



ÉCRIRE LE LIEU POUR TÉMOIGNER Jean-Marie Gustave Le Clézio

*Mohamed DAW

Département de langue française, Faculté des langues, Université de Sebha, Libye

Key words:

Space
Place
Cross-Cultural blending

ABSTRACT

The work of Jean-Marie Gustave Le Clézio, a prominent French writer and Nobel laureate in literature in 2008, is deeply rooted in geography. Places occupy a central role in his writings, almost becoming full-fledged characters themselves, and significantly contribute to the richness of his narratives. Through his novels, short stories, and essays, Le Clézio explores a vast array of landscapes, cultures, and spaces, thus offering readers a literary experience that transcends geographical boundaries. This exploration of places is intimately linked to his reflections on identities, migrations, intercultural encounters, and quests for meaning, making geography an essential element of his artistic vision. In this introduction, we will delve into the fascinating geographical universe of Le Clézio's work, exploring the different places that shape his writing and highlighting how these settings reflect profound and universal themes.

المكان شاهداً، عند الكتابة عليه

*محمد عبد السلام ضو

قسم اللغة الفرنسية، كلية اللغات، جامعة سبها، ليبيا.

الكلمات المفتاحية:

الفضاء
المكان
امتزاج ثقافي

المخلص

ان اعمال جان ماري جوستاف لو كليزيو، الكاتب الفرنسي البارز والحائز على جائزة نوبل للأدب في عام 2008، تمتاز بأنها متشعبة بالجغرافيا. تحتل والفضاء، حيث تحتل الأماكن مركزية كتاباته، حيث تصبح تقريباً شخصيات مستقلة، تتحرك، تتكلم، المكان هو كائن بحد ذاته وتسهم بشكل كبير في زخم كتاباته، من خلال روايات وقصص ومقالات. يستكشف لو كليزيو مجموعة واسعة من الصور الطبيعية والثقافات المختلفة والفضاءات، مما يقدم تجربة أدبية للقراء تتجاوز حدود الجغرافيا. ترتبط هذه الاستكشافات للأماكن بشكل وثيق بتفكيره فيما يتعلق بالهوية، والهجرات، واللقاءات الثقافية المتعددة، والبحث عن المعنى، مما يجعل الجغرافيا عنصراً أساسياً في رؤيته الفنية. في هذه المقدمة، نستكشف عالم الجغرافيا الرائع لعمل لو كليزيو، حيث نتقل عبر مختلف الأماكن التي تشكل كتابته وسنسلط الضوء على الطريقة التي تصبح بها هذه الديكورات انعكاس عميق لأسلوبه وللمواضيع التي يقوم بكتابتها

Abréviations

PV : *Le Procès-verbal* (1963)
F : *La Fièvre* (1965)
EM : *L'Extase matérielle* (1967)
LF : *Le Livre des fuites* (1969)
G : *La Guerre* (1970)
H : *Haï* (1971)
Ge : *Les Géants* (1973)
IT : *L'Inconnu sur la terre* (1978)
D : *Désert* (1980)
CO : *Le Chercheur d'or* (1985)
RM : *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988)
O : *Onitsha* (1991)
EE : *Étoile errante* (1992)

FC : *La Fête chantée* (1997)

1. Le lieu, est un témoin

L'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio, éminent écrivain français et lauréat du prix Nobel de littérature en 2008, est profondément ancrée dans la géographie. Les lieux occupent une place centrale dans ses écrits, devenant presque des personnages à part entière, et contribuent de manière significative à la richesse de ses récits. À travers ses romans, nouvelles et essais, Le Clézio explore une vaste gamme de paysages, de cultures et d'espaces, offrant ainsi aux lecteurs une expérience littéraire qui transcende les frontières géographiques. Cette exploration des lieux est intimement liée à sa réflexion sur les identités, les migrations, les rencontres interculturelles et les quêtes de sens, faisant de la géographie un

*Corresponding author.

E-mail addresses: mdaw7021@gmail.com

Article History : Received 19 February 2023 - Received in revised form 25 April 2024 - Accepted 30 April 2024

élément essentiel de sa vision artistique. Dans cette introduction, nous plongerons dans l'univers

Introduction

La littérature, par son exploration des lieux réels et imaginaires, offre une fenêtre fascinante sur la condition humaine. Parmi les écrivains contemporains qui scrutent les méandres des lieux avec une profondeur saisissante, figure Jean-Marie Gustave Le Clézio. Au cœur de son œuvre, la question du lieu se révèle bien plus qu'une simple toile de fond. Elle devient un puissant vecteur de réflexion, une invitation à redécouvrir nos origines perdues dans le tumulte du progrès. Cette introspection nous entraîne vers un retour à la nature, vers une recherche du bonheur et d'une vie harmonieuse, réconciliant l'homme avec lui-même, avec autrui et avec son environnement. Ma démarche consiste à combler ce "vide" en explorant la problématique des lieux chez Le Clézio.

A ma connaissance, aucune étude spécifique sur cette question n'a été entreprise, et c'est dans cette perspective que je souhaite approfondir la compréhension de son œuvre. Je me penche ainsi sur le sens que l'auteur accorde aux lieux dans ses romans, car derrière chaque description de lieu se profile une vision du monde, jamais neutre.

Le Clézio semble introduire une coupure entre deux types de lieux : la ville, lieu d'aliénation et d'angoisse, et l'espace naturel, lieu de liberté et d'harmonie originelle. Cette dualité a conduit certains critiques à qualifier Le Clézio d'exotique, voire d'adversaire de la modernité. Cependant, cette opposition n'est pas aussi tranchée qu'il n'y paraît.

Le sujet consiste à connaître le sens que Le Clézio accorde aux lieux dans ses romans. Dans ce cadre des questions se sont imposées à nous et qui constituent la problématique :

- Le Clézio montre une préférence pour la nature qu'il oppose à la ville « dénaturée ». Dès lors, est-il vrai que l'auteur veut nous introduire dans un univers scindé en deux : l'un bon et généreux, l'autre mauvais et contraignant ? Ce point de vue est soutenu par certaines critiques littéraires.

- L'objectif de Le Clézio n'est-il pas plutôt de peindre sa vision du monde, sa conception de la réalité vécue ?

- Ou alors, assistons-nous tout simplement à une approche romancée des lieux, où le mythe côtoie la réalité ?

- On peut aussi se demander s'il ne s'agit pas d'une autobiographie, dans la mesure où les mots donnés aux lieux sont attribuables au vécu de Le Clézio (Afrique, désert, Mexique...)

- Quant à la démarche méthodologique : se veut à la fois descriptive et analytique.

La description permet de savoir comme notre auteur se représente le lieu réel et imaginaire.

-L'approche analytique permet de prendre en compte la critique et d'apporter ainsi un nouveau regard sur les lieux chez Le Clézio.

-La démarche suivie consiste également à dégager la dimension poétique du lieu comme catégorie inhérente à la production romanesque de l'auteur : métaphores, symboles, polyphonie, images... Le travail sur ces textes sont éclairés par la référence aux études critiques de l'œuvre de l'auteur. Les critères ayant permis le choix des ouvrages sont d'ordre thématique : ville, espace, nature, voyage, errance, exil, altérité, mythe, utopie...

- Donc, un corpus riche et varié, mais où l'ensemble des textes consultés trouvent un espace de résonance et de correspondance. Cette coïncidence, nous avons essayé de la traduire en répartissant notre travail en quatre parties, puis en trois avant de se fixer sur deux parties solidaires dans l'approche des dimensions du lieu, réel et mythique. Cet aboutissement nous a paru plus approprié pour recentrer notre thématique et éviter les redites.

Pour ce faire, la recherche s'appuie sur la littéralité de nombreux textes de l'auteur (romans, essais, nouvelles, récits, etc.) permettant d'extraire les procédés thématiques, stylistiques, narratologiques, poétiques..., soulevés dans ce travail et ayant un rapport avec le lieu.

Les lieux décrits par Le Clézio, souvent inspirés par son vécu, nous renvoient à la violence du monde moderne, qu'il dénonce à travers son écriture. Mais cette dénonciation n'est pas univoque ; elle est nuancée par la présence des marges, ces non-lieux marqués par les excès de la civilisation, où vivent les exclus.

La complexité de l'approche des lieux chez Le Clézio se manifeste également à travers l'utilisation récurrente de métaphores et de

symboles, ainsi que par la récurrence de thématiques telles que l'immensité, la solitude, ou encore la quête identitaire.

La description du lieu chez Le Clézio accorde ainsi une grande place à l'imaginaire, idéalisant la nature comme un espace de bonheur et de liberté.

Autrement dit, dans cette perspective, mon travail s'articule autour d'une approche descriptive et analytique. Je plonge dans la représentation que l'auteur se fait des lieux, tout en explorant les multiples facettes de ces espaces et en offrant un regard renouvelé sur leur signification dans son œuvre. Cette étude ne se limite pas à une simple cartographie des lieux, mais s'aventure également dans le domaine de la poésie, où le lieu devient une catégorie poétique foisonnante de métaphores et de symboles.

Ainsi, je me plonge successivement dans différentes dimensions de la problématique des lieux chez Le Clézio. J'explorerai d'abord le concept du lieu "souillé", puis celui du lieu "dégradé", avant de nous pencher sur la quête du lieu originel, véritable quête existentielle qui traverse nombre de ses écrits. En nous appuyant sur cette introduction, nous entamons un voyage au cœur des paysages littéraires de Le Clézio, où chaque lieu devient une invitation à la réflexion, un miroir tendu vers notre propre humanité.

