



HAL
open science

La légende du désert : désert de Le Clézio

Véronique Magri-Mourgues

► **To cite this version:**

Véronique Magri-Mourgues. La légende du désert : désert de Le Clézio. Pierre Halen, Gérard Nauroy, Anne Spica (eds.). Le Désert, un espace paradoxal, Peter Lang, pp.467-487, 2003. hal-01225987

HAL Id: hal-01225987

<https://hal.science/hal-01225987>

Submitted on 10 Nov 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA LÉGENDE DU DÉSERT : *DÉSERT* DE LE CLÉZIO

Véronique Magri-Mourgues
Université Nice Sophia-Antipolis
UMR 7320 Bases, Corpus, Langage

Claude Millet définit le légendaire comme un « dispositif poétique de mise en relation, ou plutôt de soudure du mythe et de l'Histoire, [...] avec pour horizon la fondation de la communauté dans son unité »¹. La légende, quant à elle, « entre, avec le mythe, dans le dispositif du légendaire »². L'expression de « mise en relation » suppose un processus dynamique qui, à partir d'un « substrat » historique, est à l'origine d'une légende.

Comment se construit la légende du désert à partir d'un épisode historique identifié ? Ce processus suppose une mise en récit particulière qui fait de l'épisode un événement légendaire et de *Désert* une légende. Mais tout fait historique peut-il donner naissance à une légende ? La réponse est évidemment non et implique la question corollaire des conditions de réalisation d'une légende. C'est à partir de là que les frontières se brouillent, que les définitions se recourent. Claude Millet, par exemple, impose au fait historique deux conditions : avoir une grandeur épique et un impact sur les imaginations. Nous nous retrouvons par conséquent à la croisée de deux éléments, le légendaire et l'épique voire la légende et l'épopée, même si entre les deux s'établit, sur le plan historique, une succession chronologique, l'épopée naissant de la légende, et se constituant en un genre littéraire codifié³.

Si les définitions paraissent assez claires quand on en reste au sens premier des termes, les frontières deviennent poreuses dès que les significations s'élargissent. Les gloses s'empruntent mutuellement jusqu'à brouiller les distinctions⁴.

¹ Claude Millet, *Le Légendaire au XIXe siècle, poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997, p. 5.

² *Idem*.

³ Voir Daniel Madalénat, *L'Épopée*, PUF, 1986, p. 115.

⁴ *Le Trésor de la Langue Française* distingue pour la légende comme pour l'épopée un sens strict et un sens obtenu par extension. La légende est d'abord un terme de la religion catholique désignant le « récit de la vie du saint du jour, lu au réfectoire et à l'église » et par extension un « récit à caractère merveilleux, ayant parfois pour thème des faits et des événements plus ou moins historiques mais dont la réalité a été déformée et amplifiée par l'imagination populaire ou littéraire ». Le mythe se distingue à l'origine par son caractère purement imaginaire (« récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social ». Et par extension, « évocation légendaire relatant des faits ou mentionnant des personnages ayant une réalité historique, mais transformés par la légende ». L'épopée, quant à elle, dénomme d'abord un genre littéraire, « long poème ou vaste récit en prose au style soutenu qui exalte un grand sentiment collectif souvent à travers les exploits d'un héros historique ou légendaire » et, par extension, une « suite d'événements extraordinaires, d'actions éclatantes qui s'apparentent au merveilleux et au sublime de l'épopée ».

J'emploie, pour ma part, le terme de « légende » dans son sens étendu, qui me permet de voir comment le désert, lieu géographique où se déroule un fait historique, peut accéder à une dimension légendaire. Les notions, de légende, mythe et épopée, s'articulent autour de trois points communs : quels sont les procédés de déformation ou de sublimation qui contribuent, à partir d'un fait historique avéré, à la création de la légende et qui font hésiter *Désert* entre référentiel et fictionnel ? Ce processus sera étudié au travers des deux points-clé de toute écriture narrative, le chronotope et les personnages. Le paramètre de l'oralité entre dans les définitions de la légende et de l'épopée : Il n'est pas seulement un motif de déformation ; il participe aussi au processus légendaire ; les voix du désert constituent la légende de *Désert*. Enfin, le glissement dans le champ littéraire de l'événement historique s'accompagne d'une poétisation de l'épisode et du lieu où il se déroule. N'est-ce pas un des aspects intrinsèques du désert d'inciter à un parcours poétique ?

1. De l'Histoire à la fiction

1.1. Le chronotope

Le point de départ de *Désert* est un épisode authentique de l'Histoire : la montée vers le Nord des Maures dirigés par Ma el Aïnine, lorsque les Français entrent au Maroc. Leur histoire s'étend de 1909 jusqu'en 1912, date de l'établissement du protectorat français sur le Maroc. Les dates et les toponymes interviennent comme les garants de l'authenticité des faits rapportés, pour donner une assise référentielle au roman. L'œuvre s'ouvre par une formule en exergue, comme un en-tête de journal de bord où l'on consigne les événements du jour : « Saguïet el Hamra, hiver 1909-1910 » et se referme sur une formule similaire, « Agadir, 30 mars 1912 ».

Cependant, l'espace comme le temps référentiels se trouvent perturbés par des processus narratifs qui les font basculer très vite dans le domaine du légendaire.

La construction narrative d'abord fait alterner le parcours des Maures dans le désert et celui de Lalla du désert à Marseille et vice versa, comme deux chants d'une même histoire, comme deux lignes mélodiques d'une même partition. Si l'histoire de Lalla est d'abord prépondérante en volume, pour les deux premières séquences, elle s'amenuise ensuite : le tempo du roman s'accélère jusqu'à ce que l'équilibre soit rétabli. La cohérence à retrouver par le lecteur, les échos à percevoir entre les deux histoires, le sens à déduire de ce dédoublement narratif sont autant de facteurs qui font que l'œuvre quitte le socle réaliste pour entrer dans le monde fictionnel et légendaire.

