

Séquence 5

Le personnage de roman du XVII^e siècle à nos jours

Objet d'étude

- Le personnage de roman, du XVII^e siècle à nos jours

Activités

- Étude d'une œuvre intégrale : *Désert* de J.-M.G. Le Clézio

Lecture cursive

- *La goutte d'or* de Tournier

Sommaire

Introduction

1. Textes et contextes
 2. Lectures analytiques
 3. Préparation à l'oral : deux études transversales
- Lecture cursive

Introduction



Présentation de la séquence

Le roman est le **genre littéraire** dans lequel le **personnage**, en tant que **création littéraire**, est le plus présent et le plus fondamental : pas d'histoire (intéressante !) sans personnages, dont les liens, les interactions, les conflits constituent le moteur du « **schéma narratif** » que vous connaissez bien. À travers son ou ses personnage(s), le romancier **construit sa narration**, mais peut aussi se livrer à l'art du **portrait** (physique, psychologique), ou bien faire de son personnage un **type**, emblématique d'une personnalité ou d'une fonction sociale, créer un personnage **symbolique** (d'une destinée, d'une société), ou encore s'en servir comme d'un **porte-voix**, grâce auquel il pourra lui-même exprimer indirectement des positions. Si, comme le souligne Louis Aragon, « le roman est une machine inventée par l'homme pour l'appréhension du réel dans sa complexité »¹, le personnage est l'outil privilégié de la création romanesque pour comprendre le monde et le donner à voir au lecteur.

Selon le **contexte d'écriture**, la société dans laquelle s'inscrit l'auteur (d'où l'importance de la biographie !), sa pensée et sa **vision du monde**, le personnage de roman sera **construit** d'une certaine façon – il sera plus ou moins « réel », réaliste, doté ou non d'une épaisseur psychologique, etc., et **exprimera un point de vue** porté sur la société, les hommes, l'histoire ou encore sera le **moyen d'expression de valeurs ou de critiques**.

L'**objet d'étude** sera donc ici le **roman** (« Le roman et ses personnages : visions de l'homme et du monde ») – en l'occurrence **Désert, de J.M.-G. Le Clézio**, et la **problématique** retenue sera centrée sur le **personnage féminin** : **Lalla Hawa**, l'héroïne principale de l'œuvre. Une fois éprouvé le **plaisir de la lecture** de ce beau roman paru en 1980 (car le plaisir que crée une bonne œuvre de fiction sont indispensables pour percevoir véritablement la fonction et l'utilité du genre romanesque), vous pourrez :

- ▶ vous plonger tout d'abord dans le **questionnaire de lecture** qui vous aidera à faire le point sur votre compréhension du texte : lieux, temporalité, personnages, action(s)...
- ▶ lire attentivement la **partie présentant l'œuvre** : biographie de l'auteur, contexte historique et littéraire de l'écriture, contexte interne – celui de l'histoire elle-même et l'analyse de son titre ainsi que sa structure ;
- ▶ aborder les **5 lectures analytiques** extraites du roman.

1. Cf. postface aux *Cloches de Bâle*, *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon*, 1965, pp. 14-15.

Les objectifs de l'étude sont l'appréhension du **personnage** romanesque, et certaines spécificités de **l'écriture** romanesque : temporalité, description, focalisations et points de vue, fonctions du titre, de *l'incipit*... Ces points seront exposés dans les « points méthode ». Autres objectifs : la compréhension de **Désert**, dans sa structure, sa progression, son écriture, ses thèmes, et l'analyse du personnage de **Lalla** et de ce qu'il permet à l'œuvre de signifier. Au fil des lectures, vous aborderez également des registres et des figures de styles.

Vous pouvez donc dès maintenant lire *Désert*, dans **l'édition suivante** : Folio, numéro 1670 (ne tenez pas compte de l'illustration fantaisiste de la couverture...), et ne pas tarder à lire également la **lecture cursive** complémentaire : *La goutte d'or* de Michel Tournier (Folio 1908), abordée à la fin de la séquence.



Exercice autocorrectif n° 1

Et pour vous immerger dès maintenant dans cette réflexion sur le personnage à laquelle cette séquence vous invite, voici un texte de **Milan Kundera** sur le roman : veuillez le lire, et exprimer en une phrase la thèse qu'on peut en dégager sur la fonction du personnage de roman.

« C'est pourquoi nous² rêvons constamment d'autres observatoires possibles et non construits. Supposez que nous placions notre poste d'observation, par exemple, dans la vie du peintre, dans la vie du fils du concierge, ou dans la vie de la petite rousse. En effet, que savons-nous d'eux ? Guère plus que ce sot de Jaromil³ qui, en réalité, n'a jamais rien su de personne ! Comment aurait été le roman, s'il avait suivi la carrière de cet opprimé, le fils du concierge, où son ancien camarade d'école, le poète, ne serait intervenu qu'une ou deux fois, comme un personnage épisodique ! Ou bien si nous avions suivi l'histoire du peintre et si nous avions pu enfin savoir ce qu'il pensait exactement de sa maîtresse, dont il ornait le ventre de dessins à l'encre de Chine !

Si l'homme ne peut nullement sortir de sa vie, le roman est beaucoup plus libre. Supposez que nous démontions, promptement et clandestinement, notre observatoire, et que nous le transportions ailleurs, même pour peu de temps ! Par exemple, bien au-delà de la mort de Jaromil ! Par exemple, jusqu'à aujourd'hui où plus personne, mais personne (sa mère aussi est morte, il y a quelques années) ne se souvient du nom de Jaromil... »

Milan KUNDERA, *La vie est ailleurs*, traduit par François Hirsh.
© Éditions Gallimard.

► Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 1 à la fin du chapitre.

2. Le pronom « nous » désigne les romanciers.

3. Personnage du roman de Milan Kundera.



Testez votre première lecture



Questions de lecture

Après avoir lu soigneusement l'intégralité du roman *Désert*, veuillez répondre aux questions suivantes :

■ Le cadre spatiotemporel du récit

- 1 Quelle durée couvre le récit de Nour ? Que relate ce récit sur le plan historique ?
- 2 En quels lieux et dates est censée se dérouler l'histoire de Lalla ?
- 3 Relevez les indications topographiques qui permettent de suivre géographiquement le parcours des « hommes bleus ».
- 4 Comment la vie quotidienne des nomades est-elle évoquée dans le récit de Nour ? Cette évocation est-elle réaliste ? Par quoi cette vie dans le désert est-elle rythmée ?
- 5 Comment est décrit le bidonville de la Cité ? Comment y vit Lalla ?

■ Les personnages

- 1 Qui est Nour ? De qui est-il le descendant ? Quels sont ses liens avec Ma el Aïnine ?
- 2 Quelles sont les origines et la famille de Lalla ? Par qui est-elle recueillie ? Où passe-t-elle son enfance ?
- 3 Quels sont les points communs entre Lalla et Nour ? Dans quelle direction leurs périples sont-ils orientés ? Comment s'achèvent leurs destins respectifs ?
- 4 Quels sont les personnages secondaires qui secourent Lalla, ou lui offrent des opportunités sociales ou économiques ?
- 5 Qui sont les amis de Lalla, à la Cité et à Marseille ?
- 6 Proposez un bref portrait de Radicz. Pourquoi un chapitre (p. 386-397) est-il entièrement consacré à ce personnage secondaire ? Quelle est son importance dans le récit ?

■ Le schéma narratif

- 1 De quoi sont faites les journées de Lalla à la Cité ? Comment décririez-vous cette vie ?
- 2 Pourquoi Lalla quitte-t-elle la Cité ?
- 3 Que fait Lalla à Marseille ?
- 4 À quel moment la vie misérable de Lalla à Marseille bascule-t-elle ?
- 5 Quel est le schéma narratif ?

Voici un rappel de la façon dont un récit est construit :



« Un récit idéal commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est bien semblable au premier, mais les deux ne sont jamais identiques. Il y a par conséquent deux types d'épisodes dans un récit : ceux qui décrivent un état (d'équilibre ou de déséquilibre) et ceux qui décrivent le passage d'un état à un autre »

(Tzvetan Todorov).⁴



Éléments de réponse

■ Le cadre spatiotemporel du récit

- ① Le récit de Nour couvre deux années, de 1910 à 1912. Il relate un épisode la [pacification du Maroc par l'armée française](#), et l'échec de la « guerre sainte » menée contre les Chrétiens par Ma el Aïnine, le fondateur de la légendaire Smara.
 - ② Le second récit, celui de Lalla, contient moins de détails que celui de Nour qui permettent de le situer sur le plan historique ; on peut cependant deviner qu'il se déroule dans les années 1970, d'abord dans un bidonville, la Cité, près de [Tanger](#), puis à [Marseille](#), avant de revenir dans le dernier chapitre vers la Cité et le désert.
 - ③ Les nomades partent de Chinguetti (d'où vient le guerrier aveugle) jusqu'à Agadir. La troupe vient de [Smara](#), dans la vallée de la [Saguiet el Hamra](#), traverse les mesas du Haua, le plateau de la [Hamada](#) (que Lalla verra dans sa vision, cf. explication de texte 3), les monts de Ouarkiz, suit la vallée du Draa, les montagnes de Taïssa, la palmeraie de Taïdalt, le fleuve Noun, le Souss, puis arrive à Taroudant ; elle repart ensuite, franchit l'oued Issene, Marrakech, l'oued Tadla, atteint [Tiznit](#) (où meurt Ma el Aïnine) et Agadir. Ce sont tous les paysages du Maroc que le lecteur est invité à contempler au cours de sa lecture.
 - ④ La vie quotidienne est décrite avec précision : le narrateur évoque ainsi des [détails concrets](#), comme les chèvres bises, les dromadaires et les moutons que les nomades possèdent (p. 10), leur [nourriture](#) : « les herbes maigres, les chardons, les feuilles d'euphorbe » (p. 10) et la « bouillie de mil arrosée de lait caillé, le pain, les dattes séchées au goût de miel et de poivre » (p. 18). Sont également évoqués les [costumes](#) (dont le chèche bleu indigo), et des [coutumes](#) comme la *fantasia* (p. 51). Les [termes arabes](#) donnent une « [couleur locale](#) » à la description (par exemple *acéquia* p. 16, *fijar* p. 21, *dzikr* p. 247, ou encore *haïk*, *koubba*, *majnun*...) et lui confèrent ainsi du [réalisme](#).
- La vie au désert est rythmée par la [prière](#), évoquée p. 26, 43, 56, 247, 252, 439, et particulièrement par le *dzikr*, prière collective.

4. *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, tome 2, « Poétique », Paris, éd. du Seuil, 1968, p. 82.

- 5 Le bidonville est décrit **négativement** : il est « la grande décharge de la ville » (p. 158), il est plein de « containers d'ordures » (p. 79), où l'on trouve des « carcasse(s) de métal rouillé », et diverses traces de **pollution** que rejette la grande ville. Lalla y vit cependant de **façon traditionnelle** : comme les gens de la Cité, et ses propres ancêtres, elle pétrit le pain, va chercher l'eau à la fontaine, aide à réparer les filets de pêche, va au bain avec Aamma...

■ Les personnages

- 1 Nour est un jeune garçon de la tribu des « **Hommes bleus** », qui vit dans les années 1910 ; le récit nous dit qu'il a des parents et un frère. Il est le descendant d'Al Azraq, le maître de Ma el Aïnine, et d'une **cherifa**, c'est-à-dire d'une descendante du prophète Mahomet et de sa fille Fatima. Il sera un des seuls survivants de la « guerre sainte ». Ma el Aïnine, le cheikh, choisit Nour comme **disciple** ; le garçon quitte alors sa famille pour suivre le vieil homme, et assistera à son agonie.
- 2 Le roman précise que le père de Lalla est mort dans un accident avant sa naissance, et que sa mère, **Hawa**, est décédée dans les fièvres peu après sa naissance. Elle est alors adoptée par la sœur de son père, **Aamma**, qui vit avec son mari Selim dit Le Soussi et leurs deux fils (Ali et le Bareki) dans un bidonville, la **Cité**, près de Tanger.
- 3 Nour est « initié » par Ma el Aïnine ; Lalla, par Es Ser : derrière ces deux maîtres, il y a **El Azraq**, l'Homme Bleu. Les deux héros suivent donc un même chemin spirituel, chacun à une époque et dans des contextes différents. Tous deux se dirigent **vers le Nord** : Nour suit sa tribu de Smara vers Tiznit, vers la Saguiet el Hamra, en quête d'une vie meilleure pour les Touaregs ; Lalla part de la Cité vers Marseille. Tous deux reviendront vers le « **sud** », vers le désert. Mais leurs destins se terminent différemment : Nour est « vaincu », sans avenir, quand Lalla a su trouver le « bonheur », et s'ouvre elle-même à l'avenir par la naissance de sa fille Hawa.
- 4 Le **patron de l'hôtel Sainte-Blanche** (p. 290 et suiv.) offre à Lalla un travail et un toit ; il se montrera bienveillant, bien que distant. **Paul Estève**, un Français d'un certain âge, vient en aide à Lalla quand elle manque de s'évanouir dans la rue, et lui offre un repas (p. 280-281). Le **photographe** enfin découvre Lalla dans un restaurant, et lui offre une carrière de mannequin et l'opportunité de gagner de l'argent, offre qu'elle finira par refuser.
- 5 À la Cité, Lalla est amie avec **Naman**, le vieux pêcheur qui lui raconte des histoires, et qui vit à l'écart du bidonville. Elle sera auprès de lui à sa mort. Au désert, Lalla est proche du **Hartani**, un berger sourd, muet et sauvage, qui vit à l'écart du monde ; descendant des nomades, il est comme Lalla fasciné par le désert, et initie Lalla à son univers de signes et de silence. Il sera aussi le père de la fille de Lalla, Hawa. À Marseille, elle est amie avec **M. Ceresola**, un réfugié politique italien. Il y a aussi **Radicz**, un jeune mendiant et voleur, avec qui elle se lie d'amitié.

- ⑥ Radicz est un mendiant pauvre de 14 ans, qui appartient à un **réseau de délinquance organisée** pour le vol : il a un « patron », qui l'a recueilli orphelin et lui fait son apprentissage (p. 342). Sa pauvreté est plusieurs fois soulignée, et habite comme Lalla à Tanger dans un bidonville (p. 277). Il aime inventer des histoires pour Lalla, avec qui il se promène au port.

Radicz est un gitan : **comme les nomades du désert**, il appartient à un peuple pauvre qui n'a pas d'attaches, et qui est toujours en mouvement, en quête d'un ailleurs meilleur. De même que le peuple du désert ne trouve pas sa place dans les villes qu'il croise, Radicz ne réussit pas à **trouver sa place** dans la société moderne qui le cantonne à sa fonction de marginal, d'exclu. Sa mort (il est écrasé par un autobus alors qu'il tente de fuir la police qui le pourchasse) a une **double fonction symbolique** : d'abord, cette mort signifie qu'il ne pouvait faire partie du monde de la ville moderne, qu'il était voué à en disparaître ; cette mort est aussi le signe de **la violence et de la dureté de la ville**, qui détruit les individus. On retrouve d'ailleurs une autre mort du même genre dans une nouvelle de Le Clézio intitulée *La ronde*, où deux jeunes filles en moto se font renverser par une voiture dans une banlieue terne et grise. Ce sont à chaque fois des morts où le personnage finit écrasé par une machine d'acier qui incarne la ville et la vie modernes broyant l'homme. D'autre part, ce chapitre tragique précède le dénouement du récit, qui voit le dernier chapitre du récit de Nour, et la fin de l'histoire de Lalla, qui revient vers le désert : le destin de Radicz illustre l'idée selon laquelle la vie dans la ville moderne est impossible, et que le « vrai monde » (p. 23) est celui du désert.

■ Le schéma narratif

- ① Lalla passe beaucoup de temps à **se promener**. Elle chantonne, elle **observe** : « elle guette les choses sur la terre sans penser à rien d'autre ». Elle **joue** avec les fourmis et les mouches, elle s'allonge sur les dunes pour écouter le souffle de la mer et regarder le ciel. « Lalla aime être près de la mer », près de laquelle elle va souvent. Le « bonheur » de Lalla est décrit par des **scènes** : il y a la promenade, l'eau de la fontaine, le feu, le bain, le marché, la fête... Ces séquences sont entrecoupées de récits et de chants. Parfois, Lalla part dans le désert, à la recherche de celui qu'elle nomme Es Ser, le Secret, personnage énigmatique et fabuleux. Il y a aussi le berger, le Hartani, qui apprend à Lalla à demeurer immobile et à regarder le monde qui l'entoure. C'est une vie d'insouciance, de **bonheurs simples**, près de la nature, **qui constitue la situation initiale du récit de Lalla**.
- ② Lalla quitte la Cité pour se réfugier avec le Hartani dans le désert, car Aamma veut la forcer à accepter un **mariage arrangé** avec un homme riche bien plus âgé qu'elle qui apporte des cadeaux à Aamma. Elle refuse ce mariage, et pour conserver sa **liberté** préfère la **fuite**. Cet événement constitue **l'événement perturbateur** du récit, qui passe

alors de la première partie, « Le bonheur », à la seconde, « La vie chez les esclaves ».

- ③ Lalla habite chez Aamma, et finit par trouver une place de femme de ménage dans un hôtel pouilleux à côté d'un magasin de pompes funèbres. Son travail terminé, elle s'en va rêver le long du port. Elle erre dans les rues « comme un vieux chien noir au poil hérissé, sans trouver de place ». Pendant le temps du récit, Lalla est enceinte du Hartani.
- ④ Lalla quitte un jour l'hôtel où elle travaillait. Elle se fait payer ses gages et **va les dépenser** avec Radicz. Ivre d'une liberté toute neuve mais factice, elle se métamorphose. Son destin bascule alors, quand elle rencontre au restaurant où elle mange avec Radicz, un **photographe**. Elle devient tout à coup une **cover-girl célèbre** grâce à lui. Mais Lalla se moque des images et de l'argent, et préférera retourner vers le désert ; la **situation finale** la voit accomplie et heureuse, mettant au monde sa fille Hawa.
- ⑤ Dans le récit de Lalla, la **situation stable** du début est celle de la vie à la Cité ; la **force perturbante** est la demande en mariage ; le « déséquilibre » fait basculer Lalla dans le monde occidental, qui constitue un **second équilibre**, temporaire ; un **nouveau déséquilibre** intervient avec la mort de Radicz et la révélation lors de la « danse » à Paris (voir explication 5), qui poussent définitivement Lalla à revenir à la Cité, où **l'équilibre final** se met en place.

Corrigés des exercices



Corrigé de l'exercice n° 1

Le romancier dispose d'une immense **liberté** dans la façon dont il peut voir et présenter le monde grâce à ses personnages, qui lui servent d'« observatoires », de **points de vue sur les choses**, qu'il peut alterner à sa guise pour présenter la vie davantage par les yeux « du fils du concierge » ou de Jaromil. En croisant ces points de vue, on en apprend plus à la fois sur les hommes qui voient, et sur le monde qu'ils voient.

Le personnage a donc, profondément, **une utilité dans la réflexion philosophique** que l'auteur peut mener sur le monde, car « [le roman] est la grande forme de la prose où l'auteur, à travers des ego expérimentaux (= personnages), examine jusqu'au bout quelques grands thèmes de l'existence » (*L'art du roman*).



Textes et contextes

A

Biographie de J.-M.G. Le Clézio

Remarque méthodologique

La vie de l'auteur n'explique pas à elle seule une œuvre, mais peut parfois rendre compte de certains faits d'écriture : il s'agit donc de la connaître et de savoir en tenir compte (un écrivain a un passé, un vécu, une relation avec son milieu, son inspiration ne naît pas *ex nihilo*) sans pour autant tomber dans la « critique biographique », qui voit dans les textes des allusions systématiques à la biographie de l'auteur.

En l'occurrence, il se trouve que les œuvres de J.-M. G. Le Clézio sont souvent fortement inspirées de sa vie ; ainsi Gérard de Cortanze note : « Quelle est la place de la biographie dans l'œuvre de J.-M. G. Le Clézio ? Elle n'est que cela, cette œuvre : de la biographie »⁵. D'où l'importance de bien lire la biographie suivante !

1. Enfance et formation

Jean-Marie Gustave Le Clézio naît le 13 avril 1940, à Nice, dans le contexte difficile de la « débâcle »⁶. C'est près de Nice qu'il passe son enfance avec ses grands-parents maternels. La vie de voyageur de l'auteur commence-t-elle avec la *longue expédition* qu'il entreprend avec sa mère à l'âge de sept ans pour rejoindre en bateau son père, médecin de brousse, *au Nigéria* ? C'est, en tout cas, lors de ce voyage qu'il entreprend son premier roman, *Un long voyage...* C'est donc un romancier précoce qui se nourrit tout jeune des images de l'Afrique, lors de cette aventure dont il s'inspirera bien plus tard pour son roman *Onitsha*, puis lors de l'année qu'il passe à Ogoja, au Nigéria. Ses études, qu'il accomplit à Nice encore, le voient se passionner pour la lecture et l'écriture, et même pour la bande dessinée ! Ce qui n'assure pas sa réussite scolaire, médiocre...

5. In Gérard de Cortanze, J.-M. G. Le Clézio, *Vérité et légendes. Le nomade immobile*, Paris, Éditions du Chêne, 1999.

6. Il s'agit de la retraite de l'armée française face à l'armée allemande en mai 1940; le terme est cependant excessif, puisque les soldats français ne se sont pas enfuis mais ont combattu au prix de 100 000 morts en 47 jours et ont infligé de lourdes pertes à leurs adversaires allemands qui ont eu 100 000 hommes mis hors de combat.

Il devient cependant [professeur](#) à Bath, en Angleterre, et se lance dans des études de grammaire et de philologie⁷.

2. Premières publications

Son roman *Le procès-verbal* (1963) inaugure sa carrière de romancier à succès : ce récit à l'esthétique proche de *L'étranger* d'Albert Camus et des recherches narratives du [Nouveau Roman](#) est couronné par le prix Renaudot, et permet à l'auteur vivre de sa plume. Les nouvelles de *La fièvre* (1965), qui partent de l'expérience de la douleur, sont elles aussi écrites dans un style qui rappelle celui du Nouveau Roman (sur ce mouvement littéraire, voir plus bas).

L'auteur élabore peu à peu une écriture plus personnelle, moins influencée par les mouvements littéraires de son temps, à partir de *Le déluge* (1966), où il dénonce la confusion, l'angoisse et la peur que créent les [grandes villes occidentales](#). Sa [contestation de la société moderne](#) culmine au seuil des années 70 avec les romans *Terra Amata* (1967), *Le livre des fuites* (1969), *La guerre* (1970) et *Les géants* (1973), mais fait depuis toujours partie de tous ses écrits.

3. Découverte de l'Amérique latine

En 1967, il fait son service militaire en Thaïlande en tant que coopérant, et est rapidement expulsé pour avoir [dénoncé la prostitution infantile](#) : le romancier s'est souvent engagé dans des luttes pour des causes qui le touchaient, et n'a pas hésité à prendre position, tant dans ses œuvres que par ses actes. Il est alors envoyé à [Mexico](#), à l'Institut d'Amérique latine, afin d'y finir son service. Il participe à l'organisation de la bibliothèque de l'Institut français d'Amérique latine (IFAL), apprend l'espagnol, découvre les textes amérindiens, [partage la vie des Indiens](#) du Darién panaméen, plus tard effectuera des [recherches universitaires](#) sur « La Relation de Michoacán » : c'est une nouvelle culture à laquelle l'écrivain s'initie. Après un premier mariage en 1961 avec Rosalie Piquemal (avec qui il a une fille, Patricia), il se marie en 1975 avec Jémia, originaire du Sahara occidental et mère de sa deuxième fille, Alice. Le Clézio partage alors sa vie entre le Mexique, le Nouveau-Mexique, Nice et Paris ; il enseigne entre autres aux universités de Bangkok, de Mexico, de Boston, d'Austin et d'Albuquerque.

7. Science des textes qui vise à rétablir le contenu original de textes connus par plusieurs sources, c'est-à-dire à choisir le meilleur texte possible au départ de manuscrits, d'éditions imprimées ou d'autres sources disponibles en comparant les versions conservées de ces textes, ou à rétablir le meilleur texte en corrigeant les sources existantes.

4. Une nouvelle orientation littéraire

À la fin des années 1970, Le Clézio opère un changement dans son style d'écriture et publie des livres à l'écriture plus sereine, où les **thèmes de l'enfance, des minorités, du voyage**, passent au premier plan. Cette nouvelle manière d'écrire séduit le grand public. Dans *Mondo et autres histoires* (1978), il évoque ainsi les thèmes de la nostalgie de l'enfance et de l'innocence de la société pré-industrielle ; l'œuvre lui assure son premier succès auprès du grand public. Puis en 1980, il est le premier à recevoir le Grand prix de littérature Paul-Morand, décerné par l'Académie française, pour son ouvrage *Désert*, qui raconte sur deux niveaux le sort des hommes bleus du Maghreb et de Lalla, une de leur descendante ; *Désert* sera un de ses plus succès les plus importants, et marquera sans doute un moment décisif dans l'œuvre de l'auteur.

En effet, tandis que *La Guerre* était marqué par l'angoisse et le *Livre des fuites* par l'errance, *Mondo et autres histoires* transportait le lecteur dans un monde empreint de joie, auprès d'enfants indiens au bonheur simple. Dans *Désert*, les deux aspects contradictoires de l'univers de Le Clézio se rencontrent et fusionnent : le roman est à la fois poétique et tragique, à la fois noir et marqué par l'émerveillement, et explore tour à tour les deux aspects du monde...

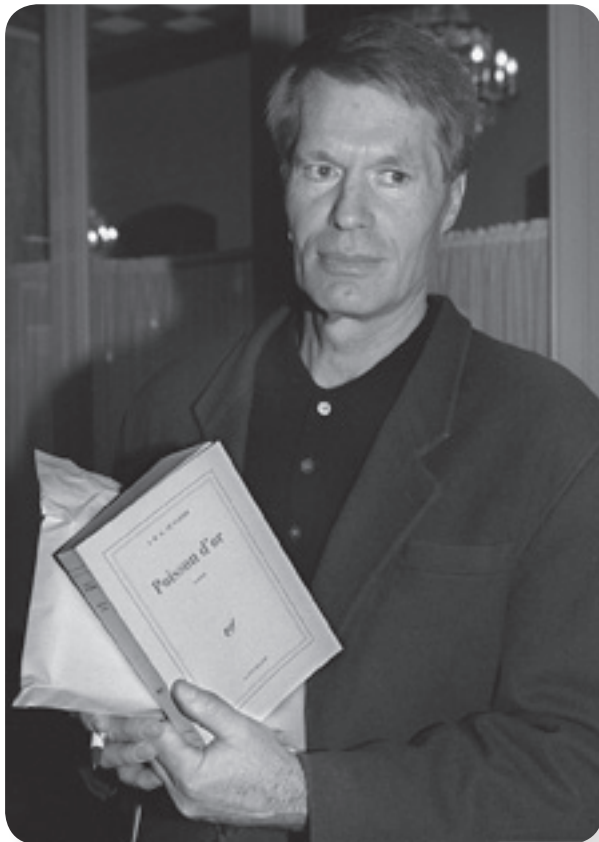
En 1982, *La ronde et autres faits divers* décrit la vie de quelques adolescents et immigrés angoissés dans un milieu urbain inhospitalier. Plus tard, en 1999, paraîtra un livre qui contient deux romans courts, ou nouvelles longues : *Hasard* suivi de *Angoli Mala*, où de nouveau les thèmes du grand voyage, de l'aventure, des étendues rencontrent le sentiment de déracinement et l'expérience du passage de l'enfance à l'adolescence.