I. LE LIEU COMME QUESTIONNEMENT

Pour Le Clézio, « le domaine de l'écriture constitue le lieu dont l'auteur ne doit pas chercher à s'échapper, mais bien au contraire dans lequel il doit camper pour en reconnaître chaque détail, pour explorer chaque sentier, pour donner son nom à chaque arbre. Ce n'est pas toujours un séjour agréable (...) »¹. Le Clézio n'avait-il pas affirmé que « l'artiste est celui qui nous montre du doigt une parcelle du monde » ? (EM, 168) Et pour ce faire, il faut interpeller, questionner. Partant de là, de grands procès sont instruits mettant en cause la violence du monde moderne. Les formes de violence dénoncées sont plurielles : guerre et colonisation faisant du lieu un « espace souillé », (A) ; une société de consommation illustrée par la ville, « cadre dégradé » (B).

A. Le lieu « souillé »

L'œuvre leclézienne énumère toutes les formes de guerre ayant marqué le XX^e siècle, et à la manière Stendhal ou Claude Simon, la guerre est toujours perçue du point de vue de ceux qui la subissent sans la comprendre. L'accent est en effet mis sur le regard parfois interloqué des personnages, acteurs ou témoins : « Mais ici les gens regardaient avec un air d'incompréhension et de vide, pendant que les tanks et les soldats défilaient à travers leurs petits villages paisibles... » (G, 125).

Le ghetto juif à Saint-Martin de Vésubie, « Esther n'arrivait pas comprendre ce que cela signifiait » (EE, 24).

Incompréhension mais aussi indignation : Tristan regarde avec un sentiment de honte la colonne de familles juives qui attendent quotidiennement sur la place de Saint-Martin de Vésubie pour « faire enregistrer leur présence et contrôler leur carte de rationnement » (EE, 18).

Le lieu prend un sens tragique lorsque durant l'hiver 1915 à Ypres et pendant l'été 1916 sur la Somme, des hommes désabusés, épuisés, brisés, s'interrogent sur leur présence sur le front : « Pourquoi sommes-nous ici aujourd'hui ? Enterrés dans ces tranchées, le visage noirci de fumée, les habits en loques, raidis par la boue séchées, depuis des mois dans cette odeur de latrines et de mort » (CO, 249).

Et pour mettre en lumière ce qui fut l'insupportable souffrance humaine, il est fait état du manque d'eau malgré la pluie, la vermine (poux, puces) la régression vers une forme de chaos, illustrée par « une croûte de boue mêlée de crasse, de sang » (CO, 248).

Paradoxalement, c'est par le détour de la créativité en ce que celle-ci a d'invention romanesque, de fausse vraisemblance, que le fait historique acquiert ici sa vérité. On peut convoquer ici Proust, pour qui « la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature »². L'entreprise littéraire est d'autant plus audacieuse que Le Clézio parle d'une guerre à laquelle il n'a pas assisté, puisqu'il est né en 1940.

La démarche littéraire s'éclaircit davantage avec la poétisation de l'horreur qui se lit dans le recours à la métaphore animal, aux mondes des insectes et des mollusques : « ... on voit venir de toutes parts de drôles d'animaux en fonte, peints en kaki... ils ressemblent beaucoup à des fourmis... » (PV, 63). Les canons sont décrits comme

« fourmilions géants, crabes de terre malfaisants » (CO, 258) alors que les ballons dirigeables sont assimilés à des « limaces enrubannées » (CO, 256).

La poétique des éléments apparaît aussi dans la transfiguration fantastique du nuage de gaz « jaune et mordoré comme un crépuscule » (CO, 252), en un déluge de sang, apocalyptique : « Il me semble que je vois le sang couler, sans s'arrêter, inonder les trous, les fossés, entrer dans les maisons détruites sur les champs défoncés, à l'heure de l'aurore » (CO, 270).

La réalité de la guerre est également décrite dans un style imagé prenant le jet de napalm comme cette « langue de flamme qui sort du tuyau » qui « continue toute seule dans l'air, un peu arquée », et puis « s'allonge, s'allonge », « entre à l'intérieur d'une fenêtre, et brusquement, sans que ça ait l'air de rien, voilà la maison qui brûle, qui éclate comme un volcan, les murs qui s'écroulent, d'un seul bloc, ralentis par l'atmosphère chauffée à blanc, avec de gros ronds de fumée charbonneuse, et le feu qui déboule de toutes parts comme si c'était la mer » (PV, 50).

Cette guerre est perçue par le bruit qu'elle provoque d'autant plus menaçant qu'il semble d'origine indéterminée, dépourvu de toute justification rationnelle : « Tout le jour, les camions ont fait leur bruit dans la vallée, dans les montagnes. Parfois le bruit était si proche qu'on avait l'impression que les camions allaient rentrer dans les murs de la maison. Après, il y a eu le bruit des pas, et c'était peut-être encore plus effrayant, ce bruit mou, ces galopades. Jusque dans la nuit, les gens remontaient la ruelle, s'éloignaient. On entendait des voix, des appels étouffés, des pleurs d'enfants » (EE, 99)

Toujours le bruit, cette fois-ci plus perceptible : « Le bruit du fouet, le bruit fracassant des roues : les chevaux qui galopent... les épées qui brillent, les lances qui étincellent et une multitude de blessés, et les morceaux de squelettes, il y a des cadavres sans ombres : les hommes trébuchent sur les cadavres de leurs propres frères » (G, 221).

La description privilégie ici la « sensation brute » sur l'analyse et l'explication, le narrateur suggère le désordre, la panique et l'angoisse que suscitent les bruits de la guerre.

La guerre souille le lieu, elle abolit aussi le temps : « Est-ce que le temps existe, quand quelques heures suffisent pour tuer mille hommes, mille chevaux ? » (D, 408).

La sensibilité à la souffrance conduit également Le Clézio à un réquisitoire contre la colonisation. À l'image du Montaigne dans ses *Essais*³, il soulève la question de la prétendue supériorité des Européens et de leur droit à coloniser les peuples dits « inférieurs ».

L'auteur choisit son camp, celui des victimes de la barbarie humaine. Ainsi, ce qu'il appelle les « damnés de la canne » « entassent les pierres sur les murailles et les pyramides, arrachent les souches, labourent, plantent les jeunes cannes, puis au long des saisons, effeuillent les cannes, les étètent, nettoient la terre, et quand vient l'été, avancent dans les plantations carré par carré et coupent, jusqu'à ce que saignent leurs mains et leurs jambes lacérés par le fil des feuilles, jusqu'à ce que le soleil leur donne la nausée et le vertige » (CO, 349).

Le Clézio fait aussi le procès de l'argent, récurrent dans l'œuvre : après la défaite des Biafrains (Nigeria), l'activité autour de l'or noir peut reprendre dans l'indifférence générale : « à Num River, à Ugheli Field, les techniciens ont réparé les pipe-lines, et les navires vont pouvoir remplir leurs réservoirs dans l'île de Bonny. Le monde entier détourne son regard » (O, 251).

L'écrivain dénonce la mainmise sur la culture des pays colonisés, en prenant pour témoin un lieu symbolique de la puissance coloniale : le Musée. En visite au Musée des Arts africains de la Porte dorée à Vincennes, l'étudiant sénégalais Hakim s'indigne de cette forme de spoliation culturelle des pays dominés qui s'ajoute aux effets de l'exploitation politique et économique : « Ils ont volé les statues, les masques, et ils ont volé les âmes, ils les ont enfermés ici, dans ces murs, comme si c'étaient des objets qu'on vend au métro Tolbiac, des caricatures, des ersatz » (PV, 133).

Cependant, malgré la désolation et la guerre, une note d'espoir demeure : c'est ainsi qu'Alexis, qui vit seul depuis des années au milieu d'une nature vierge reste capable de percevoir les colorations impressionnistes d'un coucher de soleil : « Grands nuages écarlates

et violets suspendus dans le ciel gris », « le doux champ des crapauds », « l'odeur d'été » (CO, 260-261). C'est à sa sensibilité, à son amour de la vie qu'il revient de maintenir, contre le saccage, le carnage et la désespérance, le souvenir ou le rêve lyrique des joies de la paix : « cette beauté, ces bois de bouleaux immobiles où l'on entendait le cri de l'effraie, les murmures des ruisseaux, les bonds des lapins de garenne. Ces bois où vont les amants, après le bal, l'herbe encore tiède de la lumière du jour où les corps roulent et s'enlacent en riant. Les bois, le soir, quand les villages montent les fumées bleues, si tranquilles, et sur les sentiers les silhouettes des petites vieilles qui fagotent » (CO, 266).

L'espérance se glisse aussi dans une cosmogonie symbolique : alors que la terre est dévastée, alors que règne le chaos, que les fleuves véhiculent la mort, tous les efforts des hommes « pour salir le ciel » (CO 250) se révèlent vaine. Ciel « profond, empli d'étoiles », ciel d'orage qui fait taire les canons, le ciel reste l'unique espace d'évasion et de pureté d'où « on ne verrait plus les tranchées, ni les trous d'obus, on serait loin » (CO 260).

L'espoir jaillit aussi de ces jeunes filles juives qui, malgré la persécution, « jouaient à s'attraper, courant d'un arbre à un autre, avec leurs longues robes noires qui se gonflaient autour d'elles comme si elles dansaient » (EE, 98).

Le Clézio reste néanmoins un révolté, aussi les remarques faites à propos de la guerre sont étendues à la société de consommation. Il s'agit plus précisément d'un réquisitoire contre la ville, ce lieu, éclaté, assombri, dégradé.

B. Le lieu « dégradé »

Alors que l'époque moderne est entièrement consacré au progrès, à la technicité et à la raison, Le Clézio pointe la panne de l'Occident, « orphelin » de ses mythes⁴. Le Clézio associe la modernité au mal, à la désolation, comme d'ailleurs la plupart des écrivains, romanciers et poètes (André Frénaud, René Char...) ⁵.

Dès son premier ouvrage, *Le Procès-verbal* (1963), Le Clézio dénonce l'aliénation de la société industrielle et jette l'anathème contre les cités urbaines envoutantes⁶. La ville nous est présentée comme le lieu où ce qui est artificiel a remplacé le naturel et lui devient supérieur. Le magasin Hyperpolis, quintessence de la cité, symbolise à lui seul ce processus de substitution et de supériorité. L'enseigne lumineuse en forme d'étoile d'Hyperpolis remplace le soleil mais de plus elle est efficace ; elle ne s'éteint jamais. Elle surpasse la lumière naturelle en intensité et par son omniprésence.