L'espace, lui aussi balisé par des toponymes avérés qui émaillent le récit, est brouillé par le motif de l'errance. Ce motif participe de l'imagerie du désert et en même temps fonctionne comme un stéréotype littéraire et épique. Il parcourt les deux volets de *Désert* :

Peut-être que le jour où son père et sa mère (de Nour) avaient décidé d'abandonner les campements du Sud, ils avaient été condamnés à errer jusqu'à la fin de leur existence, dans cette marche sans fin, de puits en puits, le long des vallées desséchées. (p. 362)

Cette errance des nomades dans le désert trouve un contrepoint dans celle de Lalla dans les rues de Marseille :

Depuis qu'elle est arrivée, elle occupe ses journées à marcher à travers la ville, du sud au nord, et de l'est à l'ouest. Elle ne connaît pas les noms des rues, elle ne sait pas où elle va. (p. 266)

Et se trouve reproduite, comme mouvement interminable et stérile, par les citadins de Marseille :

Les hommes sans s'arrêter marchent, marchent, s'en vont, se bousculent, comme cela, sans fin, jour et nuit, pendant des mois, des années. (p. 279)

L'espace n'est plus balisé au préalable mais ouvert à tous les itinéraires possibles. Il est à recomposer par les personnages.

La temporalité de même sert moins l'ancrage historique que le processus légendaire et cela au travers de deux paramètres qui en fait se rejoignent, l'intemporel et la répétition :

C'était un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, peut-être, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre. (p. 11)

On retrouve une formule similaire dans l'histoire de Lalla : les jours où le vent du désert souffle sur les dunes où aime se rendre la petite fille,

C'est comme s'il n'y avait plus rien sur la terre, plus rien qui appartienne aux hommes. (p. 116)

La répétition des mêmes mouvements en vient, elle aussi, à annuler tout sentiment de durée, ce qui confine à l'intemporel ; les jours identiques se succèdent dans le désert, que ce soit pour les Nomades ou pour Lalla dans la Cité où elle vit :

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. (p. 249)

Et dans la Cité :

Les jours sont tous les jours les mêmes, ici, dans la Cité, et parfois on n'est pas bien sûr du jour qu'on est en train de vivre. (p. 115)

Il semble que le temps s'immobilise et que toute chronologie objective se trouve abolie. Ce traitement de la temporalité reflète la vision particulière rattachée au monde de l'enfance auquel appartiennent Lalla et le Hartani qui

reste toujours comme un enfant, bien qu'il soit aussi grand et aussi fort qu'un adulte. [...] Lalla aime bien venir chez eux [les bergers noirs], dans cet endroit plein de lumière blanche, là où le temps ne passe pas, là où on ne peut pas grandir. (p. 190-191)

Le regard sur le monde que porte un enfant se nimbe de merveilleux, comme aux premiers temps de l'Humanité. Le merveilleux parcourt *Désert* pour lui donner cette dimension que l'on retrouve aussi bien dans le sens étendu de l'épopée que dans celui de la légende. L'enfance des personnages rejaillit sur le monde et la nature qu'ils regardent et qui recouvrent, par leurs yeux, l'innocence et la pureté originelles.

Ces choses étaient plus belles quand il [le Hartani] les regardait, plus neuves, comme si personne ne les avait regardées avant lui, comme au commencement du monde. (p. 129)

Bien plus, c'est l'unité entre le monde et l'homme qui est restaurée. Claude Millet parle de « porosité du moi poétique et de la nature » (p. 22) dans l'épopée. Daniel Madalénat, de même, évoque « l'extension cosmique »⁵ ou encore la « représentation unitaire de l'homme et de l'univers »⁶ liée à l'épopée. Le désert et les hommes ne font plus qu'un. De nombreuses citations peuvent illustrer cette fusion merveilleuse.

Les hommes avaient la liberté de l'espace dans leur regard, leur peau était pareille au métal. (p. 13)

Tandis qu'il buvait, Nour sentait entrer en lui le vide qui l'avait chassé de puits en puits. [...] C'était comme si elle installait au fond de son corps le silence et la solitude des dunes et des grands plateaux de pierres. L'eau était immobile dans les puits, lisse comme du métal. (p. 17)

Dès la première minute de leur vie, les hommes appartenaient à l'étendue sans limites, au sable, aux chardons, aux serpents, aux rats, au vent surtout, car c'était leur véritable famille. (p. 25)

⁵ Daniel Madalénat, *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986, p. 34.

⁶ Daniel Madalénat, *Ibid.*, p. 247.

C'était un pouvoir direct, sans pensée, qui venait du fond de la terre et s'en allait vers le fond de l'espace, comme si un lien invisible unissait le corps de l'homme allongé et le reste du monde. (p. 30)

On peut encore citer l'accord entre la nature et la femme qui se crée lorsque Lalla met au monde sa fille :

La douleur qui jaillit du ventre de la jeune femme se répand sur toute l'étendue de la mer, sur toute l'étendue des dunes, jusque dans le ciel pâle. (p. 420)

Les personnages se fondent au désert autour de Ma el Ainine :

Le bruit du déchirement des souffles était si grand, si puissant que c'était comme si tous étaient déjà partis très loin de Smara, à travers le ciel, dans le vent, mêlés à la lumière de la lune et à la fine poussière du désert. (p. 71)

1.2. Les personnages

Les personnages qui peuplent le désert perdent toute réalité, pour devenir comme des mirages. Ils sont d'abord cités par un « ils » non identifié associé à un imparfait. Le roman commence *in medias res* et s'adjoint les ressources de l'aspect imperfectif qui situe le lecteur au cœur du déroulement d'une action :

Ils marchaient sans bruit dans le sable, lentement, sans regarder où ils allaient. (p. 7)

et un peu plus loin

Ils marchaient depuis la première aube, sans s'arrêter, la fatigue et la soif les enveloppaient comme une gangue. (p. 8).