5. Une œuvre d'inspiration autobiographique ?

Bien sûr, les nombreux **voyages** qu'a réalisés l'auteur, son existence cosmopolite, ont eu une influence sur son œuvre : ainsi, sa fascination pour la vie des Indiens inspirera probablement *La fête chantée* (1997), qui puise à son expérience des peuples amérindiens. De même, son voyage jusqu'à l'île de Rodrigues donnera lieu à *Voyage à Rodrigues* (1986), un journal largement autobiographique.

Outre ses voyages vécus, l'auteur s'inspire tant de sa propre histoire que de celle de **certains membres de sa famille** : ainsi le roman *Onitsha* (1991) rapporte l'histoire d'un petit garçon qui va en Afrique rencontrer son **père**, médecin, ce qui rappelle bien sûr l'histoire de l'auteur lui-même. Le voyage qu'il effectue à l'île Maurice en 1981 aboutit au roman *Le chercheur d'or* (1985), qui raconte les aventures de son **grand-père paternel**. Quant à *La quarantaine* (1995), elle narre les aventures de son **grand-père maternel**. *Gens de nuages* (1997), écrit en collaboration avec sa femme, est une sorte de journal de voyage, de retour aux sources, à travers le désert.

Enfin, en octobre 2008, alors que paraît *Ritournelle de la faim*, inspiré par la figure de sa mère, il se voit décerner le **prix Nobel** de littérature.



À la fois auteur engagé et écrivain du silence du désert, entrelaçant les thèmes de l'enfance et de l'innocence de l'individu et du monde avec le tableau d'une post-modernité mortifère, peintre des villes comme de la nature sauvage et du voyage, romancier à succès mais toujours discret sur le plan médiatique, Le Clézio nous offre une œuvre foisonnante et diverse, traversée par des thématiques récurrentes dont certaines sont exprimées dans le roman que vous venez de lire : *Désert*.

Photographe : Eric Feferberg. © AFP.



Autobiographie et création romanesque

1. Œuvres de Le Clézio avec leur date de parution (liste non exhaustive)

a) Œuvres de fiction : romans, nouvelles et récits

- *Le procès-verbal*, roman, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1963 (prix Renaudot) ;
- *Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur*, nouvelle, Mercure de France, L'écharpe d'Iris, Paris, 1964 ;

- *La fièvre*, nouvelles, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1965 ;
- *Le déluge*, roman, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1966 ;
- *Terra Amata*, roman, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1967 ;
- *Le livre des fuites*, roman, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1969 ;
- *La guerre*, roman, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1970 ;
- *Les géants*, roman, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1973 ;
- *Voyages de l'autre côté*, nouvelles, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1975 ;
- *Mondo et autres histoires*, contes, Gallimard, Paris, 1978 ;
- *Désert*, roman, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1980 (grand prix de littérature Paul- Morand de l'Académie française) ;
- *La ronde et autres faits divers*, nouvelles, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1982 ;
- *Le chercheur d'or*, roman, Gallimard, Paris, 1985 ;
- *Voyage à Rodrigues*, roman, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1986 ;
- *Printemps et autres saisons*, roman, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1989 ;
- *Onitsha*, roman, Gallimard, Paris, 1991 ;
- *Étoile errante*, roman, Gallimard, Paris, 1992 ;
- *Pawana*, roman, Paris, Gallimard, 1992 ;
- *La quarantaine*, roman, Gallimard, Paris, 1995 ;
- *Poisson d'or*, roman, Gallimard, 1996 ;
- *Hasard*, suivi de *Angoli Mala*, romans, Gallimard, Paris, 1999 ;
- *Cœur brûle et autres romances*, nouvelles, Gallimard, Paris, 2000 ;
- *L'enfant de sous le pont*, roman, Lire c'est partir, Paris, 2000 ;
- *Révolutions*, roman, Gallimard, Paris, 2003 ;
- *L'Africain, portrait de son père*, Mercure de France, « Traits et portraits », Paris, 2004 ;
- *Ourania*, roman, Gallimard, « Collection Blanche », Paris, 2006 ;
- *Ritournelle de la faim*, roman, Gallimard, « Collection Blanche », Paris, 2008.

b) Essais et idées

- *L'Extase matérielle*, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1967 ;
- *Hai, Skira*, « Les Sentiers de la création », Genève, 1971 ;
- *Mydriase*, illustrations de Vladimir Velickovic, Fata Morgana, Saint-Clément-la-Rivière, 1973 ;
- *Vers les icebergs*, Fata Morgana, « Explorations », Montpellier, 1978 (contient le texte d'*Iniji*, par Henri Michaux) ;
- *L'Inconnu sur la terre*, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1978 ;
- *Trois villes saintes*, Gallimard, Paris, 1980 ;
- *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Gallimard, « NRF Essais », Paris, 1988 ;
- *Diego et Frida*, Stock, « Échanges », Paris, 1993 (biographie de Diego Rivera et Frida Kahlo) ;

- *Ailleurs, entretiens avec Jean-Louis Ezine*, Arléa, 1995 ;
- *La fête chantée*, Gallimard, « Le Promeneur », 1997 ;
- *Gens des nuages* (avec Jémia Le Clézio, photographies de Bruno Barbey), récit de voyage, Stock, « Beaux Livres », 1997 ;
- *Raga. Approche du continent invisible*, Le Seuil, « Peuples de l'eau », Paris, 2006 ;
- *Ballaciner*, Gallimard, 2007.

Le Clézio a également publié des études, des traductions, et des œuvres de littérature enfantine.



Exercice autocorrectif n° 1 : Recherche sur les prix littéraires

Effectuez une recherche sur les trois **prix littéraires** cités dans la biographie de l'auteur : quand ont-ils été créés ? Que récompensent-ils ? Qu'apportent-ils aux écrivains ? Quels sont les enjeux de ce type de prix dans le domaine de la création littéraire ?

➡ **Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 1 à la fin du chapitre.**



Contexte historique et contexte d'écriture

1. Contexte historique interne

Tout d'abord le contexte historique « **interne** », c'est-à-dire celui des événements qui se déroulent dans l'œuvre même. Plusieurs dates apparaissent dans *Désert*, principalement dans le récit des « hommes bleus » : le roman, bien que semblant à première lecture présenter une atmosphère onirique, comme hors du temps (cette atemporalité est surtout celle qui est ressentie par les hommes bleus ou par Lalla), est malgré tout bien relié à l'Histoire réelle. Voici quelques repères historiques pour comprendre dans quelles circonstances se déroulent aussi bien les aventures de Nour que celles de Lalla.

a) Rappels généraux : colonisation et décolonisation

Le Maroc, pays où se déroule le récit de Nour (au Sahara occidental) et une partie de celui de Lalla (dans la région de Tanger), à la différence de l'Algérie, est demeuré longtemps replié sur lui-même et a su préserver un temps son indépendance. Face **aux appétits des pays européens** cependant, Angleterre, Espagne, France et Allemagne en tête, et du fait

des difficultés économiques qu'il subit à la fin du XIX^e siècle, le pays est peu à peu occupé par les puissances étrangères, surtout par la France, dont l'emprise fut d'abord économique et financière. Au début du XX^e siècle, le gouvernement marocain se soumet à la France, entraînant ainsi un profond mécontentement des tribus du Sahara occidental, qui aspirent à préserver leur indépendance et leur identité. Ces tribus vont alors se rebeller, soulèvement dont le roman nous rapporte le déroulement. L'histoire de **Nour** appartient à cette première époque, marquée par la **guerre** et la lutte contre l'oppression et pour la liberté.

À un XIX^e siècle de conquêtes succède un XX^e siècle dominé par la **décolonisation** : les colonies réclament une indépendance politique et économique bien légitime, l'arrêt de l'ingérence de la métropole dans leurs affaires intérieures, et la fin de rapports marqués une domination idéologique qui promouvait la supériorité des Blancs sur les autres peuples.

En ce qui concerne la France, elle se sépare ainsi par exemple de l'Indochine, après une guerre qui culmine avec la chute de Diên Biên Phu (1953-54). Les pays du Maghreb, quant à eux, retrouvent l'indépendance de façons diverses : quand l'Algérie s'engage en 1954 dans une guerre longue et douloureuse qui ne prendra fin qu'avec les accords d'Évian signés par Charles de Gaulle en 1962, **le Maroc** et la Tunisie, comme les pays d'Afrique noire, se séparent sans violence de la métropole.

L'histoire de **Lalla** est ancrée dans cette seconde époque, qui, bien que voyant l'indépendance des anciennes colonies, est encore décrite dans le roman comme **la continuation de la domination**, sous d'autres formes, des pays « occidentaux » sur des pays comme le Maroc.

b) Chronologie de l'histoire du Maroc

Voici un tableau chronologique récapitulatif des principaux événements ayant marqué l'histoire du Maroc et que vous retrouverez en grande partie dans le roman :

1830	L'installation de la France en Algérie et les agitations tribales mettent en danger le pouvoir des souverains marocains.
1831	Naissance de Ma el Aïnine .
1860-1862	Les Marocains perdent la guerre contre les Espagnols, qui occupent Tétouan. Les finances du Maroc sont mises à mal par l'indemnité de guerre à régler.
1873-1894	Moulay Hassan parvient à rétablir l'ordre parmi les tribus et à faire reculer l'ingérence étrangère. Son successeur, Moulay Abdel Aziz, sera moins heureux.
1899	Xavier Coppolani est envoyé dans le Sud de la Mauritanie pour une mission, en fait pour préparer le terrain d'une occupation française .
1900	Accord secret sur le Maroc et la Lybie entre la France et l'Italie.
1902-1903	Fondation de Smara . Fondation du Comité du Maroc français .
1904	L'« Entente Cordiale » entre la France et l'Angleterre reconnaît les droits de la France sur le Maroc.
12 mai 1905	Assassinat de Coppolani à Tijikka. Les Français sont décidés à « venger leur honneur ».
1905-1906	Crise franco-allemande à propos du Maroc : coup de Tanger.
7 avril 1906	Acte d'Algésiras : la souveraineté chérifienne est maintenue mais sous contrôle international à dominante française. Politique de la « Porte Ouverte ». À Marseille, exposition coloniale.
1907	Assassinat de Mauchamp et de Lasallas. Occupation de Oujda et de Casablanca.
1908	Moulay Hafid renverse Moulay Abdel Aziz, trop compromis avec les Européens.
1909	Abandon de Smara , indéfendable.
1910	Mort de Ma el Aïnine à Tiznit.
1911	Création d'une administration du contrôle de la dette. Intervention française dans la région de Fès et de Marrakech. Deuxième crise franco-allemande : coup d'Agadir.
1912	Signature de la Convention de Fès : le Maroc passe sous protectorat de la France . Abdication de Moulay Hafid : Moulay Youssef lui succède.
1914	La « tache de Taza » est réduite. Le peuplement européen connaît un grand essor.
1916-1917	Soulèvement dans le Souss marocain. Répression.
1912-1925	Lyautey occupe le pays et le réorganise. Pétain lui succède.
1923	Tanger se voit conférer un statut international.
1919-1925	Guerre du Rif : soulèvement des tribus littorales menées par Abdel Krim.
1933-1934	La campagne de Saghro achève l'occupation du Maroc .
1935	Dépôt d'un plan de réformes formé par les intellectuels.
1942	Le Maroc entre dans la guerre.
1944	Le parti nationaliste, l'Istiqlal, lance un manifeste d'indépendance.
1947	Mohammed V à Tanger prononce un discours nationaliste .
1952	Émeutes ; discours du trône sur l'émancipation.
1953	Exil forcé de Mohammed V. Troubles.
1956	Retour de Mohammed V. Indépendance du Maroc .
1962	Hassan II au pouvoir.
1999	Mohammed VI au pouvoir.

c) Le Maroc et la France ; l'inscription du récit dans l'histoire marocaine

Dès les années 1880, plusieurs pays européens comme l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne et la France, convoient les pays du Maghreb et plus particulièrement le Maroc, car étant alors à l'apogée de leur puissance économique, ils recherchent des débouchés pour leurs productions industrielles : le Maroc présente dans cette optique l'intérêt de la proximité géographique. Le pays, alors dirigé par un **sultan**, Moulay Hassan, qui est aussi le « Commandeur des croyants⁸ » (le pays est musulman), résiste dans un premier temps à l'invasion européenne, mais sera peu à peu pénétré par la **domination économique, financière, technique et militaire de l'Europe**, et en particulier de la France.

Le vieux sultan meurt en 1894 ; son successeur, Moulay Abdel Aziz, épuise les finances publiques par des dépenses somptuaires et doit **emprunter à l'Europe**... où les banques exigent 40% de commission ! Le pays lance alors trois emprunts à dominante française ; ces liens entre la France et le Maroc, qui seront donc de l'ordre d'une domination financière, seront concrétisés par l'« Acte d'Algésiras », en 1906, qui est évoqué dans le roman à la page 376. Moulay Abdel Aziz est renversé et remplacé par **Moulay Hafid** en 1908, mais ce dernier sera également impuissant à lutter contre l'emprise des Occidentaux ; le **Makhzen**, nom du gouvernement du sultan, endetté et affaibli, accepte peu à peu le protectorat de la France ; mais les tribus du Sahara occidental restent opposées à cette forme de domination, et considèrent que le sultan s'est laissé « acheter » par les Français.

Le premier récit de Désert, celui que nous appellerons récit A, s'ouvre en 1909-1910, et s'inscrit dans ce contexte réel et historique en rapportant un épisode précis de l'histoire de la colonisation du Sahara occidental : **Ma el Aïnine**, cheikh⁹ et chef religieux venu du sud saharien, prend la décision de quitter la légendaire **Smara** avec ses fidèles pour traverser le désert à la recherche de nouveaux territoires pour les siens. Cette révolte des « **hommes bleus**¹⁰ », qui se retrouveront finalement abandonnés par le pouvoir marocain, sera réprimée par les Français. Relisez le second développement de la première partie du récit A (p. 33-72) : le jeune Nour, après avoir suivi son peuple jusqu'à Smara à travers la Saguiet el Hamra, assiste à la grande réunion des peuples du désert, pauvres, démunis,

8. Le « Commandeur des croyants » est un grade religieux, politique et social, représentant le chef suprême des musulmans, désignant dans les premiers temps de l'islam le calife. De nos jours, le sultan de Brunei et le roi du Maroc portent ce titre.

9. Un cheikh est, chez les Arabes, un homme respecté en raison de son grand âge ou de ses connaissances scientifiques ou religieuses. Ce titre correspond au sage.

10. Les Touaregs sont un peuple de Berbères nomades vivant dans le Sahara, l'Algérie, la Libye et sur les bordures du Sahel, Niger, Mali et Burkina Faso. Ce sont les descendants des premiers habitants de l'Afrique du Nord. Les Touaregs sont souvent appelés par les Occidentaux « hommes bleus », d'après la couleur de leur chèche (turban qui s'enroule sur la tête pour se protéger du soleil, du vent, de la pluie, du sable, du froid...). Teint avec de l'indigo, il colore la peau de bleu.

mais peu à peu unis sous la houlette du fascinant et charismatique Ma el Aïnine. Le père de Nour exprime bien ces espoirs : « Nous allons partir bientôt, notre cheikh l'a dit, nous allons partir bientôt ». « Où ? » avait demandé Nour. « Vers le nord, au-delà des montagnes du Draa, vers Souss, Tiznit. Là-bas, il y a de l'eau et des terres pour nous tous, qui nous attendent (...) » (p. 49). Il n'est pas anodin que le roman s'achève avec la mention « *Agadir, 30 mars 1912* » : c'est en effet la date de la signature de la **Convention de Fès** qui établit le Protectorat français sur le Maroc, et la fin des espoirs d'indépendance. D'ailleurs les **derniers mots du roman** sont : « Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient » (p. 439), comme si les hommes bleus avaient symbolisé, à eux seuls, l'idée de liberté, qui achoppe sur la réalité historique de la colonisation.

La révolte des tribus rebelles, qui n'ont pas hésité à recourir à la force (des ressortissants européens sont assassinés, la ville de Fès où réside le sultan est assiégée), s'achèvera dans le sang : le Makhzen, incapable de rétablir l'ordre, fait appel aux forces françaises qui interviennent militairement. Les combats entre tribus et armée française sont évoqués par l'auteur dans le roman.

Le **second récit**, celui qui narre les aventures de Lalla, est lui aussi lié à l'histoire conjointe du Maroc et de la France, mais s'inscrit dans un contexte plus tardif.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, le Maroc est resté fidèle à la France ; il nourrit cependant un fort **mouvement indépendantiste**, et des tensions entre les deux pays apparaissent ; ainsi Mohammed V, sultan qui affiche sa volonté autonomiste, se trouve forcé d'abdiquer, et remplacé par un allié de la France. La métropole tente pourtant de conserver des liens pacifiques avec le Maroc, et rétablit le sultan avant de proclamer une « indépendance dans l'interdépendance » en 1956. C'est Hasan II qui accède au pouvoir en 1962 ; sous son règne, une **situation économique difficile** entraîne une forte immigration vers la France, la métropole qu'on connaît et dont on parle la langue.

Cette immigration est au cœur du récit B, d'autant plus qu'entre 1975 et 1990, l'immigration marocaine est surtout féminine, et s'installe souvent à **Marseille**, ville portuaire qui accueille en premier lieu les nouveaux arrivants.

d) Les personnages historiques du roman

Plusieurs personnages historiques sont évoqués dans *Désert*, et côtoient les personnages fictifs nés de l'imagination du romancier ; ils contribuent à ancrer le récit dans une réalité historique précise. Vous remarquerez que ces personnages sont présents uniquement dans le récit A, qui a une dimension historique certaine, quand le récit de la vie de Lalla ressort davantage de la fiction.

■ Du côté marocain :

Moulay Hafid : il est le sultan du Maroc au moment du récit. On évoque à la page 365 son statut de « Commandeur des Croyants » ; aux pages 376 à 379, le narrateur rappelle que le siège de son pouvoir se situe à Marrakech, et que Moulay Hafid « a signé l'Acte d'Algésiras, qui met fin à la guerre sainte » et qu'il « accepte le protectorat de la France ».

Ma el Aïnine : fils de marabout¹¹ né vers 1838, il mène une vie nomade avant d'écrire des œuvres de théologie et de devenir le « grand cheikh Moulay Ahmed ben Mohammed el Fadel », dont le surnom Ma el Aïnine signifie « l'Eau des Yeux » (p. 35). Entouré de ses fils (Saadbou, Lahrdaf (p. 35), Hassena (p. 398), Ahmed, ou Mohammed Ech Chems - le Soleil (p. 49), et l'aîné, Moulay Sebaa, - le Lion- ou Moulay Hiba – Dehiba, la Parcelle d'Or (p. 365), c'est lui qui est à l'origine de la guerre sainte contre les Français et qui est à la tête des « hommes du désert » (les « Berik Allah ») et de leur révolte contre l'emprise occidentale. Il est le fondateur de la ville de Smara, située en plein désert, qui fut le centre de la résistance. Après la bataille de Tadla contre les troupes du général Moinier, vaincu, il se retire dans le désert à Tiznit, où il meurt le 23 octobre 1910.

Moulay Hiba est le fils aîné de Ma el Aïnine et de Lalla Meymuna (Laliyi), la femme qui accompagne le grand cheikh jusqu'à la fin ; surnommé le Lion, il est appelé « notre vrai roi » (p. 49) : il est pour les hommes du désert « celui qu'ils avaient choisi pour roi des terres du Sud » (p. 365) : en effet, la révolte des peuples du Sahara les pousse à remettre en cause le pouvoir de Moulay Hafid (p. 382) et à rechercher un sauveur providentiel : « Parfois, venait la rumeur : « Moulay Hiba arrive, Moulay Sebaa, le Lion, notre roi ! » » (p. 401). Moulay Hiba se retrouvera d'ailleurs sultan à son tour après l'abdication de Moulay Hafid. Il est cependant battu devant Agadir (voir p. 435 et suivantes, la relation de la bataille perdue du Lion et de ses troupes contre le colonel Mangin) ; il décédera en 1919.

■ Du côté français :

À la tête des forces françaises, le **général Moinier** qui commande à 2 000 hommes (leur marche est évoquée p. 373-374), et le colonel Mangin, à 4 000 (cf. p. 434-435) ; ils ont pour mission de faire cesser la rébellion des tribus sahariennes.

Xavier Coppolani, administrateur colonial envoyé par la France pour mettre fin à la crise, que Ma el Aïnine fit assassiner en 1905 (1904, écrit l'auteur p. 375), et le **docteur Mauchamp**, directeur du dispensaire de Marrakech (p. 375), également assassiné en 1905, sont aussi mentionnés.

11. Un marabout est, en Afrique du Nord, le fondateur et chef d'une confrérie mystique. On lui accorde souvent des pouvoirs de thaumaturge : ainsi Nour pense que Ma el Aïnine est capable de guérir les aveugles par l'imposition de ses mains.

Camille Douls, un aventurier français, et un des premiers explorateurs français du Maroc, qui a pu rencontrer Ma el Aïnine avant d'être tué par ses guides en 1887, est également présent dans le roman (p. 375 et 381).

Enfin, une **foule de personnages plus anonymes** hantent le récit A – des tirailleurs africains, ou sénégalais (p. 434)...

2. Contexte d'écriture

a) Contexte historique

Les années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale ont été marquées pour la plupart des pays industrialisés par une croissance sans précédent : c'est la période des « **Trente Glorieuses** ». Cet enrichissement général s'accompagne de phénomènes sociaux et environnementaux connus : exode rural et désertification des campagnes, **urbanisation** accrue, nouvelles formes de villes « modernes », pollution... Mais il s'accompagne aussi du développement de la **société de consommation**, où s'imposent la télévision, les objets industriels, les supermarchés, d'où une forme de consumérisme et une uniformisation des modes de vie. La crise des années 70 entraîne cependant une récession économique, et avec elle du chômage et de la précarité, voire de la pauvreté.

La croissance des années 60 a aussi eu pour conséquence d'accentuer l'écart entre pays du « Nord » industrialisé et pays du « Sud », ou « en voie de développement ». Ces derniers ont du mal à mettre un terme à la **misère**, aux dettes nationales, aux fortes **inégalités sociales** et à **l'immigration**.

C'est dans **ce contexte historique particulier**, qui voit la richesse des pays comme la France attirer les populations pauvres de pays comme le Maroc, mais aussi la déception de ces hommes en quête d'une vie meilleure et qui se heurtent finalement soit à la dureté du monde industriel, soit au rejet voire à la misère qui frappe nombre d'immigrés, que l'auteur prend la plume : gardez ainsi à l'esprit que la situation de Lalla, jeune immigrée venue de Tanger, mais aussi les autres immigrés et personnages pauvres et exclus décrits dans le roman, sont inspirés par la réalité du contexte qui fut celui de l'écriture du roman, lequel **dénonce une situation ancrée historiquement**. Il en sera de même avec *La goutte d'or* de Michel Tournier, votre lecture cursive.

b) Contexte littéraire

Le Clézio commence sa carrière d'écrivain au début des **années 60**, alors que le roman « traditionnel », ou balzacien, a vécu. Les romanciers du Nouveau Roman remettent en cause l'idée même de fiction – et donc de roman comme genre littéraire.



Exercice autocorrectif n° 2 : Recherches sur le Nouveau Roman

En vous rendant sur Internet ou en consultant manuels et encyclopédies, faites une recherche sur le Nouveau Roman évoqué dans la biographie :

- ▶ Qu'est-ce qui caractérise ce **mouvement littéraire** ?
- ▶ Citez quelques auteurs qui en ont fait partie. Quelles furent leurs positions sur le genre romanesque ?
- ▶ *Désert* vous semble-t-il un roman traditionnel, ou inspiré de ce courant d'écriture ?

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 2 à la fin du chapitre.



Analyse du titre et de la structure de l'œuvre

1. Le titre

a) Point méthode : fonctions du titre

Le rôle fondamental du titre d'un roman dans la **relation qu'établit le lecteur avec l'œuvre** est évident. Combien de fois ne choisit-on pas un ouvrage pour la beauté ou le mystère de son titre ? C'est que le titre – qui fait partie du **paratexte** : nom de l'auteur, titre, préface, illustrations.... – est « le signe par lequel le livre s'ouvre »¹² à la curiosité du lecteur, qui en attend donc quelque chose. On dit ainsi que le titre crée à lui seul un horizon d'attente : c'est-à-dire un champ de possibles que le lecteur imagine. Ainsi, *Le crime de l'Orient-Express* d'Agatha Christie nous indique d'emblée que le roman appartient à un genre, le roman policier, qu'il va se situer dans un lieu précis (un train) et un univers géographique particulier : le lecteur a donc des attentes (intrigue, mystère, rebondissements, coupables...)...qui seront parfois déçues ! Le titre établit ainsi un premier contact fondamental.

