes bleus du désert croient au cheikh. Ils pensent qu'il avait un pouvoir magique ; c'est pourquoi ils veulent recevoir la dernière bénédiction. Leurs croyances font remarquer l'énorme respect et l'admiration qu'ils éprouvent pour lui. Nour a toujours senti quelque chose d'étrange à côté du cheikh. Une fois Ma el Aïnine mort, Nour veut avoir le dernier contact avec lui. Le tombeau devient un espace religieux et un symbole pouvant lui transmettre une certaine énergie et un certain pouvoir. D'après Gustave-Nicolas Fischer « ...la relation de l'homme à l'espace est un indicateur de la relation de l'homme à la réalité sociale » (*La psychosociologie de l'espace*, 1964: 24). Nour s'endort à côté du tombeau, comme s'il était mort. Il y reste plusieurs jours, assis sur la terre brûlante, enveloppé dans son manteau de laine, les yeux et la gorge brûlants de fièvre. Les femmes de Tiznit l'emmènent chez elles. Il était au bord de la mort. Une fois guéri, après plusieurs semaines, il revient à la maison en ruine où Ma el Aïnine était mort. Il n'y avait personne. Le vent avait soufflé si fort que le tombeau du cheikh n'était pas visible. C'était comme un rêve qui aurait tout effacé. Nour pense que le cheikh fait partie de la nature: « ici, l'esprit de Ma el Aïnine vivait encore, il couvrait la terre entière, mêlé au sable et à la poussière, caché dans les crevasses, ou bien luisant vaguement sur chaque pierre aiguë » (*Désert*: 432). Nour est tout à fait conscient que le

cheikh continue à vivre dans la nature environnante. Il croit que le regard de Ma el Ainine le surveille d'en haut.

L'espace est désolant et envahi par la mort. Elle est présente dans tout le territoire voisinant des voyageurs. Les gens entendent le bruit des canons pour la première fois. Ils se mettent à courir vers les collines, pour regarder la mer (leur adjuvant). D'après Gustave-Nicolas Fischer « ... l'espace structure les rapports que les individus entretiennent avec lui comme -forme- de relation les uns avec les autres » (*La psychosociologie de l'espace*, 1964: 95). Les hommes, les femmes et les enfants sont ensanglantés et crient désespérément. Tous les gens sont paniqués. La fumée noire des incendies monte en haut dans le ciel bleu et couvre de son ombre le campement des nomades (*Désert*: 433). La destruction d'Agadir s'accomplit et les gens observent la fumée. Leur regard permet aux lecteurs d'avoir un plan plus vaste où la désolation, la destruction et la mort sont les seules compagnes des hommes du désert.

Tout cet espace est dominé par un grand silence. La seule sensation auditive qui est aperçue est un gémissement interminable conformé par « tous les cris des vivants, les hommes et les animaux blessés, les femmes, les enfants, comme une chanson. C'était un bruit plein d'horreur et de souffrance qui montait de tous les côtés à la fois, sur la plaine et sur le lit du fleuve » (*Désert*: 437). C'est Nour qui nous présente encore une fois un autre espace plein de désolation et de tristesse. Il marche sur les galets, au milieu des corps étendus : « ... les mouches voraces et les guêpes vomissaient en nuages noirs au-dessus des cadavres, et Nour sentait la nausée dans sa gorge serrée » (*Désert*: 437). Ceux qui restent, enterrent les cadavres sur la rive du fleuve. La nuit, ils allument les feux sur chaque rive pour éloigner les chacals et les chiens sauvages.

Le rapport existant entre Nour et Lalla avec leurs espaces devient non seulement très symbolique mais aussi très significatif. Les deux protagonistes expérimentent toute sorte de sensations et de réactions physiques. La peur et la mort les effraient. Tous les deux vivent des expériences désagréables mais en même temps très enrichissantes. Toutes ces aventures font évoluer psychologiquement les deux protagonistes qui essaient toujours, malgré tout, de retrouver leur propre identité, leur propre bien-être.

## **B. Le rapport Lalla-espace dans un monde symbolique**

De son côté, Lalla éprouve des situations très angoissantes. Elle souffre beaucoup. Lalla hors de ses espaces familiers, se déplace à d'autres endroits qui lui provoquent des sensations adverses. Lalla décrit, comme témoin oculaire, l'exploitation et l'agression physique que les jeunes filles doivent supporter chez Zora, une femme propriétaire d'un atelier. Cette mauvaise expérience de travail chez cette femme méchante, métamorphose la protagoniste à tel point qu'elle découvre sa propre identité : elle n'est plus une jeune fille, elle devient tout à fait différente. Alors, Lalla prend la décision de ne jamais revenir chez cette femme exploiteuse. Elle permet d'entrevoir la situation du travail dans le

désert et tout ce que les gens doivent supporter pour pouvoir gagner leur pain quotidien.