Émanation du désert, ils sont voués à retourner au sable dont ils sont issus et à disparaître comme s'ils n'avaient jamais existé, balayés par le souffle du désert.

Et les hommes étaient eux-mêmes semblables à des mirages, que la faim, la soif et la fatigue avaient fait naître sur la terre déserte. (p. 24)

Lalla, métaphoriquement, se fond dans l'anonymat des grandes villes, jusqu'à perdre toute réalité :

Pour les autres, c'est comme si elle n'existait pas. (p. 293)

C'est comme si elle n'existait plus elle-même très bien. (p. 321)

En fait, la disparition de l'individu se fait au bénéfice de la communauté ; là encore, les définitions de l'épopée et de la légende se rejoignent par le sentiment collectif qu'elles engendrent. Même si des silhouettes se détachent de la foule des Maures dans le désert, l'accent est mis sur le déplacement collectif et la constitution d'une communauté réunie autour de la figure de Ma el Ainine ; un exemple est donné par cette scène de prière :

C'était lui le centre du souffle, celui qui avait montré aux hommes la voie du désert, celui qui avait enseigné chaque rythme. [...] Il respirait, lui aussi, selon le souffle de la prière, comme si lui et les autres hommes n'avaient eu qu'une seule gorge, une seule poitrine. [...] Le souffle circulait en lui, venu de toutes ces bouches, le souffle violent et doux à la fois accroissait son existence. (p. 71)

Ou encore par la scène de prière commune autour de tombeau du saint :

Ce soir-là, il y eut une prière commune, sous le ciel étoilé, et les hommes et les femmes se sont rassemblés autour du tombeau du saint. [...] Il y avait seulement la voix très douce, légère comme une fumée, qui chantonnait dans le silence. (p. 247)

La prière commune rassemble en un seul souffle le peuple des Nomades. Par delà le temps, les Nomades inscrivent leurs propres pas dans des traces ancestrales et, ce faisant, prennent place dans l'Histoire, comme un maillon d'une vaste et unique chaîne.

Les hommes savaient bien que le désert ne voulait pas d'eux : alors ils marchaient sans s'arrêter, sur les chemins que d'autres pieds avaient déjà parcourus, pour trouver autre chose. (p. 13)

Comme des aveugles, les hommes et les femmes cheminaient à la suite les uns des autres, plaçant leurs pieds sur les marques de pas qui les précédaient, mêlés aux bêtes du troupeau. (p. 363)

Ce motif des traces est réitéré sur un mode plus léger et plus ludique par les jeux de Lalla :

Il y des traces, un peu partout, dans la poussière des vieux chemins, et Lalla s'amuse à les suivre (p. 152).

Mais aussi, sur un mode plus grave et métaphorique, par le biais de la mémoire qui rattache Lalla au peuple des Nomades qui fuient. La mémoire s'incarne peut-être en Es Ser, ce personnage mystérieux et silencieux dont on ne sait pas s'il existe ailleurs que dans l'esprit de Lalla ou autrement que comme allégorie du désert :

Même quand Es Ser ne vient pas, c'est comme si elle pouvait voir avec son regard. [...]

Lalla voit devant elle, comme avec les yeux d'un autre, le grand désert où resplendit la lumière. [...]

Alors, pendant longtemps, elle cesse d'être elle-même ; elle devient quelqu'un d'autre, de lointain, d'oublié. Elle voit d'autres formes, des silhouettes d'enfants, des hommes, des femmes, des chevaux, des chameaux, des troupeaux de chèvres ; [...] Elle voit cela, car ce n'est pas un rêve, mais le souvenir d'une autre mémoire dans laquelle elle est entrée sans le savoir. (p. 97-98)

À l'image des empreintes de pas dans le sable, ces traces métaphoriques que sont les souvenirs inconscients inscrivent Lalla dans la continuité des Nomades et dans la légende du désert conservée par la mémoire collective. La mémoire survit par la transmission orale et ininterrompue des mêmes histoires, de génération en génération. L'oralité est encore un point commun entre la légende et l'épopée. Les voix du désert créent sa légende.

2. Les voix du désert

La particularité des récits oraux est de placer en relation immédiate conteur et auditeurs mais aussi d'effacer les frontières entre le conteur et son récit⁷. Comme l'aède était au centre du groupe et non pas seulement en position marginale et isolée, le conteur dans *Désert*, entre dans la légende qu'il raconte.

2.1. La figure du conteur

Celui que l'on peut considérer comme le premier conteur du roman est le guide de la troupe des Nomades, « l'homme au fusil » (p. 11). Les noms propres et insolites qu'il donne aux étoiles servent de tremplin à l'imagination des auditeurs qui reconstruisent eux-mêmes des histoires.

Il connaissait toutes les étoiles, il leur donnait parfois des noms étranges, qui étaient comme des commencements d'histoires. (p. 11)

Quoi qu'il en soit, raconter une histoire suppose un savoir préalable qui dote le conteur d'un pouvoir quasi magique sur l'auditoire. Au pouvoir du verbe s'ajoute le prestige du conteur lorsque c'est par exemple Ma el Ainine qui raconte l'histoire de Al Azraq, l'Homme Bleu. Le

⁷ Voir Claude Millet, *op. cit.*, p. 99 : « la littérature orale, qui abolit la distance entre le sujet d'énonciation et son énoncé, efface la différence entre le poète et le poème ».

conteur lui-même est personnage de l'histoire puisqu'il relate l'enseignement qu'il a reçu de l'Homme Bleu, à l'origine de la création de la ville de Smara (p. 54 sq). Autrement, les conteurs sont des figures simples et primitives qui renvoient à « un autre monde » (p. 150), le monde magique de l'enfance quand le pêcheur Naman raconte la légende de l'oiseau Balaabilou (p.150) ou qui évoquent des événements passés qui se colorent eux aussi du merveilleux du souvenir et de la nostalgie. Le guerrier aveugle reconstruit le mythe du paradis perdu à partir de souvenirs authentiques. II

continuait à parler des choses de son pays [...]Il parlait de l'oasis où l'eau est verte, où les palmiers sont immenses et donnent des fruits doux comme le miel, où l'ombre est pleine du chant des oiseaux et du rire des jeunes filles qui vont puiser l'eau. (p. 234-235)

Du souvenir, toujours incertain, au rêve, le glissement est aisé.