Ses fonctions sont les suivantes :

a) Il sert d'abord à **identifier** un ouvrage. Pour les classiques, le titre – *Madame Bovary* – se suffit d'ailleurs à lui-même !

b) Il a également une **fonction informative** : il donne des renseignements sur la forme ou le contenu de l'œuvre. Il peut ainsi renvoyer au **thème** du roman (ainsi *Paul et Virginie*, de Bernardin de Saint Pierre, va raconter

¹² Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque*, 1973, p. 173.

les relations des deux personnages éponymes). Il peut à cet égard être **métaphorique** : *Le Rouge et le Noir* désigne les deux carrières qui s'ouvrent au héros, Julien Sorel : la carrière militaire (le rouge) ou ecclésiastique (le noir), ou **ironique** : *La joie de vivre* de Zola dépeint un personnage obsédé par la mort. Enfin, le titre peut renvoyer uniquement au **genre** de l'œuvre, comme, par exemple, *Le roman comique* de Scarron.

c) Souvent, de façon moins directe, le titre **connote** une signification : par exemple *Quatrevingt-Treize* de Hugo évoque le roman historique en rappelant la date de 1793.

d) Enfin, le titre a bien sûr pour fonction de **séduire** : par ses sonorités (*Les filles du feu*, Nerval), par une image poétique (*Le charme noir*, de Yann Queffélec), son caractère choquant (*Juliette ou le triomphe du vice*, de Sade), ou encore sa concision ou sa longueur inhabituelles. Roland Barthes parle de fonction apéritive du titre : il met en appétit, donne envie de lire.

b) « Désert »

Voici un titre **sobre**, qui exprime à lui seul le **thème** central de l'ouvrage : ce titre a donc une **fonction thématique**. Sa **brièveté** – un seul mot, deux syllabes, rendues saillantes par leurs **sonorités** marquées en [d], [z], [r] – **intrigue**, car le mot sans complément (de quel désert parle-t-on ?) paraît incomplet : la curiosité du lecteur est éveillée, c'est sa **fonction de séduction**. Mais qu'est-ce que ce « désert » exactement ? Celui des hommes bleus, et celui auquel aspire Lalla bien sûr ; mais peut-être aussi la solitude de Lalla, et même celle du monde des villes modernes, glaçantes et déshumanisées où l'on croise finalement moins d'être humains que dans le véritable désert... Au-delà donc du sens initial, évident, de ce mot-programme, on ressent la **polysémie** du terme : avant même d'avoir ouvert l'ouvrage, le lecteur est déjà en plein travail de réflexion et d'**interprétation**, explorant le concept même du désert : étendue infinie de sable, qui incite à la simplicité et à l'introspection ? « Désert » métaphorique ? Symbolique ?

2. La structure de l'œuvre

Vous avez sûrement noté que le roman est composé de **deux récits entrecroisés** : celui des hommes bleus, et celui de Lalla.

Ces deux récits sont clairement identifiés et distingués par la **typographie** : de fait, le récit des hommes bleus (que nous nommerons « **récit A** ») est condensé en une colonne étroite, légèrement décalée sur la droite de la page (un peu à la manière de certains manuscrits antiques, comme si ce premier récit avait été rédigé par la main d'un autre auteur rapportant une histoire plus ancienne), quand celui de Lalla (que nous nommerons « **récit B** ») est écrit en pleine page. Est-ce que l'espace blanc laissé sur la page dans le récit A doit donner l'impression d'une sensation de **vide**

– celle du désert lui-même peut-être ? Ou bien est-ce que la ligne formée par le texte, plus étroite, rappelle la **marche sinueuse dans le désert** des caravanes des Hommes bleus ? Il est en tout cas certain que la variation typographique joue un double rôle : organiser les deux voix du roman, et évoquer deux mondes différents.

Par ailleurs, le récit A ne porte pas de titres, mais **des dates et des lieux** (« Saguïet el Hamra, hiver 1909-1910 », p. 7 ; « Tiznit, 23 octobre 1910 », p. 397 ; « Agadir, 30 mars 1912 », p. 424), quand le récit B est divisé en deux grandes parties portant chacune **un titre**, « Le Bonheur » (p. 73) et « La vie chez les esclaves » (p. 257). Le A est donc davantage ancré dans l'Histoire par ses références temporelles et géographiques, le B davantage tourné vers la fiction, vers l'histoire d'un destin particulier, celui de Lalla (tout en étant également lié à un contexte historique précis, mais présenté de façon plus implicite).

Il apparaît d'emblée qu'une relation existe entre ces deux parts du roman, ce qui suppose une **structure « binaire »** (en deux parties). Mais comme le récit A ouvre et ferme l'œuvre, la structure est aussi « **circulaire** » : elle forme un cercle, et se clôt sur elle-même en semblant revenir à son point de départ. Enfin, la progression en parallèles des deux personnages, Lalla et Nour, nous suggère une structure plus **linéaire**. Envisageons ces trois aspects de la composition du roman.

a) Une structure linéaire

« Les routes étaient circulaires, elles conduisaient toujours au point de départ, traçant des cercles de plus en plus étroits autour de la Saguïet el Hamra. Mais c'était une route qui n'avait pas de fin, car elle était plus longue que la vie humaine » (p. 24)

Cette citation, présente dès le début de l'œuvre, entraîne d'emblée le lecteur dans une réflexion sur la notion de route, de chemin : les hommes bleus cheminent, Lalla et Nour se déplacent sans cesse, l'évolution personnelle ne semble se vivre que dans le déplacement géographique, **métaphore** du chemin de la vie (« plus longue que *la vie humaine* »). De fait, le roman présente **deux récits qui évoluent parallèlement** : Nour et Lalla, chacun de leur côté, vont grandir et mûrir, vivant des expériences qui les rendent adultes (**naissances**, par exemple celle de la fille de Lalla, **morts**, celles de Naman, de Ma el Aïnine ou du guerrier aveugle...). Cette évolution temporelle et personnelle qui redouble la description des « voyages » (dans le désert, vers Marseille puis vers Tanger au retour), donne l'image de **deux destinées qui progressent linéairement**.

b) Mais aussi une structure circulaire... comme les routes du désert

Cette composition est en réalité close sur elle-même, puisque le roman **commence et s'achève de la même façon** : observez à cet égard le début (*incipit*) et la fin (*excipit*) du roman (les points communs sont mis en caractères gras) :

■ Comparaison de textes

<i>Incipit (p. 7)</i>	<i>Excipit (p. 439)</i>
Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient.	Tournés vers le désert, ils faisaient leur prière sans paroles. Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient.

La dernière phrase, « Comme dans un rêve, ils disparaissaient » reprend de façon inversée, dans un **chiasme**, la première phrase, « Ils sont apparus, comme dans un rêve », créant **un effet de retour et de clôture**.

De plus, les deux « parcours » de Lalla et Nour ne sont que des **allers-retours** : Lalla part de la Cité et du désert vers Marseille pour y revenir, Nour part avec les nomades du sud du Sahara occidental pour aller vers le nord (Agadir), avant de repartir vers le sud. Sur le **plan spatial**, ces deux évolutions Sud-Nord-Sud forment une **boucle**, et soulignent l'importance de **revenir vers l'essentiel** : le désert et ce qu'il représente.

c) Et enfin une structure en miroir

L'œuvre affiche clairement une **structure binaire**, avec deux parties : « Le Bonheur » et « La vie chez les esclaves » ; deux lieux : l'Afrique (le royaume) et Marseille (l'exil) ; deux époques : les années 1909-1912 (massacre des Hommes bleus du désert par les Chrétiens) et le temps présent (celui de la misère des immigrés) ; deux enfants-héros : un jeune garçon, Nour, et une jeune fille, Lalla. Cette structure très claire oppose deux grandes parties, que le lecteur peut confronter. Bien sûr, contrairement à une structure en trois parties qui suggère une évolution, une progression, une construction en deux parties incite davantage à la **comparaison**. De fait, les échos sont nombreux entre la vie de Lalla et de Nour : ils sont tous deux descendants d'une **cherifa**, et la **mère de Lalla** est originaire de la Saguiet el Hamra, région d'où vient Nour également ; d'ailleurs Hawa a été chassée par les « Chrétiens » et été forcée avec sa tribu de fuir dans le désert (cf. p. 174), destinée qui rappelle celle de Nour et des siens. D'autres **échos** – Es Ser, qui rappelle Al Azraq lui-même maître de Ma el Aïnine, la vision du tombeau blanc qu'ont les deux jeunes gens, etc. – font du récit de Lalla **un miroir de celui de Nour**, l'un précédant et annonçant presque l'autre : le récit de Nour est « le souvenir d'une autre mémoire dans laquelle elle [Lalla] est entrée sans le savoir » (p. 98). Mêlée à l'histoire passée de Nour et des Touaregs, il y a celle, présente, de Lalla, qui est **l'héritière orpheline des hommes bleus et des femmes du désert**.

Corrigés des exercices



Corrigé de l'exercice n° 1

Le Grand Prix de Littérature Paul Morand

Le Grand Prix de Littérature Paul Morand a été créé en 1977 par l'Académie française. Destiné « à l'auteur d'un ou plusieurs ouvrages remarquables par leurs qualités de pensée, de style, d'esprit d'indépendance et de liberté. Cet auteur pourra aussi bien être âgé que jeune », il est biennal, et alterne avec le Grand Prix de Littérature de l'Académie française.

Le prix Renaudot

Le prix Renaudot est indissociable du prix Goncourt, et fut créé en 1926, à l'initiative de dix critiques littéraires impatients de connaître les délibérations du Goncourt. D'ailleurs, conçu pour réparer les erreurs de jugement du prix Goncourt, le prix Renaudot est nommé ainsi en hommage à Théophraste Renaudot (1586-1653), le premier journaliste français ; il est décerné dans le cadre du prestigieux restaurant Drouant.

Le prix Nobel

C'est une récompense de portée internationale. Remis pour la première fois en 1901, les prix sont décernés chaque année à des personnes « ayant apporté le plus grand bénéfice à l'humanité », par leurs inventions, découvertes et améliorations dans différents domaines de la connaissance, par l'œuvre littéraire la plus impressionnante, ou par leur travail en faveur de la paix, suivant ainsi les derniers vœux d'Alfred Nobel. À sa mort, le Suédois Alfred Nobel laisse un héritage de 32 millions de couronnes, et demande que soit créée une institution qui se chargera de récompenser chaque année des personnes qui ont rendu de grands services à l'humanité, permettant une amélioration ou un progrès considérable dans le domaine des savoirs et de la culture dans cinq disciplines différentes : paix ou diplomatie, littérature, chimie, physiologie ou médecine, et physique.

Le testament précise en outre que la nationalité des savants primés ne doit jouer aucun rôle dans l'attribution du prix. Au XXI^e siècle, les prix sont décernés au courant du mois d'octobre de chaque année. La cérémonie de remise des prix a lieu le 10 décembre, jour anniversaire de la mort d'Alfred Nobel.

Quelques noms d'écrivains français ayant reçu le prix Nobel de littérature : Frédéric Mistral, Romain Rolland, Anatole France, André Gide, François Mauriac, Albert Camus, Saint-John Perse, Jean-Paul Sartre (le seul à avoir refusé son prix !)

Il est évident que ce n'est pas le montant financier du prix littéraire qui importe véritablement, mais l'influence de ce dernier : car un ouvrage primé par un prix prestigieux aura un tirage bien supérieur, et sera plus rentable pour l'éditeur qui aura donc tendance à publier volontiers les

œuvres de l'auteur récompensé... Ce « cercle vertueux » économique encourage la production littéraire, et permet entre autres de soutenir les écrivains dans leur activité artistique. Voici à titre indicatif l'ensemble des prix que Le Clézio a reçu durant sa carrière d'écrivain :

- 1963 : prix Renaudot, pour *Le procès-verbal*
- 1972 : prix Valéry Larbaud (*ex aequo* avec Frida Weissman)
- 1980 : grand prix de littérature Paul Morand de l'Académie française, pour l'ensemble de son œuvre, à l'occasion de la sortie de *Désert*
- 1992 : prix international Union latine des littératures romanes
- 1994 : désigné plus grand écrivain francophone vivant par les lecteurs du magazine *Lire*
- 1996 : prix des Téléspectateurs de France Télévisions, pour *La quarantaine*
- 1997 : grand prix Jean Giono, pour l'ensemble de son œuvre
- 1997 : prix Puterbaugh
- 1998 : prix Prince de Monaco, pour l'ensemble de son œuvre, à l'occasion de la sortie de *Poisson d'or*
- 2008 : prix Stig Dagerman, pour l'ensemble de son œuvre, à l'occasion de la sortie suédoise de *Raga*.
Approche du continent invisible
- 2008 : prix Nobel de littérature



Corrigé de l'exercice n° 2

L'expression « Nouveau Roman » est due à Émile Henriot qui l'employa dans un article du Monde, le 22 mai 1957, pour rendre compte des romans *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet et *Tropismes* de Nathalie Sarraute, **novateurs dans leur forme et dans leur expression**.

On regroupe en général sous l'expression « nouveau roman » des œuvres publiées en France à partir des années 1950 et qui ont eu en commun **un refus** des catégories considérées jusqu'alors comme essentielles au genre romanesque, par exemple **l'intrigue et le personnage**.

Il ne s'agit pas à proprement parler d'une **école** : les œuvres regroupées sous la bannière du Nouveau Roman sont en réalité fort différentes. Pour l'essentiel, les « Nouveaux Romanciers » s'opposèrent à la tradition **réaliste** du roman (Balzac, Zola, Flaubert...) qui reposait sur les **conventions du récit** (schéma narratif traditionnel, personnages, descriptions détaillées des lieux et objets...), en cela influencés par certains romanciers étrangers (Kafka, Virginia Woolf), mais aussi par *L'Étranger* d'Albert Camus et *La Nausée* de Jean-Paul Sartre. On compte dans ce mouvement Alain Robbe-Grillet (*Pour un nouveau roman*, 1963), Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor, Georges Pérec...

Sous l'influence entre autres de la psychanalyse, le **personnage** dans le Nouveau Roman, souvent privé de nom, parfois réduit à une initiale, reflète les changements de la société et des mentalités ; il est bien difficile de **s'identifier** à lui, et le concept même de personnage est considéré comme « **périmé** », de même que la notion d'histoire.

Voyez ce qu'en dit **Robbe-Grillet** dans *Pour un nouveau roman* : « Nous en a-t-on assez parlé du « personnage » ! Et ça ne semble, hélas, pas près de finir. Cinquante années de maladie, le constat de son décès enregistré à maintes reprises par les plus sérieux essayistes, rien n'a encore réussi à le faire tomber du piédestal où l'avait placé le XIX^e siècle. C'est une momie à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté quoique postiche au milieu des valeurs que rêve la critique traditionnelle (...). Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie (...). Un personnage doit avoir un nom propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr (...). Aucune des grandes œuvres contemporaines ne correspond en effet sur ce point aux normes de la critique ».

Le Clézio a lui-même été **un temps influencé** par ce mouvement, au début de sa carrière d'écrivain, par exemple dans le *Procès-verbal*, où il utilise entre autres la technique du collage, effectuant un **travail sur la forme littéraire** initié par les écrivains du Nouveau Roman. Dans *Désert* cependant, le lecteur retrouve bien des **personnages précisément caractérisés**, évoluant dans des cadres donnant une **illusion de réalité** : Lalla est décrite physiquement ; on connaît, même partiellement, ses origines et son « passé » ; la ville de Marseille est elle aussi décrite ; on rencontre dans le récit des personnages secondaires, une histoire (une dans chaque récit, celui de Lalla et celui de Nour), des rebondissements... Il est possible de s'identifier à Lalla et à son destin, de l'« aimer », de l'imaginer : pour toutes ces raisons, *Désert* est à rattacher au **roman « traditionnel »**, ce qui qualifie uniquement sa construction et son écriture, et n'enlève rien à l'originalité du style et de la pensée de l'auteur !

En plaçant ainsi au premier plan son personnage principal et son évolution tout au long d'un récit aisé à suivre (il est chronologiquement linéaire, et raconte une **histoire**), l'auteur permet bien sûr le plaisir de la lecture, mais invite aussi à **interroger ce personnage, à l'interpréter**, et à lire le récit comme une métaphore chargée de sens.

2

Cinq lectures analytiques

A

Le début du récit de Nour : entrée dans le désert aux côtés des hommes bleus



Le premier texte (de « Ils sont apparus » à « qui brillait si clairement dans la sclérotique de leurs yeux », pp.7-10) que vous allez étudier constitue l'*incipit* du roman : il ouvre le premier récit, le récit A, celui de Nour.



Lisez-le puis écoutez sa lecture sur votre CD audio.



Questions de lecture analytique

Après avoir lu attentivement le texte **au moins deux fois**, répondez aux questions suivantes :

- 1 Comment progresse la troupe des hommes et des bêtes ? Comment le texte rend-il cette progression ? Cette avancée est-elle seulement d'ordre géographique ? Relevez les passages qui en font une progression d'un autre ordre.
- 2 Quelles sont les conditions de vie du peuple du désert ? Comment sa pauvreté est-elle présentée ? Est-elle manque, ou au contraire richesse ? Quels sont les rapports que le peuple entretient avec le désert dans lequel il évolue ?
- 3 Quelle place occupent la parole et le silence dans le passage ? En un début de roman, cela ne vous semble-t-il pas paradoxal¹³ ?
- 4 Quel est le rythme de cette description ? Quelle perception du temps suggère-t-elle ? Appuyez-vous sur les adverbes de temps, sur les temps verbaux, sur les mentions temporelles, et sur la structure du texte : est-elle linéaire ?
- 5 Étudiez la description des personnages, leur caractérisation, les noms et pronoms employés, leur présentation. Quelle dimension le narrateur leur donne-t-il ? Quels sont les registres littéraires que vous pouvez percevoir dans cette ouverture à travers le portrait des hommes du désert ?

13. Paradoxe : « affirmation surprenante en son fond et/ou sa forme, qui contredit les idées reçues, l'opinion courante, les préjugés », in *Trésor de la Langue Française Informatisé*

- 6 Quelles sont les attentes créées par cet *incipit* chez le lecteur ? Quel(s) genre(s) littéraire(s) s'attend-on à trouver dans la suite de l'œuvre ?

Rappel



Les registres épique et lyrique

Registre épique	Registre lyrique
<p>Le registre épique est caractéristique de l'épopée, mais on le trouve également dans les romans, dans les textes de théâtre et dans les récits historiques (par exemple, le récit d'une bataille).</p> <p>Ce registre cherche à provoquer l'admiration et l'enthousiasme du lecteur, en louant les exploits d'un ou plusieurs héros.</p> <p>Procédés :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ enchaînement d'actions ; ▶ emploi du pluriel et de termes collectifs ; ▶ procédés de l'amplification et de l'emphase (énumérations, accumulations, gradations, hyperboles, superlatifs, adverbes d'intensité...) ▶ phrases longues, verbes de mouvement ; ▶ métaphores et comparaisons, symboles, personnifications, anaphores ; ▶ référence aux éléments naturels ; ▶ champ lexical du combat ; ▶ peut faire appel au merveilleux. 	<p>Le registre lyrique est l'expression des états d'âme et des émotions : plainte, regret, nostalgie, joie, etc.</p> <p>Ce registre est très fréquent en poésie, mais on le retrouve aussi au théâtre ou dans le roman.</p> <p>Le registre lyrique cherche à émouvoir le lecteur.</p> <p>Procédés :</p> <ul style="list-style-type: none"> ▶ champ lexical des émotions et des sentiments ; ▶ exclamations et interrogations, marques affectives ; ▶ pronoms personnels de la première personne ; ▶ métaphores et comparaisons, hyperboles, antithèses, anaphores, etc. ; ▶ travail sur le rythme et les sonorités.



Éléments de réponse

- 1 Le texte initial de *Désert* s'ouvre sur une description, celle de la lente progression d'un des clans des hommes du désert, celui de Nour et de ses parents, qui rejoignent le campement de Ma el Aïnine. Cette progression est d'abord décrite sur le **plan géographique** : la longue file d'hommes et d'animaux se trouve sur le « sommet [d'une] dune », avant de descendre peu à peu dans la vallée : « Lentement ils sont descendus dans la vallée, en suivant la piste presque invisible », puis de poursuivre leur route le long d'une piste non tracée, qu'ils sont seuls à percevoir : « C'était comme s'ils cheminaient sur des traces invisibles ». Leur avancée est régulièrement rappelée : « Ils continuaient à descendre lentement la pente vers le fond de la vallée, en zigzaguant quand le sable s'écroulait sous leurs pieds ».

Cette **organisation descriptive** a pour but de rapprocher peu à peu le groupe, dans un **effet presque cinématographique** où le lecteur voit les hommes bleus s'avancer lentement. Les premiers mots du texte sont importants : « Ils sont apparus », puisqu'ils présentent l'arrivée des personnages comme une apparition : il n'y avait rien sauf le désert, et les hommes surgissent.

Cette dimension cinématographique de l'écriture de Le Clézio a été souvent notée par les critiques littéraires. L'auteur lui-même s'est intéressé au cinéma (il a par exemple écrit la préface de l'ouvrage *Cannes : 40 ans de festival*¹⁴). Dans cette description, on peut relever que les nomades sont d'abord vus de loin, dans un **plan fixe** : « Ils sont apparus », puis qu'ils sont progressivement décrits, de façon de plus en plus détaillée ; on peut même relever plus loin des effets de « **gros plans** », par exemple avec les mentions des « tatouages bleus sur le front des femmes » ou de leurs « yeux noirs ».

À la dimension spatiale, qui dépeint une apparition puis une évolution, s'ajoute ensuite la **description hiérarchique** de la caravane, décrite selon un **point de vue latéral**, comme si le regard du narrateur longeait la file d'hommes : ainsi, « En tête de la caravane, il y avait les hommes », accompagnés de « deux ou trois dromadaires », puis « les chèvres et les moutons harcelés par les jeunes garçons », enfin, « Les femmes fermaient la marche ». Le caractère ternaire de cette énumération semble **mimer la longue file qui chemine**. Vous pouvez, à cette occasion, relever les **verbes de mouvement** qui scandent le texte : verbe « marcher » récurrent, « ils sont descendus », « ils allaient », « fuyait », « couraient », « on allait », « passait », « Ils continuaient à descendre », « ils cheminaient ». Ce cheminement apparemment sans fin (« Ils marchaient depuis la première aube, sans s'arrêter ») s'inscrit d'ailleurs dans la **structure** même du texte : vous remarquerez que chaque nouveau paragraphe, distingué typographiquement par un alinéa, marque une étape de plus : « Ils sont apparus » : c'est le début de l'entreprise ; « Ils marchaient sans bruit » : c'est l'avancée silencieuse ; « Le soleil était encore haut dans le ciel nu » : les hommes n'en sont qu'à la moitié de leur marche, puisque le soleil est encore à son zénith ; « Ils continuaient à descendre lentement » : la marche se poursuit encore, et **semble sans fin du fait de ces mentions répétitives** qui impliquent le lecteur lui-même dans une progression soumise aux conditions créées par le désert.

En effet, la progression dans les sables du désert n'est pas aisée : elle se fait **contre les éléments**, contre le désert lui-même, dans un milieu dont **l'hostilité est soulignée** tout au long du texte. Ainsi, tout est difficulté pour les hommes dans leur marche :

- leurs manteaux trop lourds, pourtant indispensables pour se protéger du soleil et du sable (« C'étaient des silhouettes alourdies, encombrées par les lourds manteaux ») ;

14. Hatier, 1987.

- le vent, soit trop chaud soit trop froid, jamais agréable : « Le vent soufflait continûment, le vent du désert, chaud le jour, froid la nuit ».
- le caractère extrême du milieu, repris plusieurs fois, par exemple : « le silence dur où luit le soleil, les nuits froides » ;
- le sable, élément instable et agressif tout à la fois : « Le sable fuyait autour d’eux, entre les pattes des chameaux, fouettait le visage des femmes qui rabattaient la toile bleue sur leurs yeux » ;
- la chaleur qui écrase les hommes, elle est évoquée par la présence du soleil dans un ciel sans un seul nuage qui pourrait en atténuer la dureté : « Le soleil était encore haut dans le ciel nu ». Cette chaleur fait couler la sueur, laquelle en s’imprégnant de l’indigo des tissus teinte la peau des « hommes bleus » : « La sueur coulait lentement sur le visage des voyageurs, et leur peau sombre avait pris le reflet de l’indigo ».

Dès ces premières lignes, c’est donc la **souffrance** inhérente à la marche dans le désert qui est soulignée : « un peu courbés en avant sous le poids de leurs fardeaux », « les bébés pleuraient, enroulés dans la toile bleue sur le dos de leur mère ». C’est pour y échapper que les hommes bleus se rallieront à Ma el Aïnine, fédérés par l’espoir d’échapper à cette errance dans le désert. Car il s’agit bien d’une **errance**, soumise aux aléas de la piste de sable (« Les yeux noirs, pareils à des gouttes de métal, regardaient à peine l’étendue de sable, cherchaient la trace de la piste entre les vagues des dunes »), dans laquelle la **souffrance psychologique** de ne pas savoir où l’on va et quand on arrive enfin s’ajoute aux souffrances physiques : « Personne ne savait où on allait ». Pour lutter contre cette errance, **la progression des hommes et des bêtes se fait solidaire** : vous noterez ainsi que le champ lexical des hommes et celui des bêtes s’entrelacent, comme si les uns soutenaient les autres et réciproquement.

Cette longue marche n’est bien sûr pas seulement d’ordre géographique : l’avant-dernier paragraphe introduit une première mention qui nous oriente vers une **lecture métaphorique** de la marche des hommes bleus : « C’était comme s’ils cheminaient sur des traces invisibles qui les conduisaient vers l’autre bout de la solitude, vers la nuit ». La **comparaison** (« comme si ») ouvre sur un autre univers que celui, réel, de la description : les traces qu’on ne peut voir mais seulement sentir, deviner, ne mènent pas seulement vers un lieu, elles mènent vers **une autre dimension de l’être, du monde**. Le dernier paragraphe ancre encore davantage le portrait des personnages dans une dimension **onirique**, sur laquelle nous reviendrons plus loin : « Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit. Ils étaient apparus, comme dans un rêve, en haut d’une dune, comme s’ils étaient nés du ciel sans nuages, et qu’ils avaient dans leurs membres la dureté de l’espace ». Des dunes de sables, **la trajectoire des hommes du désert semble donc s’orienter vers une voie existentielle**.

- 2 Les conditions de vie décrites ici sont marquées par la **difficulté** : rien n'est donné, pas même le fait de pouvoir avancer. Il faut lutter contre l'hostilité des éléments déjà évoquée et qui se trouve soulignée par la récurrence des **champs lexicaux** tant du froid que de l'aridité, de la sécheresse et de la soif. Tous sont touchés, et le narrateur insiste sur **les souffrances des plus fragiles** : les femmes et les enfants, qui subissent les vents chargés de sable : « Le sable (...) fouettait le visage des femmes qui rabattaient la toile bleue sur leurs yeux. Les jeunes enfants couraient, les bébés pleuraient, enroulés dans la toile bleue sur le dos de leur mère » ; mais aussi les bêtes : « Les chameaux grommelaient, éternuaient », « le troupeau exténué ». Vous noterez que les verbes sont **juxtaposés**, et non coordonnés (« fuyait », « fouettait », « couraient », « pleuraient »), procédé presque paratactique¹⁵ qui signifie l'accumulation des difficultés et des désagréments que rien ne peut empêcher.