Un homme au complet veston gris qui rend visite à Aamma et lui offre des cadeaux pour tous, devient un adversaire pour Lalla. Quand il s'installe sur le coffre en bois qui appartenait à la maman de Lalla, elle se sent blessée, parce qu'il a envahi un objet qui a une grande valeur sentimentale pour elle. Lui, il veut la demander en mariage. Il s'agit d'un espace symbolique où un élément attache Lalla à ses origines : le coffre qui avait appartenu à sa mère. D'une manière très subtile, l'auteur introduit cet objet, faisant évidente la présence de la mère de Lalla. Il paraîtrait que LallaHawa soit alors un témoin extra-scénique de tout ce qui se passe. C'est pour son argent qu'Aamma veut lui donner Lalla en mariage. Sachant la situation, Lalla crie et ses yeux expriment sa rage. Les sanglots et les pleurs de Lalla abondent dans cette scène.

Cette image constante de l'homme au complet veston gris fait peur à Lalla. Son espace est envahi par un ennemi. Elle se déplace tous les jours à l'entrée de la Cité, pour surveiller si l'homme va ou ne va pas apparaître. Cela révèle la peur obsédante qui l'attaque. Pareil à cette angoisse de Lalla, le vent de malheur arrive. Il s'agit d'un vent qui apparaît une ou deux fois par an, à la fin de l'hiver ou en automne. C'est un vent étrange qui symbolise la mort. L'air est plus chaud et plus lourd, comme s'il y avait du gris partout. Cette sensation visuelle extériorise une ambiance propice à la mort. Dans cet espace affligeant pour la protagoniste, elle devient faible comme un lapin qui échappe au prédateur. Une couleur grisâtre rend le paysage plus sombre et plus triste et extériorise la peur de Lalla, reflétant ainsi son état d'âme.

La hantise de la mort poursuit les gens. Elle est présente dans cet espace parcouru par la protagoniste. Lalla se déplace chez Naman et découvre la mer reflétée dans son regard, car il a des yeux bleus. La prédilection de Lalla pour la mer, une de ses principales amies, se justifie par le fait que le bleu symbolise la mer qu'elle aime beaucoup, ainsi que la profonde admiration qu'elle a pour son ami Naman. Ici d'autres sensations auditives et tactiles envahissent la maison de Naman, telles que les tremblements du corps et le sifflement de sa respiration, tous deux, annonçant la proximité de la mort. Lalla voudrait bien s'échapper de la Cité, pour évader la mort, car le vent de malheur l'apporte toujours, mais elle ne peut pas. La mort occupe une place essentielle dans cette partie du roman.

Quand Naman meurt, Lalla n'ayant plus rien à faire dans cet endroit, elle décide de partir, de s'en aller. La couleur blanche symbolisée par la lumière accentue en Lalla cette idée de liberté. Elle est libérée: « c'est la lumière qui libère, qui efface la mémoire, qui rend pur comme une pierre blanche. La lumière lave le vent du malheur, brûle les maladies, les malédictions » (*Désert*: 200). Cette lumière devient un symbole de pureté effaçant toutes les angoisses de Lalla. Elle constitue la solution à ses inquiétudes. Un autre élément liquide s'ajoute à cette lumière : ce sont les larmes de Lalla qui coulent sur ses joues et la sueur qui colle sous sa robe. Dans ce plan plein de lumière, deux idées s'opposent, celle de la liberté et celle de la mort: « jamais peut-être il n'y a eu autant de lumière sur la terre, et jamais Lalla n'a eu pareillement soif d'elle, comme si elle venait d'une

vallée sombre où règnent toujours la mort et l'ombre » (*Désert*: 200). Ce clair-obscur réaffirme l'affliction sentie par Lalla. Des sensations auditives rendent aussi plus angoissante sa fuite ; l'air est immobile, tremblant et vibrant et les ondes de la lumière produisent une musique pareille à celle du chant des abeilles. Elle continue son chemin jusqu'à arriver au désert. Il est immense, infini avec un vent dur et froid, un ciel intense, sans nuages, sans vapeur, « il n'y a pas de chemins, pas de traces humaines » (*Désert* : 200). Elle arrive à un endroit qui n'est habité par personne. Il est dangereux, les animaux qui y habitent sont des scorpions, des scolopendres, des lézards, des serpents et des renards au pelage brûlé. Quelques sensations auditives donnent du réalisme à ce tableau : le crissement des pas de Lalla dans la poussière et les battements de son cœur à cause de la peur qu'elle a de l'homme au complet veston gris-vert.

Quand Lalla se trouve dans le désert, d'après Pierre Maury, les trois éléments caractéristiques chez Le Clézio prédominent dans l'entourage décrit : la pierre, le sable, le vent (*Entretien*: 93). Lalla aperçoit de loin la ville rouge qui est au bout de l'immense vallée. C'est une ville de boue; les maisons sont groupées autour de la bouche du puits. Il y a dans ce milieu une végétation spéciale, des arbres immobiles et des acacias blancs pareils à des statues. Lalla fixe son attention sur un tombeau blanc qui fait partie de l'entourage et qui contraste avec la couleur rouge : il s'agit apparemment du tombeau de l'Homme Bleu. Au fond du paysage, les collines apparaissent, puis l'immense désert, sans herbes et sans arbres. Ce tombeau est un élément très représentatif aux yeux de Lalla. Sa couleur blanche et la lumière du désert créent une ambiance tranquille qui apaise ses souffrances.