Les paroles du souvenir étaient les plus belles, celles qui venaient du plus lointain du désert, et qui retrouvaient enfin le cœur de chaque homme, de chaque femme, comme un ancien rêve qui recommence. (p. 65-66)

La transformation de l'histoire en légende par le biais du récit qui en est fait est plus intéressante encore lorsqu'elle concerne la naissance de Lalla. L'épisode finit par devenir improbable et le personnage concerné irréel.

2.2. Les thèmes du récit

La naissance est un thème privilégié des légendes de *Désert*, qu'il s'agisse de la naissance de villes⁸ ou de celle de personnages. La naissance de Lalla est racontée par Aamma, tante de cette dernière :

Elle se souvient du jour où elle est arrivée à la Cité pour la première fois. Mais c'est si loin maintenant, c'est comme si tout ce qui s'était passé avant ne lui était pas réellement arrivé, comme si c'était une histoire qu'elle avait entendu raconter. [...] Lalla s'installe par terre, et elle écoute l'histoire de sa naissance.

C'est une histoire très longue et étrange, et Aamma ne la raconte pas toujours de la même façon. [...]

Quelquefois Aamma raconte l'histoire différemment, comme si elle ne se souvenait plus très bien. [...] Mais tout cela est au fond d'un brouillard incompréhensible, comme si cela s'était passé dans un autre monde, de l'autre côté du désert, là où il y a un autre ciel, un autre soleil. (p. 87-89)

La naissance de Lalla reste un épisode incertain pour le lecteur, parce qu'il n'est jamais relaté par une voix d'autorité comme serait celle du narrateur principal d'un roman traditionnel. Cette

⁸ Voir la naissance de la ville de Smara, p. 54.

histoire est brouillée par les défaillances de la mémoire d'Aamma ou par son désir de dissimulation. Finalement, le récit de la naissance prime sur le fait originel même, qui entre dans la sphère du fictionnel. Ce phénomène est encore plus manifeste pour Al Azraq :

« Ce qu'on dit de lui (Al Azraq) est ce qu'on raconte, sa légende, son souvenir. Mais il y des gens maintenant qui ne veulent plus croire cela, ils disent que ce sont des mensonges. » (p. 121)

La naissance du berger le Hartani est relatée par le narrateur principal même (p. 111). Elle reste cependant, elle aussi, auréolée de mystère et d'incertitude :

Le Hartani n'est pas comme les autres garçons. Personne ne sait d'où il vient réellement. (p. 111)

Al Azraq et le Hartani sont les deux versants du personnage surnaturel du désert, l'un en étant le versant prestigieux, l'autre le versant simple et populaire, aux pouvoirs réputés plus maléfiques.

Al Azraq, [...] l'Homme bleu, le maître du désert, celui qui savait faire naître l'eau sous les pierres du désert. [...] il savait les choses que savent les gens du désert. Il avait reçu le pouvoir de guérir avec ses mains. (p. 181)

Les gens ont un peu peur du Hartani, ils disent qu'il est *mejnoun*, qu'il a des pouvoirs qui viennent des démons. Ils disent qu'il sait commander aux serpents et aux scorpions. (p. 112)

La voix circule du conteur aux auditeurs de même qu'une circulation s'établit entre les rôles de chacun : le même personnage peut être à la fois conteur, objet du récit fait par un autre et auditeur dans un autre contexte. Ma el Aïnine par exemple est à la fois investi du pouvoir du verbe et sujet légendaire d'autres histoires⁹ :

Ils racontaient aussi la légende de Ma el Aïnine, avec leurs voix qui chantaient un peu, et c'était comme le récit d'un rêve qu'ils avaient fait autrefois. (p. 366)

C'est aussi le cas de Al Azraq qui conte lui-même des « légendes merveilleuses » (p. 122). Lalla, quant à elle, passe du statut d'auditeur enfant à celui de narrateur adulte lorsqu'elle raconte des histoires à Naman mourant :

⁹ Voir Claude Millet, *op. cit.*, p. 99 : « L'aède du légendaire est légendaire. Il n'est pas en position d'extériorité par rapport aux histoires qu'il raconte. En revanche, il est à la fois au centre de la collectivité, et dans ses marges ».

D'habitude, c'est lui qui raconte les histoires et elle qui écoute, mais aujourd'hui, tout est changé. [...] Elle lui raconte ce qu'il a lui-même conté autrefois. (p. 196)

Grâce à cet échange de rôles, une chaîne ininterrompue se constitue au fil du temps dont les maillons sont reliés par la voix. L'errance dans le désert est reproduite par cette errance de la voix entre les personnages. Dans le roman, c'est la communication entre le Hartani et Lalla qui reproduit explicitement cet échange de la voix et de l'écoute caractéristique des récits oraux :

Les paroles circulent librement, vont vers le Hartani et reviennent vers elle, chargées d'un autre sens, comme dans les rêves où l'on est deux à la fois. (p. 112-113)