La transcendance des éléments de remplacement provient d'une accentuation des effets, non pas d'une qualité supplémentaire. Ainsi, la lumière du jour est plus faible que celle d'Hyperpolis, le bleu synthétique est « plus réel et plus bleu » que celui de la mer. « Rien n'a jamais été aussi bleu dans le monde » (Ge, 114). Le miroir d'Hyperpolis est « un astre plus brûlant, plus éblouissant que tout » (Ge, 264).

De fait, par sa violence et son intensité, l'électricité rend inexistants les effets du soleil (Ge, 83) et un monde fabriqué vient cacher l'univers originel.

La métaphore vient en soutien : la ville hypnotique et fantastique suggère des rapprochements avec le règne animal : c'est ainsi que les lettres utilisées dans les panneaux publicitaires sont nommés « papillons de nuit, géants beaux et effrayants » ou « chauve-souris ». À propos du téléphone, on peut lire : « (...) son chant de machine (...) la tête presque enfouie dans les carapaces de bakélite où règne une tiédeur électrique, que cesse le sifflement, que résonne les clapotements des étincelles » (PV, 174). Et voilà Hyperpolis qui devient une bouche qui « mastiquait la chair humaine ; bouche ensanglantée de cannibale, qui dévorait la foule » (Ge, 45).

Toujours dans la ligne de la métaphore, une boîte de nuit : « C'était comme si on était entré d'un seul coup dans une carapace d'acier... un grand souffle lourd et puissant qui écartèle, pétrit et s'écrase contre les quatre parois de ferraille brute... » (PV, 177)

De même, la ville apparaît comme une « prison » où les personnes sont des êtres exilés. Les hommes ont inventé leur société mais ils sont devenus ses esclaves, à leur insu. La chambre sombre et humide, entourée par les « barreaux des fenêtres » symbolise la ville enfermée et engloutie où l'angoisse de la mort flotte et où l'homme n'est qu'une ombre « Lalla a toujours un peu peur, quand elle voit ces grandes

fenêtres garnies de barreaux, parce qu'elle croit que c'est une prison... » (D, 301).

Il n'y a pas d'ouverture vers l'ailleurs, vers la lumière, à cause de la « taie blanche » qui sépare la terre du ciel : « Ils ne pourraient pas la voir à travers cette taie blanche qui sépare cette ville du ciel » (D, 312). Il n'y a pas de chemin lumineux conduisant vers un autre horizon où le soleil se lève.

La démarche de l'auteur n'exclut pas l'approche phénoménologique⁷. Dans la *Société de consommation*, Baudrillard avait terminé par un chapitre intitulé « De l'aliénation contemporaine ou la fin du pacte avec le diable » où il symbolise l'aliénation par la perte de l'image du double dans le miroir, le diable représentant l'image erronée de soi-même⁸. Le Clézio fait écho de cette représentation du diable et du miroir :

« Les Diable aussi. Certains soirs j'appelais le Diable, et je regardais dans ma chambre pour voir s'il était venu. J'ouvrais un livre, et j'avais peur de voir son visage dessiné sur une page » (G, 117).

L'aliénation se manifeste par l'effondrement des gens, d'abord dans les éléments qu'ils ont inventés : les objets comme un néon donnant une lumière artificielle sont emblématiques d'une société marchande avec ses processus de « faux désirs », et de violence plus ou moins larvée. Elle apparaît ensuite dans la dissolution des gens et dans l'anonymat. La foule se précipite dans les rues, et chacun s'y noie. L'homme perd son identité et n'a plus de visage. Il s'anéantit dans les grandes avenues : « La foule se hâte sur les trottoirs, étincelants, mais agiles, pieds qui frappent le sol de ciment (...) Lalla se laisse porter par le mouvement des gens, elle ne pense plus à elle, elle est vide, comme si elle n'existait plus réellement. C'est pour cela qu'elle retourne toujours aux grandes avenues, pour se perdre dans leur flot, pour aller à la dérive » (D, 309). Il y a lieu de faire ici le rapprochement avec le personnage de Louki, chez Modiano, qui glisse tel un fantôme dans les rues de Paris⁹.

L'aliénation se lit enfin dans les métaphores des couleurs « gris » « pâle », « terne » exprimant l'absence d'existence de la volonté, l'individu étant englouti dans le monde anonyme : « (...) les mois ont passé, et Lalla s'est transformée. Elle a coupé ses cheveux courts, ils sont ternes, presque gris... » (D, 268).

La ville exprime le « non-lieu » au sens défini par Marc Augé, elle traduit l'identité perdue par l'excès de la surmodernité¹⁰. Le lieu n'existe désormais que par le nom propre qui l'évoque (supermarché, aéroport, autoroute...) et par les textes et les injonctions qu'il impose (défense de fumer, prenez le fil de droite...). L'hypothèse ici exprimée est que la surmodernité a engendré des espaces qui n'intègrent pas le contact, la parole et l'échange : « Le passager des non-lieux, nous dit Marc Augé, obéit au même code que les autres, enregistre les mêmes messages, répond aux mêmes sollicitations. L'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude... »¹¹. Le non-lieu occulte également les formes et les rythme anciennes et ne fait pas place, non plus, à l'histoire, aux origines, sinon sous le trait d'un élément de spectacle.

Le Clézio a bien su traduire cette réalité négative de la ville, en mettant en relief la difficulté d'un devenir personnel, l'impossibilité de l'évasion vers l'origine : « Des hommes passent, silhouettes noires, sans visage, qui semblent perdues, elles aussi... » (D, 307). Le rapport à l'habitat et au lieu devient factice. L'immeuble énorme est un monstre béant qui domine tout au centre de la ville ; il se trouve dans la rue aux lumières multicolores de la nuit ; il est le gardien du monde du mal, il surveille les hommes « L'immeuble est debout, comme une forteresse, avec ses fenêtres sans volets, dont les carreaux sont tapissés de feuilles de papier journal. Certaines fenêtres sont éclairées, d'une mauvaise lumière dure, ou bien d'une drôle de leur faiblarde, couleur de sang. On dirait un géant immobile, aux dizaines d'yeux qui regardent ou qui dorment, un géant plein de la force de mal, qui va dévorer les petits hommes qui attendent dans la rue (...) » (D, 312).

Dans cet univers, c'est la ville, sans visage, qui est le maître, une sorte de dieu : l'homme n'est qu'une ombre. Il n'existe pas vraiment parce qu'il ne laisse pas de traces de son passage¹². Seule la ville anonyme existe. On y erre dans les abîmes d'un labyrinthe maudit, comme un fantôme dans le gouffre du noir éternel : « Ils vont vers les villes noires, vers le ciel bas, vers le fumées vers le froid, la maladie

qui déchire la poitrine. Ils vont vers leurs cités dans les terrains de boue... pareilles à des tombeaux, entourées de hauts murs et de grillages. Peut-être qu'ils ne reviendront pas, ces hommes, ces femmes, qui passent comme des fantômes (...) » (D, 273).

Seuls les signes exercent leur emprise : eau « cellophane », air « en nylon », soleil « ampoule de 1600 watts » (G, 31). Tout « est poli et neuf », et « sent la chlorophylle et le benzène » (D, 32).

La ville ainsi représentée est le théâtre d'une rivalité souterraine exacerbée et où « tout s'est fait labyrinthe, tout s'est fait souffrance et meurtrissure » (F, 16).

Dans cette ville labyrinthe, le carrefour, lieu terrifiant et menaçant, est synonyme de mort : « Mais il n'y a que cette avenue, et encore cette avenue, et ces carrefours pleins de visages, d'yeux, de bouches, ces voix criardes, ces paroles, ces murmures. Ces bruits de moteurs et de klaxons, ces lumières brutales. On ne voit pas le ciel, comme s'il y avait une traie blanche qui recouvrait la terre » (D, 311).

Cet univers, régi par le désir de posséder, a perdu la beauté, le bonheur ancien, seule une vapeur d'angoisse flotte : « Il y a tant de haine et de désespoir dans cette ruelle comme si elle descendait sans fin à travers tous les degrés de l'enfer, sans jamais rencontrer de fond, sans jamais s'arrêter. Il y a tant de faim, de désir inassouvi, de violence (...) » (D, 314). Le désespoir apparaît « dans chaque pierre et dans chaque tâche des rues (...) » (D, 303).

La terre n'existe plus, elle a disparu sous une croûte de ciment et de goudron. Elle n'est qu'une ville immense avec ses rues, des maisons et des automobiles. Ce monde fabriqué a coupé l'homme de la nature, il lui a caché l'essentiel : la lumière, le ciel...

Le Clézio s'est attaché « non aux grands faits et aux actants de l'Histoire, mais à la vie quotidienne des anonymes »¹³. Ses écrits se caractérisent par une critique virulente de l'idéologie dominante et par une certaine empathie pour les opprimés. Donc, un discours orienté : l'auteur a choisi son camp, celui des dominés ; il est du côté de tous ceux qui n'ont pas droit à la parole, qui sont « de l'autre côté du langage ». Cela révèle un engagement implicite et une vision monde. Le rapprochement avec Aragon dont toute l'œuvre n'est qu'un seul cri de révolte contre le malheur individuel et social de l'homme et l'expression du désir d'un monde différent¹⁴, n'est pas exagéré.