Lalla part avant le lever du soleil. Elle prend un morceau de tissu bleu dans lequel elle garde du pain rassis et des dattes sèches, et un bracelet en or qui appartenait à sa mère. Elle s'en va sans faire de bruit. Selon Jacqueline Michel: "Le silence de Le Clézio annonce le départ de Lalla" (*Corps écrits*, 1984: 175). Le ciel est pâle et la brume vient de la mer. La jeune fille voudrait faire ses adieux à la maison du vieux Naman, mais elle risque d'arriver en retard chez le Hartani. Elle prend le chemin le long du sentier des chèvres, vers les collines de pierres. Des sensations visuelles faites des couleurs rouge et jaune mélangées à la couleur grise définissent le paysage. Comme elle cherche son bien-être, elle part ailleurs. Elle regrette pourtant tout ce qu'elle abandonne: le désert, la mer, ses seuls amis, ses seuls témoins dans les moments de douleur. L'absence de bruit à ce moment-là est plus marquante encore. Ces collines sont « silencieuses », la nature entière reste muette comme si elle voulait aider Lalla à s'en aller. La nature devient son alliée. Presque imperceptiblement le soleil monte et couvre de lumière la terre. Des sensations auditives se produisent alors par le craquement des pierres qui se dilatent. Lalla, seule, marche des heures, jusqu'à ce qu'elle rencontre le Hartani.

Lorsque Lalla traverse une grande plaine, la lumière fait comme un bruit d'eau qui coule. Cette sensation auditive est prise par Lalla comme un chant qui vient de la nature qui l'environne, faite de poussière ocre et de cailloux blancs. Il se donne alors un fort contraste entre l'ocre, le blanc et la couleur rouge de

la montagne. Tout ce cadre est plein d'une lumière rougeâtre, la couleur du feu. Lorsque le coucher du soleil arrive, Lalla est très fatiguée, elle ne peut pas continuer sa marche. Toutes les pensées de Lalla à ce moment-là, réaffirment la conception de désert. Lalla incarne alors mieux que jamais le silence de Le Clézio, « Lalla le regarde (en parlant de Hartani) sans rien dire ... » (*Désert*: 217). Cet espace devient pour Lalla personnel d'après les concepts de Gustave-Nicolas Fischer, car il y a « des formes d'enracinement exprimant l'injection de significations privées dans un territoire ... » (*La psychosociologie de l'espace*, 1964: 93). Il appartient uniquement à elle et à Hartani.

Sur ce plan désertique, profondément silencieux, un contact très étroit s'établit entre Lalla et le Hartani, car elle sent près d'elle la respiration hale-tante et le coeur battant de Hartani. Ils continuent pourtant leur marche jusqu'à ce qu'ils s'installent au bord de l'eau. Lalla veut avoir un enfant de Hartani pour que personne ne les sépare. À ce moment-là, il existe une fusion entre Lalla et le Hartani. Ils sont pleins d'ivresse, placés au milieu du champ de pierres et le silence est leur seul témoin. Tous les deux sont enveloppés par le voile de la nuit, un voile bleu profond, et par le ciel étoilé qui lance des éclats blancs palpitants. Dans toute cette étendue, il y a une seule sensation auditive: le coeur de Hartani qui bat contre la poitrine de Lalla. Cet espace devient très significatif pour les deux, car il représente leur amour charnel et leurs adieux.

Lorsqu'elle est à Marseille, Lalla observe son entourage et nous le décrit minutieusement. Il s'agit d'une ville où la misère et la pauvreté abondent. C'est un espace où la crise sociale est remarquable. Les enfants sont habillés comme des pauvres, avec des chemisettes légères, des pantalons de toile bleue, ou des jupes grises, quelquefois avec une grande robe traditionnelle en bure (*Désert*: 260). C'est le regard de Lalla qui nous permet de distinguer le type de gens : des enfants, des femmes, des hommes qui « ont l'air triste et apeuré, ils ont des figures jaunes, bouffies par la fatigue, les jambes et les bras martelés par lachair de poule » (*Désert*: 260). L'espace est un élément révélateur de ce que les personnages ont dans leur intériorité. Il reflète leur désolation, leur faim et leur misère.

Dans ce nouveau monde constitué par la ville de Marseille, Lalla veut apparaître comme un personnage extra-scénique: « Lalla sait qu'elle peut devenir invisible » (*Désert*: 268). Elle s'enfuit comme un animal sauvage, car elle a appris tout cela de Hartani. Elle a l'habitude de s'asseoir sur les marches des églises, bien cachée dans son manteau de laine marron, et elle regarde passer les gens. Elle s'aperçoit qu'« il y a des hommes qui la regardent, puis qui s'arrêtent au coin d'une rue et qui font semblant de fumer en la surveillant » (*Désert*: 267). C'est une ville très dangereuse pour une gamine ; c'est pourquoi elle disparaît rapidement.