2.3. Les modes du récit

De même que le public connaît l'histoire chantée par l'aède¹⁰, *Désert* se caractérise par la répétition d'histoires déjà connues. L'important n'est pas tant le contenu de la légende que la manière de la raconter et de jouer sur son potentiel onirique dans l'esprit de l'auditeur. La narration récurrente, forcément toujours différente, évite à la légende de se figer et sans doute de mourir. Une histoire peut être racontée à plusieurs reprises par le même narrateur, comme la naissance de Lalla, ou bien une même histoire peut être racontée par des conteurs différents : seul le lecteur a alors une impression de répétition. La légende de Al Azraq ou l'Homme bleu par exemple est racontée par Ma el Aïnine et par Aamma (p. 179), les deux volets du diptyque qui constitue *Désert* se rejoignant par cette légende qui en assure la cohésion. Les conteurs sont les garants de la mémoire légendaire du désert. La répétition des mêmes histoires en assure la pérennité de même que la légende idéale serait celle qui n'a pas de fin :

Quand le soir vient, comme cela, sur la plage, tandis qu'on entend la voix grave du vieux Naman, c'est un peu comme si le temps n'existait plus, ou comme s'il était revenu en arrière, à un autre temps, très long et doux, et Lalla aimerait bien que l'histoire de Naman ne finisse jamais. (p. 148)

Chaque fois qu'Aamma raconte l'histoire d'Al Azraq, elle ajoute un détail nouveau, une phrase nouvelle, ou bien elle change quelque chose, comme si elle ne voulait pas que l'histoire fût jamais achevée. Sa voix est forte et un peu chantante. (p. 120)

Ainsi, chaque soir, la même voix continuait la légende, comme cela, en chantonnant, et Nour oubliait où il était, comme si c'était sa propre histoire que l'homme bleu racontait. (p. 368)

La légende répétée, véritable rituel, entretient la vie. Comme un battement de cœur, la pulsation des mots.

¹⁰ Voir Daniel Madalénat, *L'Épopée*, op. cit, p. 24.

Les trois exemples précédents permettent de mettre en évidence une autre caractéristique de la mise en voix du désert et de ses légendes, le jeu sur la voix dans sa dimension concrète ou physique, qui s'accompagne de la mise en scène de l'énonciation.

Pour ces récits faits dans le désert, une association est récurrente entre la narration et le feu. La voix de Ma el Aïnine est comparée explicitement à une flamme dans l'exemple suivant :

La voix de Ma el Aïnine tremblait à la fin de chaque invocation, à bout de souffle, tenue comme une flamme, et pourtant chaque syllabe longue, détachée et pure, éclatant au centre du silence. (p. 58)

La légende de l'oiseau Balaabilou se déroule sur un décor où fume un brasier (p. 150), Aamma chante « à travers le bruit de la flamme qui crépite » et Lalla écoute sa voix « qui murmure dans le feu » (p. 175) et quelques pages plus loin, tandis qu'Aamma parle du désert, « les flammes baissent peu à peu, la fumée devient légère, transparente, et les braises se couvrent lentement d'une sorte de poussière d'argent qui frissonne » (p. 180). Lorsque le guerrier aveugle parle, c'est comme si les vibrations de la voix donnaient la cadence aux flammes et faisaient bouger à l'unisson la terre même :

C'étaient la voix monotone du conteur et le balancement des flammes et de la fumée ; même la terre semblait bouger selon le rythme de la voix. (p. 367)

Le feu est un élément caractéristique du désert de sable¹¹. La relation entre les deux peut être résumée dans ce syntagme qui les rapproche : « le feu de la lumière du ciel » (p. 117) ou encore dans cette formule développée où l'image du feu est métaphorique : « Les tourbillons de lumière blanche l'enveloppent, enroulent leurs flammes autour de ses jambes » (p. 201). Le feu accompagne la voix et lui associe de fait tout le cortège de connotations qu'il draine : la notion de vie bien sûr mais aussi celle de la brûlure qui libère ; « mais la lumière ne fait pas que brûler : elle libère »¹² (p. 117), « apaise et fortifie » (p. 123). L'association du feu et de la parole orale charge la voix de « la force brûlante du désert » (p. 332), comme si elle en était elle aussi une émanation. Une équivalence peut ainsi être démontrée entre les récits oraux qui naissent du désert et ont pour décor le désert et l'espace désertique même. Un autre point commun resserre les liens entre les légendes et leur décor : à l'infini de l'espace fait écho le rêve de la légende

¹¹ À propos des déserts, Le Clézio déclare : « J'aime ce qui montre la présence d'un cataclysme ancien les traces d'une vengeance ancienne [...] qui montre que la terre a été la lune ou qu'elle va l'être quelque chose qui montre que la vie n'est pas éternelle et que la Terre peut devenir squelette » (Pierre Lhoste, *Conversation avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 83). Les liens entre le feu et le désert sont doubles : le feu, élément destructeur et créateur, peut être à l'origine d'un espace désertique ; il lui reste intimement lié, métonymiquement représenté par la chaleur ardente et la lumière brûlante.

¹² Voir aussi p. 200 : « C'est la lumière qui libère, qui efface la mémoire, qui rend pur comme une pierre blanche ».

sans fin. L'illimité¹³ est en effet une des caractéristiques évidentes du désert qu'on rapproche traditionnellement de la mer :

C'est le désert la mer minérale la pierre devenue mer et c'est fascinant.¹⁴

La vallée semblait n'avoir pas de limites, étendue infinie de pierres et de sable, route inchangée depuis le commencement des temps. (p. 224)

L'illimité spatial trouve dans cette dernière citation une équivalence claire dans la notion d'immuabilité qui fait passer à la catégorie du temps. Le désert fige une image de l'éternité et renvoie aux temps primitifs. Il n'est guère étonnant alors que la voix, émanation de cet espace-temps, soit souvent rythmée ou chantée dans le roman, comme l'illustrent les deux exemples suivants parmi d'autres :

Le guerrier aveugle [...] parlait de cela doucement, presque en chantonnant, allongé sur la terre, avec la nuit qui couvrait d'ombre fraîche son visage et ses yeux brûlés. (p. 232)

Quand elle parle, Aamma se balance un peu d'avant en arrière, comme si elle rythmait une musique. (p. 120)

Ce motif du chant ou du rythme des histoires contées dans *Désert* fait résolument quitter le domaine du récit prosaïque et linéaire pour entrer dans l'univers de la poésie. Ainsi se croisent une dernière fois la légende - au sens premier du terme - qui est associée à la parole poétique, les temps primitifs qui « sont ceux de la poésie spontanée, parole vive confondue avec la poésie »¹⁵, et l'écriture du désert et de *Désert*.