On peut aussi soutenir que Le Clézio marche sur les pas de Sartre, représentant par excellence du sentiment du non : un non viscéral, dont il a défini l'accent dès le titre de son premier livre : *La Nausée*. Non opposé au monde matériel, obscène, proliférant comme un cancer, « désespérément de trop », vomie : c'est le thème central de *La Nausée*. Le Clézio dira de lui : « Sartre a incarné ce siècle, souffert ce siècle, agi ce siècle, et aussi il l'a exprimé. Il a dit de façon ineffaçable, une partie de notre époque. Il a écrit les mots qu'il fallait écrire, les mots qu'on attendait. Il n'y a pas de plus grande vertu pour un écrivain que celle-ci : inscrire ce qui était nécessaire »¹⁵. On peut également convoquer André Frénaud¹⁶, René Char¹⁷ et leur tendresse pour les humbles, ainsi que bien d'autres auteurs ayant adopté une approche socialement engagée.

Mais engagé ou non, l'écrivain est, quoi qu'il en soit, indissociable de son temps, car il écrit d'un lieu, d'une époque, d'une origine sociale. Sa parole est toujours « adressée »¹⁸ ; car lui-même trouve dans les lieux des interrogations.

Et les excès de la vie moderne ont posé à Le Clézio des questions qui l'ont conduit à fuir la ville artificielle, limitée par son origine humaine, et coupée de ce qui est fondamental, et à se déplacer (physiquement et intellectuellement) à la recherche d'autres lieux, en quête d'un ailleurs qu'il veut meilleur, d'un horizon dégagé, d'un espace où la pureté originelle n'a pas encore été altérée.

II. LE LIEU COMME QUÊTE

Le lieu que Le Clézio veut trouver est un ailleurs autre, grand, immense épousant les éléments essentiels terre et eau, ciel et soleil, désert, à partir desquels l'univers pourra se recomposer. Il s'agit donc d'un retour au lieu des origines (A). Cette quête est partagée par de nombreux écrivains et poètes (Fromentin, Breton, Dhôtel, Saint-Exupéry, Jaccottet, Gaspar...) qui avaient besoin de croire que tout n'est pas perdu malgré la domination de la société moderne et pour qui « l'âpreté de la quête étant mille fois préférable à tout enfermement »¹⁹.

Souvent, cette question de la quête existentielle entraîne une réflexion plus large, plus profonde, celle du pouvoir rencontrer soi-même à travers l'Autre, différent (B).

A. La quête du lieu originel

Une constante marque l'écriture des « écrivains-nomades » : le lieu semble avoir déserté la terre, chassé par le modernisme et le matérialisme excessif. Dès lors, le salut passe par l'imaginaire ou/et par le voyage ; il faut aller plus loin et plus haut vers ces « merveilleux pays de la magie », vers ces contrées non encore touchées par la malédiction du moderne. Au fond, il faut revenir à l'origine dont nous serions coupés, « s'arrêter tant soit peu » dans ces lieux délaissés pour déceler l'essentiel. Il y a là une soif et une préoccupation spirituelles dans un monde desséché, sans transcendance, sans mythe et sans sacré. Empruntant souvent des voies différentes, le romancier comme le poète, avait cherché ce « lieu profond », parfois en partant de l'ordinaire, du visible pour atteindre le plus discret, le plus secret, l'infini. Cette vision dit que le lieu sommeille dans le moindre détail, parfois dans les choses apparemment insignifiantes (un bout de jardin, une lumière traversant une fenêtre, un champ isolé) et la tâche du poète ou du romancier consisterait à le faire ressurgir, à le faire rayonner.

Autrement dit, c'est bien loin de la surface des choses que la réalité a son lieu profond et c'est à l'écrivain de le rappeler, de transmettre ce qui est déjà là (les signes, la parole, la sensation) mais caché, inaccessible au profane. Cette entreprise traduit la position de l'écrivain, son rôle d'observateur-témoin, de messager, de « passeur ». L'œuvre de Le Clézio donne à penser que l'auteur a adopté cette posture²⁰. Pour lui, écrire c'est témoigner, faire passer « des appels-rappels »²¹ de la part des vivants et des morts, réfléchir et tisser des mots dans l'espoir que ceux-ci auront un impact sur la réalité.

Si, comme on le dit, « tout est déjà là », parler du lieu chez Le Clézio, c'est alors parler de la mer, du désert, du ciel, bref, de tous ces vastes étendues qui contiennent les secrets de l'existence. L'auteur a fait de ces thèmes sa matière première, car l'espace illimité permet de concevoir les notions de liberté et d'éternité et d'exprimer l'élémentaire et l'origine. On retrouve ici Bachelard et son ouverture vers l'immense, vers l'infini où les limites sont abolies et où se réalise la fusion intime corps-espace²².

Donc, chez Le Clézio, l'espace plutôt que le lieu : cette dimension du lieu traduit la recherche d'un rapport authentique avec le monde, et qui ressemble fort à une quête des origines et à une mise à l'épreuve des valeurs acquises. C'est une remise en cause de la civilisation moderne que l'auteur exprime avec une brutalité lorsqu'il dit vouloir « vomir ce qu'on a avalé depuis des siècles » (LF, 88). De fait, à la richesse apparente de la civilisation urbaine, Le Clézio préfère l'indigence, le grand espace et la nudité des paysages. Il estime que la vie urbaine artificielle nous empêche de voir le « vrai bonheur », de communier avec la magie du monde, avec la lumière, le soleil, les nuages, l'eau, la pierre²³. On comprend dès lors le mot d'ordre repris dans le *Livre des fuites* : « partir pour l'inconnu ». Celui-ci prend toute sa dimension, en ce qu'il n'a pas de sens en tant qu'adresse, il est ce qui déborde et fuit tout adresse (dans quelque sens qu'on l'entende), tout repère et point de référence. Le Clézio refuse toute enracinement géographique²⁴. Il rejoint par là André Dhôtel qui se réjouit d'être de nulle part²⁵ ou encore Eugène Fromentin pour qui le voyage constitue une coupure avec des « lieux encombrés » par la mémoire, voire une rupture avec le pays²⁶.

Ce qui est primordial pour Le Clézio, c'est de retourner à la nature qui est aussi un retour sur soi, un état de conscience où tout fusionne : Dieu, l'absolu, l'infini, et c'est en cela que le lieu constitue un espace originel possédant une dimension mythique ; un lieu qui a contribué à la reconstitution du monde dès l'origine où tout était pur, non usé par la durée du temps et non marqué par l'action humaine. Le désert, mieux que tout autre lieu, semble présenter cet endroit rêvé. Un endroit où, en apparence, il n'y a rien : « Sur cette étendue de sable, il n'y a personne, pas un arbre, pas une herbe, rien que les ombres des dunes qui s'allongent, qui se touchent, qui font des lacs au crépuscule » (D, 91). On rencontre cette approche chez Fromentin qui se demande : « quel peut être ce pays silencieux, revêtu d'un ton douteux qui semble la couleur même du vide »²⁷ ; ou encore chez Saint-Exupéry où l'espace du désert se présente d'emblée vide et aride, un espace de solitude redoutable, une « Terre de granit »²⁸, une terre où il y a très peu d'hommes : « Le désert est une terre sèche, pointue et salée »²⁹.

Julien Gracq, lui aussi, désigne le désert par le « vide en général ; zone sèche, infertile, inhabitable, désolée, à la marge, terne »³⁰. « Un royaume des pierres, où nulle vie n'apparaissait », dans l'imaginaire d'Albert Camus³¹. Ibrahim Al Koni parle d'un lieu où rien ne bouge autour parce qu'il n'y a rien, c'est le « néant », « le vide, la solitude, la perte »³².

Ce désert, représentant l'espace physique concret se caractérise par un ensemble d'éléments négatifs : soif, chaleur, faim, brûlure, fièvre, froid ; autant de conditions éprouvantes : « l'inquiétude grandissait dans les bouches sèches et dans les doigts qui saignaient dans la lourdeur qui pesait sur la chaleur du jour et puis le froid de la nuit qui faisait grelotter les enfants et les vieux tapis » (D, 46).

Ces forces négatives attribuées au désert se conjuguent et font de cet univers un lieu d'épreuve, d'exil et de souffrance. « Car qui dans le désert n'a vécu la sécheresse ? Qui n'avait été chassé par elle ? qui ne s'était exilé, éloigné ? Ces choses-là sont le destin du désert... »³³.

Pourtant, en figure inverse, ce lieu peu accueillant, se révèle très riche. Pour partir du plus concret, du plus visible, la voie empruntée n'en est pas moins fantastique, voire métaphysique : aller à la rencontre du divin, sinon du mythe.

Le rien du désert se métamorphose pour devenir quelque chose, en rapport peut-être même avec l'essentiel : le vide qui ne l'est pas tout à fait délivre la parole et fait rejaillir la lumière. Pour Jabès, dans le désert seulement peut raisonner la parole, là est son berceau, loin du bruit, du tumulte et des apparences vaines : « Parler, c'est d'abord s'appuyer sur la métaphore du désert, c'est occuper une blancheur, un espace de poussière et de cendre, où la parole victorieuse s'offre dans une nudité affranchie »³⁴. Saint-Exupéry avait exprimé le même sentiment lorsqu'il disait : « On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence »³⁵. Le désert parle donc un langage intelligible et émet des signes pour ceux qui voient plus loin que ce qui est visible, immédiat. Et c'est dans la connaissance de ce mystère, dans le déchiffrement de tout ce qui est caché pour la vue que réside ce qu'on peut nommer « la sagesse du désert ». Pour y accéder, il faut chercher avidement au-delà des limites de la vision humaine : « Qu'il était courageux le sage de la tribu qui s'était brûlé les yeux afin de voir ce que ne voyait pas la tribu... Il avait compris que la vision de tout est cécité. Que ce que le monde tient pour cécité est vision »³⁶. L'épreuve du désert est donc nécessaire pour atteindre la lumière. Lorand Gaspar qui a le désert au profond de lui-même, rappelle ce « lieu naturellement désigné à ceux qui désirent purifier leur âme que seuls les tentations et les attachements du corps entravent dans sa montée vers la lumière »³⁷.