Le peuple est, par ailleurs, décrit comme démuni : le **silence même du narrateur**, qui dans sa description évoque les hommes et le désert mais ne mentionne presque aucun objet, et aucune richesse, souligne à lui seul le fait que ces hommes **ne possèdent rien** : tout juste ont-ils des habits dont le désert a fait des lambeaux (« Sous leurs manteaux, leurs habits bleus étaient en lambeaux, déchirés par les épines, usés par le sable »), qu'ils n'ont probablement pas les moyens de changer, et un unique fusil (« Un seul d'entre eux portait un fusil »), piètre défense, que le père de Nour porte avec fierté : « Il la portait sur sa poitrine, serrée entre ses deux bras, le canon dirigé vers le haut comme la hampe d'un drapeau ». C'est d'ailleurs au sujet de cette arme que l'on trouve la seule description d'objets du passage : « une carabine à pierre au long canon de bronze noirci ». **Ce désintérêt du narrateur pour ce qui est de l'ordre du matériel, de l'avoir**, évoque celui du peuple du désert lui-même pour la possession : « Ils ne disaient rien. Ils ne voulaient rien ».

Mais cette pauvreté, ce dénuement même, ne sont pas représentés comme une absence, comme un manque, car ces hommes ont pour bien tout à la fois la souffrance et la Nature, le désert et sa démesure, l'horizon lui-même : « Ils portaient avec eux la faim, la soif qui fait saigner les lèvres, le silence dur où luit le soleil, les nuits froides, la lueur de la Voie lactée, la lune ; ils avaient avec eux leur ombre géante au coucher du soleil, les vagues de sable vierge que leurs orteils écartés touchaient, l'horizon inaccessible » : **leur richesse réside dans leur liberté**, elle-même permise par les sacrifices qu'ils ont consentis, et dans leur union avec le désert. Vous noterez que **les seules occurrences du verbe « avoir »** interviennent justement dans ce passage final de notre extrait : « Ils avaient avec eux leur ombre géante au coucher du soleil, les vagues de sable vierge (...) », « ils avaient surtout la lumière de leur regard, qui brillait si clairement dans la sclérotique de leurs yeux ». En réalité, cet « avoir » est surtout

15. Parataxe : construction consistant à juxtaposer des propositions, sans lien de coordination : « il est venu, il a vu, il a vaincu ».

un « être », un état, une façon d'exister au monde caractérisée par leur rapport avec le désert dont ils font partie intégrante.

De fait, le narrateur les dépeint **comme devenus eux-mêmes un élément du désert**, comme imprégnés par lui : « Ils étaient devenus, depuis si longtemps, muets comme le désert, pleins de lumière quand le soleil brûle au centre du ciel vide, et glacés de la nuit aux étoiles figées ». Ces hommes sont devenus silencieux comme le désert l'est, et leurs corps suivent les rythmes du soleil et de la lune, de la chaleur et du froid, si marqués dans ces régions. Même leur peau a changé de couleur, comme nous l'avons vu dans la première question : « La sueur coulait lentement sur le visage des voyageurs, et leur peau sombre avait pris le reflet de l'indigo, sur leurs joues, sur leurs bras, le long de leurs jambes » ; dans cette phrase, le **rythme ternaire** final évoque les corps entièrement recouverts de sueur et teintés d'indigo, comme pour souligner **l'emprise totale du milieu sur les hommes**. Ce sont les corps qui montrent le mieux cette transformation profonde : ils semblent travaillés, usés, possédés par le désert et ses contraintes, comme le soulignent les notations suivantes : « Son visage était sombre, noirci par le soleil », « la fatigue et la soif les enveloppaient comme une gangue », « La sécheresse avait durci leurs lèvres et leur langue. La faim les rongait ». La peau de Nour, elle aussi, change de couleur. **L'image de la gangue** (une gangue est une substance pierreuse ou autre qui enveloppe les minéraux dans la terre) fait des hommes bleus des pierres précieuses conservées par le désert sous une apparence rude ; mais ils sont aussi les victimes du désert, « rongés » comme par un animal qui se repaîtrait d'eux. Plus même qu'un changement d'apparence, c'est presque **un changement de nature** auquel le désert les soumet ; ils semblent ainsi devenir bêtes ou métal : « Les tatouages bleus sur le front des femmes brillaient comme des scarabées. Les yeux noirs, pareils à des gouttes de métal, regardaient à peine l'étendue de sable (...) ». Le scarabée est l'animal qui symbolise le soleil chez les Égyptiens ; le métal, quant à lui, devient « gouttes » sous l'action d'une très forte chaleur : les hommes bleus sont littéralement habités par la chaleur solaire du désert, qu'ils finissent par incarner.

Mais au-delà du corporel – et c'est là que réside leur sacrifice, dans le don au désert de leurs corps et de leur bien-être physique – ces hommes sont des **êtres lumineux**. Sous la gangue, on trouve la lumière, celle du désert (remarquez l'importance du champ lexical de la lumière et de la brillance) : « Ils étaient devenus, depuis si longtemps, (...) pleins de lumière (...) », « la lumière de son regard », « Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit », « Ils avaient surtout la lumière de leur regard, qui brillait si clairement dans la sclérotique de leurs yeux ».

Nés du désert même (« Ils étaient nés du désert »), ils en font si bien partie **qu'ils n'ont presque plus d'existence propre** : « Le vent passait sur eux, à travers eux, comme s'il n'y avait personne sur les dunes ».

- 3 Le silence règne en maître sur ces premières pages du roman : aucun personnage ne parle, aucun **dialogue** n'est rapporté, ni au style direct ni au style indirect. D'une part, les conditions mêmes de la vie dans le désert expliquent ce silence : l'aridité est telle que la bouche des Touaregs est gercée, et « la soif qui fait saigner les lèvres, le silence dur où luit le soleil » les empêchent de se parler. Le vent emporte les paroles, les rendant vaines : « le vent emportait les bruits et les odeurs ». Les **rapports entre les êtres** sont donc de nature instinctive : de fait, les hommes sont évoqués dans leur marche au même plan que les bêtes. Par delà ces contraintes nées du désert, les personnages sont, comme on l'a vu, « nés du désert » : à l'image du milieu naturel avec lequel ils font corps, **ils savent se passer de paroles** : « Ils n'auraient pas pu parler. Ils étaient devenus, depuis si longtemps, muets comme le désert ». C'est donc à une forme d'incapacité verbale, remplacée par d'autres formes de communication, qu'ils se trouvent condamnés. Le silence du désert habite tout le passage, où aucune notation de bruit n'est à relever : c'est même plutôt la récurrence du champ lexical de l'absence de bruit qui est marquante : « sans bruit », « Ils marchaient sans bruit dans le sable »... Car les hommes du désert sont sans désirs, sans besoins presque, vivant une forme de vie primitive, au contact des éléments et de la terre : « Ils ne disaient rien. Ils ne voulaient rien ». De cette absence de volition naît l'inutilité des mots ; ce peuple est d'une autre race, forgée par la solitude (« Il n'y avait rien d'autre sur la terre, rien, ni personne ») et enfantée par le désert, qui est au-delà du langage : « Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit ».

N'y a-t-il pas un **paradoxe** à lire dans ces premières lignes de l'*incipit* un éloge du silence de la part du narrateur – et derrière lui, de l'auteur ? Car **le métier de l'écrivain est celui des mots**. Cet éloge d'un peuple silencieux pourrait, de ce fait, surprendre, mais il est probablement à lire non comme une condamnation du langage en général, mais plus probablement du bavardage des hommes : les hommes bleus quant à eux ne profèrent que des paroles chargées de sens, souvent de sacré également : voyez plus loin la longue prière de Ma el Aïnine. Comme la suite du roman le montrera, il s'agit donc de retrouver le vrai poids des mots, celui qu'un long silence est ensuite à même de leur conférer. Le « désert » est dès l'ouverture du roman à interpréter comme un lieu où l'on recherche une **authenticité**, celle de l'être, et celle du langage si chère à l'écrivain. Cet **incipit paradoxal** ancre donc le récit dans un silence viscéral qui ne quittera pas les personnages, et lance une forme de défi à l'écrivain : exprimer par des mots ce qui n'est ni dicible ni audible...

- 4 La description que propose le narrateur en ce début de roman est en grande partie à l'**imparfait**, temps verbal qui indique la durée (on dit qu'il a **une valeur temporelle durative et itérative** : il indique la durée et

la répétition dans le passé). Ainsi, les différentes actions sont comme figées dans le temps, et dépeignent un tableau presque immobile, où le mouvement est lent : « la brume de sable que leurs pieds soulevaient », « Ils marchaient », « le vent emportait les bruits et les odeurs », « La sueur coulait lentement », « Ils continuaient à descendre lentement ».

L'autre temps verbal dominant est le passé composé, qui indique une action commencée dans le passé, et qui se poursuit encore dans le présent ; la marche des hommes bleus semble, par conséquent, avoir commencée avant que la lecture du roman ne commence : « Ils sont apparus », « Lentement ils sont descendus dans la vallée, en suivant la piste presque invisible ». C'est donc, avec ces deux temps du passé, à un **récit historique** auquel on assiste (l'histoire de Lalla sera, quant à elle, racontée au présent).

À l'imparfait s'ajoute la **réurrence de l'adverbe de temps « lentement »**, répété quatre fois en six paragraphes : cette répétition intentionnelle, en apparence maladroite, est en réalité une manière d'incantation qui scande la marche des nomades, et qui souligne une temporalité particulière. Car le temps semble comme **dilaté** dans le désert : la description de la marche prend ainsi plusieurs pages, et **les éléments eux-mêmes participent à cet étirement du temps**, par leur présence insistante et répétitive : « Le vent soufflait continûment, le vent du désert, chaud le jour, froid la nuit » ; le soleil semble fiché à son zénith : « Le soleil était encore haut dans le ciel nu », et son coucher n'est évoqué à la fin de l'extrait que de façon indirecte, comme si le passage du temps était imperceptible : « leur ombre géante au coucher du soleil ».

Cette temporalité est également cyclique. La **composition du texte**, fondée sur le retour d'une phrase qui sert en quelque sorte de **leitmotiv**, indique en effet que le temps du désert est celui de retour perpétuel, de l'absence de changement, d'où le souvenir ne s'efface pas : « Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune »/ « Ils étaient apparus, comme dans un rêve, en haut d'une dune ». Sur le temps dans le récit, cf. le « Point méthode » plus bas.

- ⑤ Les hommes du désert sont décrits comme des **apparitions** : « Ils sont apparus, comme dans un rêve ». La fin du passage reprendra dans un effet de boucle cette même mention, changeant seulement les temps verbaux pour clore le texte sur lui-même : « Ils étaient apparus, comme dans un rêve, en haut d'une dune ». **Le regard du narrateur, émerveillé**, nous présente donc les nomades comme dans une hiérophanie¹⁶, surgis d'un coup d'une dune du désert et émergeant peu à peu d'une brume qui les voilait : « à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient ». Cette **apparition quasi-divine et féérique** fait de ces hommes des demi-dieux, peu à peu dévoilés à

16. La hiérophanie est un concept introduit par Mircea Éliade dans ses travaux sur le sacré et qui signifie que quelque chose de sacré se montre à nous, se manifeste dans le monde.

nos yeux : tout d'abord, ils ne sont que « des silhouettes alourdies », et leurs visages sont « masqués par le voile bleu », mais plus loin dans le texte, il nous sera possible de voir leurs yeux et les détails de leurs visages. À ce progressif dévoilement, qui pourrait être celui d'une divinité, s'ajoute un portrait par petites touches, qui fait des nomades **des hommes hors normes** : la couleur de leur peau est transformée par le contact de leur manteaux indigos, et prend une teinte bleue fascinante : « la peau de leurs bras et de leurs fronts semblait encore plus sombre dans les voiles d'indigo », « leur peau sombre avait pris le reflet de l'indigo, sur leurs joues, sur leurs bras, le long de leurs jambes ». Leurs déplacements sont silencieux, comme ceux d'animaux du désert, ou bien encore de dieux qui toucheraient à peine le sol : « Ils marchaient sans bruit ». De même, le narrateur évoque deux fois leur capacité à ne pas même regarder la route, comme s'ils savaient s'orienter dans le désert sans s'aider de leurs yeux : « sans regarder où ils allaient », « Les hommes choisissaient sans regarder l'endroit où leurs pieds allaient se poser », « leurs yeux (...) regardaient à peine l'étendue de sable ». **À l'instar des devins des épopées homériques** (Tirésias par exemple) ou des tragédies grecques, ils savent et voient sans user de la vue : **leurs connaissances semblent d'ordre supérieur**, comme s'ils étaient en lien avec une instance divine (ce thème sera d'ailleurs repris plus loin avec le personnage de Ma el Aïnine, son don pour guérir les aveugles, sa propre cécité au moment de son agonie, et ses dons de « voyant »). Leurs corps semblent à la fois animaux et minéraux (« Les tatouages bleus sur le front des femmes brillaient comme des scarabées. Les yeux noirs, pareils à des gouttes de métal (...) »), et paraissent des émanations du désert lui-même : « Ils étaient devenus, depuis si longtemps, muets comme le désert, pleins de lumière quand le soleil brûle au centre du ciel vide, et glacés de la nuit aux étoiles figées ». **Originaires du désert, sans filiation humaine** – et donc de filiation divine ? (« Ils étaient nés du désert, aucun autre chemin ne pouvait les conduire »), au-delà des formes de communication habituelles (« Ils ne disaient rien. Ils ne voulaient rien »), ils sont les seuls à habiter le désert, et l'intensité de leur existence est telle qu'elle efface les autres existences humaines : « Il n'y avait rien d'autre sur la terre, rien, ni personne. ». Enfin, c'est avec le rapide portrait de Nour que le mot « surnaturel » est cité : « Son visage était sombre, noirci par le soleil, mais ses yeux brillaient, et la lumière de son regard était presque surnaturelle » : le désert a forgé **une race d'hommes de nature extra-ordinaire**.

Présentés comme les hommes originels, vivant dans un temps an-historique, ils forment **un groupe désigné par le pronom récurrent « ils »** ; la récurrence de ce pronom en tête de chaque paragraphe (dans notre passage et par la suite) scande la marche, mais cette **anaphore** crée également **un effet d'amplification** qui culmine dans le dernier paragraphe avec les énumérations : « **Ils** étaient les hommes et les femmes **du sable, du vent, de la lumière, de la nuit**. **Ils** étaient apparus (...). **Ils** portaient avec eux **la faim, la soif qui fait saigner les lèvres, le silence dur où luit le soleil, les nuits froides, la lueur de la Voie lactée, la lune** ; **ils** avaient avec eux **leur ombre géante au coucher du soleil, les**

vagues de sable vierge que leurs orteils écartés touchaient, l'horizon inaccessible. Ils avaient surtout la lumière de leur regard, qui brillait si clairement dans la sclérotique de leurs yeux ».

Le registre est donc **l'épique** tout d'abord : il est question des **aventures** d'un **groupe** humain au **destin exceptionnel**, et des errances de **héros quasiment surhumains**, décrits dans un style qui joue sur **l'exagération**, **l'amplification** (nombreux pluriels), le **grandissement** des personnages, dont la noblesse, la dignité et la beauté mystérieuse et solaire sont soulignées par un narrateur qu'on sent possédé par la fascination qu'exerce sur lui ce peuple. La mention de « première aube » situe d'ailleurs le récit dans un **temps immémorial**, peut-être celui de la naissance du monde, en tout cas un temps où la race des hommes était autre, supérieure.

Le registre est également **lyrique** : le dernier paragraphe surtout joue des **accumulations**, **d'images poétiques** (« comme s'ils étaient nés du ciel sans nuages »), qui évoquent l'immensité et la magie de la Nature : « le silence dur où luit le soleil », « la lueur de la Voie lactée ». Une **métaphore** fait du désert un océan de sable figé pour l'éternité : la « vague de sable vierge » mêle les éléments de la terre (le sable) et de l'eau (la vague) et fait perdre au lecteur, déjà placé en un milieu sans limites d'aucune sorte (« l'horizon inaccessible »), ses repères sensoriels. Enfin, la liberté sans frein des hommes bleus est chantée et glorifiée, comme dans un **poème en prose** auquel atteint la fin de notre extrait, qui évoque les personnages comme dans un **rêve** éveillé : la répétition du terme « rêve », qui encadre le texte, fait perdre leur caractère réel aux hommes bleus – mais par là même, permet de les hisser au rang de **mythe**.

- 6 À travers ces deux registres, épique et lyrique, c'est à la fois à un **grand roman d'aventures** et à un **conte oriental semblable à ceux des Mille et une nuits** que le lecteur s'attend : cet **horizon d'attente**¹⁷ sera quelque peu déçu par la suite, et cette déception est en elle-même la **démonstration** de toute l'œuvre. L'homme occidental, par ses invasions, ses destructions, sa main mise sur les territoires et les hommes (récit A : l'invasion française au Maroc), mais aussi par son mode de vie coupé de la Nature et du vrai sens de l'existence (récit B : la ville de Marseille), nous a privés de la magie du désert que les hommes bleus puis Lalla portaient en eux.

17. **L'horizon d'attente** est un **concept d'analyse littéraire** élaboré par un théoricien de la littérature, Hans Robert Jauss, qui établit que le lecteur lit une œuvre en fonction d'éléments qu'il a en sa connaissance avant même sa lecture. Ainsi, face au Petit chaperon rouge, le titre, le genre du conte, ce que vous en avez déjà entendu dire, tous ces éléments vous incitent à attendre un type de texte particulier : un conte pour enfants. Mais parfois, le lecteur peut être surpris par ce qu'il va réellement trouver dans l'œuvre. Un roman commercial ira dans le sens de ce que le lecteur attend, pour flatter ses goûts ; un grand roman au contraire innovera, voire ira contre l'horizon d'attente du lecteur **pour le surprendre, le faire réfléchir**. Ainsi, notre incipit joue d'une certaine façon sur ce procédé – la grande aventure va tourner court, les hommes bleus seront facilement vaincus par les Français, Lalla quittera Marseille sans y avoir rien vécu de grand ou d'exaltant...



Exercice autocorrectif n° 1 : Entraînement à l'oral

En vous appuyant sur les questions que vous venez de traiter, proposez un plan de lecture analytique répondant à la question suivante : **en quoi ce passage est-il imprégné d'une certaine forme de merveilleux ?**

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 1 à la fin du chapitre.

Point méthode 1



Dans un récit, il faut distinguer le temps de ce qui est raconté (**temps de l'histoire**) et le **temps de la narration, du récit** ; le rapport entre les deux est ce qu'on appelle la **vitesse**.

Si le temps qu'on met à lire un épisode semble équivalent au temps qu'il mettrait à se dérouler dans la réalité, le temps de l'histoire et le temps du récit coïncident, on parle d'une **scène**. Par exemple, un dialogue est rapporté au style direct et le lecteur met autant de temps à lire que s'il l'entendait réellement. Le rythme, la vitesse du récit semblent alors normaux, naturels.

Si une histoire d'une longue durée est rapportée en quelques mots, le narrateur met alors moins de temps à raconter ce qui s'est passé que les faits n'ont mis de temps à se dérouler, le rythme est alors rapide et on parle d'un **sommaire**. Par exemple, le narrateur résume en quelques mots le destin entier d'un personnage.

L'accélération maximale dans le récit est l'**ellipse**, quand le narrateur passe sous silence une partie entière d'une histoire.

Enfin, si le récit se poursuit, alors qu'il ne se passe rien ou presque dans l'histoire, le narrateur passe alors plus de temps à raconter que les événements n'en ont mis à se produire : le rythme se ralentit, le temps s'allonge, il s'agit d'une **pause**. C'est le cas des descriptions, ou des commentaires du narrateur.



Exercice autocorrectif n° 2 :

Comparez la perception du temps des Hommes bleus, qui berce le lecteur dans une description presque hors du temps et de l'Histoire (bien que les aventures de Nour soient ancrées dans l'histoire saharienne – mais le désert, lui, reste atemporel !), avec un extrait de l'histoire de Lalla, récemment arrivée à Marseille :

Le temps immobile des Hommes bleus (p. 23) :

« Mais c'était leur vrai monde. Ce sable, ces pierres, ce ciel, ce soleil, ce silence, cette douleur, et non pas les villes de métal et de ciment, où l'on entendait le bruit des fontaines et des voix humaines. C'était ici, l'ordre vide du désert, où tout était possible, où l'on marchait sans ombre au bord de sa propre mort. Les hommes bleus avançaient sur la piste invisible, vers Smara, libres comme nul être au monde ne pouvait l'être. Autour d'eux, à perte de vue, c'étaient les crêtes mouvantes des dunes, les vagues de l'espace qu'on ne pouvait pas connaître ».

La rapidité du temps « occidental » (p. 268) :

« Au début, elle était encore toute marquée par le soleil brûlant du désert, et ses cheveux longs, noirs et bouclés, étaient tout pleins d'étincelles de soleil. Alors les gens la regardaient avec étonnement, comme si elle venait d'une autre planète. Mais maintenant, les mois ont passé, et Lalla s'est transformée. Elle a coupé ses cheveux court, ils sont ternes, presque gris. Dans l'ombre des ruelles, dans le froid humide de l'appartement d'Aamma, la peau de Lalla s'est ternie aussi, elle est devenue pâle et grise ».

À quelles catégories décrites ci-dessus pouvez-vous rattacher chacun de ces deux extraits ?

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 2 à la fin du chapitre.

Point méthode 2



L'incipit a **trois fonctions**

a) Informer : il s'agit de répondre aux trois questions que se pose le lecteur lorsqu'il commence un roman : qui ? quand ? où ?

Dans *Désert*, le récit A s'ouvre sur la mention « Saguiet el Hamra, hiver 1909-1910 », ce qui fixe d'emblée le **cadre spatiotemporel** ; la description du premier paragraphe évoque clairement un **peuple du désert** avançant en « caravane ».

b) Intéresser, plaire : il faut que le récit « prenne au piège » le lecteur, **l'attire** dans la narration, pour qu'il poursuive sa lecture. Il faut ainsi que le texte campe une atmosphère, suscite des questions, laisse présager un conflit, annonce une thématique...

Ces deux fonctions doivent s'harmoniser : plaire sans informer ou l'inverse risquent de laisser le lecteur soit désorienté, soit sans intérêt pour sa lecture.

Dans *Désert*, les images **poétiques**, **l'atmosphère onirique** (« comme dans un rêve »), l'avancée de la caravane vers une **direction inconnue** dans des conditions difficiles, et le registre **épique** intriguent et fascinent le lecteur. L'incipit use ici d'un **procédé littéraire** pour faciliter l'entrée dans la fiction : celui du « **dévoilement** », qui ouvre progressivement l'espace de l'histoire, dans la première phrase : « Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume ».

c) Enfin l'incipit a pour fonction d'établir un « **contrat de lecture** », qui informe le lecteur sur le type de texte auquel il a affaire, et qui lui suggère la façon dont il doit lire l'œuvre.

Dans *Désert*, la mention du lieu et de la date indique la **dimension historique** du roman, mais l'écriture poétique du passage introduit le genre du **roman d'aventure et d'imaginaire** : cette **double dimension** sera d'ailleurs au cœur du récit, par la suite.

B

Dans la Cité : l'écriture de l'attente



L'extrait suivant est tiré de la première partie du récit B, celui de Lalla, intitulée « Le Bonheur » ; il va de « Lalla attend quelque chose » à « ceux qui ne restent pas, ceux qui s'en vont » (pp. 184-185). Lalla vit encore à la Cité – en réalité, un bidonville, à une journée d'autocar de Tanger (cf. p. 411-413) et tout proche du désert dans lequel l'héroïne se rend souvent. La vie à la Cité est caractérisée par l'attente que quelque chose se passe...



Notre texte ouvre un nouveau chapitre : lisez-le puis écoutez sa lecture sur votre CD audio.



Questions de lecture analytique

- 1 Étudiez la structure du passage : quels sont les groupes de personnages mentionnés ? Quels sont les pronoms utilisés par le narrateur pour désigner ces personnages ? Quelle est la place de Lalla parmi eux ?
- 2 Quels sont les centres d'intérêt des enfants ? Comment se divertissent-ils ? Étudiez la présentation de l'arrivée du camion et la description qui est faite du véhicule : quel point de vue semble être adopté ? Quelle est la place des « histoires » dans le texte ?
- 3 Analysez le déroulement du temps dans l'extrait : en vous aidant des remarques faites sur le texte 1 (cf. « Point méthode 2 », quel est le rythme du récit ? Comment le narrateur fait-il ressentir l'attente au lecteur ?
- 4 Quelles conditions de vie sont celles de la Cité dans ce passage ? La « Cité » vous semble-t-elle mériter son nom ? Le narrateur vous semble-t-il dénoncer quelque chose ? Si oui, quoi ? Appuyez-vous sur les focalisations adoptées dans le texte.



Réponses

- 1 Le texte nous décrit la vie de la Cité, le bidonville de Lalla ; ce n'est pas une journée précise qui est décrite, mais **l'archétype d'une journée parmi tant d'autres**. Le texte est construit sur l'énumération des différents groupes qui composent la Cité : les hommes, les femmes, les enfants, selon une progression hiérarchique qui part du groupe du groupe social le plus important vers le groupe des plus jeunes. La présentation de ces trois groupes est fondée sur la **juxtaposition syntaxique** ; aucune coordination entre les mentions qui les désignent, seulement deux adverbes : « aussi » (« Les femmes attendent aussi ») et « même » (« Même les enfants savent attendre »). Cette construction de phrase illustre de façon visuelle la coexistence des êtres, les uns à côté des autres, chacun dans un groupe distinct, rendus immobiles par l'attente. Le narrateur **ne nomme aucun personnage** avec précision, à l'exception de Lalla : il n'est question que des « gens », des « hommes », des « femmes », des « enfants », c'est-à-dire de désignations générales. Les êtres semblent donc n'exister qu'au sein de catégories constituées par âge et par sexe, et paraissent dépourvus d'identité propre : ils sont toujours désignés par « ils », pronom récurrent qui scande le texte. Quand un individu sort du groupe, il reste « l'un d'entre eux » par opposition aux « autres [qui] le regardent ». Cette forme de **dépersonnalisation** atteint son apogée avec l'emploi de l'impersonnel « on », et l'expression « tout le monde » : au sein de cette foule, seule Lalla a un nom, un regard, une identité.

Dans la Cité, il semble que l'absence d'occupations, de travail ou de loisirs, **fasse des hommes des êtres anonymes** tendus vers une attente à laquelle certains échappent par la **fuite** : « ceux qui ne restent pas, ceux qui s'en vont ».