¹³ Les occurrences de la préposition « sans » révèle un trait caractéristique de l'écriture du désert, la description négative, et un sème caractéristique, l'infini spatial : « Le ciel était sans limites » (p. 3), « les pierres et le sable sans fin » (p. 56), « le vent l'emporte sur la route sans limites, l'immense plateau de pierres où tourbillonne la lumière » (p. 204), « l'étendue sans fin de la pierre et de la poussière, la terre toujours pareille sous le ciel » (p. 234), « il y avait toujours de nouvelles montagnes à l'horizon, le plateau de pierres et de sable semblait sans fin, comme la mer » (p. 237), « elle repose sur la terre sans limites, sur l'étendue des dunes immobiles » (p. 322), « Mais y avait-il au monde d'autres terres que celles-là, étendues infinies, mêlées au ciel par la poussière, montagnes sans ombre, pierres aiguës, rivières sans eau » (p. 362).

À Marseille, les rues paraissent aussi sans fin mais c'est alors dans un sens négatif : « 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 » (p. 314), « les avenues sans fin » (p. 349).

Lors de la scène de la danse, une hallucination fait revoir le désert à Lalla autour d'elle et ce sont toujours les mêmes sèmes qui reviennent comme caractéristiques : « il y a une étendue sans fin de poussière et de pierres blanches, une étendue vivante de sable et de sel, et les vagues des dunes » (p. 356).

On pourrait également multiplier les exemples de l'adjectif « immense », comme variante positive - même si l'étymon contient le préfixe négatif - de la même idée. Par exemple : « Là dans le pays du grand désert, le ciel est immense, l'horizon n'a pas de fin, car il n'y a rien qui arrête la vue. » (p. 180).

¹⁴ Pierre Lhoste, *Conversation avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 42.

¹⁵ Claude Millet, *op.cit.*, p. 18.

2. Désert et poésie

2.1. Poésie des noms propres

L'élan poétique est pris sur le tremplin des noms propres. Les toponymes sont une invite à l'imaginaire :

Lalla aime bien entendre les noms des villes, et elle demande souvent à Naman de les lui dire, comme cela, rien que les noms, lentement, pour avoir le temps de voir les choses qu'ils cachent :

« Algésiras »

« Granada »

« Sevilla »

« Madrid » (p. 102)

De la même façon, les noms propres de personnes sont « l'ivresse même du souvenir, comme s'ils étaient pareils aux yeux des constellations, et que de leur regard perdu venait la force » (p. 66)

Les noms propres permettent quelquefois l'inscription d'un personnage dans une lignée et participent à la constitution d'une collectivité où se fond l'individu. Nour, par exemple, appartient à la lignée de Sidi Mohamed, « celui qu'on appelait Al Azraq, l'Homme Bleu » (p. 54). Lalla se donne le nom de sa mère, Hawa.

Mais les noms propres ne servent pas qu'à dénoter. Ils participent à la création poétique lorsqu'ils sont motivés par un sens explicatif, reflet d'une caractéristique du personnage, et qu'ils sont traduits en français. Donner un nom, c'est accomplir un acte de création et, de fait, faire basculer le personnage dans la sphère du fictionnel. Al Azraq est l'Homme bleu, autrement dit un « guerrier du désert » (p. 120), le nom propre Ma el Aïnine signifie « l'Eau des Yeux » « parce que (sa mère) avait pleuré de joie au moment de sa naissance » (p. 366). Cette explication n'intervient que vers la fin du roman, lorsque le personnage devient sujet d'autres histoires.

C'était comme le récit d'un rêve qu'ils avaient fait autrefois. (p. 366)

Le dépli énonciatif - un récit est enchâssé dans le récit principal - fait reculer l'épisode raconté dans le fictionnel. Les conteurs sont des poètes au sens étymologique du terme : leur récit crée le personnage. Le référent s'éloigne. Avec l'absence de nom est sans doute atteint le degré ultime du fictionnel avant la disparition du personnage sur le plan historique comme romanesque. Le Hartani est doté d'un surnom

C'est le surnom qu'on lui a donné parce qu'il avait la peau noire comme les esclaves du Sud. (p. 111)

mais « il est celui qui n'a pas de nom » (p. 131). En fin de roman, Lalla qui devient Hawa, pseudonyme pour le photographe, dit porter le nom paradoxal de Bla Esm, « ça veut dire « Sans Nom » (p. 352). Les personnages sont là encore le reflet du pays dont ils émanent, le désert :

Le pays d'où je (Lalla) viens n'a pas de nom, comme moi. (p. 353)

Cette phrase fait écho à une phrase inaugurale du roman qui prend place dans le volet consacré aux Nomades :

C'était comme s'il n'y avait pas de noms, ici, comme s'il n'y avait pas de paroles. (p. 13)

Le nom est signe de l'insertion sociale, de l'appartenance à une communauté ; donner un nom s'assimile à un acte d'appropriation. Porter un nom qui signifie son absence déplace les personnages dans une autre sphère, qui est celle de la poésie où les mots ne renvoient qu'à eux-mêmes. Le référent s'élude. C'est ainsi que poésie et désert se rejoignent, par l'absence, motif donné comme une caractéristique du désert qui se résume en « silence, immobilité, absence » (p. 32).