Là où il n'existe rien, il existe tout. Si l'on voit le désert comme un espace vide, aride, stérile, il n'y a rien, mais si l'on y cherche la liberté, la spiritualité, il y en a tout. En fait, c'est un lieu ce par quoi tout a commencé et donc un endroit privilégié de la rencontre avec le divin. Les auteurs qui abordent cette question ne se prononcent pas en termes de sacré, mais plutôt en termes philosophiques et spirituels, aussi les dieux peuvent nicher dans les cascades et les bondissements de l'eau (René Char), dans ce qui est lumineux et éclatant (Jaccottet), dans l'immensité (Bachelard), dans le vent, dans le soleil. Chez Le Clézio, c'est le désert, ce lieu de nudité, immobile, apparaît comme un espace d'évasion jusqu'au ciel. Parmi les nombreuses routes, les seules routes véritables sont celles qui sont anciennes, tracées, effacées et retracées sous le mouvement de la poussière de sable. Le chemin est semé de difficultés que l'on doit surmonter pour atteindre l'univers divin. L'homme doit affronter le désert, espace d'adversités, pour atteindre le Royaume de Dieu auquel il aspire : « Mais il n'en savait rien, et au fond de son cœur, il pensait qu'ils n'arriveraient peut-être jamais dans ce pays, même s'ils franchissaient le désert, les montagnes, et même la mer, jusqu'à l'endroit où le soleil naît à l'horizon » (D, 231-2). C'est de ce parcours que Fromentin lorsqu'il évoquait avec son narrateur Armand de Mesnil, les régions les plus arides du Sahara : « D'autres reculeraient devant la nudité d'un semblable itinéraire, je t'avoue que c'est précisément cette nudité qui m'encourage »³⁸. Fromentin recherche une autre vérité, éloignée de tout ce qui est commun : « Devais-je donc venir si loin du Louvre chercher cette exhortation de voir les choses par le côté simple, pour en obtenir la forme vraie et grande ? »³⁹. Fromentin aspire à un ordre spirituel authentique qu'il croit trouver dans ce « pays céleste du bleu », un bleu qui submerge l'âme et l'esprit. Il y a là appel assez

typique vers l'infini, une quête initiatique de la conscience vers l'absolu, que l'on retrouve chez Le Clézio : « *C'était comme s'il sortait de lui-même, abandonnant son corps sur la terre brûlée, son corps immobile sur le désert des pierres, pareil à une tache, à un tas de vieux chiffons (...) et son âme s'aventurerait dans le ciel glacé, au milieu des étoiles parcourant en un clin d'œil tout l'espace que sa vie ne suffirait pas à reconnaître* » (D, 238). Le monde profane n'existe plus.

Dans le désert, le règne du vide et de la solitude, fait que l'âme plonge dans ses profondeurs et que l'homme arrive au dépouillement total des banalités de ce monde. Dépouillement et dénuement favorisant l'intériorité méditative, dans une paradoxale négation de soi, ou du moins des apparences, permettant l'essor de l'essentiel⁴⁰ : appréhender le divin. En conséquence, le Désert en tant que lieu, devient le synonyme du Centre du monde où l'on est le plus proche de Dieu. Le tombeau du désert est son incarnation : « *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. C'était le centre du désert, peut-être, le lieu où tout avait commencé, autrefois, quand les hommes étaient venus la première fois* » (D, 24).

C'est l'ouverture vers le plus haut, vers le ciel : dans ce tombeau, le passage est donc possible d'un domaine à l'autre, du domaine profane au domaine spirituel. Le tombeau de l'homme saint devient le lieu où l'on peut recevoir la bénédiction de Dieu, une zone de la terre qui communique avec le ciel⁴¹ : « *Il respirait lentement, la bouche contre la terre, écoutant le sang battre dans sa gorge (...) C'était comme si quelque chose d'étranger entraînait en lui par sa bouche, par son front (...) quelque chose qui allait loin au fond de lui et le changeait imperceptiblement. C'était le silence, peut-être venu du désert* » (D, 29-30).

Le lieu devient ici besoin, un besoin primordial, car, plus que l'aventure physique, la marche pénible vers le désert offre une aventure intérieure et ramène aux origines du monde. « (...) *Toutes les chansons du désert sont une expression de la mélancolie, de la désolation, de l'exil. Un exil perpétuel et une nostalgie éternelle pour la quiétude et l'origine pour cette oasis clémente, introuvable, l'oasis des origines*⁴². Dans la nudité et le silence qui enveloppent cette terre en apparence stérile, on touche à l'origine de la vie : « *Le désert n'a jamais été pour moi une figure du Néant. De même que le silence, cette nudité me parle. Me parle des nappes profondes de la parole – de fait d'être là* »⁴³.

Symbole de la simplicité et du dépouillement, le désert constitue le lieu dans lequel l'homme parvient à réaliser son unité et à se sentir véritablement libre. Cette idée est exaltée par Albert Camus qui se sent proche de ces Nomades, « *ces hommes libres (...) qui vivent dans l'élémentaire et l'essentiel* »⁴⁴. Camus n'est pas le seul pour qui les Nomades représentent la promesse du désert comme lieu de liberté. Roland Gaspar éprouve de la fascination pour ces hommes « *sans attaches* » qui ont renoncé « *à tout ce qui peut lier, entraver la marche...* »⁴⁵.

Dépouillement, renoncement, toute l'expérience du vide, du silence, du Rien, se trouvent ainsi explicitée : dénuement intérieur s'inspirant de la nudité du désert aboutissant à la liberté totale. On peut reprendre ici avec bonheur ce passage de Christine Dupouy évoquant le désert : « *Dépouillé de tout, le Je touche à l'illimité. Désirant sans fin est le chemin dans le dénuement qui rend libre* »⁴⁶. Libre est en effet le mot clé et être libre c'est sentir, au profond de soi, la lumière, l'eau pur, le vent, la pierre, c'est-à-dire tous ces éléments qui remplissent le désert et qui font que le rien devient le tout.

Le désert baigné par la lumière représente la force qui permet aux êtres de se transcender ; c'est une puissance absolue qui purifie l'âme et fait accéder l'homme à un nouvel état. On peut songer ici à cette formule étonnante qui constitue le sommet d'*Un été dans le Sahara* où le narrateur parle de ses heures d'« immersion solaire »⁴⁷.

Grâce à la force de la lumière, on peut surmonter sa condition humaine : « *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* » (D, 200).

La clarté de la lumière lie l'homme au ciel et donne vie au monde. Chez certains poètes, comme Jaccottet ou Réda, la lumière caractérise le sacré, son éclat dans le ciel donne au lieu toute sa mesure, tout son sens⁴⁸. Et réciproquement, si l'on peut dire, le désert rejaillit sur

l'éclat de la lumière : « *Et tout autour veillait le désert. C'était lui, par ses grès, ses marnes, ses calcaires, qui donne encore, comme à Jérusalem, son toucher chaud à la lumière* »⁴⁹.

Dans le désert, l'aurore éveille l'univers, l'âme comme lorsque Dieu crée l'homme par son souffle ; grâce à cette lueur permanente, le monde est en vie : « *Au fur et à mesure que le soleil monte dans le ciel, les choses de la terre se gonflent, s'imprègnent de lumière. Il n'y a pas de bruit ici, mais on croit entendre de temps en temps les cailloux qui se dilatent, qui craquent* » (D, 213). Le Clézio associe la lumière à la vie, le soleil force pénétrante, devient alors le principe de naissance (IT, 111).

Le lieu submergé par la lumière apporte calme et sérénité : « *La lumière des étoiles tombe doucement comme une pluie (...) Elle éclaire maintenant le champ de pierres (...) devient léger et faible, comme une fumée. La terre n'est plus très plate, elle s'est allongée (...) elle avance doucement au milieu des belles étoiles (...) La soif, la faim, l'angoisse se sont apaisées par la lumière de la galaxie, et sur sa peau, il y a, comme des gouttes, la marque de chaque étoile du ciel* » (D, 220).

Parce qu'elle envahit l'intérieur de l'homme, remplit son regard, la lumière suscite une rêverie des plus constantes : c'est la rêverie du regard chère à Bachelard⁵⁰. Un regard attiré par la beauté du lieu transcendant le monde de la laideur. Telle est la perception Saint-Exupéry pour qui le désert est « *beau* »⁵¹. L'auteur avoue son amour pour ce lieu magique : « *J'ai toujours aimé le désert* »⁵² et n'hésite nullement à se l'approprier : « *Mon Sahara, mon Sahara, te voilà tout entier enchanté par une fileuse de laine* »⁵³.

Plus loin dans son récit, le narrateur s'engage dans la voie chimérique de la poésie romantique, il dit : « *J'avais atterri dans un champ, et je ne savais point que j'allais vivre un conte de fées* »⁵⁴ ou encore : « *S'il n'est d'abord que vide et que silence, c'est qu'il ne s'offre point aux amants d'un jour* »⁵⁵.

Le regard, pénétré par la lumière, se fait miroir ; c'est en effet par le regard que s'opère l'association entre l'interne et l'externe, le dedans et le dehors, l'intimité de l'homme et l'immensité du monde qu'il contemple. De la sorte, le regard devient le moyen de percevoir la vérité qui anime toute chose, la vérité spirituelle de la vie : « *Lalla recommence à marcher (...) elle sent une sorte d'ivresse au fond d'elle, comme s'il y avait vraiment un regard qui venait de la mer, de la lumière du ciel, de la plage blanche. Elle ne sait pas bien ce que c'est, mais elle sait qu'il y a quelqu'un partout, qui la regarde, qui l'éclaire de son regard (...) une onde qui rayonne en elle, qui va du centre de son ventre jusqu'aux extrémités de ses membres* » (D, 157).

Ainsi, le regard éclaire le chemin, le corps et l'esprit, ce qui permet de percevoir à travers lui, l'univers resplendissant de la lumière. Le Désert se libère et se sublime en un regard pur, immense et magique, et comme le dit Dhôtel, face à l'immensité, le regard ne s'arrêtait jamais⁵⁶.