- 2 Les enfants sont eux aussi pris par l'attente qui fige les hommes de la Cité : « Ils s'assoient devant la maison de l'épicier, et ils attendent, comme cela, sans jouer, sans crier ». L'agitation naturelle propre à un groupe d'enfants est ici absente, **l'atmosphère générale du bidonville semble éteindre jusqu'à l'énergie enfantine** et annihiler leurs jeux. Leurs rares divertissements relèvent de quelques menus achats chez l'épicier devant la maison de laquelle ils sont assis : « De temps à autre, l'un d'entre eux se lève et va échanger ses pièces de monnaie contre une bouteille de Fanta, ou contre une poignée de bonbons à la menthe ». Mais même ces quelques possessions n'entraînent aucun commentaire, ni même de l'envie : « Les autres le regardent, sans rien dire ». C'est dans **ce silence d'autant plus anormal pour des enfants** que surgit le camion, seul événement qui vient rompre la monotonie de l'attente. Vous noterez la différence entre ce silence et celui du texte 1, profond et en adéquation avec le désert ; ici, il semble lourd et contre nature.

Comme dans le texte 1, on peut ici noter que la technique descriptive adopte une **esthétique cinématographique** :

- ▶ le narrateur commence par décrire l'attente du « public » massé sur le bord de la route, il y a « tout le monde », mais ce sont surtout les enfants qui sont en première ligne : « et sur le bord de la route, les enfants en haillons attendent »,
- ▶ puis c'est le bruit du camion qui est évoqué, annonciateur de l'apparition : « Lalla connaît bien le bruit des camions », et la tension des enfants : « tous les enfants se tournent vers le bout de la route, très loin »,
- ▶ survient l'apparition tant attendue, qui se rapproche peu à peu : d'abord le bruit, introduit par un **présentatif** – « C'est un grondement aigu, presque un sifflement, avec de temps en temps un coup de klaxon qui résonne et fait des échos sur le mur des maisons ».
- ▶ ensuite c'est la poussière soulevée par l'avancée du véhicule : « Puis on voit un nuage de poussière, un nuage jaune où se mêle la fumée bleue du moteur »
- ▶ après : le bruit, la vision (« On entend »/ « Puis on voit »)
- ▶ comme d'une nuée, le camion apparaît enfin : « Le camion rouge arrive à toute vitesse sur la route de goudron », et se rapproche sur la route jusqu'à dépasser la Cité en klaxonnant.

Ne restent que « le vent de poussière et l'odeur âcre de l'essence brûlée [qui] passe sur eux comme une haleine chaude » : le lecteur assiste à ce passage rapide comme s'il était lui aussi sur le bord de la route. Cette implication du lecteur tient à la **focalisation externe** adoptée pour la description, qui ne permet de voir que ce qui est présenté en temps réel, comme si une caméra était posée sur le bord de la route.

Quant au camion lui-même, il est manifestement **personnifié** : la « cheminée [...] crache la vapeur bleue », les pneus « dévorent la route

de goudron », « il passe devant les enfants, en klaxonnant très fort ». C'est un monstre d'acier, rapide, qui tel un dragon gronde (« un grondement aigu, presque un sifflement »), crache de la fumée, exhale une haleine terrible – « l'odeur âcre de l'essence brûlée passe sur eux comme une haleine chaude » –, semble « avaler » la route, et salue par un cri terrible – le klaxon... Il est rutilant et brillant de soleil : « le soleil brille fort sur le pare-brise et sur les chromes », et fait trembler la terre elle-même : « la terre tremble sous ses quatorze pneus noirs ». Cette description compare, dans [un grandissement épique](#), le camion à un [monstre mythique](#) jaillit du désert au sein d'une [métaphore filée](#) qui l'anime (relevez le [champ lexical de l'activité vitale](#), « haleine chaude », « crache », « dévorent », « mordent »).

C'est bien sûr ici [le regard des enfants](#) qu'adopte pour un temps le narrateur, qui présente par leurs yeux émerveillés le passage du monstre effrayant. On pourra relever ici [la simplicité voire la naïveté du vocabulaire descriptif](#), des verbes, des adverbes et des présentatifs, comme si c'étaient les enfants eux-mêmes qui dépeignaient le camion par le moyen d'un lexique limité : « gros camions », « à toute vitesse », « le soleil brille fort », « il va en zigzagant un peu », « cela fait un nuage de poussière », « en klaxonnant très fort ». Les notations de couleurs et de bruit sont nombreuses – « ses quatorze pneus noirs », « un nuage jaune où se mêle la fumée bleue », « avec de temps en temps un coup de klaxon qui résonne et fait des échos » ..., illustrant la fascination visuelle et auditive exercée sur les regards enfantins par la machine.

Vous noterez qu'il n'y a pas loin de la construction littéraire de cette « apparition » à celle des hommes bleus dans le texte précédent : mais quand le peuple du désert semblait une émanation mythique des dunes, presque d'ordre divin, et que la description se faisait épique et lyrique, ici il n'est question que d'un camion, certes vu comme un monstre par les enfants, mais qui n'en reste pas moins une simple machine... C'est presque un [détournement burlesque](#)¹⁸, dégradé, de son *incipit* que l'auteur nous propose ici, comme s'il voulait démontrer que dans le désert, l'homme est tendu vers la Nature, vers le sacré, vers l'essentiel, alors que dans la « ville » (la Cité n'est qu'un bidonville, mais elle est coupée elle aussi du désert, comme les autres villes décrites dans le roman), les hommes ne sont tendus, en vain, que vers des objets futiles qui déçoivent leurs attentes et leurs aspirations profondes....

Ne restent du passage du « monstre » de métal que les histoires que les enfants se racontent entre eux : « Longtemps après, les enfants parlent encore du camion rouge, et ils racontent des histoires de camions, de

18. Le burlesque est un registre littéraire, fréquent au XVII^e siècle, qui consistait alors à parodier une œuvre noble de l'Antiquité, généralement une épopée, comme l'*Illiade*, l'*Odyssée* ou l'*Énéide*, et à l'affubler d'une forme vulgaire. L'exemple le plus célèbre en est le *Virgile travesti*, de Paul Scarron. Plus généralement, il s'agit de « dégrader » un texte en le rendant plus commun, ici par exemple on passe de l'apparition des hommes bleus à celle d'un camion. Plusieurs procédés peuvent être employés dans le burlesque comme l'aplatissement des situations ; c'est le cas dans notre texte : **on passe de l'épique au quotidien** ; l'anachronisme ; la trivialité du vocabulaire ; ou encore la désinvolture stylistique.

camions rouges, de camions-citernes blancs, et de camions-grues jaunes ». Seule distraction, se « raconter des histoires », occupe les enfants qui **déforment et remanient la réalité** pour la rendre plus passionnante qu'elle n'est : de fait, les « camions » deviennent dans l'énumération ci-dessus des « camions-citernes blancs » et des « camions-grues jaunes ». N'est-ce justement pas ce que vient de faire le narrateur, **transformant par la littérature** et par le biais d'images, de métaphores, d'exagérations, un simple camion en monstre de contes ? Comme si seule la littérature pouvait sauver une triste réalité pleine d'ennui d'elle-même...

- ③ L'extrait s'ouvre sur le mot d'« attente » : « Lalla attend quelque chose. Elle ne sait pas très bien quoi, mais elle attend ». Le terme sera répété plusieurs fois tout au long du texte, 10 fois en deux pages : cette récurrence produit un **effet d'insistance** tel qu'il se crée comme une **litanie**, dont la **monotonie** imite celle de la vie de hommes de la Cité. Le **lexique de l'attente, de la durée, de la répétition**, est bien représenté : « longs », « beaucoup de patience », « toute leur vie » qui s'oppose dramatiquement à « jamais rien n'arrive », « souvent », « Longtemps après », et impose le sentiment d'un temps creux, que rien ne vient remplir.

C'est aussi la longueur du temps qui passe qui est soulignée : **l'énumération** du début du texte, « Les jours sont longs, à la Cité, les jours de pluie, les jours de vent, les jours de l'été », scandée et martelée par la **punctuation**, suggère que quels que soient la saison ou le temps, les jours s'écoulaient identiques dans leur fadeur et leur temporalité vague et répétitive. De fait, le récit joue sur l'étirement du temps, en décrivant assez longuement une situation marquée par une absence quasi-totale d'action. Car rien ne se passe, **aucun verbe de mouvement** n'est mentionné : les hommes « restent assis », les femmes « attendent aussi, devant la fontaine (...) leurs pieds nus posés bien à plat sur la terre » et sont donc également assises ; les enfants « s'assoient devant la maison », et Lalla aussi « va s'asseoir ». Les seuls verbes d'action à être mentionnés sont en fait niés : « sans jouer », « sans rien dire », ou impliquent une action sans mouvement : « Tout le monde guette dans la rue ». Seule l'arrivée du camion semble animer un peu la scène, mais cette apparition somme toute banale est longuement décrite, avec force détails, ce qui ralentit également le rythme du récit. Le narrateur joue donc sur la **scène** (voir texte 1), pour suggérer l'étirement du temps, tout entier contenu dans l'attente.

C'est surtout **l'absence de sens** de cette attente qui la rend insupportable. Il est bien dit en effet que Lalla « attend quelque chose. Elle ne sait pas très bien quoi, mais elle attend » : aucun but, aucun idéal ne vient orienter la vie à la Cité, **qui se résume de façon métonymique dans l'attitude d'attendre** prise pour elle-même : « Elle attend, c'est tout ». Cette vie s'oppose fortement à celle des hommes bleus qui retrouvent leur voie, même rendue invisible par le sable, en suivant la Nature, la tradition et leur destin commun qui est inscrit dans le désert même : à la Cité, « Il y a des jours où l'on ne sait

pas où l'on va, où l'on ne sait pas ce qui va arriver», et cette incertitude, cette absence de direction expliquent le **désir de fuite, d'ailleurs**, qui pousse à aller contempler les différentes échappatoires : « On va beaucoup voir les routes, les ponts et la mer, pour voir passer ceux qui ne restent pas, ceux qui s'en vont ».

- 4 Les conditions de vie dans la Cité sont résumées par un mot : **l'ennui**. Tous attendent que quelque chose se passe, et la moindre perturbation – ici le simple passage d'un camion transportant du bois ou du ciment – est vécue comme un événement, en témoignent le grossissement et l'exagération à l'œuvre dans la description du camion. L'attente semble avoir tué jusqu'au désir d'agir ou de vouloir : « C'est cela qu'ils regardent. Ils n'ont pas envie d'autre chose », et même annihilé les mots : tous restent « sans parler ».

L'inactivité générale est le résultat de la **pauvreté** : les enfants sont en « haillons », et personne ne possède grand-chose ; il ne semble pas par ailleurs que les hommes aient du travail ; les enfants ne paraissent pas non plus aller à l'école. Aucune activité sociale ou politique ne soutient la Cité, ne permet aux hommes de construire, d'agir, de produire, de rêver : seule reste l'attente, qui n'apporte rien et génère la fuite de certains. De ce fait, la « Cité » ne semble pas mériter son nom. « Cité » est un terme qui renvoie aux cités grecques, dont les structures politiques et sociales étaient complexes et élaborées. Ici rien de tel, le bidonville est **une non-ville** à la marge d'une vraie ville (Tanger), et son nom de Cité semble presque ironique en l'occurrence.

La dernière phrase laisse penser que c'est le narrateur –et peut-être derrière lui, l'auteur– qui porte un **regard critique** sur cette situation : « C'est comme cela, quand on attend. On va beaucoup voir les routes, les ponts et la mer, pour voir passer ceux qui ne restent pas, ceux qui s'en vont ». Car le texte semble en grande part écrit en focalisation externe, à l'exception de la description du camion qui est présentée du point de vue des enfants. Cette dernière notation, en revanche, adopte le style d'une sentence, d'une **vérité générale** : « C'est comme cela, quand on attend », dont le caractère gnomique¹⁹ est renforcé par l'usage du « on », et qui vient conclure le passage et l'ouvrir à une réflexion d'ordre plus philosophique, sur la nature de la vie à la Cité, résumée par une seule action, celle de voir les routes et la mer qui emmènent au loin sans pouvoir soi-même partir. Réside là une des problématiques essentielles qui travaille **les pays du Sud**²⁰, dont la **pauvreté** pousse une partie des habitants à **émigrer**, tandis que ceux qui ne peuvent partir rêvent de le faire. Vous avez sûrement

19. L'adjectif « gnomique » (du grec gnômikos, « sentencieux ») renvoie à l'expression de vérités morales sous la forme de proverbes ou de maximes. On l'utilise aussi pour désigner une forme verbale (temps, mode) servant à marquer un fait général d'expérience (le présent peut ainsi avoir une valeur gnomique comme dans la phrase : « La Terre tourne autour du Soleil »).

20. On appelle pays du Sud, les pays dits « pauvres », qui sont généralement situés dans la partie sud des continents émergés. En particulier, l'immense majorité des PMA, Pays les Moins Avancés, qui sont situés en Afrique subsaharienne. Par opposition, on appelle pays du Nord, les pays dits « riches » ou développés. Cependant, ces expressions, pratiques à employer, sont peu précises et non pertinentes géographiquement.

senti dans le roman que certaines descriptions et certains portraits, tant des hommes de la Cité que des immigrés de Marseille, dénonçaient les conditions de vie des pauvres, aussi bien au Maroc qu'en France quand ils sont partis de chez eux.

Un autre passage suggère **une implication du narrateur dans son texte**, où le point de vue se fait pour un bref instant **omniscient** : « Ils regardent devant eux. Qu'est-ce qu'ils regardent ? L'horizon poussiéreux, les chemins où roulent les camions, pareils à de gros scarabées de toutes les couleurs, et les silhouettes des collines de pierres, les nuages blancs qui avancent dans le ciel. C'est cela qu'ils regardent. Ils n'ont pas envie d'autre chose ». Ici, le narrateur semble connaître les pensées de ses personnages, leur absence de désir, et répond lui-même à la question qu'il pose : « Qu'est-ce qu'ils regardent ? », en une énumération qui souligne bien le **vide existentiel** d'hommes réduits à contempler un horizon, des chemins, une nature, un ciel qui pourraient être les voies d'une forme de liberté, mais qui ne sont pour eux que limitation.

Dans ces deux passages, il est possible de sentir **une dénonciation, mais qui demeure indirecte** : le narrateur reste plus que discret, la focalisation n'est jamais interne, aucun jugement direct n'est donné sur la Cité, la narration reste toujours en apparence neutre et objective, et ne se fait jamais sociale ou politique. Cependant, cette description de l'attente peut être lue comme une **métaphore** : la « Cité » – **archétype de tout bidonville** dont les habitants n'ont aucun avenir – n'offre rien sinon une attente qui est celle d'une vie meilleure qui se refuse aux pauvres des pays dits du « Sud ». Dans cet extrait, on peut donc percevoir **la dimension subtilement engagée et politique du roman**, qui n'est pas pour autant une œuvre « engagée » en soi.



Exercice autocorrectif n°3 : Entraînement à l'oral

Conseil : revoyez le sens du mot « pamphlet » : la question est bien sûr exagérée, à vous de le démontrer ; c'est la question de l'engagement qui se pose ici.

En vous appuyant sur les questions que vous venez de traiter, proposez un plan de lecture analytique répondant à la question suivante : **peut-on dire que ce texte est une forme de pamphlet, et si oui, que dénonce-t-il ?**

➡ **Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 3 à la fin du chapitre.**



En prolongement : Histoire de l'art et analyse de l'image, la peinture orientaliste

Désert est un roman qui repose sur l'entrelacement de deux dimensions, l'une purement fictive, et l'autre ancrée dans la véritable Histoire. Il nous offre donc à la fois l'histoire de personnages fictifs, Lalla et Nour, et une dénonciation de la pauvreté réelle, tant à la « Cité » qu'à Marseille. Mais même au sein du récit A, celui de Nour, nombre de descriptions donnent à voir des **paysages de rêve** : dunes de sable qui s'étendent à l'infini, caravanes bigarrées, fascinants hommes bleus, villes presque fantastiques surgies du désert, mais aussi **scènes de genre** qui donnent une **couleur locale**... Le lecteur peut ressentir l'émerveillement qui est celui de l'auteur lui-même face à ce monde qu'il **idéalise**, inspiré qu'il fut par ses lectures et ses voyages.

Cette fascination pour le monde de l'Orient et le désert n'est pas nouvelle, elle a donné lieu à un courant dit « **orientaliste** » qui traverse les siècles.

■ L'orientalisme :

La séduction de l'Orient apparaît en effet en Europe dès le XVII^e siècle, mais la tragédie de Racine *Bajazet* ou les ballets turcs de Molière ne donnent de l'Orient qu'une image anecdotique.

Le XVIII^e siècle verra quant à lui naître la mode des « **Turqueries** », que l'on trouvera dans l'habillement, la littérature, la musique, l'ameublement. À la traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland en 1704, aux ambassades fastueuses du chah de Perse (1715) ou de la Sublime-Porte (1721) répondent les *Lettres persanes* de Montesquieu (1720), *Zaïre* de Voltaire (1732) ou *l'Enlèvement au sérail* de Mozart (1780). La peinture partage cet engouement, mais il ne s'agit pas encore d'un véritable orientalisme. À l'exception de quelques artistes qui ont véritablement séjourné à Constantinople, la plupart évoquent seulement un **Orient de rêve**, fantaisiste et littéraire : ce nouvel **exotisme** reste avant tout un motif de divertissement.

C'est au **XIX^e siècle** qu'apparaît un véritable engouement pour l'Orient. Son luxe, son mystère, le merveilleux qui l'entourent inspirent artistes, écrivains. Ce qui change, c'est que désormais on veut se déplacer et visiter ces régions. Le grand voyage en Europe des intellectuels, jusque-là cantonné à l'Italie et la Grèce pour les plus aventureux, devient un voyage tout autour de la Méditerranée.

Plusieurs événements historiques attisent cette « mode » : la campagne d'Égypte (1798-1799), la guerre d'indépendance de la Grèce (1821-1829), la prise d'Alger par les Français (1830), la guerre de Crimée (1854-1855), l'ouverture du Canal de Suez en 1869, le démembrement progressif de l'Empire Ottoman sur fond de rivalités et d'ambitions coloniales, entre la France et l'Angleterre en particulier.

Les artistes se transforment en véritables explorateurs, profitent de charges éventuellement consulaires ou commerciales qui leur sont confiées pour se documenter, voyager, étudier les cultures et l'univers familier du Moyen-Orient, suivent les missions scientifiques des orientalistes universitaires. Le premier contact avec l'Orient eut en effet lieu en 1798, lors de la campagne d'Égypte. Vivant Denon, qui avait accompagné Bonaparte, rapporta de nombreux croquis de ruines pharaoniques et de costumes égyptiens. Gros y trouva de précieux documents lorsqu'il évoqua avec fougue certains épisodes dramatiques de l'expédition (*Les Pestiférés de Jaffa*, 1804, Louvre) ; Guérin et Girodet peignirent les mêmes combats avec une froideur épique, mais Géricault, plus ardent, brossa des mamelouks sauvages. Decamps et Marilhat partent alors pour Constantinople et l'Asie Mineure. Avec eux, entre 1827 et 1832, naît le véritable orientalisme, c'est-à-dire, à travers une émotion ressentie, l'évocation picturale sincère des paysages brûlants, des foules grouillantes et des couleurs éclatantes du Moyen-Orient. Decamps va peindre le pittoresque de la vie quotidienne ; Marilhat évoque le Liban, la Syrie, l'Égypte ; Champmartin et Gleyre, enfin, s'attachent, avec une curiosité ethnologique, à l'observation des scènes de la rue, de l'architecture et des costumes orientaux.

C'est Eugène Delacroix, peintre romantique, qui devient une des têtes de file du « mouvement » à la suite du voyage au Maroc qu'il effectue en 1832. Il réalise des notes de voyage, des dessins sur place qui constitueront 7 carnets de croquis annotés, et donne ainsi une impulsion nouvelle au mouvement orientaliste aux côtés d'Horace Vernet et de Decamps.

La conquête de l'Algérie attira des chroniqueurs, puis facilita aux artistes la découverte du Maghreb. Mais il restait difficile pour eux de trouver des modèles, les juifs seuls acceptant, et la rue restait la principale source d'inspiration. Théophile Gautier en célèbre le pittoresque et Fromentin la décrit dans ses souvenirs. Les expositions universelles de 1855 et de 1867 voient à Paris l'apogée de la peinture orientaliste. Et *Manette Salomon*, le roman des frères Goncourt qui met en scène un peintre orientaliste, obtient un vif succès lors de sa publication en 1867. À cette date, les artistes sont très attirés par l'Asie Mineure et Constantinople. L'Égypte est mise en vedette en 1869 par l'ouverture solennelle du canal de Suez à laquelle assistent Berchère, Fromentin, Gérôme, Moulleron, Riou et Tournemine. Mais les critiques vont peu à peu attaquer l'Orientalisme et ses facilités. Pourtant, les peintres réalistes en recherchent une vision honnête : Dehodencq s'attache à peindre les spectacles cruels d'un Maroc brutal ; Guillaumet, la misère nostalgique des tribus kabyles (*le Désert*, 1867) ; Léon Belly, la majesté des nomades du Sud (*les Pèlerins allant à La Mecque*, 1861).



Exercice autocorrectif n°4

Voici ci-après cinq tableaux issus de ce mouvement. Ils sont facilement accessibles sur Internet où vous pouvez les voir en couleur.

- Quelle image de l'Orient vous semblent-ils donner ? Par quels procédés picturaux ?
- Pourriez-vous les rattacher à des passages du roman, et si oui, lesquels ?



Prière dans le désert, Eugène Alexis Girardet (1853-1907)
© RMN/René-Gabriel Ojéda.



Le Pays de la soif, Eugène Fromentin (1820-1876)
© RMN (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski.



La Caravane, Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860)
© RMN/René-Gabriel Ojéda.



Le chamelier, Léon Adolphe Auguste
Belly (1827-1877)

© RMN/Droits réservés.



*Fantasia arabe, devant une porte de Mekinès, aquarelle d'Eugène Delacroix (1798-1863)
© RMN/Jean-Gilles Berizzi.*

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 4 à la fin du chapitre.

C La vision de Lalla



Nous sommes toujours dans la première partie du récit B, « Le Bonheur ». Lalla a subi de nouveau la visite de « l'homme au complet veston gris-vert » qui veut l'épouser et à qui Aamma est prête à la vendre en échange de cadeaux. Elle vient juste de quitter le vieux Naman mourant, et en colère, malheureuse, elle se réfugie dans le désert, à la rencontre d'Es Ser...



Lisez le texte (de « Quand le regard arrive sur elle » à « personne ne pourra la reconnaître, à présent qu'elle est devenue comme le Hartani » » (pp. 202-206), puis écoutez sa lecture sur votre CD audio.



Questions de lecture analytique

- 1 Comment est décrit le personnage d'Es Ser ? Que signifie son nom ? De quelle façon se manifeste-t-il ? À quel champ lexical est-il associé ? Quels sont ses pouvoirs ? De quel autre personnage du roman est-il une réminiscence ? Quel est son rôle envers Lalla ?

- 2 Étudiez le déroulement de la transe qui saisit Lalla. Que ressent-elle ? Relevez les champs lexicaux des sensation et du corps, et étudiez l'expression de la temporalité. En quoi peut-on dire que le personnage est ici en état d'extase ?
- 3 Qu'évoque le rêve de Lalla quand elle voit « des cités » (lignes 24-32) ? Quelles sont les caractéristiques de ces cités ? Quels échos littéraires ce rêve provoque-t-il dans l'esprit du lecteur ? Où est-il également question de telles cités dans le roman ?
- 4 Quel désert Lalla traverse-t-elle dans sa vision (lignes 38-52) ? Comment est-il décrit ? Où retrouve-t-on semblable description ? Quelle est la ville rouge que Lalla perçoit (lignes 61-78) ? Pourquoi est-il alors question de « malheur », d'« angoisse » et d'« abandon » ? Quels sentiments crée cette vision chez Lalla (lignes 79-81) ? Quel registre pouvez-vous percevoir dans la dernière partie de la vision de Lalla (lignes 71-78) ?
- 5 À la fin de l'extrait, en quoi Lalla est-elle devenue « comme le Hartani » ? Que signifie cet épisode pour l'évolution du personnage ?
- 6 Quels liens pouvez-vous établir entre cet extrait et le récit A ? Comment se croisent les deux temporalités du roman ? Que veut ainsi démontrer le récit ?
- 7 En vous appuyant sur le champ lexical de la vue, et sur la fin du passage, cherchez le sens littéraire de cette vision : qui « voit » également l'Homme Bleu et le désert ? Quels autres personnages littéraires ou de la mythologie sont traditionnellement habités par un « dieu » ou une force supérieure, et « voient » par les yeux d'un autre ?



Réponses

- 1 Es Ser signifie « **le Secret** » en arabe, nom que Lalla lui a donné, « parce qu'il se cache » (p. 202) ; c'est un être invisible et mystérieux, qui n'existe que pour elle, et qui n'apparaît à Lalla que dans le désert : il est indissociable de cet univers sauvage, et ne réapparaîtra d'ailleurs plus dans le roman, car il ne peut se manifester dans le monde de la ville ; c'est seulement lors de l'épisode décisif de la danse de Lalla qu'il sera à nouveau symboliquement présent (voir explication 5). Cet être « imaginaire », mais bien réel pour Lalla, a donc **une fonction narrative** : il rythme **l'évolution** du personnage principal, et provoque par ses apparitions des changements décisifs chez la jeune fille.

Il arrive progressivement jusqu'à Lalla, qui l'attend au sens propre comme un Sauveur : « C'est lui qui va venir certainement », pense-t-elle peu avant notre extrait (p. 202), et cette expression, par son tour présentatif (« C'est lui qui »), l'emploi du futur, l'adverbe de certitude, et la désignation « lui », rappelle fortement le **vocabulaire religieux, voire biblique** : c'est par des expressions semblables que la venue du Christ est annoncée dans les Évangiles. Cette dimension

messianique²¹ de Es Ser est d'ailleurs associée avec son **omniscience et son omniprésence** (« Le regard de l'Homme Bleu est là, partout, jusqu'au plus lointain du désert »), et avec ses **pouvoirs de thaumaturge**²² : la chaleur de son regard a la capacité de soigner, de chasser les douleurs, les maux, et peut-être le mal : « C'est cela qui est extraordinaire. La chaleur du regard va dans chaque recoin d'elle, chasse les douleurs, la fièvre, les caillots, tout ce qui obstrue et fait mal ». Il est celui qui soigne, comme le Christ ou comme les grands prophètes, et la narration décrit son arrivée vers Lalla **comme une théophanie** progressive. Tout d'abord, c'est son regard que la jeune fille sent : « Quand le regard arrive sur elle », puis cette approche se concrétise par l'entrée de Es Ser dans son propre corps : « un poids qui entre en elle », et enfin il est là : « Il est venu. ». Cette courte phrase en tête de paragraphe, par sa brièveté et sa simplicité même, confère à l'arrivée d'Es Ser une dimension sacrée.