Comme Lalla n'est pas retournée chez Asaph le frère de Naman, celui-ci est allé visiter Aamma. Le voyant venir, Lalla sort et fait une longue promenade dans les ruelles de la vieille ville. D'après Gustave-Nicolas Fischer « ... il existe des lieux qui représentent un ancrage psychologique et donnent un sentiment d'enracinement. Beaucoup d'espaces peuvent être évalués suivant

qu'ils favorisent ou empêchent cet enracinement » (*La psychosociologie de l'espace*, 1964: 99). Pour Lalla, l'appartement d'Aamma signifie beaucoup, c'est son refuge ; cependant, la présence d'Asaph lui fait peur. Il y a un parallélisme entre cette scène et celle où Lalla sort de la maison d'Aamma quand elle voit l'homme au complet veston gris-vert qui veut se marier avec elle. À Marseille, Lalla subit aussi des transformations physiques.

... Elle était encore toute marquée par le soleil brûlant du désert, et ses cheveux longs, noirs et bouclés, étaient tout pleins d'étincelles de soleil. Alors les gens la regardaient avec étonnement, comme si elle venait d'une autre planète. Mais maintenant, les mois ont passé, et Lalla s'est transformée. (*Désert*: 268)

Elle coupe ses cheveux court; ceux-ci sont ternes, presque gris. La peau de Lalla se ternit aussi, elle devient pâle et grise à cause de la fermeture de l'appartement. Il y a une métamorphose physique de la protagoniste à cause du froid humide de l'appartement d'Aamma. Elle porte un manteau marron qui descend jusqu'à ses chevilles (*Désert*: 268).

Chaque jour indique l'habitude de Lalla de marcher par les rues, en portant un vieux morceau de pain dans la poche de son manteau marron. Ce manteau devient un élément symbolique : elle le porte toujours, car il cache sa grossesse. Le regard de Lalla joue un rôle capital. Elle observe tous les gens qui vont et viennent, qui marchent, qui courent. Personne ne fait attention à elle. La façon comment Lalla se déplace, fait penser aux gens qu'elle est aussi une jeune fille misérable qui est à la recherche d'argent et de nourriture. D'après Gustave-Nicolas Fischer, la ville de Marseille devient un « signifiant socio-économique » (*Théorie et Fiction*, 1983: 93). Elle fournit de l'argent à ceux qui en ont besoin.

À la gare, Lalla observe attentivement les voyageurs qui montent et qui descendent. La gare devient pour la protagoniste « ce grand trou par lequel les gens continuaient d'arriver et de partir. » (*Désert*: 272). Cette gare devient pour Lalla une porte symbolique qui la met en contact avec ses espaces préférés. Elle veut « l'appropriation de l'espace: ...la création d'un chez soi », d'après Gustave-Nicolas Fischer. (*La psychosociologie de l'espace*, 1964: 86). Elle a l'habitude d'y entrer. Elle achète un coca-cola à la buvette et un ticket de quai. Elle entre dans le grand hall des départs et elle se promène dans tous les quais, devant les trains qui viennent d'arriver ou qui vont partir (*Désert*: 272). « Quand le haut-parleur annonce que le train va partir, Lalla descend du wagon en vitesse, elle saute sur le quai. » (*Désert*: 272). Cette gare devient pour Lalla un moyen pour traverser toutes les limites de l'espace et du temps, étant donné qu'elle veut retourner à ses espaces personnels.

Lalla compare tout cet univers misérable de Marseille à celui qu'elle partageait avec le Hartani. Elle ne savait pas ce que c'était la peur, mais à Marseille il y a la peur du vide, la détresse, la faim et la peur qui n'a pas de nom. Tout l'espace où est placée Lalla reflète « la faim, la peur, la pauvreté froide, ... » (*Désert*: 303). S'il est vrai que Marseille signifie beaucoup pour Lalla, car elle

l'a découverte à travers les descriptions de son ami Naman, cette ville se révèle très différente de ce qu'elle avait imaginé. La situation sociale est très difficile. Par exemple, l'hôtel Sainte-Blanche n'échappe pas à cette réalité sociale. Lalla regarde tous les objets qui se trouvent dans les chambres :

... elle tient ces objets entre ses mains mouillées, elle regarde ces trésors précaires comme si elle rêvait à demi, comme si elle allait pouvoir entrer dans l'univers des photos troubles, retrouver le son des voix, des rires, entrevoir la lumière des sourires. (*Désert*: 291)

Dans ce milieu qui exprime la misère non seulement physique, mais aussi intérieure, car les objets sont très simples, Lalla ne connaît personne. Tout le monde part et ne la voit pas; aux yeux des autres, Lalla n'existe pas. « Elle glisse sans faire de bruit » (*Désert*: 283). Les deux seuls hommes qui la connaissent bien, ce sont le patron et un Algérien. Cet Algérien est grand et très maigre avec un visage dur et de beaux yeux verts comme ceux de Naman le pêcheur, ce qui lui permet de se rattacher à son univers désertique, à son Naman, à sa terre.

Lalla éprouve constamment des sensations étranges. Il y a des moments où elle entend le bruit de la peur, elle transpire, elle respire avec peine, la sueur coule sur son front, le long de son dos, mouillant ses reins et piquant ses aisselles. Toutes ces réactions chimiques assez bouleversantes font sentir à Lalla la présence de la mort. Lalla connaît très bien cette hantise, car elle l'a déjà expérimentée avec Naman, de même que Nour, avec le décès ducheikh. Les deux personnages ont des réactions similaires, l'évoquant et la faisant partie de leur espace.