2.2. Disparition du référent

Le désert se définit négativement : il n'est plus qu'une « absence » ou un « ordre vide » (p. 23). Le désert est ce paysage où il ne reste que la lumière et le vide du vent¹⁶. La même formule, qui associe ces éléments, revient à deux reprises :

Ici, il n'y a pas d'herbes, il n'y a pas d'arbres ni d'eau, seulement la lumière et le vent depuis des siècles.
(p. 200)

L'étendue déserte du plateau, où il n'y a pas une herbe, pas un arbre, seulement la lumière et le vent.
(p. 206)¹⁷.

Le « froissement continu du vent sur les pierres » se mêle au « bruit de la lumière » (p. 205)¹⁸. Les tropes concrétisent la lumière : elle devient sonore pour pouvoir être décrite ; elle « crépitait

¹⁶ La formule revient plusieurs fois : « le vide du vent qui ne cesse jamais » (p. 98), « le vide du vent du désert » (p. 58), « elle ne craint plus le silence, ni le vide du vent » (p. 95), « malgré le silence et le vide du vent » (p. 96).

¹⁷ Voir aussi les formules suivantes : « Autour d'elle il n'y a rien, seulement ces amoncellements de cailloux, cette poudre de lumière, ce vent froid et dur, ce ciel intense, sans nuage, sans vapeur » (p. 201) ; « Autour de son manteau blanc, il y a de grands tourbillons de lumière d'or, comme si le vent soulevait des nuages de sable » (p. 203), « Le vent l'emporte sur la route sans limites, l'immense plateau de pierres où tourbillonne la lumière. [...] Il y a seulement la pierre, le sable, le vent » (p. 204), « C'est la lumière surtout qui passe, elle descend sur la grande plaine vide, elle passe avec le vent, elle balaie l'espace » (p. 215).

¹⁸ Même à Marseille, l'association se poursuit : Après la mort de Monsieur Ceresola, Lalla s'enfuit « entourée par le vent et par la lumière » (p. 326) ; « il y a beaucoup de lumière, parce que le vent l'a amenée avec lui »

sur les murs de boue, sur les terrasses, sur les jardins d'orangers et sur les grands palmiers » (p. 254) ou devient liquide « la lumière des étoiles tombe doucement comme une pluie » (p. 220) et Lalla « boit la lumière très pâle qui vient de l'amas d'étoiles » (p. 220). Le référent s'abstrait pour ne laisser subsister que deux éléments insaisissables, la lumière et le vent, qui forcent la description poétique.

Les personnages même perdent toute existence objective, deviennent invisibles :

Ils étaient nés du désert. [...]Le vent passait sur eux, à travers eux, comme s'il n'y avait personne sur les dunes. (p. 8)

Ils disparaissaient sur l'étendue de sable et de pierre, invisibles, tandis que le ciel noir resplendissait encore davantage. (12)

Lalla, de la même manière à Marseille, veut devenir invisible à l'instar de le Hartani¹⁹ :

Elle aimait bien cela, être comme une ombre, aller et venir sans qu'on la voie, sans qu'on lui parle. (p. 190)

Quand Lalla met son manteau, elle a réellement le sentiment de devenir invisible. (p. 268)

Elle le devient aussi lors de la scène de la danse, véritable transe hallucinatoire où le désert réapparaît, « étendue sans fin de poussière et de pierres blanches, une étendue vivante de sable et de sel, et les vagues des dunes » (p. 356).

Elle danse, pour partir, pour devenir invisible, pour monter comme un oiseau vers les nuages. (p. 355)

En revanche, après l'épisode de Zora, la marchande de tapis, qui marque le passage de Lalla dans le monde des adultes, « c'est comme si elle était devenue grande tout d'un coup, et que les gens avaient commencé à la voir » (p. 189-190).

Pour toutes ces occurrences, le lecteur est placé dans un entre-deux un peu trouble, entre une acception métaphorique à associer à l'adjectif « invisible » et un sens propre qui renvoie à l'univers fictionnel où tout - personnages et choses - est objectivement invisible et n'a pas d'autre existence que verbale.

(p. 329) et « c'est le vent de la lumière, venu de l'ouest, et qui va dans la direction des ombres » (p. 330), « la lumière et le vent continuent à danser pour elle » (p. 337), par exemple.

¹⁹ Le Hartani est à peine visible. Sa silhouette légère danse au-dessus des cailloux blancs, comme une ombre détachée de la terre. (p. 215)

Ce qui est particulier dans ce roman, c'est que les personnages s'affirment comme purement imaginaires à l'intérieur de la fiction même. Aucune prétention réaliste n'est revendiquée, aucune relation référentielle à un hors-texte n'est maintenue, à l'instar de ce qui se produit dans un poème si on admet le fonctionnement autotélique de la poésie. Les personnages évoluent comme dans un rêve, ne laissent pas de traces ou seulement des traces éphémères :

Les pieds nus des femmes et des enfants se posaient sur le sable, laissant une trace légère que le vent effaçait aussitôt. (p. 23-24)

Dans l'immeuble où loge Lalla à Marseille, on retrouve sur le mode métaphorique la disparition de toute trace laissée par les personnages, comme s'ils n'avaient jamais existé.

Mais tous, ils n'existent pas vraiment, sauf le vieil homme au visage mangé. Ils n'existent pas, parce qu'ils ne laissent pas de traces de leur passage, comme s'ils n'étaient que des ombres, des fantômes. (p. 321)

La structure du roman même joue sur la disparition fictionnelle des personnages. Le roman se referme formellement comme il a commencé et se clôt sur la mort des nomades. Le roman s'ouvre sur la formule :

Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient. (p. 7)

A laquelle fait écho la phrase suivante en clôture du roman :

Tournés vers le désert, ils faisaient leur prière sans paroles. Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient. (p. 439)

Le désert et, par conséquent, les personnages qui en sont issus, est l'objet poétique par excellence. Le référent disparaît, s'absente et les mots pour le dire ne renvoient qu'à eux-mêmes. Cet espace du désert qui défie le descripteur, contraint à dire l'absence. Il trouverait son reflet idéal et paradoxal dans l'absence de description, autrement dit le silence. Deux personnages sont silencieux dans le roman, le Hartani qui s'exprime avec les mains et fait naître des images et Es Ser qui peut être donné comme le parangon du désert. Es Ser ou le Secret.