La présence d'Es Ser se manifeste principalement par son regard ; la répétition du mot se fait d'ailleurs insistante, et structure le passage : « Quand le regard arrive sur elle », « Le regard d'Es Ser », « elle sent le regard de l'Homme Bleu posé sur elle », « Le regard de l'Homme Bleu est là, partout, jusqu'au plus lointain du désert », « Le regard de l'Homme Bleu la guide », « C'est de là que semble venir la lumière du regard », « Le regard d'Es Ser est terrible et fait mal ». En retour, Lalla le regarde aussi : « Lalla le regarde de toutes ses forces, qui avance dans son rêve ». Sans paroles, l'échange entre les deux personnages se fait uniquement par la vue, car « Lalla n'a pas besoin de paroles. Elle n'a pas besoin de poser de questions, ni même de penser ». Comme les nomades du texte 1, Lalla et Es Ser sont **au-delà des mots, au-delà même de la pensée logique et analytique** : le texte expose une **vision** – la répétition du mot « regard » le montre bien – dont le langage est exclu, et c'est ce silence chargé de sens que le narrateur nous invite à goûter, invitation paradoxale puisqu'elle se fait... par des mots.

Par ailleurs, Es Ser est associé au champ lexical de la lumière et de la chaleur. C'est un personnage **solaire**, associé à une lumière intense, celle du désert, celle du vrai savoir aussi, celui qui est au-delà des mots des hommes. Paradoxale, la lumière de ses yeux est à la fois celle du feu solaire et des étoiles : « Le regard d'Es Ser est plus brillant que le feu, d'une lueur bleue et brûlante à la fois comme celle des étoiles ». Cette **dualité** fait d'Es Ser une incarnation de la Nature dans ses aspects contraires : le feu et la glace, le jour et la nuit, le soleil et la lune, qu'il synthétise. De son corps même semble émaner de la lumière : « Autour de son manteau blanc, il y a de grands tourbillons

21. Se dit d'un rôle salvateur, attendu.

22. Du grec « celui qui fait des tours d'adresse », le **thaumaturge** est à l'époque chrétienne « celui qui fait des miracles », le terme s'appliquant essentiellement aux miracles de guérison. Dans la foi chrétienne, le premier thaumaturge est le Christ, dont de nombreuses guérisons miraculeuses sont relatées dans les Évangiles. Selon une tradition profane (et non selon la foi catholique !), les rois de France étaient censés guérir les écrouelles par le toucher, en prononçant la phrase « Le Roi te touche, Dieu te guérit ».

de lumière d'or », « tandis que les vagues de lumière s'enroulent et glissent autour de son manteau » : la couleur blanche est rare dans le roman, et celle du manteau d'Es Ser signale ici le caractère exceptionnel du personnage, son **caractère sacré et pur**, détaché de l'humanité commune. Comme un **halo**, Es Ser est environné de lumière : « comme si les rayons traversaient son visage, illuminaient tout son corps » : de nouveau, cette description en fait un **prophète illuminé** en lien avec le divin, venu apporter aux hommes – ici, à Lalla – **une vérité voire une révélation**. La chaleur qu'Es Ser diffuse est celle du désert, qu'il fait ressentir à Lalla : « la chaleur pénètre son corps, vibre dans ses membres » : c'est au désert et à sa chaleur qu'il initie la jeune femme.

Le portrait du narrateur **relie bien sûr Es Ser aux Hommes bleus** : comme eux, il se déplace sans bruit, sans même avoir l'air de marcher (« Encore une fois, sans faire de bruit, en glissant au-dessus des cailloux aigus »), faisant comme eux partie intégrante du désert. Il est vêtu d'une façon identique (« vêtu comme les anciens guerriers du désert, avec un grand manteau de laine blanche, et son visage est voilé d'un tissu bleu de nuit ») et « ses mains [sont] teintées d'indigo » ; à l'instar des nomades, c'est un homme du silence : « Il ne parle pas. Il ne parle jamais. C'est avec son regard qu'il sait parler, car il vit dans un monde où il n'y a plus besoin des paroles des hommes », et son regard est pareillement illuminé de l'intérieur : « la lueur qui jaillit de son regard sombre ». Ce portrait permet de voir en Es Ser **l'Homme Bleu**, celui-là même qui est la **figure mythique des origines** de Lalla, dont Aamma lui parle comme d'un être légendaire. D'ailleurs, la mention du tombeau blanc explicite clairement cette assimilation : « Mais ce que Lalla voit surtout, c'est un tombeau blanc, simple comme une coquille d'œuf, posé sur la terre rouge. C'est de là que semble venir la lumière du regard, et Lalla comprend que c'est la demeure de l'Homme Bleu » : or l'Homme Bleu, c'est le mythique **Al Azraq** dont le nom en arabe signifie d'ailleurs « le Bleu », c'est l'homme saint dont Nour découvre le tombeau, celui-là même que voit Lalla dans sa vision, le Prophète qui révéla à Ma el Aïnine sa vocation religieuse et l'invita à « construire une ville sainte » (p. 55) : ce lien explique les caractéristiques dont est doté Es Ser, sa sainteté, ses pouvoirs et sa grandeur.

Le rôle d'Es Ser envers Lalla est celui d'un **guide**, qui la mène à travers le désert, mais aussi à travers le temps : « Le regard de l'Homme Bleu la guide à travers les failles, les éboulis, le long des torrents desséchés ». C'est à un passé à la fois historique et mythique qu'il l'introduit, lui faisant découvrir un autre monde que celui de la Cité, celui du désert, qui est **le lieu des révélations**, de la découverte du vrai sens de l'existence. C'est donc de **l'initiation**, mystique pourrait-on dire, de Lalla qu'Es Ser est chargé.

- ② La vision de Lalla est décrite comme **l'arrivée d'une vague** qui déferlerait sur elle : il y a d'abord l'approche du regard d'Es Ser :

« Quand le regard arrive sur elle », puis « cela fait un grand tourbillon dans sa tête, comme une vague de lumière qui se déroule », et enfin « Lalla cesse de respirer quelques instants ». Le verbe « arriver » est souvent employé pour décrire la venue d'une vague, **métaphore qui se trouve ensuite filée** par le mot même de « vague », par le verbe « se dérouler », par la mention d'un « tourbillon », et par le fait que Lalla, submergée, ne peut plus respirer. À cette sensation d'être privée d'air s'ajoute le fait que « ses yeux sont dilatés », signe physiologique très fort qui témoigne d'un **choc physique intense**, caractérisé par la notion de poids : « Elle s'accroupit dans la poussière, les yeux fermés, la tête renversée en arrière, parce qu'il y a un poids terrible dans cette lumière, un poids qui entre en elle et la rend lourde comme la pierre ». Elle restera d'ailleurs dans cette position jusqu'à la fin, où le retour à la réalité, après la description de la vision de la ville, du désert et du tombeau, se fait par un rappel de cette première notation physique : « Lalla reste immobile, affaissée sur elle-même, les genoux contre les cailloux ».

Le **lexique de la sensation et de la perception** est développé : « Mais Lalla n'entend que les coups de son propre cœur, qui bat très lentement, très loin », « la chaleur pénètre son corps, vibre dans ses membres », « brûle », « enflé par la brûlure du désert », « Elle ressent sur sa peau la brûlure du regard, le vent, la sécheresse, et ses lèvres ont le goût du sel », « elle sent » (répété deux fois...). Le **lexique du corps** est, lui aussi, important : « cœur », « corps », « membres », « caillots », « son visage », « tout son corps », « les genoux », « ses épaules et sa nuque », « ses joues », « les larmes »... L'expérience décrite est physique, elle est **une forme de possession** où Es Ser investit le corps de Lalla. C'est cette présence qui explique probablement le « poids » qu'elle ressent. Ces notations rappellent les possessions chamaniques qui ont lieu dans certains **rites**, en Afrique entre autres, et relient la jeune Lalla à tout un passé, toute une **tradition ancestrale sacrée** dont elle se retrouve héritière sans en avoir conscience. Après le départ d'Es Ser, qui reste suggéré seulement, Lalla se retrouve désorientée : « Alors elle commence à marcher, en titubant » : la **perte de repères sensoriels** a été profonde, car en plus du sentiment d'égarement (« tourbillon », « tourbillonne »), Lalla a vécu une forme de dépersonnalisation, **s'éloignant d'elle-même**, sortant d'elle-même pour voir à travers les yeux d'un autre. Elle se fait même « lourde comme la pierre », comme si elle devenait une partie du désert et quittait sa nature humaine pour un instant. Elle perd conscience d'elle-même, comme dans le **sommeil**, dont on trouve ainsi le champ lexical (« rêve » répété deux fois, « comme en dormant »).

Le **temps** d'ailleurs s'est écoulé sans qu'elle en ait conscience : seules les discrètes mentions du narrateur signalent la course du soleil d'abord brûlant à son zénith (« C'est un rêve que fait Lalla, les yeux fermés, la tête renversée en arrière dans la lumière du soleil »), avant de commencer à décliner (« les ombres des cailloux s'allongent sur le sable du désert »), puis de se coucher (« Les ombres sont longues

maintenant, le soleil est près de l'horizon »). Le narrateur alterne entre des **pauses narratives**, comme celle qui décrit le désert ou la ville rouge, et des **sommaires**, comme avec la phrase « La musique dure longtemps, elle berce si longtemps que les ombres des cailloux s'allongent sur le sable du désert », les deux procédés donnant l'impression tantôt d'un temps qui s'étire, tantôt au contraire qui passe sans que Lalla ne s'en rende compte, entièrement prise par sa vision. Cet **égarement temporel** s'accompagne d'une perte de repères spatiaux – Lalla a les « yeux fermés », et se trouve en un lieu privé de limites spatiales : « C'est autour d'elle, à l'infini, le désert ».

Il est donc bien question ici d'une forme **d'extase**. Le terme en effet vient du latin *ex-*, « en dehors », et *sto, stas, stare*, « se tenir » : être en extase, c'est « être en dehors de soi-même », dans un état où l'individu éprouve un ravissement, une jouissance ou une joie extrême. L'extase de Lalla est d'origine **mystique**, et l'emporte hors du monde et hors d'elle-même.

À titre de comparaison, voici la description par saint Paul dans son « Épître aux Corinthiens » d'un état d'extase mystique :

« Je connais un homme en Christ, qui fut, il y a quatorze ans, ravi jusqu'au troisième ciel (si ce fut dans son corps je ne sais, si ce fut hors de son corps je ne sais, Dieu le sait). Et je sais que cet homme (si ce fut dans son corps ou sans son corps je ne sais, Dieu le sait) fut enlevé dans le paradis, et qu'il entendit des paroles merveilleuses qu'il n'est pas permis à un homme d'exprimer » (2 Cor. 12 : 2-4).

Ce passage nous amène à la vision des cités de Lalla....

- 3 Après l'arrivée d'Es Ser et son portrait, la vision de Lalla s'ouvre ainsi : « Elle voit ce qu'il y a dans le regard de l'Homme Bleu ». Placée en tête de paragraphe, sans lien logique avec le passage précédent, la phrase plonge le lecteur **directement dans un autre univers, onirique et visionnaire**, à travers le regard de Lalla, qui elle-même voit à travers les yeux de Es Ser : cette **mise en abyme des points de vue** trouble les repères, et crée un effet visuel fort, comme si la narration débouchait sur un tableau brusquement apparu, celui du désert et des cités.

La description des cités s'ouvre par l'expression « Il y a », traditionnelle dans les contes : le tableau est celui d'un **paysage mythique, de rêve**, et de fait, les cités sont idylliques. Ce sont « de grandes villes blanches » (de nouveau la mention du blanc, **pur et lumineux**). Les « tours [sont] fines comme les troncs des palmiers » : le minéral et les constructions des hommes (les tours) semblent se mêler à la nature, l'imiter (les troncs des palmiers), et former ainsi une ville **onirique** où l'homme et son environnement sont **en harmonie** (les « palais rouges ornés de feuillages, de lianes, de fleurs géantes » renforcent cette imbrication de l'humain et du naturel). La récurrence de l'expression « Il y a » introduit la mention des « grands lacs d'eau bleue comme le ciel, une eau si belle et si pure qu'il n'y en a nulle part ailleurs sur terre ». Dans le désert, le bien le plus précieux est l'eau : de grands

lacs, signes d'abondance, et l'eau pure – et non boueuse comme elle le devient vite dans les oasis, comme on le voit plusieurs fois dans le récit de Nour – constituent donc le paysage le plus extraordinaire qui soit, où **terre et ciel sont en correspondance** (« bleue comme le ciel »). Ce caractère exceptionnel est souligné par **l'expression superlative** « qu'il n'y en a nulle part ailleurs sur terre ».

Comme dans un **conte oriental**, il est donc question de « palais », de « palmiers », de « fleurs géantes », bref de paysages qui dépassent l'imagination ; nous ne sommes pas loin des *Mille et une nuits*. Il est d'ailleurs bien question de rêve dans le texte : le récit du narrateur sort de la réalité pour s'ouvrir à **un monde atemporel de rêve et de magie**. Mais c'est surtout l'image du **Paradis**, telle qu'on la trouve dans les **sourates**²³ du **Coran** (par exemple XLVII, XL...), que le passage évoque : comme **Nour** le voit lui-même en rêve lors de la terrible avancée dans le désert (voir tableau comparatif plus bas), ce Paradis musulman est celui qui guide les pas des hommes du désert, qui pousse les hommes bleus à suivre Ma el Aïnine, et que Lalla à son tour discerne dans les yeux de Es Ser, l'Homme Bleu. Ainsi que le souligne le narrateur, « c'est 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 ». Lalla, par cette vision des cités, rejoint en esprit le rêve de Nour et de ses propres ancêtres (« qui existait ici sur le plateau de pierres longtemps avant elle »). Voyez ci-dessous le rapprochement entre les visions des deux jeunes gens (les termes qui sont présents dans les deux textes à la fois sont en bleu) :

Vision de Nour (p. 238-239)	Vision de Lalla (p. 203)
Il voyait alors, surgis comme des mirages, les villes extraordinaires aux palais de pierre blanche , les tours , les dômes, les grands jardins ruisselants d'eau pure , les arbres chargés de fruits, les massifs de fleurs , les fontaines où s'assemblaient les jeunes filles aux rires légers. Il voyait cela distinctement, il glissait dans l'eau fraîche , il buvait aux cascades, il goûtait chaque fruit, il respirait chaque odeur.	Il y a des cités, de grandes villes blanches aux tours fines comme les troncs des palmiers , des palais rouges ornés de feuillages, de lianes, de fleurs géantes. Il y a de grands lacs d'eau bleue comme le ciel, une eau si belle et si pure qu'il n'y en a nulle part ailleurs sur terre.

23. Une **sourate** est une unité du Coran formée d'un ensemble de versets. Le mot « sourate » est souvent traduit par « chapitre » par comparaison avec les chapitres de livres de la Bible, à la différence qu'ils ne sont pas dans le Coran en ordre chronologique. Voir, par exemple, un extrait de la sourate 47 : « 16. Voici le tableau du paradis qui a été promis aux hommes pieux : des fleuves d'eau qui ne se gâte jamais, des fleuves de lait dont le goût ne s'altérera jamais, des fleuves de vin doux à boire, 17. Des fleuves de miel pur, toute sorte de fruits, et le pardon des péchés ». Comparez cette sourate avec la vision de Nour dans le tableau comparatif, qui évoque également des « cascades » d'eau, des jeunes filles, des fruits.

Quand Lalla parcourt dans sa vision le désert et qu'elle entend la chanson de Lalla Hawa, (lignes 38-60), c'est la même chanson que celle que Nour entend dans son propre rêve (les termes qui sont présents dans les deux textes à la fois sont en bleu) :

Chanson de Nour (p. 239)	Chanson de Lalla (p.205)
<p>Mais ce qui était le plus extraordinaire, c'était la musique qu'il entendait, quand il s'en allait de son corps. Il n'avait jamais rien entendu de semblable. C'était une voix de jeune femme qui chantait dans la langue chleuh, une chanson douce qui bougeait dans l'air et qui répétait tout le temps la même parole, ainsi :</p> <p>« Un jour, oh, un jour, le corbeau deviendra blanc, la mer s'asséchera, on trouvera le miel dans la fleur du cactus, on fera une couche avec les branches de l'acacia, oh, un jour, il n'y aura plus de venin dans la bouche du serpent, et les balles des fusils ne porteront plus la mort, car ce sera le jour où je quitterai mon amour ... »</p> <p>D'où venait cette voix, si claire, si douce ? Nour sentait son esprit glisser encore plus loin, au-delà de cette terre, au-delà de ce ciel, vers le pays où il y a des nuages noirs chargés de pluie, des rivières profondes et larges où l'eau ne cesse jamais de couler.</p> <p>« Un jour, oh, un jour, le vent ne soufflera pas sur la terre, les grains de sable seront doux comme le sucre, sous chaque pierre du chemin il y aura une source qui m'attendra, un jour... (...) »</p>	<p>Puis, tout d'un coup, elle entend cette drôle de chanson, incertaine, nasillarde, qui tremble très loin, qui semble sortir du sable même, mêlée au froissement continu du vent sur les pierres, au bruit de la lumière. La chanson tressaille à l'intérieur de Lalla, elle la reconnaît ; c'est la chanson de Lalla Hawa, que chantait Aamma, et qui disait : « Un jour, oh, un jour, le corbeau deviendra blanc, la mer s'asséchera, on trouvera le miel dans la fleur du cactus, on fera un lit avec les branches de l'acacia ... » Mais Lalla ne comprend plus les paroles, maintenant, parce que c'est quelqu'un qui chante avec une voix très lointaine, dans la langue des Chleuhs. La chanson pourtant va droit jusqu'à son cœur, et ses yeux s'emplissent de larmes, malgré les paupières qu'elle tient fermées de toutes ses forces.</p>

- 4 Le désert que Lalla traverse est celui de la Hamada : « les hautes murailles noires de la Hamada », que traversèrent aussi les hommes bleus dans leur remontée vers le Nord, à la suite de Ma el Aïnine. C'est donc un **lieu réel**, où se sont déroulés des **événements historiques**.

Le désert est dépeint au moyen d'une **esthétique cinématographique**, par laquelle le lecteur découvre progressivement le paysage. Dans « Le désert déroule ses champs vides », le verbe « dérouler » exprime bien l'avancée géographique au long de laquelle se font jour les éléments du décor. Ce dernier est caractérisé par une **absence de limites spatiales** qui donne une impression de perte de repères : « sans limites », « immense », « champs vides », et par une atmosphère morbide, renforcée par le **champ lexical de la vieillesse et de la déliquescence physique** : « crevasses », « ridés », « peaux mortes ». Le désert est un lieu dur, dans lequel **l'homme n'a pas de place**, ce qui sera repris à la fin de la vision de Lalla : « C'est un long regard de détresse qui vient, parce que la terre est dure et que le ciel ne veut pas des hommes ». C'est bien sûr le même désert que celui qui éprouve les forces des hommes

bleus en quête de terres, et qui décime femmes, enfants et vieillards sans aucune pitié (cf. page 358 par exemple : « La mort est venue. Elle a commencé par les moutons et les chèvres, les chevaux aussi, qui restaient sur le lit de la rivière, le ventre ballonné, les pattes écartées. Puis ce fut le tour des enfants et des vieillards, qui déliraient, et ne pouvaient plus se relever. Ils mouraient si nombreux qu'on dut faire un cimetière pour eux (...) »). Dans sa vision, Lalla partage, un temps, le destin de Nour et des siens ainsi que celui de ses propres ancêtres.

Il en est de même lors de la vision de la ville rouge, qui est de nouveau la ville mythique du rêve de Nour (cf. tableau ci-dessus), ville du désert aux murailles de boue, à la construction bien éloignée de celle du bidonville de la Cité que Lalla connaît : « Ce n'est pas vraiment une ville, comme celles que Lalla connaît, avec des rues et des maisons. C'est une ville de boue ». La ville est assimilée à un nid de termites ou de guêpes, comme si elle se trouvait en un milieu où la vie des hommes n'est pas possible ; seuls quelques animaux peuvent y survivre. La description de la ville rouge rejoint celle des cités, par sa mention d'une lumière irréaliste de douceur protégeant la ville par un « dôme » qui le recouvre (« La lumière est belle au-dessus de la ville rouge, elle forme un dôme de douceur, clair et pur »), inaugurant un monde où le temps serait aboli et qui resterait figé à ses origines : « dans le ciel d'aurore éternelle », comme en un Paradis atemporel. Cette ville rouge est celle où est enterré Al Azraq, l'Homme Bleu, comme le comprend Lalla elle-même : « et Lalla comprend que c'est la demeure de l'Homme Bleu ». Le tombeau, comme entouré de guerriers immobiles que sont les acacias figés (« il y a quelques arbres immobiles, des acacias blancs pareils à des statues »), est « un tombeau blanc, simple comme une coquille d'œuf, posé sur la terre rouge ». Les notations de couleur sont frappantes, et décrivent de façon très picturale le contraste entre la couleur blanche (déjà associée plus haut à Es Ser) et le rouge de la terre.

Es Ser a donc guidé Lalla jusqu'à la tombe du prophète, lui offrant à la fois une communion avec le propre rêve de Nour, et une révélation profonde sur le sens de la vie et de la mort. Le verbe « comprend » indique que le personnage vient d'accéder à une nouvelle compréhension de l'existence. Après la description du tombeau, en effet, le vocabulaire se fait plus abstrait : il est question de « mort », d'« inconnu », de « souffrance », de « peur », et à nouveau de « mort », car le message d'Es Ser est de nature philosophique. Il permet à Lalla d'accéder à des connaissances nouvelles, qui vont à présent faire partie d'elle : « en elle se répand, remonte ses veines, se mêle à ses viscères ». Cet apprentissage est douloureux, terrible même, comme le souligne le lexique de la souffrance physique : « C'est comme si quelque chose, au fond d'elle, se déchirait », « se brisait », « brûlure », « fait mal » ; il est presque question d'un accouchement dans lequel à la déchirure succède la venue au monde (« [laisse] passer ») d'un être nouveau. C'est la dureté du désert que Lalla perçoit, la vie terrible des hommes qui tentent d'y vivre (« c'est la souffrance qui vient du

désert, la faim, la peur, la mort, qui arrivent, qui déferlent »), le rejet qui les condamne à l'errance, et l'omniprésence de la mort (le mot est répété deux fois en quelques lignes). Plus précisément, elle découvre le **destin tragique** de ses propres ancêtres, à travers la vision de la tombe d'Al Azraq, et de ce qu'elle implique : la **mort misérable du prophète**, puis celle, tout aussi pathétique, de son disciple Ma el Aïnine. La mort de ce disciple renvoie encore à la destinée des hommes bleus morts dans le désert pour avoir recherché une cité qui puisse les accueillir : mais comme le dit le texte en conclusion du passage, « la terre est dure et [...] le ciel ne veut pas des hommes ». Cette dernière phrase prend l'aspect d'une **sentence** extraite d'un livre sacré, par le **parallélisme** entre terre et ciel et son caractère de **vérité générale** exprimé au **présent gnomique**. Lalla apprend donc en même temps que la beauté sublime du désert la « détresse » qu'il engendre : les sentiments qu'elle ressent sont la souffrance et la tristesse (« Les larmes font deux ruisseaux qui tracent des sillons dans la poussière rouge collée à ses joues ») face à ce trop-plein d'émotions qu'Es Ser lui a permis de ressentir.

La fin de la vision exprime une certaine forme de **pathétique** : le peuple du désert est décrit comme un éternel refusé, errant pour toujours, et à jamais souffrant. Ce *pathos* est souligné par un **registre lyrique** : les **rythmes ternaires et les énumérations** s'enchaînent (« La brûlure du désert en elle se répand, remonte ses veines, se mêle à ses viscères » = rythme ternaire ; « parce que c'est la souffrance qui vient du désert, la faim, la peur, la mort, qui arrivent, qui déferlent » = rythmes ternaires puis binaires juxtaposés créant un effet de **gradation** ; « le malheur, l'angoisse, l'abandon » = rythme ternaire), chargés de **l'expression des sentiments** (« détresse », « angoisse », « peur », « souffrance »), et conclus par un parallélisme ouvrant sur une **dimension cosmique** (« parce que la terre est dure et que le ciel ne veut pas des hommes ») qui assène l'exclusion des nomades de tout refuge.

- 5 À la fin, Lalla qui a gardé les yeux fermés presque tout au long de sa vision recommence à voir le monde réel et retourne à la Cité. Elle a le sentiment d'être devenue « comme le Hartani », tout d'abord prosaïquement, car son visage est « enflé par la brûlure du désert » : sa peau blanche une fois brunie, elle pourrait apparaître comme le noir Hartani. Mais plus profondément, **elle a été initiée** à la nature réelle du désert : à l'instar du Hartani qui en fait partie intégrante, par son silence, sa communion avec la nature et sa sagesse, elle est à son tour devenue fille du désert. Ce passage se présente donc comme **un épisode initiatique**, tel que les cultures traditionnelles africaines en imposent souvent aux jeunes gens et jeunes filles au moment du passage de l'enfance à l'âge adulte. Ainsi, il est fréquent que le jeune doive se retirer seul en un lieu le temps d'une période donnée, avant de rejoindre, une fois initié, le groupe social, schéma ici bien présent. La figure du guide en l'occurrence est celle d'Es Ser, et Lalla

finir par revenir, transformée, à la Cité. Lalla, personnage à la pureté enfantine, « comprend » que le désert est aussi souffrance, et que **l'essence de la vie est d'être mêlée à la mort** : le désert, par sa beauté et sa dureté, contient et unit en son sein, de façon métaphorique, ces deux aspects antagonistes mais complémentaires de l'existence. Elle accède ainsi à l'âge adulte ; ce début d'initiation se poursuivra par le départ pour Marseille, et l'expérience de la ville du « Nord », avant le retour au désert et son accouchement, qui symboliseront la venue de la pleine maturité.

6 Comme nous l'avons vu dans la réponse 3, cet extrait **établit des ponts** entre l'histoire de Lalla et celle de Nour :

- Les cités, la ville rouge, le tombeau d'Al Azraq que voit Lalla dans sa vision sont aussi ceux que Nour voit dans son rêve, la chanson est la même au mot près ; les expériences des deux jeunes gens sont évoquées de la même façon. Il s'agit dans les deux cas de ce qui est décrit comme un « rêve » (« Parfois il avait l'impression que tout cela était un rêve, un terrible, interminable rêve »).
- Dans ce rêve, les personnages sont entraînés par une force supérieure à parcourir une vaste distance : « qui l'entraînait le long des routes des étoiles, sur la terre lisse et dure comme une pierre polie ». Ils vivent une forme de perte de conscience : « C'était comme s'il sortait de lui-même, abandonnant son corps sur la terre brûlée, son corps immobile sur le désert de pierres et de sable », et expérimentent la douleur : « Alors les souffrances étaient des lances tendues, et il avançait sans comprendre ce qui le déchirait », le verbe « déchirer » se retrouve également dans le récit de Lalla.
- Plusieurs images, aussi, sont identiques, par exemple celle du « dôme » de lumière.