Il y a toujours autour de la protagoniste des gens de plusieurs nationalités qui peignent le paysage. Enfin, après avoir beaucoup marché, Lalla

s'assoit un instant sur les marches des escaliers, près du mur derrière lequel pousse le seul arbre de la ville, un vieux figuier plein d'odeurs. Elle pense un instant à l'arbre qu'elle aimait là-bas, lorsque le vieux Naman allait réparer ses filets en racontant des histoires. (*Désert*: 303)

Il est alors évident que la protagoniste essaie toujours de s'attacher à ses espaces préférés. Cette fois-ci, l'élément révélateur, c'est un figuier. Cet arbre devient pour elle un symbole qui la lie avec ses origines, avec sa naissance, donc avec sa mère Lalla Hawa.

À Marseille, non seulement la ville représente une grande misère et pauvreté, mais aussi la mer qui joue un rôle capital pour elle. Cette mer n'est pas la même au bord de laquelle Lalla a passé toute sa vie. Elle est pleine de détritrus:

... des boîtes de conserve rouillées, de vieux papiers, des morceaux d'os, des oranges flétries ... Tout cela ce sont les marques de la solitude, de l'abandon, comme si les hommes avaient déjà fui cette ville, ce monde, qu'ils les avaient laissés en proie à la maladie, à la mort, à l'oubli. (*Désert*: 306-307)

La mer qui se trouve devant Lalla ne reflète pas la même confiance que celle de son endroit de naissance. Elle est très polluée. Lalla marche incontrôlablement dans cette grande ville. Elle ne veut pas dormir, car elle pense que « la ville est trop dangereuse, et l'angoisse ne laisse pas les filles pauvres dormir, comme les enfants de riches. » (*Désert*: 307). Le Clézio, au moyen de Lalla, fait une satire de l'espace en critiquant les différentes couches sociales : aussi bien les riches que les pauvres. Lalla devient pour l'auteur un très bon instrument pour décrire les privilèges des riches. La nuit évoque des traits antithétiques très bien décrits par la protagoniste: « il y a trop de bruits dans le silence de la nuit, bruits de faim, bruits de la peur, de la solitude. » (*Désert*: 307). Le binôme bruit-silence décrit davantage cet espace pauvre et misérable.

Les sensations éveillées chez Lalla par cet univers misérable sont des réactions de douleur et de tristesse, et son cœur se serre. Lalla, observant son entourage, exprime de la pitié et de l'horreur. Quand elle regarde ce monde de mendiants, de vieillards aveugles, de jeunes femmes aux lèvres gercées, un enfant accroché à leur sein flasque, les petites filles vêtues de haillons, elle se sent totalement contrariée et bouleversée. Cette angoisse, qu'elle expérimente, se reflète toujours dans son espace:

... le vent du mal souffle dans la rue, c'est lui qui fait le vide sur la ville, la peur, la pauvreté, la faim; c'est lui qui creuse ses tourbillons sur les places et qui fait peser le silence dans les chambres solitaires où étouffent les enfants et les vieillards. Lalla le hait, lui, et tous ces géants aux yeux ouverts, qui règnent sur la ville, seulement pour dévorer les hommes et les femmes, les broyer dans son ventre. (*Désert*: 313)

Toutes les conditions climatiques expriment ce monde misérable où Lalla est placée. Tout d'un coup dans les rues et les petits coins parcourus par la protagoniste, il y a « une apparition surnaturelle » (*Désert*: 313) qui représente la femme prostituée. C'est un espace allusif qui peint ce milieu déplorable que Lalla ne devrait pas parcourir :

Elle est petite, ses cheveux flamboient. Elle reste devant l'entrée de l'immeuble. Elle est habillée d'une jupe noire très courte qui montre ses cuisses grasses et blanches, et d'une sorte de pull-over violet décolleté. Elle est chaussée d'escarpins vernis à talons aiguilles très hauts. (*Désert*: 313)

Cet endroit a été déjà anticipé par un gros policier qui a rendu visite à Aamma. La prostitution abonde à Marseille et Lalla, très jeune encore, est stupéfaite en regardant ce portrait de la jeune fille qui s'oppose à une autre femme très grande, très forte, déjà vieillie, flétrie par la fatigue et le manque de sommeil (*Désert*: 314). Ce sont deux prostituées et peut-être Lalla, sans le savoir, se trouve dans la rue mentionnée par ce gros policier. L'espace de prostitution est fourni par elle.

Par ailleurs, dans cette ville, Lalla a pu trouver une petite chambre au deuxième étage qui est la plus jolie, parce qu'elle donne sur un morceau de cour où



est planté un arbre. Lalla aime cette chambre, elle représente un contact avec son désert, avec son espace personnel, celui-ci défini d'après Gustave-Nicolas Fischer comme « une zone chargée émotionnellement, une -aura- qui aide à régler le comportement spatial des individus; c'est aussi l'ensemble des processus par lesquels les gens marquent et personnalisent les espaces qu'ils occupent... » (*La psychosociologie de l'espace*, 1964: 11). Cet arbre devient pour la protagoniste un symbole, un enracinement avec ses espaces de prédilection. Elle pense toujours au figuier où sa mère a accouchée d'elle.