Le vent, la nuit, la pierre, l'eau sont célébrés comme autant d'éléments invitant à la rêverie : « *La nuit du désert était pleine de ces feux qui palpitaient doucement, tandis que le vent passait et repassait comme un souffle...* » (D, 11).

Loïn d'être un obstacle, le vent devient un signe de la présence divine, un moyen de passage vers l'absolu : « *... C'est le vent qui va vers l'infini, au-delà de l'horizon, au-delà du ciel jusqu'aux constellations figées, à la voie lactée, au soleil* » (D, 204).

Dans sa relation avec les ancêtres, avec la divinité, la pierre de profane devient sacrée, et se charge en substance surnaturelle : « *Les cailloux encombraient le lit du torrent sec (...) sur lesquels le soleil faisait naître des étincelles (...) : le tombeau blanc était apparu entre les collines de pierres, étincelant dans la lumière du ciel* » (D, 26).

La valorisation de la pureté de l'eau, sa fraîcheur et sa limpidité, est une constante dans la littérature⁵⁷. Nécessaire pour d'innombrables rites religieux de renaissance et de purification, l'eau donne la vie, le désert nous apprend comment elle est précieuse pour l'être humain ; elle est donc symbole, son image déborde le sens commun. Dans les zones désertiques, où l'eau vient souvent à manquer, sa valeur et sa signification sont encore plus exaltés, à tel point qu'elle est surnommée « l'amulette du désert ». « *L'eau ! Sans elle aucun miracle ne peut se réaliser dans le désert. Et même s'il se réalisait, l'absence d'eau l'effacerait et le convertirait en une chimère* »⁵⁸.

Chez Le Clézio, seule l'eau pure permet de satisfaire la soif physique et spirituelle, car elle est un don du ciel, créatrice et régénératrice. « *Chaque jour, au matin, il trouvait devant la porte de sa hutte des dattes et une écuelle de lait caillé, et une cruche d'eau fraîche, car c'était Dieu qui veillait sur lui et le nourrissait (...) quant à l'eau de la cruche, elle abreuvait tout de suite et emplissait de joie, car c'était une eau vierge, faite de la rosée la plus pure* » (D, 54-55).

La fraîcheur et la clarté de l'eau, unies à sa légèreté ont la vertu de rajeunir et de rendre la beauté : « *Elle est claire comme l'eau des sources de la montagne, elle est légère, elle glisse sur sa peau propre (...) elle rebondit dans la lumière (...) Sous la fontaine d'eau, les femmes lavent leurs longs cheveux noirs alourdis. Même les corps les plus laids deviennent beaux à travers le cristal de l'eau pure* » (D, 164). Puis surtout, la quête de l'eau permet d'effectuer le passage du plan matériel au plan spirituel. L'eau revêt en conséquence un caractère d'éternité : « *Les aliments, et l'eau fraîche du puits étaient comme une lumière dans leurs corps, qui leur rendait toute leur force* » (D, 243).

Le temps lui-même change de sens. Dans la vie moderne, il paraît aller trop vite, les gens n'ont plus le temps, être pressé est le lot commun de tous. En revanche, dans le désert, le temps semble épouser les caractéristiques de l'immobilité du paysage, il se confond avec les millénaires dunes de sable et l'infinité d'un espace marqué par l'absence de traces immédiatement effacées par le vent.

Espace non balisé au préalable, en recomposition perpétuelle, le désert donne l'image de ce « *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* » (D, 11).

La répétition des mêmes mouvements en vient, elle aussi, à abolir tout sentiment de la durée, ce qui confine à l'intemporel : « *il y a eu encore beaucoup de jours à travers les montagnes désertes, le long des ravins et des torrents desséchés. Chaque jour la brûlure du soleil recommençait, la soif, l'éblouissement du ciel trop blanc, les rochers trop rouges, la poussière qui suffoquait les bêtes et les hommes* » (D, 249).

Là où le silence règne, où le seul spectacle qui s'offre au regard est l'infini espace du sable où rien ne bouge autour parce qu'il n'y a rien, l'homme vit une expérience existentielle unique : par rapport au temps c'est l'éternité qu'on peut ressentir : « *Le silence devint plus intense, épousant le calme éternel que seules secrètent les profondeurs du désert* »⁵⁹.

Sans doute que ce sentiment dérive de l'immensité du désert. La contemplation de cette immensité inspire la réflexion sur la vie, sur son âme, sur la mort. Les éléments qui constituent le désert forment un véritable langage : le rocher, le sable, le vent, le soleil, la nuit et les étoiles, l'empreinte sur le sable, la faible végétation, les dunes.

L'immensité du paysage abolit donc le temps et confère à l'espace désertique le statut d'un lieu situé en dehors de la société humaine et de ses lois. C'est un endroit où tout est possible, un pays de bonheur et de beauté, un univers rempli de lumière, d'air léger et sec et où l'on est libre : « *Il n'y avait pas de fin à la liberté, elle était vaste comme l'étendue de la terre, belle et cruelle comme la lumière, douce comme les yeux de l'eau (...)* » (D, 439). Les hommes du désert ont « *la liberté de l'espace dans leur regard* » (D, 12).

On voit que le désert est un autre nom du Paradis perdu, abondant en eau claire et de lumière, et où la parole surgit des profondeurs de l'espace. Le Clézio revisite ici le mythe par une réécriture du lieu ; le monde perdu désigne alors l'univers ancestral primordial.

Quête de l'absolu ; quête du moi perdu ; le langage de Le Clézio est également une invitation d'aller à la rencontre de l'Autre afin de se retrouver soi-même.

B. Par-delà le lieu : se retrouver « soi-même » à travers l'Autre

Une fuite loin du monde, la quête d'un ailleurs possible apparaît aussi comme un moyen de « *se trouver soi-même dans son identité véritable, et, au-delà de soi ; trouver l'Autre* »⁶⁰. Le Clézio s'inscrit dans cette lignée d'humanistes qui cherchent un rapport différent avec la réalité décevante de nos sociétés. Aussi, à travers la quête initiatique, il part de la conscience intérieure pour atteindre le ciel, aboutissant à un monde naturel et heureux à un univers illuminé par le soleil, à une vision. De fait, sa démarche le conduit naturellement vers ceux qui, quels que soient le lieu et l'époque, avaient une conception

du monde différente de celle qui domine : « *Partir, nous voulons partir. Mais pour où ? Tous les chemins se ressemblent, tous sont des retours sur soi-même. Alors il faut chercher d'autres voyages* » (H, 11). Le Clézio semble avoir trouvé la solution : aller vers l'Autre différent, vers des lieux différents, éloignés, délaissés. L'intérêt porté à d'autres cultures et aux civilisations vaincues (orientales, africaines, amérindiennes) entre dans cette optique. Il ne s'agit pas pour lui de faire œuvre d'anthropologue ou de tirer profit de l'exotisme du lieu et de ses habitants, mais d'apprendre, de se ressourcer et de rappeler toute la richesse de ceux qui demeurent en marge de l'Histoire officielle et que le monde moderne a définitivement relégué au stade de l'archaïsme. Aussi, lors de longs séjours répétés, où a été partagé la vie d'un peuple amérindien, les Indiens Emberas, et Waunanas au Panama, Le Clézio pouvait dire que c'est une « *expérience qui a changé toute ma vie, mes idées sur le monde et sur l'art, ma façon d'être avec les autres, de marcher, de manger, d'aimer, de dormir, et jusqu'à mes rêves* » (FC).

Le Clézio est en effet pour la communication directe, immédiate et totale que le monde industrialisé a perdue. Cela passe par une préférence pour les lieux délaissés, « *indécidé* »⁶¹ : un espace désertique, un lieu en marge, parfois un endroit sacré ou un bidonville. Il est assez révélateur à ce sujet que le lieu privilégié où le protagoniste du roman *La Fuite* pense peut-être trouver la « *réponse* » à son interrogation majeure : « *ceux qui fuient sur la terre errante, et ceux qui sont immobiles sur la terre immobile : comment les appeler ?* » a pour cadre une île où vivent des lépreux, destination insupportable aux yeux des touristes. Le Clézio dénonce ici cette extériorité factice et la superficialité des hommes ou du langage courant qui tend à identifier la vision du paradis ou de l'enfer à une beauté ou à une laideur physique. Il procède alors à un renversement des sens : on ne sait trop laquelle est la plus condamnable, la lèpre physique des habitants de l'île ou la lèpre morale des touristes, dont l'habillement sophistiqué représente à sa façon une autre forme de lèpre physique.

Contre le mépris et l'intolérance, Le Clézio célèbre l'amitié et l'échange. Ces idées trouvent de belles illustrations romanesques : Fintan qui quitte rapidement « *ses grosses chaussures noires et les chaussettes de laine* » (O, 69), pièces de l'uniforme colonial, pour courir pieds nus avec son ami Bony qui lui apprend à respecter les animaux sacrés de l'Afrique, le faucon noir, les termitières (O, 70-71), et l'initie au mystère sacré de « *l'eau m'biam* ». Maou se débarrassant progressivement de ses clichés exotiques sur l'Afrique, « *les douces collines, plantées de manguiers, les maisons en terre rouge avec leurs toits de feuilles tressés* » (O, 28) pour apprendre à vivre au quotidien dans un pays dont la violence la fascine et l'effraie à la fois, au milieu d'indigènes qui gardent leur mystère, et ce, contre le conformisme ségrégationniste du milieu colonial.

Chaque rencontre apporte un savoir, une connaissance de l'Autre. L'objectif de Le Clézio est de montrer que les cultures des peuples « *marginalisés* » ne sont ni mortes ni étrangères aux préoccupations des hommes de l'ère postindustrielle :

« *Aujourd'hui, malgré l'abîme du temps – quasiment un demi-siècle-, les mots de ces livres anciens sont encore en vie. Dans notre monde actuel, sous la menace de la destruction nucléaire et de la dévastation des ressources naturelles, ils éveillent un écho dans nos consciences* » (FC, pp. 38-39). Cette posture l'amène parfois à exalter « *l'invincible beauté des peuples pauvres* » (IT, 223) à parler non d'une « *forêt primitive, entièrement étrangère au genre humain* » mais d'un « *jardin cultivé où les Embéras et les Waunanas soignent et récoltent leurs plantes médicinales, leurs lianes, leurs parfums* » (FC, 15).