Les **échos** sont donc très forts, suggérant que **Lalla communie en rêve avec l'histoire et avec le rêve de Nour lui-même**, et se retrouve à la place d'un des hommes bleus de l'époque de Nour : « Mais Lalla ressent le bonheur, parce qu'elle reconnaît chaque chose, chaque détail du paysage, chaque arbuste calciné de la grande vallée. C'est comme si elle avait marché là, autrefois, pieds nus brûlés par le sol, les yeux fixés sur l'horizon, dans l'air qui danse ».

Cet **entrecroisement des deux temporalités** du roman - celle du récit A et celle du récit B - est permis par le thème de la vision, **atemporelle** : grâce à elle, Lalla peut surmonter les limitations spatiales et temporelles et accéder à **une ancienne mémoire collective**. Il a bien sûr pour objectif de démontrer que la construction du personnage de Lalla passe par le fait qu'elle se relie à son passé, à ses ancêtres, au monde qui fut le leur, celui du désert, bref à sa mémoire : l'apprentissage de soi ne peut passer, paradoxalement, que par un oubli de soi, qui permet de retrouver ses racines, et grâce auquel on pourra savoir qui on est réellement.

- 7 Le **champ lexical de la vue** est très présent dans le texte : le mot « regard » est répété de nombreuses fois, et il est dit plusieurs fois que Lalla a « les yeux fermés », qu'elle a « les paupières (...) fermées de toutes ses forces », qu'elle « n'ouvre pas les yeux ». Sa vision est intérieure, et s'opère à travers le regard de Es Ser. C'est bien sûr aussi le romancier lui-même qui « voit », et qui transmet sa propre vision par l'écriture au lecteur. Ce **jeu de regards enchâssés** - le narrateur voit Lalla, qui voit à travers Es Ser le désert, lui-même dépeint aux yeux du lecteur - s'inscrit dans l'idée sous-jacente du texte, celle de la **transmission** d'une mémoire qui s'effectue au-delà des mots.

Lalla est physiquement « habitée » par Es Ser ; ses yeux sont « dilatés », et quand elle sort de sa vision, son regard a du mal à se faire à nouveau à la vision de la réalité : « Quand elle relève la tête, et qu'elle ouvre les yeux, sa vue est brouillée », « Elle doit faire un effort pour accommoder ». Cette scène s'inscrit dans la **tradition du poète inspiré**, qui remonte aux rhapsodes grecs, qu'évoque par exemple Platon dans son dialogue *Ion* : cette tradition veut que l'inspiration poétique soit le résultat de la possession du poète par un dieu, qui lui donne à voir soit une vision, soit une révélation, et que le poète soit le simple véhicule de la parole divine. On pourrait également percevoir, dans le fait que Lalla « voit » tout en ayant les yeux fermés, une allusion à des personnages mythologiques comme Tirésias, devin rendu aveugle par Athéna : **l'aveugle « visionnaire »** est un archétype qui renvoie à l'idée que l'essentiel, la vérité, se perçoivent par l'esprit davantage que par la vision des apparences. Enfin, la violence physique de cette possession, et l'épuisement de Lalla après la vision - elle repart « en titubant » - évoquent aussi l'emprise du dieu sur la **Pythie**, prêtresse du culte d'Apollon à Delphes, qui se trouvait possédée et délivrait ses prédictions d'après ses visions.

Toutes ces **références culturelle sous-jacentes** que le lecteur peut percevoir confèrent à la figure de Lalla « habitée » par Es Ser **une dimension presque mythique**, qui grandit le personnage en le plaçant au contact de forces supérieures.



Exercice autocorrectif n°5 : Entraînement à l'oral

Conseil : le terme de « pictural » renvoie à un tableau ; envisagez donc la dimension descriptive du passage, et ses aspects visuels.

En vous appuyant sur les questions que vous venez de traiter, proposez un plan de lecture analytique répondant à la question suivante : **en quoi ce passage a-t-il des qualités picturales ?**

➡ **Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 5 à la fin du chapitre.**

Point méthode 3



Étudier une description revient à se poser **trois questions** : comment s'intègre-t-elle dans le récit ? Comment est elle organisée ? Quelle(s) est (sont) sa (ou ses) fonction(s) ?

- 1 La description peut souvent apparaître comme une **pause** dans le récit : la narration s'interrompt, et laisse la place à un « arrêt sur image » détaché de l'action. De façon moins artificielle, la description peut être mise **sur le compte d'un personnage** (voir par exemple la description de la gare par les yeux de Lalla dans le texte 4).
- 2 En tant **qu'unité autonome**, la description peut être étudiée dans sa **composition**, comme un tableau ; on étudiera ainsi la façon dont les choses sont décrites (volume, taille, forme, couleur...), et la manière dont elles sont présentées (selon quel ordre ? quelle gradation ? quelle progression ? y a-t-il une évolution temporelle ?...)
- 3 Enfin, il faut se demander quelle est sa fonction : sert-elle à reproduire la réalité de la façon la plus vraisemblable pour donner **l'illusion du réel** ? A-t-elle une fonction **narrative**, en servant la progression de l'action ? Sert-elle à donner des **indices** sur la suite du récit ? Permet-elle de **ralentir le récit**, pour créer un **suspens** quant à la suite de l'action ? A-t-elle une simple **fonction esthétique**, décorative ? Ou bien a-t-elle une signification symbolique ?



Exercice autocorrectif n°6

Quelles fonctions accorder à la description de la vision faite par Lalla ?

► Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 6 à la fin du chapitre.



À la gare de Marseille



Nous sommes à présent au cœur de la **seconde partie du récit B** : **Lalla a fui la Cité et le mariage forcé avec l'homme venu l'épouser pour gagner dans le désert avec le Hartani**, puis elle part habiter avec Aamma à Marseille. C'en est fini pour un temps du désert, et une période différente de la vie du personnage commence. Cette seconde partie s'intitule d'ailleurs différemment de la première et porte le titre « La vie chez les esclaves ». Spectatrice attentive de la ville et de ses habitants, qui représentent pour elle un monde nouveau, Lalla se rend souvent à la gare pour observer...



Lisez le texte (de « La gare, c'est aussi un des endroits » à , « qui irait en s'amenuisant jusqu'au désert », pp. 272-273) puis écoutez sa lecture sur votre CD audio.



Questions de lecture analytique

- 1 Quels types d'hommes et de femmes Lalla voit-elle passer devant elle ? Comment la foule est-elle décrite ? Comment la gare est-elle présentée ? La description est-elle réaliste ? De quoi ce lieu est-il le symbole ?
- 2 Quelles sont les origines des hommes qui sont décrits ? Quelles sont leurs conditions sociales et de vie, ainsi que celles qui les attendent ? Quelle figure de style reconnaissez-vous dans « en traînant leurs bagages et leurs enfants trop lourds », et quel effet produit-elle ?
- 3 Quel(s) registre(s) se met(tent) en place des lignes 16 à 30 ? Analysez en particulier les registres de phrase, les images et les figures de style. Quels sont les réactions et sentiments de Lalla face au spectacle du peuple de la gare ?
- 4 Quelle est la place de Lalla dans la scène ? Sur quelle alternance de points de vue et de focalisations le texte est-il construit ? Pouvez-vous percevoir une intervention du narrateur ou de l'auteur dans cet extrait ? Peut-on parler ici d'un texte engagé, et pourquoi ?



Réponses

- 1 La description de la foule qui traverse et arpente la gare de Marseille sous les yeux de Lalla est **caractérisée par la diversité**.

L'énumération des gens de « toutes sortes », rythmée par le retour de « il y a », fait coexister dans un premier temps « des méchants, des violents à la tête cramoisie, des gens qui crient à tue-tête » et des « gens très tristes et très pauvres aussi, des vieux perdus, qui cherchent avec angoisse le quai d'où part leur train, des femmes qui ont trop d'enfants ». Ces deux **catégories antithétiques** s'opposent, la première étant pleine de bruit et de fureur, la seconde (vieillards égarés, femmes débordées) étant au contraire faible, abattue, discrète dans sa détresse. Elles sont pourtant réunies par la force des choses en un même lieu.

Dans un second temps, ce sont les nationalités qui sont énumérées : des « Noirs », des « Nord-Africains », « des Turcs, des Espagnols, des Grecs ». Ces **énumérations et juxtapositions** d'êtres divers dans leurs comportements, leur apparence ou leurs origines ethniques, visent à rendre compte de **la foule diverse et bigarrée** qui est celle de la gare, lieu par nature du croisement hâtif de personnes de tous horizons. La description insiste sur le caractère **chaotique** des mouvements : certains sont perdus, « qui cherchent avec angoisse le quai », d'autres « clopinent », d'autres encore errent, et se cognent « les uns aux autres » ; le tout au beau milieu d'une autre foule, celle des « voyageurs indifférents et des militaires goguenards », qui savent où ils vont.

Ce **tableau** illustre de façon visuelle l'agitation générale : vous remarquerez les **notations de couleurs** (« bariolées », « cramoisie », « sombres ») et les **détails** qualifiant les tenues vestimentaires (« chemisettes », « un sac de plage » « vieilles vestes », « casquettes à oreillettes », « bonnets de montagne ») qui confèrent au texte un **réalisme descriptif**, qu'on retrouve également dans les allusions à la gare elle-même (« le quai d'où part leur train », « le long des wagons trop hauts », « sur les quais dans le vent »). Les lieux sont évoqués par **petites touches** ; le narrateur, en effet, ne présente pas la gare de façon construite et ordonnée, mais au moyen de notations éparses au fil de sa description des êtres qui la peuplent. De ce fait, le lecteur n'a pas une vision topographique générale, mais **une vision déconstruite, parcellaire**, qui est aussi celle qu'en ont les voyageurs au milieu de la foule. Le lecteur se retrouve ainsi à « voir » à son tour comme s'il était lui-même plongé dans cette gare pleine de confusion.

Car c'est une vraie **Babel** que cette gare **où convergent tous les expatriés** des pays pauvres (« Il y a tous ceux que la pauvreté a conduits ici »), mélange des sexes, des âges, des conditions, des apparences, des attitudes, des origines et de ce fait des langages. Ce lieu **est métaphorique, et incarne la nature essentielle de la ville moderne**, lieu de brassage des cultures et des peuples, mais aussi lieu d'agitation, de bruit, de confusion, où **les hommes sont perdus, sans repères, et solitaires**. Comparez ainsi cette description avec celles qui sont faites du désert (par exemple dans le texte 1) : les hommes bleus, au beau milieu des dunes de sable, savent retrouver leur route par les « **signes** » que la Nature leur donne « en suivant la piste presque invisible ». Voyez aussi le texte 3, où Lalla, dans sa vision, les retrouve à son tour : « voit devant elle les signes, les traces perdues ». Par la connaissance ancestrale qu'ils ont des lieux et parce qu'ils se déplacent ensemble, les hommes bleus forment une communauté, un « **peuple** ». Ici rien de semblable, et l'accent sera souvent mis dans le roman par le narrateur sur le fait que la ville moderne égare les hommes (cf. « errant »), les sépare, les rend agressifs et durs, voire mauvais. Voyez, par exemple, le portrait des hommes qui vont rendre visites aux prostituées : « Ce sont des Arabes pour la plupart, aux cheveux très noirs, avec un teint gris que Lalla ne connaît pas, comme s'ils vivaient sous la terre et ne sortaient que la nuit. Ils ne parlent pas. Ils ont l'air brutal, buté, lèvres serrées, regard dur » (p. 313-314) : on retrouve là ce qui caractérise les **rapports entre les hommes de la ville**, à savoir absence de communication, allures et visages ternes, dureté, voire brutalité, air menaçant voire effrayant (dans notre texte, il y a aussi des « méchants » et des « violents »).

C'est surtout, à la gare, **l'indifférence** des hommes entre eux qui est soulignée : « il y a trop d'agitation et de hâte pour qu'on fasse attention à qui que ce soit », les gens sont « indifférents », « se cognant les uns aux autres », comme si les autres n'existaient pas, ou n'étaient bons qu'à être raillés (« goguenards »). **Ce monde privé d'humanité est aussi celui où s'expose la pauvreté du monde.**

- 2 Les voyageurs qui se croisent à la gare sont, à l'exception des « indifférents » et des militaires « goguenards » rapidement évoqués, principalement des **immigrés**, d'origines diverses : Afrique Noire (« des Noirs »), Maghreb (« Nord-Africains »), Turquie, Espagne et Grèce, c'est-à-dire des pays variés sur le plan géographique (ce qui accentue **d'ailleurs l'impression chaotique** de l'ensemble) mais au faible niveau de vie (c'était encore le cas de la Grèce et de l'Espagne dans les années 1980), et à la forte émigration. Les hommes décrits sont donc tous tout d'abord **pauvres** ; le terme revient deux fois dans l'extrait. Plusieurs notations rappellent leur niveau de vie : ainsi les femmes avec « trop d'enfants » et « leur cargaison », c'est-à-dire que toutes leurs possessions tiennent dans quelques bagages encombrants. Voyez aussi « avec pour tout bagage un sac de plage », et « en traînant leurs bagages et leurs enfants trop lourds » : c'est là la définition du **prolétaire**, qui n'a pour seule richesse que ses enfants. Le **zeugma**²⁴ employé dans cette dernière expression – ce sont à la fois les bagages et les enfants qui sont trop lourds – souligne la position de **faiblesse** de ces hommes et de ces femmes, dont les rares biens sont encore trop lourds à porter. Il y a aussi la **tenue inadaptée** des Noirs tout juste « débarqués des bateaux, en route vers les pays froids, vêtus de chemisettes bariolées », qui semblent en décalage complet avec leur nouveau milieu ; les couleurs les dépeignant, « bariolées », tranchent d'ailleurs sur la foule terne. De même les Nord-Africains sont « couverts de vieilles vestes, coiffés de bonnets de montagne ou de casquettes à oreillettes », et n'ont probablement pas les moyens de se procurer des tenues plus « occidentales ». **Ce décalage vestimentaire reflète celui des modes de vie et de pensée.** Les immigrés arrivent à Marseille chargés d'une identité qui se trouve confrontée de façon visuelle à celle de la ville moderne, et qui sera peu à peu gommée.

La gare est aussi un lieu de transit : « ceux qui s'en vont vers d'autres villes » ; cette **errance géographique**, déjà évoquée par le participe présent « errant », et par l'adjectif « perdus », souligne le **déracinement** de ces hommes privés de foyer. Alors même qu'ils sont en quête d'une vie meilleure, ils sont forcés de « coucher par terre ». Ils sont également privés de tout ce qui compose une **identité** : « dans ces pays qu'ils ne connaissent pas, loin de leurs villages, loin de leurs familles » (le regroupement familial ne s'est imposé que progressivement pour les immigrés qui venaient chercher du travail en France), **condamnés à la condition même qu'impose la grande ville**, comme nous l'avons déjà vu dans la question 1 : la « **solitude** ». Les conditions de vie qui les attendent sont décrites comme très dures : « vers la faim, le froid, le malheur », le troisième terme de

24. Le **zeugma**, ou **zeugme**, désigne une **figure de style** qui consiste à forcer un terme à s'accorder avec plusieurs déterminants alors que sur le plan du sens un seul peut normalement convenir ; par exemple : « « Sous le pont Mirabeau coule la Seine / Et nos amours » (Guillaume Apollinaire, *Alcools*) (« nos amours », abstrait, n'est pas comparable à la Seine, concret, mais il est mis sur le même plan) ; « Ces larges murs pétris de siècles et de foi » (Alphonse de Lamartine) ; ou encore : « Ah ! Savez-vous le crime, et qui vous a trahie ? » (Racine, *Iphigénie*).

l'énumération, plus abstrait, semblant à la fois résumer et généraliser le propos : ce n'est pas seulement de confort dont ils seront finalement privés après l'avoir tant espéré, c'est du bonheur, et de leur **dignité** même : « ceux qui vont être humiliés ». Plus concrètement, ce sont leurs futurs lieux de vie et de travail qui sont décrits : « Ils vont vers les villes noires, vers les ciels bas, vers les fumées ». Ce tableau évoque **les villes industrielles** vers lesquelles ils se dirigent en quête de travail. Les **usines** qui crachent des « fumées » rendent ces villes « noires » et les « ciels bas » - à moins que les nuages des régions du nord de la France ne soient là dépeints. Les conditions de travail et de vie génèrent la **maladie et la souffrance** : « vers le froid, la maladie qui déchire la poitrine ». Et les logements qu'on leur propose sont indécents : « vers leurs cités dans les terrains de boue, en contrebas des autoroutes », situés en des **lieux déshumanisants**, davantage des **prisons** que des lieux de vie : « entourées de hauts murs et de grillages ». Le terme de « cités » rappelle celui de la Cité de Lalla près de Tanger, mais au lieu d'être au singulier – avec tous ses défauts, la Cité au moins réunissait hommes, femmes et enfants (cf. texte 2), *les cités* ici au pluriel divisent les hommes, les séparent, leur imposant pour seule compagnie les « autoroutes ». Quant aux « terrains de boue », ils rappellent la « ville de boue » des visions de Lalla et de Nour (cf. texte 3), mais cette dernière était issue du désert et s'offrait, pleine de beauté naturelle et de simplicité, au voyageur (cf. « C'est une ville de boue [...]. Les maisons sont groupées autour de la bouche du puits, et il y a quelques arbres immobiles, des acacias blancs pareils à des statues »), les cités des immigrés sont **des « terrains » – vagues ? – et non des villes** (le mot n'est d'ailleurs pas employé), dont la boue n'est que le signe de l'abandon et de la déshérence.

C'est donc **une véritable misère qui se trouve ici décrite, tant matérielle que sociale et humaine**, résultat de la vie des **sociétés post-modernes et industrialisées** consommant des hommes employés pour produire (« ces pays étrangers qui vont prendre leur vie, qui vont les broyer et les dévorer »), lesquels se trouvent peu à peu détruits par la « ville » - symbole de ces sociétés, en opposition au monde naturel et ouvert du désert du récit A.

- 3 Le premier registre que l'on peut percevoir est celui du **pathétique** : la vie qui attend les immigrés est faite de **souffrances physiques** dues au « **froid** » des villes du « Nord ». Vous remarquerez que la mention du froid était déjà présente dans l'allusion aux « pays froids » dans le premier paragraphe. Ces souffrances sont aussi dues à la « maladie qui déchire la poitrine » ; **l'image est forte** et fait des hommes des êtres tout entiers de fragilité, prêts à être broyés par leur destin. D'ailleurs, la fin du passage reprendra cette image par la phrase « ces pays étrangers qui vont prendre leur vie, qui vont les broyer et les dévorer ». Ils ne sont que des victimes sans défense, et les pays industrialisés sont **comparés par le biais d'une métaphore** à la fois à des **machines industrielles** d'acier et de métal qui vont les détruire (on perçoit là la critique des sociétés modernes et de leur façon de faire

des hommes des objets tout juste bons à produire et à consommer), et à des **monstres** sans pitié ni conscience qui ne cherchent qu'à prospérer (« dévorer »). Ce statut de victime vouée à la défaite et à l'échec est exprimé par **l'image du soldat vaincu**, qui se développe sur deux lignes : « Ils passent, un peu courbés, les yeux vides, les vêtements déjà usés par les nuits à coucher par terre, pareils à des soldats vaincus ». Une **déchéance progressive** amène ces hommes à être de plus en plus courbés sous le poids de leur vie ; ils sont ainsi d'abord « un peu courbés », puis on évoque la position allongée : « à coucher par terre », et enfin, il est question de défaite, qui fait imaginer un soldat étendu par terre.

À ces souffrances physiques s'ajoutent des **souffrances morales** : ils sont « loin de leurs villages, loin de leurs familles », à jamais des étrangers apatrides (« ces pays qu'ils ne connaissent pas »), et aussi privés de vie véritable que des « fantômes » aux « yeux vides ». Une **atmosphère de tristesse, d'abandon**, règne, exprimée par les mentions des « villes noires » et des « ciels bas ». C'est enfin la description de leurs lieux de vie, **comparés à des prisons** : « entourées de hauts murs et de grillage », voire à des **tombeaux**, qui ensevelissent les hommes : « vers les chambres creusées dans la terre, pareilles à des tombeaux », qui achève de poser le registre pathétique, créant la **pitié et la compassion** chez le lecteur pour ces malheureux qu'il est invité à observer aux côtés de Lalla.

C'est aussi à partir de la mention de ces « tombeaux » que le **champ lexical de la mort** s'introduit dans le texte, comparant la longue route de ces immigrants venus de loin jusqu'à Marseille à un cheminement vers leur propre mort : « Peut-être qu'ils ne reviendront pas, ces hommes, ces femmes, (...), peut-être qu'ils vont mourir dans ces pays qu'ils ne connaissent pas (...) ? ». Le **registre tragique** est donc également perceptible ici, comme si ces gens n'étaient que **les jouets d'une destinée** terrible les menant sans qu'ils le sachent, tout pleins d'espoir d'une vie meilleure qu'ils sont, vers leur perte inexorable, aux portes de sociétés qui les rejettent, nient leur dignité et ne leur laissent aucune chance. Mais la force supérieure ici n'est pas d'origine divine : c'est celle des **sociétés modernes** qui usent et abusent des flux d'immigration sans se soucier du sort des hommes qui les composent.

Enfin, vous avez sûrement noté que le passage fait intervenir des **énumérations** (« Ils vont vers les villes noires, vers les ciels bas, vers les fumées, vers le froid, la maladie » etc.), des **répétitions** et des anaphores (par exemple reprise de « vers » répété 7 fois), une **question rhétorique** (« Peut-être qu'ils ne reviendront pas (...) ? »), et des **images fortes** (cf. ci-dessus) : l'ensemble de ces procédés stylistiques contribue à établir le registre lyrique. Rappelons que ce dernier est **l'expression des états d'âme et des émotions** : plainte, regret, nostalgie, joie, etc. Ici, c'est une **plainte** qui est faite au nom d'exclus privés de parole. Ce registre est caractérisé par l'emploi entre autres de ponctuation forte, métaphores et comparaisons, et d'un travail sur le rythme, tous procédés ici présents.

Enfin, une expression fait appel à une **intertextualité**²⁵ qui vient renforcer ce registre lyrique. Vous avez peut-être en effet reconnu dans la mention du « ciel bas » un extrait d'un vers de Baudelaire tiré du poème « Spleen » du recueil des *Fleurs du mal*, dont nous reproduisons ci-dessous le texte :

Quand **le ciel bas et lourd** pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris ;

Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

- Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme ; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Cette **réminiscence littéraire** insuffle une dimension lyrique au passage, qui se fait baudelairien dans son évocation de l'immigration contemporaine.

Ces immigrés qui « vont vers les villes noires, vers les ciels bas, vers les fumées, vers le froid, la maladie qui déchire la poitrine » sont donc évoqués tant sur un mode pathétique (pour provoquer la compassion du lecteur) que lyrique (pour renforcer l'expression des sentiments) et tragique (pour évoquer la destinée qui les attend inexorablement). Cet entrecroisement de trois registres fait la richesse du texte, et permet **d'impliquer le lecteur en faisant appel à ses émotions**.

25. **L'intertextualité**, terme et notion élaborés à la fin des années 60, désigne l'ensemble des rapports qu'un texte peut avoir avec d'autres textes, par exemple par le biais de la **citation**, de l'allusion, du plagiat, de la référence... Ici, il s'agit d'une citation, peut-être inconsciente, mais qui fait malgré tout naître des liens et des associations dans l'esprit du lecteur connaissant le célèbre poème de Baudelaire.

Face à ce spectacle de misère, Lalla éprouve des sentiments qui sont d'ailleurs ceux qui sont censés être ressentis également par le lecteur :

- ▶ principalement la **tristesse** (« sa vue se brouille », à cause des larmes) ;
- ▶ également une forme de **révolte** (« mais de temps en temps son cœur bat plus vite, et ses yeux jettent un éclat de lumière ») ;
- ▶ mais surtout l'envie de fuir semblable destin et de ne plus subir le milieu de la ville moderne.

La dernière phrase de l'extrait ouvre ainsi le texte sur **un ailleurs**, celui du désert : « Elle voudrait tant s'en aller, marcher à travers les rues de la ville jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de maisons, plus de jardins, même plus de routes, ni de rivage, mais un sentier, comme autrefois, qui irait en s'amenuisant jusqu'au désert ». Cette attitude de **fuite** n'est pas nouvelle chez la jeune fille, toujours en quête d'un ailleurs (elle abandonne ainsi son travail chez Zora, la Cité, puis l'appartement d'Aamma, puis enfin Marseille elle-même). Mais **c'est toujours vers le désert qu'il est question de se tourner** : c'est vers lui qu'elle fuit avec le Hartani son mariage arrangé, puis vers lui qu'elle retournera à la fin du roman. Car le désert, que **le personnage incarne d'ailleurs physiquement** – il est ainsi dit que « ses yeux jettent un éclat de lumière, comme le reflet du soleil sur les pierres du désert » –, **est le lieu qui s'oppose à celui de la gare et de la ville**, qui propose la liberté, l'accomplissement de soi, la lumière de la vie, quand ce qui attend les travailleurs immigrés n'est que « froid », obscurité du « ciel bas », et perte de soi-même et des origines.

- 4 Le texte s'ouvre sur une phrase qui place d'emblée le personnage de Lalla en **observatrice discrète et presque invisible de la scène** : « La gare, c'est aussi un des endroits où on peut voir sans être vu » ; et de fait, la description semble se faire du point de vue du personnage situé en retrait, en position surplombante, qui observe et juge la foule comme elle passe devant lui. La construction syntaxique particulière de cette phrase, marquée par la reprise du sujet par le démonstratif « ce » (« La gare, c'est... ») est assez **familière**, et souvent celle qu'emploient les enfants : on pourrait ainsi croire que c'est Lalla elle-même qui s'exprime. De même, comme souvent, le narrateur introduit sa description par **le tour présentatif « il y a »**, dont la récurrence rythme ici le passage ; cette tournure, de tonalité **naïve et enfantine**, rappelle que les événements et lieux sont censés être décrits par Lalla elle-même, jeune fille encore marquée par le monde de l'enfance, dont elle ne sortira qu'à la fin du roman.