La mort de Monsieur Ceresola, un ami de Lalla, fait venir à son esprit des souvenirs. « Elle se souvient encore du vent mauvais qui a soufflé cette nuit-là sur la Cité, quand le vieux Naman était en train de mourir; et du froid qui semblait sortir de tous les trous de laterre pour anéantir les hommes » (*Désert*: 326). Elle se souvient de son cher ami Naman. Elle a certaines réactions qui la font pleurer: « la mort est dans l'ombre grise qui flotte entre les murs, dans l'escalier, sur la peinture écaillée des couloirs. Lalla descend aussi vite qu'elle peut, le coeur battant, les yeux pleins de larmes. » (*Désert*: 326). Lalla pense que la mort entoure l'endroit, elle est personnifiée. Lalla veut en échapper coûte que coûte. L'élément liquide (ses larmes) reflète sa tristesse et la force de sa douleur causée par la mort de son ami. Il paraît que tout le monde a peur :

la mort est partout, sur eux, pense Lalla, les gens ne peuvent pas s'échapper. La mort est installée dans le magasin noir, au rez-de-chaussée de l'hôtel Sainte-Blanche, parmi les bouquets de violettes en plâtre et les dalles en marbre aggloméré. (*Désert*: 327)

Cet étage de l'hôtel Sainte-Blanche où se trouve le magasin des pompes funèbres représente pour Lalla la proximité de la mort, donc elle ne peut pas y rester très longtemps, elle doit s'enfuir. Lalla sent et aperçoit dans cet endroit la personnification de la mort. Lalla expérimente à nouveau certaines réactions, elle a très peur. Elle voudrait disparaître. Elle voudrait trouver une cachette, comme autrefois, « dans la grotte du Hartani, en haut de la falaise, un endroit d'où on verrait seulement la mer et le ciel. » (*Désert*: 328). Inconsciemment, Lalla s'attache à l'espace tertiaire, son centre de refuge, là où elle peut trouver des solutions à ses inquiétudes.

Quand Lalla dit à son patron qu'elle ne travaillera plus, le patron lui donne de l'argent et elle sort anxieuse de liberté. Lalla, en se détachant de ses vêtements, efface une partie de sa vie, tout ce qui signifie pour elle la misère et surtout la mort. Le manteau marron, auquel elle est très attachée, devient un objet symbolique. Elle le porte toujours quand elle va à son travail et qu'elle garde dans sa poche du pain pour le chien Hib Dib et pour les pigeons; en plus, ce manteau est un cadeau que lui a donné Aamma, la tante, que Lalla aime comme une mère.

Lalla commence à avoir des sensations maternelles. Dans son ventre quelque chose tressaille, palpite comme un organe inconnu :

Lalla se love dans son lit, les genoux contre le menton, et elle essaie d'écouter ce qui bouge en elle, ce qui commence à vivre. Il y a la peur, encore,

la peur qui fait fuir le long des rues et fait rebondir d'un angle à l'autre, comme une balle, cependant il y a une onde de bonheur étrange, de chaleur et de lumière, qui semble venir de très loin, d'au-delà des mers et des villes, et qui unit Lalla à la beauté du désert. (*Désert*: 322)

Lalla éprouve ce type de sensations. Elle est seule dans sa petite chambre, cependant il y a quelque chose qui lui donne de l'espoir. Ce bébé dans son ventre lui apporte de la vie. Elle sait qu'elle doit vivre pour lui.

Quand Radicz, un autre ami de Lalla meurt, elle pleure beaucoup. L'auteur établit un parallélisme : Lalla est très triste à côté de son ami mort, ainsi que Nour, qui lui aussi, pleure la mort de son ami le guerrier aveugle.

À Paris le nom de Lalla est devenu très fameux. Cette ville se transforme en « un signifiant socio-économique » d'après la définition de Milagros Ezquerro (*Théorie et Fiction*, 1983: 93). Hawa, le nom de sa maman, est le pseudonyme employé par elle. Ce nom devient partout très symbolique parce que Lalla reflète l'image de sa mère. LallaHawa apparaît sur les pages des magazines, sur les planches de contact, sur les murs de l'appartement. Lalla celle qui est partie de Marseille n'est pas la même. Elle subit une sorte de métamorphose. Voilà son portrait:

Elle est vêtue de blanc, une ceinture noire autour de la taille, seule au centre d'une aire de rochers, sans ombre; Hawa, en soie noire, un foulard apache autour du front; Hawa debout dans le dédale des rues de la vieille ville, ocre, rouge, or; Hawa debout au-dessus de la mer Méditerranée ... (*Désert*: 345-346)

Malgré le changement de vie et le grand succès obtenu par Lalla, elle a encore des comportements sauvages qu'elle a appris de Hartani. Chaque jour quand Lalla se réveille, elle sort par la fenêtre. Le photographe laisse la fenêtre ouverte pour qu'elle puisse entrer, comme un chat. Cette comparaison réaffirme encore une fois cette conduite animale. Quand elle sort de l'appartement, elle s'adresse à la mer afin d'y trouver du soulagement.