Parfois, d'une manière qui peut paraître provocatrice, l'auteur « *glorifie les vaincus et les valeurs qu'ils défendent* »⁶² et place la civilisation non du côté du matérialisme européen mais dans la manifestation d'une spiritualité « *Dans cet affrontement entre l'Amérique et l'Occident, entre les dieux et l'or, on aperçoit où est le civilisé, où le barbare (...)* » (RM, 79).

Le ton n'est pas neutre, mais le propos est profond : Le Clézio ne cherche pas à mythifier les sociétés dites « *primitives* », mais d'opposer une violence gardant des liens avec le sacré et celle qui résulte du « *désenchantement du monde* » par la modernité : « *Au monde fantastique, magique et cruel des Aztèques, des Mayas... va succéder ce qu'on appelle la civilisation : l'esclavage, l'or,*

l'exploitation des terres et des hommes, tout ce qui annonce l'ère industrielle » (RM, 54). Sur ce point Le Clézio se situe dans la lignée de Montaigne et de ceux qui démystifient la « mission civilisatrice » du modèle occidental exporté par le colonialisme. Fromentin n'était pas loin d'exprimer le même sentiment, parlant du peuple nomade : « *N'y a-t-il donc aucun enseignement à tirer de ce peuple, qui, je le reconnais, fait involontairement et souvent penser à la Bible ? N'y a-t-il pas en lui quelque chose qui met l'âme en mouvement, et en quoi l'esprit s'élève et se complait comme en des visions d'un autre âge ? Oui, ce peuple possède une vraie grandeur. Il la possède seul, parce que seul au milieu des civilisés, il est demeuré simple dans sa vie, dans ses mœurs, dans ses voyages. Il est beau de la continuelle beauté des lieux et des saisons qui l'environnent. Il est beau surtout parce que, sans être nu, il arrive à ce dépouillement presque complet des enveloppes que les maîtres ont conçu dans la simplicité de leur grande âme* »⁶³.

Plus profondément, l'écrivain Le Clézio loue le courage, l'énergie et la solidarité des peuples qu'il a côtoyé, exalte leur innocence, leur puissance de rêve, leur capacité à fondre le réel dans l'irréel, leur pouvoir à faire naître ou renaître tout un monde. L'auteur prend comme modèle Michaux et ses idées du renoncement, de l'isolement, de l'ascèse. Suivant cette vision, chaque rencontre semble un pas de plus dans l'éloignement de l'objectivité occidentale qui mène au dépouillement. Le Clézio veut se déférer de ce qui fait l'originalité d'une civilisation pour n'en garder que ce qui lui semble universel, fondamental, un état autre, où se rejoignent poésie et mystique, mythe et réalité et où s'annulent les contraires (le Bien et le Mal, lumière et ténèbres, riche et pauvre, libre et esclave...).

Le Clézio, appartient donc à cette grande famille de ceux qui cherchent un monde autre, ou du moins, une pureté de la conscience face au réel. Ce que l'auteur veut, c'est, la rencontre humaine avec autrui, avec une autre société, une autre culture, et donc, en fin de compte, l'ouverture à l'Autre différent et comme l'a joliment dit Pierre Nora, Le Clézio guette notre « *différence, et dans le spectacle de cette différence l'éclat soudain d'une introuvable identité. Non plus une genèse, mais le déchiffrement de ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus* »⁶⁴. Il faut concevoir que ce sont là les « sollicitations invisibles » dont parlait Saint-Exupéry dans *Terre des hommes* ; et bien avant lui Fromentin qui, « *habité par l'idéal classique d'une vérité générale* », tente de trouver « *dans ses nombreuses rencontres avec les habitants nomades ou sédentaires des régions sahariennes qu'il traverse* », non pas « *une réalité exotique* » mais « *bien plutôt ses propres origines, l'origine culturelle commune de cette âme arabe et de l'âme européenne, en partie mutilée, qu'il porte en lui* »⁶⁵.

Le Clézio emprunte le même chemin. À travers sa quête initiatique, faite d'étapes et de détours, l'écrivain tente de retrouver ce qu'il appelle une « identification » ou une « coïncidence » de sa conscience à travers le « regard » porté sur le monde. Donc, la question du lieu va de pair avec l'interrogation identitaire. Dans *Le Chercheur d'or* Le Clézio « *nous invite à penser que l'or n'est qu'un leurre et que la quête essentielle est identitaire* »⁶⁶. Cette quête de l'identité s'enrichit par la « relation », pour reprendre le mot d'Édouard Glissant⁶⁷, par le rapprochement avec l'Autre ; c'est là pour Le Clézio le moyen de retrouver cette « *gémellité de l'être* » qu'il affirme « *nécessaire, fatale* » (EM, 92) qui fonde la richesse de la personne humaine.

On voit que la question essentielle et de prouver qu'au terme d'une recherche, c'est soi-même que l'on trouve : la rencontre avec l'Autre ne semble être qu'une traversée du miroir où ce qui est découvert n'est autre que soi-même. Le voyage dans le désert présente remarquablement cette préoccupation essentielle. Cruel, espace de malaise et lieu mortifère, le désert mystérieux, voire mystique devient

un allié, voire un besoin croissant et réconfortant. Passer par cette épreuve, devient presque un devoir afin de devenir homme. Selon Françoise Brin, « *ce manque, ce dépouillement que représente le désert nous engage à passer par des étapes pour mériter d'être Homme* »⁶⁸. Cela s'appelait la conscience de soi. Leçon de sagesse, qui montre toute la portée de la philosophie du lieu. Saint-Exupéry a pris conscience que des « *richesses invisibles* » surplombaient le désert et les lieux « *révèlent l'homme à lui-même* »⁶⁹. Du fait, si l'homme arrive à attribuer un sens à ce qu'il voit, c'est qu'il est arrivé à un degré de conscience qui va provoquer une sorte de révélation ; l'homme va enfin pouvoir se comprendre. Dans ce contexte, Saint-Exupéry enchaîne avec une phrase qui révèle les aspects philosophiques du désert : « *Le Sahara, c'est en nous qu'il se montre* »⁷⁰, et l'auteur conclut : « *Le désert, c'est moi* »⁷¹. Saint-Exupéry a su tirer profit de la leçon du désert, il a essayé en quelque sorte d'assouvir ce « *besoin de converser avec soi-même, de chercher, de découvrir son plus intime secret* »⁷². C'est ce que nous livre aussi Roland Gaspar ou encore Fromentin, pour qui le désert n'est pas totalement autre ; il correspond à leur patrie intérieure.

Le Clézio semble vivre la même situation en cherchant la communication perdue avec l'autre et avec tout ce qui ne peut se séparer de l'autre au dehors, c'est-à-dire le vent, les nuages, les vagues, le ciel, la lumière, le désert... Cela passe par le renoncement à soi, le dénuement et l'acquisition d'un regard neuf, que matérialise la « fuite » de l'auteur vers des lieux désertés, inconnus : il s'agit de gommer jusqu'à son identité pour retrouver la conscience de soi, le véritable « Moi ».

Conclusion

Cette étude sur les lieux dans l'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio réside dans sa capacité à éclairer la richesse et la complexité des représentations spatiales dans son univers littéraire. En scrutant attentivement les descriptions, les symboles et les thèmes associés aux lieux, cette recherche dévoile les différentes strates de significations que Le Clézio attribue à ces espaces.

Premièrement, elle met en lumière la dichotomie entre la ville aliénante et la nature harmonieuse, une opposition souvent évoquée dans ses écrits. Cependant, elle va au-delà de cette dichotomie en démontrant que les lieux chez Le Clézio sont bien plus que de simples décors ; ils incarnent des idées, des émotions et des quêtes existentielles. Ainsi, la nature n'est pas uniquement idéalisée comme un refuge, mais elle est aussi le lieu de confrontations intérieures et de réconciliations avec soi-même et avec le monde.

Deuxièmement, cette étude met en évidence la critique sociale et environnementale sous-jacente à travers les représentations des lieux. Le Clézio dénonce la violence du monde moderne et les excès de la civilisation à travers ses descriptions, tout en offrant des espaces alternatifs où les marginaux et les exclus trouvent leur place.

Enfin, cette recherche souligne l'importance de l'approche poétique des lieux chez Le Clézio. En explorant les métaphores, les symboles et les images associés aux différents espaces, elle révèle la dimension poétique foisonnante de son œuvre, où le lieu devient un véritable langage, riche en significations multiples.

En conclusion, cette étude apporte une vue significative à la compréhension de l'œuvre de Le Clézio en mettant en lumière la profondeur et la richesse des représentations des lieux. Elle offre un regard nuancé sur la manière dont l'auteur envisage l'interaction entre l'homme et son environnement, tout en explorant les thèmes universels de la quête de sens, de l'identité et de la relation à autrui. En fin de compte, elle invite le lecteur à un voyage au cœur des paysages littéraires de Le Clézio, où chaque lieu devient une porte ouverte vers de nouvelles réflexions sur la condition humaine.

¹ J.M.G. LE CLÉZIO, « Dans la forêt des paradoxes », Discours du Nobel, publié par l'Express, 8/12/2008.

² Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1989, t. IV., p. 487.

³ Michel de MONTAIGNE, *Les Essais*, trad. en français moderne par André LANLY, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2009.

⁴ Cf. Isabelle ROUSSEL-GILLET, J.M.G. Le Clézio écrivain de l'incertitude, Ellipses, p. 44.

⁵ Christine DUPOUY, *La question du lieu en poésie, du surréalisme jusqu'à nos jours*, éd. Rodopi, 2006, pp. 129-130.