2.3. Le Secret

Non seulement « nul ne doit savoir son nom »²⁰ (p. 96) mais il est aussi un personnage qui ne parle jamais, si ce n'est avec son regard « car il vit dans un monde où il n'y a plus besoin des paroles des hommes » (p. 203). Es Ser est tout entier soumis au point de vue de Lalla tant et si bien que le lecteur est tenté de ne voir en lui qu'un rêve personnel de Lalla, l'émanation d'un secret « tout à fait à l'intérieur, [...] comme une prière » (p. 132), « un rêve qui vient d'ailleurs, qui existait ici sur le plateau de pierres longtemps avant elle, un rêve dans lequel elle entre maintenant, comme en dormant, et qui étend sa plage devant elle. » (p. 204). L'infini du désert rejoint l'infini intérieur pour confiner au sacré.

Le personnage d'Es Ser serait comme l'âme du désert qui s'exprime « autrement qu'avec les mots » (p. 112), au travers du murmure de la nature.

Il ne parle pas. C'est-à-dire, qu'il ne parle pas le même langage que les hommes. [...] Peut-être qu'il parle avec le bruit léger du vent qui vient du fond de l'espace, ou bien avec le silence entre chaque souffle du vent. Peut-être qu'il parle avec les mots de la lumière, avec les mots qui explosent en gerbes d'étincelles sur les lames des pierres, les mots du sable, les mots des cailloux qui s'effritent en poudre dure, et aussi les mots des scorpions et des serpents qui laissent leurs traces légères dans la poussière. (p. 96)

Les mots s'éluent pour laisser place au langage de la nature et au silence éloquent :

Il y a tant de choses qui passent par le silence. (p. 132)

Es Ser serait peut-être en fait la figuration de ce désir paradoxal auquel force le désert : comment dire l'absence, dire le vide, autrement que par le silence ?

Conclusion

Le désert sert de décor à l'épisode historique de la fuite des Nomades devant l'avancée française. En contrepoint, il sert de toile de fond à la vie de Lalla dans la Cité, itinéraire qui s'affirme cette fois comme fictionnel. Les motifs qui sont associés au désert - silence, immobilité, absence - sont ensuite réutilisés sur le mode métaphorique lorsque Lalla vit à Marseille.

Le désert devient un personnage légendaire et *Désert* prend des allures de légende par une mise en récit particulière qui, au niveau macrostructural d'abord, établit des passerelles entre un événement historique authentique et une histoire fictionnelle, fait entendre des échos entre un épisode collectif et un parcours individuel. De l'un à l'autre volet, les correspondances se multiplient qui toutes contribuent à brouiller les repères objectifs d'un récit à vocation réaliste. Le chronotope est perturbé par le motif de l'errance qui fait du désert un espace illimité sans

²⁰« Personne ne sait rien de lui. Quand Lalla lui parle d'Es Ser, Naman le pêcheur secoue la tête, parce qu'il n'a jamais entendu son nom, et il n'en parle jamais dans ses histoires. Pourtant c'est sûrement son vrai nom, pense Lalla, puisque c'est celui qu'elle a entendu. Mais peut-être que c'était seulement un rêve » (p. 91).

balises objectives ; la répétition des mêmes mouvements immobilise le temps et abolit la durée. Le désert échappe à toute mesure rationnelle, spatiale ou temporelle, pour constituer un autre monde, un monde légendaire, proche du merveilleux de l'enfance. Les personnages qui parcourent le désert en sont comme les mirages - à la fois issus du désert et sans existence autonome.

Espace-temps légendaire, le désert est à l'origine de récits fabuleux et oraux qui se transmettent en se déformant de génération en génération. L'errance spatiale, motif-clé du désert, se trouve réitérée par l'errance de la voix qui circule du conteur, qui entre dans la légende, aux auditeurs qui, eux-mêmes, peuvent être personnages de la légende racontée. Toute frontière entre référentiel et fictionnel disparaît. La voix du narrateur principal est constamment relayée par celle de personnages qui tous sont pris dans la spirale du légendaire. Le dernier maillon de la chaîne verbale est bien sûr le lecteur qui trouve son reflet dans la figure de l'auditeur et qui est ainsi aspiré dans la légende du désert.

Le désert peut apparaître comme la métaphore du monde verbal : espace illimité, il devient une image de l'infini temporel autrement dit de l'éternité ou de l'absolu et trouve son écho dans la légende idéale qui serait sans fin renouvelée et répétée au cours du temps à l'instar d'un poème sans cesse réactualisé par sa lecture. Le désert, résumé en silence, immobilité, absence, est le sujet poétique par excellence : monde minéral, il fige l'écoulement du temps comme le poème enserme, dans ses rimes et son rythme, un instant d'éternité ; il se caractérise par le vide, « le vertige continu du vide » (p. 314), et la disparition des éléments tangibles auxquels pourrait se raccrocher une description. Le référent disparaît ; le monde verbal peut s'épanouir en ne renvoyant qu'à lui-même et en s'affranchissant de tout asservissement référentiel. Le désert propose le silence comme rêve paradoxal de la description idéale, le silence des mots qui ne disent rien de connu, qui ne dénotent pas, qui « portent en eux leur propre destruction »²¹ mais qui font accéder à une autre sphère, révèlent un autre monde, le secret. Ce secret est figuré par Es Ser, et ne se dévoile qu'à ceux qui sont encore capables de percevoir le merveilleux du monde et de renouer avec la vision unitaire de l'enfance et de la légende, capables de partir « encore une fois le long d'un rêve interminable » (p. 244), qui conduit « vers un autre monde » (p. 245)

²¹ Pierre Lhoste, *Conversation avec J.M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 28.