Dans ce contact professionnel très étroit entre le photographe qui l'a rendue célèbre et Lalla, il est évident que le regard de la protagoniste joue un rôle prépondérant,

les yeux regardent ailleurs, comme fait toujours Lalla Hawa, ailleurs, de l'autre côté du monde, et le coeur du photographe se met à battre plus vite, chaque fois, comme la première fois qu'il a capté la lumière de son regard, au restaurant des Galères, ou bien quand il l'a retrouvée, plus tard, au hasard des escaliers de la vieille ville. (*Désert*: 349)

Ce regard provoque en lui du désespoir. Il est tout à fait convaincu que Lalla ne peut pas rester très longtemps à son côté, car elle rêve de retourner à son lieu d'origine. En s'adressant à lui, elle dit: « un jour, tu sais, je m'en irai, je partirai,

et il ne faudra pas essayer de me retenir, parce que je partirai pour toujours. » (*Désert*: 351-352). Le photographe perçoit quelque chose de mystérieux derrière cette image apparente. Lalla cache une autre identité, une autre personnalité :

Il regarde Lalla Hawa, et c'est comme si, par instants, il apercevait une autre figure, affleurant le visage de la jeune femme, un autre corps derrière son corps; à peine perceptible, léger, passager, l'autre personne apparaît dans la profondeur, puis s'efface, laissant un souvenir qui tremble. Qui est-ce? Celle qu'il appelle Hawa, qui est-elle, quel nom porte-t-elle vraiment? (*Désert*: 351)

Cette image de Lalla devient très symbolique non seulement pour les gens qui l'admirent, mais aussi pour le photographe. Cette appréciation de la part du photographe fait penser à une image reflétée dans un miroir, à une double identité : celle d'une jeune fille enracinée dans son univers magique. En réalité, l'attachement qu'éprouve Lalla est si fort qu'elle montre au photographe sa propre identité. C'est une jeune fille sauvage qui n'est jamais partie affectivement ni sentimentalement de ses espaces d'appropriation; d'après Gustave-Nicolas Fischer, « c'est la création d'un chez soi. » (*La psychosociologie de l'espace*, 1964: 86). C'est la possession d'un territoire ; Lalla s'approprie de ses espaces de prédilection, car elle revient constamment à eux.

Enfin, Lalla se déplace à ses espaces préférés. Petit à petit, son monde personnel se rapproche de Lalla. Elle observe le sentier qui va jusqu'à la Cité. Il y a de nouvelles maisons qu'elle ne reconnaît pas : « les pas de Lalla se posent sur des traces anciennes, et elle ôte ses sandales de tennis pour mieux sentir la fraîcheur et le grain de la terre. » (*Désert*: 414). Cette sensation tactile l'attache directement à son territoire : elle veut sentir la terre d'où elle est sortie.

Lalla parcourt tout son univers, l'endroit où le vieux Naman aimait tirer sa barque, pour faire chauffer la poix ou pour raccommoquer les filets ; c'est alors qu'elle commence à avoir des réactions très étranges : elle a peur, donc elle chante sa chanson préférée: « Méditer-ra-né-é-e!... » (*Désert*: 415). L'espace qui l'entoure révèle un grand mystère. Lalla croit sentir la présence d'Es Ser« ...celui qu'elle appelle le Secret, qui est sur la plage, mêlé à la lumière des étoiles, au bruit de la mer, à la blancheur de l'écume. » (*Désert*: 415). Ce personnage est omniprésent, il surveille tout, c'est comme un Dieu pour Lalla.

Lalla comprend que le moment de la naissance de son enfant s'approche. La mer et le ciel sont les seuls témoins en ce moment très significatif pour elle. Le Clézio décrit minutieusement tout le comportement psychologique de la protagoniste.

Elle veut se lever, elle fait quelques pas dans le sable froid, en titubant, mais elle retombe et sa plainte se transforme en cri. Ici, il n'y a que la plage grise, et les dunes qui sont encore dans la nuit, et devant elle, la mer, lourde, grise et verte, sombre, mêlée encore à la noirceur. (*Désert*: 418)

Lalla sent qu'elle se vide, et son coeur se met à battre très lentement, très douloureusement. De même que sa mère a eu le courage d'accoucher, attachée au figuier, Lalla, instinctivement s'approche de lui, « jamais le figuier ne lui avait paru si grand, sifort. » (*Désert*: 419). Son odeur agréable et puissante enveloppe Lalla, elle semble l'attirer, elle l'enivre et l'écoeure à la fois, elle ondoie avec les vagues de la douleur. Il y a en Lalla des réactions contradictoires; cependant, cet élément symbolique incarne d'une manière ou d'une autre la présence de sa mère; c'est pourquoi cet arbre qu'un jour l'a vue naître, verra aussi arriver un autre descendant, son fils. « Elle ne quitte pas des yeux la silhouette de l'arbre, le grand figuier au tronc noir, aux feuilles claires qui luisent à la lueur du jour. À mesure qu'elle s'en approche, le figuier grandit encore, devient immense, semble occuper le ciel tout entier. » (*Désert*: 419). Il existe dans cet espace des contrastes assez évidents montrant une force étrange qui aide Lalla.