⁶ Voir Marina SALLES, *Le Clézio, peintre de la vie moderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.

- ⁷ Cf. Ook CHUNG, *Le Clézio, Une écriture prophétique*, Paris, Imago, 2001.
- ⁸ Jean BAUDRILLARD, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 299-316.
- ⁹ Patrick MODIANO, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2007.
- ¹⁰ Selon Marc Augé, « *La surmodernité qui procède simultanément des trois figures de l'excès que sont la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références) trouve naturellement son expression complète dans les non-lieux* », Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 136.
- ¹¹ Marc AUGÉ, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *Op. cit.*, p. 130.
- ¹² Suivant De Certeau, la ville est faite de « pratiques sociales » ; celles-ci constituent l'âme de la ville. Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien*, tome I : *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- ¹³ Marina SALLES, *Le Clézio, notre contemporain*, *Op. cit.*, p. 17.
- ¹⁴ Depuis *Feu de joie* (« le monde à bas je le bâtis plus beau », 38) et le manifeste dada Système Dd de 1920 (« brisez tout, visages, camards. Vous êtes les maître de tout ce que vous casserez ... Ce que vous ne pourrez pas casser vous cassera, sera votre maître » (*Les Aventures de Télémaque*, 36), en passant par *Persécuté persécuteur* (« il s'agit de préparer le procès monstre / d'un monde monstrueux », 81), jusqu'à *Blanche ou l'oubli* (« Comment, comment pouvons-nous supporter le monde tel qu'il est ? J'ai passé ma vie à tenter de l'imaginer autre » 512), Charles HAROCHE, « Une philosophie de l'amour », *Les critiques de notre temps et Aragon*, Paris, Garnier, 1976, p. 158.
- ¹⁵ J.M.G. LE CLÉZIO, « Un homme exemplaire », in *Les critiques de notre temps : Sartre*, Paris, Garnier, 1973, p. 174.
- ¹⁶ André FRÉNAUD, *La Sainte Face*, Poésie, Gallimard, 1985.
- ¹⁷ René CHAR, *Feuillets d'Hypnos*, 1946.
- ¹⁸ Christine DUPOUY, *La question du lieu en poésie*, *Op. cit.*, p. 162.
- ¹⁹ Christine DUPOUY, *La question du lieu en poésie*, *Op. cit.*, p. 45.
- ²⁰ Adina BALINT-BABOS, « Secret et tension narrative chez Modiano et Le Clézio : entre témoignage et créativité », *www.revue-analyses.org*, vol. 5, no 3, automne 2010.
- ²¹ Daniel SIBONY, *L'Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991, p. 181.
- ²² Cf. Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 7^e éd. 2010.
- ²³ Le Clézio explique que « *ce qu'il y a de plus effrayant, c'est la société humaine à l'état de gigantesque. Parce qu'elle occulte complètement la mort, le contact avec la pierre, avec l'eau (...). On n'est plus en contact véritablement avec les éléments, et je trouve que là naît une angoisse* », in Pierre MAURY, « Le Clézio : retour aux origines », Entretien, *Magazine littéraire*, mai 1986, p. 92.
- ²⁴ Le Clézio affirme que son seul enracinement est scriptural et non géographique. « *La seule appartenance qu'il déclare est celle de la langue française* », Isabelle ROUSSEL-GILLET, J.M.G. *Le Clézio écrivain de l'incertitude*, *Op. cit.*, p. 41 ; Gérard DE CORTANZE, J.M.G. *Le Clézio, Le nomade immobile*, Paris, Chêne, 1999.
- ²⁵ Voir Christine DUPOUY, *Lire Dhôtel*, Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 136.
- ²⁶ Cf. Michel VIEGNES, « Vide et plénitude dans l'expérience du désert chez Fromentin », in Gérard NAUROY, Pierre HALEN, Anne SPICA (éd.), *Le désert, un espace paradoxal*, Actes du colloque de l'université de Metz (13-15 septembre 2001), éd. Peter Lang, 2003, pp. 338-339.
- ²⁷ Cité par Michel VIEGNES, « Vide et plénitude dans l'expérience du désert chez Fromentin », *Op. cit.*, p. 341.
- ²⁸ Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *Le Petit Prince*, Paris, Folio, 1943, p. 52.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 54.
- ³⁰ Cf. Monique MICHEL, « Une poétique du désert chez Julien Gracq », in Gérard NAUROY, Pierre HALEN, Anne SPICA (éd.), *Le désert, un espace paradoxal*, *Op. cit.*, p. 442.
- ³¹ Albert CAMUS, *L'Exil et le Royaume*, Recueil publié en 1957, bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1962, p. 1569.
- ³² Ibrahim AL KONI, *L'Herbe de la nuit*, trad. de l'arabe par François Zabbal, éd. L'Esprit des péninsules, 2001, p. 83.
- ³³ Ibrahim AL KONI, *L'Herbe de la nuit*, *Op. cit.*, p. 66.
- ³⁴ Edmond JABÈS, *Du désert au livre*, cité par Christine DUPOUY, *La question du lieu*, *Op. cit.*, p. 140.
- ³⁵ Antoine SAINT-EXUPÉRY de, *Le Petit Prince*, *Op. cit.*, p. 71.
- ³⁶ Ibrahim AL KONI, *L'Herbe de la nuit*, *Op. cit.*, p. 53.
- ³⁷ Lorand GASPAS, *Sol absolu...*, cité par Christine DUPOUY, « Le désert de Lorand Gaspar, un espace paradoxal », in Gérard NAUROY et al. (éd.), *Le désert, un espace paradoxal*, *Op. cit.*, p. 524.
- ³⁸ Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara*, p. 18, cité par Michel VIEGNES, « Vide et plénitude dans l'expérience du désert chez Fromentin », *Op. cit.*, p. 342.
- ³⁹ *Ibid.* p. 341.
- ⁴⁰ Ibrahim AL-KONI, *Poussière d'or*, trad. de l'arabe, M. Saad Eddine el Yamani, Gallimard, 1998, p. 66.
- ⁴¹ Gaston BACHELARD, *L'air et les songes*, Paris, J. Corti, 1943, p. 199.
- ⁴² Ibrahim AL KONI, *L'Herbe de la nuit*, *Op. cit.*, pp. 66-67.
- ⁴³ Lorand GASPAS, *Carnets de Jérusalem*, cité par Christine DUPOUY, « Le désert de Lorand Gaspar, un espace paradoxal », *Op. cit.*, p. 529.
- ⁴⁴ Cité par Jeanne BEM, « La terre et le désert dans l'imaginaire d'Albert Camus », in Gérard NAUROY, Pierre HALEN, Anne SPICA (éd.), *Le désert, un espace paradoxal*, *Op. cit.*, p. 465.
- ⁴⁵ Lorand GASPAS, *Sol absolu*, cité par Christine DUPOUY, « Le désert de Lorand Gaspar, un espace paradoxal », *Op. cit.*, p. 528.
- ⁴⁶ Christine DUPOUY, *La question du lieu en poésie*, *Op. cit.*, p. 41.
- ⁴⁷ Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara*, p. 128, cité par Michel VIEGNES, « Vide et plénitude dans l'expérience du désert chez Fromentin », *Op. cit.*, p. 341.
- ⁴⁸ Cité par Christine DUPOUY, *La question du lieu en poésie*, *Op. cit.*, p. 108.
- ⁴⁹ Lorand GASPAS, « On m'a dit que je suis né en 1925... », cité par Christine DUPOUY, « Le désert de Lorand Gaspar, un espace paradoxal », *Op. cit.*, 521.
- ⁵⁰ Gaston BACHELARD, *L'air et les songes*, *Op. cit.*, p. 211.
- ⁵¹ Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *La Terre des Hommes*, Paris, 1939, p. 62.
- ⁵² Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *La Terre des Hommes*, *Op. cit.*, p. 62.
- ⁵³ *Ibid.* p. 67.
- ⁵⁴ Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *La Terre des Hommes*, *Op. cit.*, p. 69.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 77.
- ⁵⁶ Christine DUPOUY, *Lire Dhôtel*, *Op. cit.*, p. 137.
- ⁵⁷ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, J. Corti, 1942, p. 20.
- ⁵⁸ Ibrahim AL KONI, *L'Herbe de la nuit*, *Op. cit.*, p. 47.
- ⁵⁹ Ibrahim AL KONI, *L'Herbe de la nuit*, *Op. cit.*, p. 16.
- ⁶⁰ Gérard NAUROY, Pierre HALEN, Anne SPICA (éd.), *Le désert, un espace paradoxal*, *Op. cit.*, p. 6.
- ⁶¹ Cf. Georges LEMOINE, *Manifeste du Tiers paysage*, éd. Sujet objet, 2004.
- ⁶² Marina SALLES, *Le Clézio, notre contemporain*, *Op. cit.*, p. 78.
- ⁶³ Eugène FROMENTIN, *Un été dans le Sahara*, p. 48, cité par Michel VIEGNES, « Vide et plénitude dans l'expérience du désert chez Fromentin », *Op. cit.*, p. 340.
- ⁶⁴ Pierre NORA (dir.), *Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997 (préface).
- ⁶⁵ Michel VIEGNES, « Vide et plénitude dans l'expérience du désert chez Fromentin », *Op. cit.*, 341.
- ⁶⁶ Isabelle ROUSSEL-GILLET, J.M.G. *Le Clézio écrivain de l'incertitude*, *Op. cit.*, p. 14.
- ⁶⁷ Édouard GLISSANT, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

⁷² Régis ANTOINE, *Études Littéraires françaises*. Tübingen, Narr, 1993.

⁶⁸ François BRIN, *Étude sur Terre des Hommes de Saint- Exupéry*. Paris, Gallimard, 2000, p. 69.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Antoine de SAINT-EXUPÉRY, *La Terre des hommes*, *Op. cit.*, p. 77.

⁷¹ *Ibid.* p. 240.