Le Clézio continue à mieux détailler tous les symptômes qu'une femme a au moment de l'accouchement :

En serrant les dents pour ne pas se plaindre, Lalla entoure le tronc du figuier de ses bras, et lentement elle se hisse, elle se met debout sur ses genoux tremblants. Lalla ne peut plus penser à rien d'autre qu'à ce qu'elle voit, ce qu'elle entend, ce qu'elle sent. Le vieux Naman, le Hartani, Aamma, et même le photographe, qui sont-ils, que sont-ils devenus? (*Désert*: 420)

De façon hyperbolique, l'écrivain nous décrit très poétiquement:

la douleur qui jaillit du ventre de Lalla qui se répand partout: sur l'étendue de la mer, sur l'étendue des dunes, jusque dans le ciel pâle, est plus forte que tout, elle efface tout, elle vide tout. La douleur emplit son corps, comme un bruit puissant, elle fait son corps grand comme une montagne, qui repose couchée sur la terre. (*Désert*: 420)

Il faut tenir compte de la jeunesse de la protagoniste. Elle a dix-sept ans, donc elle est très forte, mais en même temps très faible. Il existe en elle, une opposition de forces assez évidente.

Après avoir eu de très fortes douleurs, Lalla tient l'enfant dans ses bras, elle coupe le cordon avec ses dents, et elle le noue comme une ceinture autour du ventre minuscule secoué de pleurs. L'élément liquide est encore présent au moment de l'accouchement, représenté par la sueur et les larmes qui mouillent le visage et le corps de Lalla.

Lalla se dirige instinctivement à la mer, son espace tertiaire, qui devient au cours du roman son amie :

Très lentement, elle rampe sur le sable dur vers la mer, elle s'agenouille dans l'écume légère, et elle plonge l'enfant qui hurle dans l'eau salée, elle le baigne et le lave avec soin. Puis elle retourne vers l'arbre, elle pose le

bébé dans le grand manteau marron. Avec les mêmes gestes instinctifs qu'elle ne comprend pas, elle creuse avec ses mains dans le sable, près des racines du figuier, et elle enterre le placenta. (*Désert*: 422)

Le passage précédent n'est autre que l'attachement définitif de Lalla et de son bébé à leur territoire. Leur appartenance à cet univers est très symbolique. Lalla fait toute une cérémonie avec son enfant. Elle le plonge dans la mer et le pose à côté du figuier montrant ainsi qu'il fait aussi partie de cet espace. Enterant le placenta près des racines du figuier, elle le présente à sa grand-mère car cet arbre symbolise la mère qu'elle n'a jamais connue. C'est un désir constant de revenir aux origines maternelles. Lalla utilise son manteau marron pour envelopper le bébé, puis elle approche l'enfant de ses seins gonflés et le petit être chaud qui se presse contre sa poitrine veut vivre et suce goulûment son lait: « Hawa, fille de Hawa. » (*Désert*: 423). Avec cette phrase Lalla attend l'arrivée des gens de la Cité. Elle a l'espoir que quelqu'un s'en approchera. Le figuier devient encore une fois, son refuge, son ombre est bien douce et fraîche (*Désert*: 423). Métaphoriquement, l'ombre du figuier reflète la protection de sa mère.

Les deux histoires qui s'entremêlent dans *Désert* présentent une fin ouverte. D'une part, Lalla, toute seule, attend quelqu'un pour l'aider. D'autre part, Nour marche, pieds nus, avec les derniers hommes bleus sur la piste du sud, celle qui est si longue qu'elle semble n'avoir pas de fin; c'est ainsi que Le Clézio nous fait revenir, à la fin de son œuvre, à l'espace initiatique privilégié par les protagonistes, le désert, origine de son roman: « ...Tournés vers le désert, ils faisaient leur prière sans paroles. Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient. » (*Désert*: 439). Cette dernière phrase synthétise la relation sujet-espace dans ce monde symbolique dans lequel, malgré les conditions adverses, il existe un attachement affectif et émotionnel très fort. Le monde où les personnages se déroulent est un monde symbolique, puisqu'ils sont insérés dans des situations attribuant des significations aux divers éléments qui recréent cet univers magique: le désert, la ville, la maison, le ciel et la mer. Les rapports psychologiques des personnages sont étroitement liés aux espaces préférés, donc les protagonistes ne peuvent pas être tranquilles en dehors, bien que les autres espaces pouvant les rendre heureux soient plus favorables.

## Bibliographie

- Boncence, Pierre (1978). « J.M.G. Le Clézio s'explique ». *Lire*, 21-49.
- Borgomano, Madeleine (1992). *Parcours de lecture Désert*. Bertrand-Lacoste, 5-127.
- Ezquerro, Milagros (1983). *Théorie et Fiction*. Toulouse : Le nouveau roman hispano-américain. *Études critiques*, 72-117.
- Fischer, Gustave-Nicolas (1964). *La psychosociologie de l'espace*. Paris : PUF, 3-125.
- Le Clézio, J.-M.G. (1980). *Désert*. Paris : Éditions Gallimard, 6-439.

- \_\_\_\_\_ (1967). « Le silence ». *La Nouvelle Revue Française*, 17, 385-418.
- Maury, Pierre (1986). *Le Clézio : retour aux origines. Entretien*, 92-97.
- Michel, Jacqueline (1984). *Une iconographie du silence dans les récits de Le Clézio. Corps écrits* 30585,175-184.