L'extrait est construit sur **l'alternance de deux points de vue** : des lignes 12 à 19 et 27 à 30, c'est Lalla qui voit la scène : le **champ lexical de la vue** est d'ailleurs employé au début de ces deux

passages (« Lalla les regarde »/ « et sa vue se brouille, parce que c'est cela qu'elle pense »). Ces deux notations semblent vouloir rappeler que c'est bien par les yeux du personnage que nous, lecteurs, sommes censés voir la scène. Mais, plusieurs éléments laissent penser que c'est aussi l'auteur qui s'exprime, employant son personnage comme porte-parole ; de fait, certains éclairages d'ordre sociologique portés sur le destin des hommes qui traversent la gare, la destination des Noirs « en route vers les pays froids », la précision de la nationalité des immigrants, « des Turcs, des Espagnols, des Grecs », semblent davantage être apportés par l'écrivain que pouvoir être fournis par Lalla, jeune fille encore peu au fait du monde occidental et de son fonctionnement. Il y a donc ici intervention d'une focalisation omnisciente, qui dépasse la focalisation interne du personnage pour donner une vision complète de la vie et du destin des immigrants de la gare. De même, les images déjà analysées dans la question 3 (la comparaison avec les « soldats vaincus » par exemple), ainsi que les rythmes et les anaphores qui composent le registre à dominante lyrique du passage paraissent davantage jaillir de la plume de l'auteur qu'être des mots qu'aurait pu penser ou écrire Lalla. Par Lalla donc, c'est Le Clézio lui-même qui expose, par le biais d'une description condensant des personnages-types (des immigrés étrangers pauvres en grand nombre, peu caractérisés mais décrits dans leur faiblesse et leur misère) en un lieu symbolique (la gare de Marseille, lieu de transit des immigrés en route vers des villes industrielles à forte demande de main-d'œuvre), une critique indirecte mais bien réelle de la condition des ces hommes et femmes doublement victimes : de leur pauvreté d'une part, des sociétés modernes qui vont les exploiter d'autre part.

Entre un ancrage de la narration et de la description dans une certaine forme de réalité grâce au point de vue de Lalla, et l'ouverture réflexive et critique à une focalisation omnisciente qu'apporte le passage, c'est bien à un texte engagé que nous avons affaire. Vous noterez ainsi :

- les images expressives, comme celles des soldats vaincus ou de la maladie qui « déchire » les corps ;
- les termes forts, comme ceux de « misère », de « froid », de faim, d'humiliation ;
- ou encore la récurrence du mot « pauvreté ».

Nous sommes fermement invités à comprendre que ces immigrés sont des « damnés de la terre », mis au ban de nos sociétés. L'image des « fantômes » est d'ailleurs à cet égard la plus parlante ; l'auteur décrit la place qui est réservée à ces individus dans la société d'aujourd'hui en les comparant à des « fantômes », car ils passent inaperçus du fait de l'indifférence déjà dénoncée (cf. question 1). Mais cette forme d'engagement reste discrète et conserve une apparence d'objectivité,

grâce à l'écriture romanesque – et c'est plus précisément l'utilisation du **personnage** qui permet une expression subtile de l'engagement, moins « frontal » qu'au sein d'un **essai** polémique, et qui peut de plus jouer sur des registres (pathétique, lyrique, tragique) inhérents au roman. Surtout, à l'instar du personnage de Lalla qui demeure dans l'ombre, **la figure de l'écrivain est posée comme celle d'un observateur extérieur**, qui ne peut que dépeindre ce qu'il voit, prendre la parole pour dénoncer, mais en restant homme de lettres, comme Le Clézio le dira lui-même plus tard dans le discours qu'il a prononcé en 2008 lors de la cérémonie de la remise du prix Nobel : « Alors, pourquoi écrire ? L'écrivain, depuis quelque temps déjà, n'a plus l'outrecuidance de croire qu'il va changer le monde, qu'il va accoucher par ses nouvelles et ses romans un modèle de vie meilleur. Plus simplement, il se veut témoin » (© La Fondation Nobel, 2008).



Exercice autocorrectif n°7 : Entraînement à l'oral

En vous appuyant sur les questions que vous venez de traiter, proposez un plan de lecture analytique répondant à la question suivante : **comment le texte progresse-t-il du descriptif au lyrique ?**

➡ Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 7 à la fin du chapitre.

Texte complémentaire : La vie des « esclaves »

Le texte que nous venons d'étudier trouve un **prolongement** à la page 289 :

« Ils sont prisonniers du Panier²⁶. Peut-être qu'ils ne le savent pas vraiment. Peut-être qu'ils croient qu'ils pourront s'en aller, un jour, aller ailleurs, retourner dans leurs villages des montagnes et des vallées boueuses retrouver ceux qu'ils ont laissés, les parents, les enfants, les amis. Mais c'est impossible. Les rues étroites aux vieux murs décrépis, les appartements sombres, les chambres humides et froides où l'air gris pèse sur la poitrine, les ateliers étouffants où les filles travaillent devant leurs machines à faire des pantalons et des robes, les salles d'hôpital, les chantiers, les routes où explose le fracas des marteaux pneumatiques, tout les tient, les enserme, les fait prisonniers, et ils ne pourront pas se libérer ».

26. Quartier populaire de Marseille.



Exercice autocorrectif n°8

Relevez le champ lexical dominant dans ce passage : quelle image de la vie des travailleurs pauvres donne-t-il ? Qui s'exprime dans ce passage ?

Point méthode 4



Le personnage romanesque

Il y a plusieurs façons d'analyser un personnage romanesque.

- 1 On peut tout d'abord considérer son **rôle** dans le récit : il peut constituer le **sujet** de l'action, ou être son **adversaire** (par exemple, Lalla est le sujet du récit, un de ses adversaires est Zora) ; il peut assumer **une des fonctions du schéma actanciel** que vous connaissez :

sujet/ quête/ objet
opposant/ adjuvant

Ici, les sujets sont Lalla et Nour. L'objet dans le récit A, difficile à définir précisément, est la liberté, ou la réalisation de soi ou encore le retour aux racines ; c'est la quête d'une terre et d'une vie meilleure dans le récit B. Les opposants sont par exemple Zora ou le monsieur au complet veston qui veut épouser Lalla, ou bien les soldats français dans le récit B. Les adjuvants sont par exemple Paul Estève ou Naman, ou la vieille femme pour Nour.

- 2 On peut aussi, dans une autre approche, étudier le personnage non seulement dans son **rôle**, mais aussi dans son **être** : il faut alors analyser son portrait, son nom, ses habits, sa psychologie, sa biographie, savoir s'il est un **type** (par exemple **Zora**, très peu décrite, est le type, l'incarnation même de la méchante vieille femme exploitant sans pitié les enfants), et enfin déterminer son importance hiérarchique dans le récit.

Prenons l'exemple de Lalla. Son prénom signifie « madame » en arabe, et son nom, Bla Esm (p. 352), veut dire « sans nom » : l'existence du personnage n'est pas complète, comme s'il existait en creux, signifiant peut-être d'une part que le personnage **doit partir en quête** de son être véritable, et d'autre part qu'il est plus qu'un personnage particulier, il est un **symbole**, dans lequel tout lecteur peut se reconnaître. Le **portrait physique** qui en est plusieurs fois donné (voir par exemple dans le texte 4 : « son visage couleur de cuivre protégé par le col de son manteau, mais de temps en temps son cœur bat plus vite, et ses yeux jettent un éclat de lumière, comme le reflet du soleil sur les pierres du désert ») insiste sur sa **beauté naturelle**, mais aussi sur **l'empreinte physique que le désert a laissée sur elle**, en faisant une « fille du désert » pleine de lumière, comme les hommes bleus.

Les **habits** qu'elle porte dans le roman sont des habits de pauvres - ce qui rappelle ses **conditions de vie** - mais aussi des habits qui la cachent aux regards des autres, comme le grand manteau marron qu'elle ne quitte pas à Marseille, ce qui renvoie au besoin qu'elle a de **se protéger** d'un monde dur auquel elle est inadaptée.

Lalla est une **orpheline**, privée de ses deux parents et recueillie par sa tante : comme dans les **contes**, l'héroïne devra s'accomplir seule, contre l'adversité. Mais il est aussi rappelé que sa mère était une *chérifa* : Lalla est donc d'une origine noble, et ses aventures la mèneront d'ailleurs à renouer avec **le passé glorieux qui est celui de ses ancêtres**.

Enfin, Lalla est au cœur du récit B dont elle est le **personnage principal** : c'est sur elle que se concentre la narration, qui la suit dans son évolution personnelle

E

La danse de Lalla



Le récit B arrive à sa fin : Lalla est devenue *cover-girl* grâce au photographe anonyme fasciné par sa beauté et son magnétisme ; elle gagne de l'argent, et se prête passivement au jeu des poses et de l'image, sans jamais rien prendre au sérieux, se reconnaître dans les couvertures de magazines qui affichent son visage, ou s'attacher à la richesse. Emmenée un soir dans un *dancing* de Paris par le photographe qui veut l'immortaliser sur la piste, elle se livre alors à une danse extraordinaire...



Lisez le texte (de « Puis elle danse, à son tour » à « s'écartent, sans comprendre encore ce qui leur est arrivé » (pp. 354-357) puis écoutez sa lecture sur votre CD audio.



Questions de lecture analytique

- 1 Comment la description de la danse est-elle organisée ? Relevez la progression du passage, les procédés employés pour mettre Lalla en valeur, le champ lexical de la vue et de la lumière ; que devient le monde qui entoure le personnage ?
- 2 Étudiez la dimension visuelle et esthétique de cette danse ; quels effets cherche à produire l'auteur ? Relevez, en particulier, les effets stylistiques, poétiques et sonores du texte.
- 3 En quoi cette danse est-elle une transe ? Par quels sentiments et sensations est-elle caractérisée ? Quelle(s) métamorphose(s) affecte(nt) Lalla ? Quels sont les effets de cette danse sur le personnage ? Et sur les personnages qui l'entourent ?
- 4 Où retrouve-t-on dans le roman pareille transe ? Quels espaces et temporalités se rejoignent ici ? Quelle est la signification de cet épisode pour Lalla, et par rapport à la composition du roman ?



Réponses

- 1 La description se présente comme une **progressive focalisation du regard** sur Lalla, qui se distingue, s'isole peu à peu du reste des gens présents sur la piste de danse. De nouveau, c'est un **effet cinématographique** qu'on retrouve ici, avec un procédé de **travelling avant** culminant sur un **gros plan** porté sur Lalla. Tout d'abord le personnage s'engage sur la piste : « Puis elle danse, à son tour, sur l'arène », et elle est au début « au milieu des gens ». Puis elle commence à danser, et les gens « s'écartent, ils s'arrêtent de danser, les uns après les autres, pour regarder Lalla Hawa » : **l'espace** se dégage donc autour d'elle, elle se retrouve seule au centre des regards (comme dans l'espace circulaire de l'« arène »), et de fait, le **champ lexical de la solitude** est récurrent, les mentions qui le constituent étant même **progressivement accentuées** par des adverbes ou des

adjectifs intensifs : « seule », « toute seule », « absolument seule ». Des **connecteurs temporels** accompagnent et **structurent** cette organisation descriptive : « Puis elle danse, à son tour », « Au début », « Puis... », « Maintenant »...

Le **lexique de la vue** vient renforcer cette orientation de la vision vers Lalla : au début, les gens « ne font pas attention », puis ils commencent à sentir qu'un phénomène particulier se produit (ils « sentaient »), avant enfin de tourner les yeux vers elle : « pour regarder », et cette progression, de l'indifférence à la sensation, puis à la vision, est en elle-même symbolique de la **révélation** qui se fait peu à peu à eux. L'utilisation de ce lexique **s'inversera par la suite**, puisque ce n'est plus que Lalla qui verra – ou plutôt ne verra pas, car son regard est ailleurs, et elle ne voit même plus les hommes qui l'entourent : « elle ne voit personne », « On ne voit pas ses yeux à cause de l'ombre, mais son regard passe sur les gens », « Elle ne les voit plus, à présent (...) ».

L'utilisation de la **lumière** contribue à cette dimension cinématographique (« La lumière des projecteurs » évoque celle des projecteurs de **cinéma**), et elle met en valeur la figure de Lalla : « Elle est toute seule dans le cercle de lumière », rejetant dans l'ombre tout ce qui l'entoure. La lumière semble d'ailleurs peu à peu se concentrer sur elle, comme attirée par la jeune femme : « La lumière des projecteurs rebondit sur elle, l'enveloppe ». Cette **personnification** de la lumière du *dancing*, qui paraît s'animer et s'attacher à Lalla, contribue à faire de la figure de Lalla en pleine lumière une autre **hiérophanie** – comme celle que nous avons vue dans le premier texte. Ici, c'est l'apparition de la vraie nature de Lalla qui est « mise en lumière », comme une **apparition sacrée** se manifeste en s'accompagnant de lumière.

Elle contribue également à la **magie** du passage, où **le décor se métamorphose**. Plusieurs indices textuels rappellent au lecteur que l'action se passe toujours dans la salle du *dancing* : « le sol lisse », « des projecteurs », « le sol de plastique », « la grande salle », « ces miroirs, ces lueurs », mais ces **éléments d'ancrage descriptifs** créant une illusion de réalité sont concurrencés par une **ouverture spatiale progressive**, qui voit la salle de danse devenir comme une « esplanade », un « plateau de pierres », et enfin une « étendue sans fin de poussière et de pierres blanches ». La danse de Lalla **transfigure** ce qui l'entoure, modifie la perception, et **d'un espace clos**, presque confiné, fait une **immensité** qui est bien sûr celle du désert. À ces comparaisons, qui se contentent de rapprocher comparé et comparant – la salle et des étendues de plus en plus ouvertes et vastes –, succède même une métaphore, qui **assimile** plus complètement, **car elle ne comporte pas d'outil de comparaison** (« comme »), la pièce et une « aire immense et nue » : or la mention de **l'aire** rappelle l'univers de l'Afrique, où l'on foule aux pieds sur une aire les céréales. Le *dancing* est donc devenu espace sauvage de **l'Afrique**, jusqu'au sol qui devient sable : « Sous ses pieds nus, le sol de plastique devient brûlant, léger, couleur de sable »,

jusqu'au moment où le décor semble même exploser sous l'intensité croissante de la danse : « La lumière (...) se met à brûler », « une explosion », « un éclair qui doit briser toutes les ampoules (...) qui foudroie les musiciens leurs doigts sur les guitares et qui fait éclater tous les haut-parleurs ». Ces **dernières références concrètes à un univers moderne et technique** sont comme pulvérisées, et renvoient par là à la **victoire du monde de Lalla** sur celui de la ville moderne (le « sol de plastique » métamorphosé en sable est bien symbolique de ce retour de la civilisation occidentale à la Nature du désert).

Cette description est donc **fortement structurée**, et progresse sur trois plans : celui de l'espace, celui du temps, et celui de l'intensité de la danse, introduisant peu à peu une **distorsion de la perception** du lecteur, grâce entre autres à un **point de vue omniscient** ; le narrateur livre au lecteur à la fois les sensations de Lalla et des autres danseurs, créant un univers à part.

- ② Les **notations de couleurs et de lumières** sont nombreuses, et créent une **évoocation picturale** de la danse de Lalla : « La lumière brille sur le tissu noir de sa robe, sur sa peau couleur de cuivre, sur ses cheveux ». Le **jeu des reflets**, qui semblent se multiplier sur les **miroirs** (« reflets passagers des miroirs éblouis »), est souligné au sein de ce **rythme ternaire** qui mime la lumière cascading sur Lalla, comme d'ailleurs les **jeux d'ombres et de lumière** : « On ne voit pas ses yeux à cause de l'ombre ». La **qualité de la lumière** est décrite, et s'écarte peu à peu de celle, électrique, du *dancing*, pour devenir celle du désert : « Le vertige de la danse fait apparaître la lumière, maintenant, non pas la lumière dure et froide des spots, mais la belle lumière du soleil ».

Le portrait compare Lalla à une **danseuse orientale**, pieds nus, frappant le sol : « Hawa danse pieds nus sur le sol lisse, ses pieds longs et plats frappent au rythme des tambours ». La **sensualité** de la description est soulignée : « Son corps souple ondoie, ses hanches, ses épaules et ses bras sont légèrement écartés », grâce à l'**évoocation des lignes courbes** du corps qui suit la musique ; le **vocabulaire du corps** est bien présent, surtout celui qui renvoie à la **beauté féminine** : « peau », « cheveux », « lourde chevelure », « pieds longs et plats », « ses épaules », « ses mains aux doigts écartés ». Les **mouvements** évoqués sont ceux de la **légèreté** de l'envol (Lalla est ainsi comparée à un « oiseau »), et de la **courbe**, qui viennent amplifier la souplesse féline de Lalla : « elle tourne sur elle-même (...) ».

Le décor lui-même adopte un caractère **pictural**, et affiche clairement le **besoin de beauté** qui est celui de Lalla – et peut-être aussi des autres danseurs – en se faisant paysage de désert, d'une beauté simple et sauvage : « 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 », où les mentions de couleur et de matière (« blanches »/ « poussière », « sable », « sel ») s'entrecroisent avec celle du mouvement (« vagues »).

Les effets stylistiques renforcent la **dimension poétique** du texte : les **images** et comparaisons, mais aussi les **sonorités** (par exemple la récurrence des sons [p], [r] et [t] dans « ses **p**ieds longs et **p**lats **f**rappent au **r**ythme des **t**ambours » est **imitative** des coups de pieds que Lalla donne sur le sol), ou encore l'insertion d'un **alexandrin** (« les reflets passagers des miroirs éblouis »). Ces procédés concourent à faire du passage un **poème en prose à la vocation esthétique** qui exerce **une fascination visuelle sur le lecteur**.

- 3 Une transe est un « état second », un état modifié de conscience. Ici c'est la danse qui la provoque, en habitant Lalla : « Elle danse sur le rythme lent de la musique électrique, et c'est comme si la musique était à l'intérieur de son corps ». Le **pouvoir de la musique** est presque une forme de **possession** : « C'est la musique lente et lourde de l'électricité, des guitares, de l'orgue et des tambours, elle entre en elle », « que le mouvement de la danse vienne en soi ». Ce pouvoir du rythme est fondamental, le terme de « rythme » étant récurrent dans un texte dont la forme même est signifiante. De fait, les phrases sont presque systématiquement **binaires ou ternaires** et fondées sur des énumérations en juxtaposition, établissant un rythme qui est presque celui d'une **incantation** reproduisant celle de la musique, par exemple dans la phrase : « Elle est absolument seule dans la grande salle, seule comme au milieu d'une esplanade, seule comme au milieu d'un plateau de pierres, et la musique électrique joue pour elle seule » (notez l'usage de la répétition de « seule » et sa reprise en **chiasme** dans « pour elle seule »).

Si le rythme est « lent et lourd » (« C'est la musique lente et lourde de l'électricité », « La musique est si lente et profonde ») la danse, elle, s'accélère : « l'air tourne autour de son corps à la vitesse du vent ». Cette danse sur elle-même qu'opère Lalla en tournant sans fin (« Alors, au centre de son vertige, tandis que ses pieds continuent à la faire tourner sur elle-même de plus en plus vite ») rappelle celle des **derviches tourneurs**²⁷, dans laquelle le danseur tourne d'abord lentement puis très rapidement, jusqu'à ce qu'il atteigne une forme de transe, durant laquelle il déploie les bras, la paume de la main gauche dirigée vers le ciel dans le but de recueillir la grâce d'Allah, celle de la main droite dirigée vers la terre pour l'y répandre. Voyez la description des gestes de Lalla : « elle tourne sur elle-même, les bras écartés, et ses pieds frappent le sol, du bout des orteils, puis du talon », « ses mains aux doigts écartés frémissent », « ses épaules et ses bras sont légèrement écartés ». Il ne serait pas étonnant que l'auteur y fasse effectivement référence, car l'ordre Mevlevi a été créé par le poète **Rûmî**²⁸, qu'il connaît bien... et qu'il cite d'ailleurs en tête de l'extrait de *Gens des nuages* que vous avez lu au début de

27. L'ordre Mevlevi des derviches tourneurs est un **ordre musulman soufi** fondé à Konya au XIII^e siècle par Jalal al-Din Rûmî, dont les membres sont souvent appelés « derviches tourneurs » en référence à leur danse appelée *sama* (ou *sema*), dont les mouvements rappellent ceux d'une toupie.

28. **Rûmî** (Balkh, 30 septembre 1207 - Konya, 17 décembre 1273) est un mystique musulman persan qui a profondément influencé le soufisme. Son nom est intimement lié à l'ordre des « derviches tourneurs » ou *mevlevîs*, une des principales confréries soufies de l'islam, qu'il fonda dans la ville de Konya en Turquie. Rûmî a également repris à son compte les fables **d'Ésope** dans son principal ouvrage le « *Masnavî* ».

la séquence ! Comme dans cette danse, Lalla atteint une forme de « vertige », avant de s'effondrer au sol à la fin du passage, épuisée par l'effort et la désorientation.

La danse est en effet vécue comme une « ivresse » (le nom ou l'adjectif sont répétés trois fois), qui instaure un mélange des sensations : cette **synesthésie**²⁹ mêle, par le biais d'images poétiques, perception de la lumière, mouvement, sensations physiques et sons : « La lumière des projecteurs rebondit sur elle, l'enveloppe, crée des tourbillons autour de ses pas », « La musique est si lente et profonde qu'elle couvre sa peau de cuivre, ses cheveux, ses yeux », « L'ivresse de la danse s'étend autour d'elle », « Le vertige de la danse fait apparaître la lumière »... D'ailleurs les **sens communs** sont annihilés : Lalla « ne les voit plus, à présent, elle ne les entend plus », elle est tout entière dans son monde à part où elle est « seule » et « libre ».

Cette danse est présentée comme « quelque chose d'extraordinaire », de l'ordre du **sacré** (cf. la hiérophanie évoquée dans la question 1), qui fait sortir le personnage de ses limites et **le transforme**. C'est ainsi que Lalla, dont la nature humaine devient **supérieure** à celle des autres hommes (« son regard passe sur les gens, emplit la salle, de toute sa force, de toute sa beauté ») devient « oiseau » (« ses bras sont légèrement écartés comme des ailes », « pour monter comme un oiseau vers les nuages »), ou « roue » : « comme sur les rayons d'une grande roue dont l'axe monte jusqu'à la nuit », animal ou forme géométrique donc : par la transe, Lalla **sort de sa condition**. Environnée de lumière (« La lumière des projecteurs rebondit sur elle, l'enveloppe, crée des tourbillons autour de ses pas »), elle est présentée comme atteignant un autre état d'être.

Cette transe lui permet d'échapper enfin à la vie « d'esclave » qui a été la sienne durant quelques mois dans la ville de Marseille : « Elle danse, pour partir, pour devenir invisible, pour monter comme un oiseau vers les nuages ». Cette quête de **liberté** est aussi refus de la vie moderne, et de ce qu'elle fait de l'homme : ainsi **par sa danse Lalla fait disparaître les signes d'un monde qu'elle renvoie à son néant** (« Dans la grande salle, il n'y a plus tous ces murs, ces miroirs, ces lueurs. Ils ont disparu, anéantis par le vertige de la danse, renversés. Il n'y a plus ces villes sans espoir, ces villes d'abîmes, ces villes de mendiants et de prostituées, où les rues sont des pièges, où les maisons sont des tombes. Il n'y a plus tout cela (...) »), et établit le règne du monde du désert, de ses paysages et de ses éléments : « Maintenant, autour de Lalla Hawa, 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. C'est comme autrefois, au bout du sentier à chèvres, là où tout semblait s'arrêter, comme si on était au bout de la terre, au pied du ciel, au seuil du vent ».

29. La synesthésie (du grec *syn*, union, et *aesthesis*, sensation) est un phénomène neurologique par lequel **deux ou plusieurs sens sont associés**. On parle aussi de synesthésie pour certains poèmes, qui associent plusieurs sens, par exemple chez Baudelaire ou Rimbaud.

Les autres danseurs restent tout d'abord pétrifiés, soit **fascinés** (« Le photographe reste assis sur la marche, sans bouger, sans même penser à la photographier »), soit décrits comme incapables de comprendre le phénomène qui se produit (« sans qu'ils s'en doutent »), et observant passivement Lalla : « Ils s'écartent, ils s'arrêtent de danser, les uns après les autres, pour regarder Lalla Hawa ». Ces hommes et femmes ne comptent pas aux yeux du personnage, qui les considère comme des « fantômes » **sans réalité** (le terme était présent dans le texte 4) : « Peut-être qu'ils ont tous disparu, enfin, ceux qui étaient là autour d'elle, hommes, femmes, reflets passagers des miroirs éblouis, dévorés ? » : ils sont les victimes de leur monde, qui les a coupés de l'essentiel. L'image de la disparition rend compte à la fois de l'isolement de Lalla, qui vit une **expérience spirituelle** où elle ne peut être que seule, et de l'inanité des hommes occidentaux : « Même le photographe a disparu, assis sur sa marche. Ils sont devenus pareils à des rochers, pareils à des blocs de calcaire ». La transformation en bloc de pierre rappelle un **motif récurrent des contes**, où le personnage négatif est changé en pierre (ou en bloc de sel) ; cette **réminiscence littéraire** ancre encore davantage le texte dans **l'imaginaire, la féerie et la magie**. Mais ils rentrent insensiblement eux aussi dans la danse, et suivent tous Lalla et le rythme qu'elle impose : « c'est elle qui semble dicter avec la plante de ses pieds et ses talons le rythme de la musique », **faisant corps avec elle en s'oubliant eux-mêmes** : « L'ivresse de la danse s'étend autour d'elle, et les hommes et les femmes, un instant arrêtés, reprennent les mouvements de la danse, mais en suivant le rythme du corps de Hawa, en frappant le sol avec leurs doigts de pieds et leurs talons ». Signe que Lalla a su les toucher et les transformer à leur tour par sa danse, le **silence** règne, celui des nomades : « Personne ne dit rien, personne ne souffle ». Ils sont également « ivres » et en état de transe : « On attend, avec ivresse, que le mouvement de la danse vienne en soi, vous entraîne, pareil à ces trombes qui marchent sur la mer », et accélèrent avec Lalla : « Sur le sol vitrifié, les pieds nus des hommes et des femmes frappent de plus en plus vite, de plus en plus fort, tandis que le rythme de la musique électrique s'accélère ». Le récit ne précise pas quand les danseurs se sont retrouvés pieds nus : une fois encore, le texte crée un univers de magie, où des transformations s'opèrent au-delà de la **raison logique**.

C'est à une **révélation** que la transe communicative de Lalla a invité les danseurs : ils ont, eux aussi, discerné la vraie nature des choses, et senti que leur monde est celui des « mensonges anciens » ; ils seront changés profondément, après cette **expérience mystique** : « tandis que les danseurs s'écartent, sans comprendre encore ce qui leur est arrivé ».

- 4 Dans le roman, c'est aux pages 68 et 98 qu'on retrouve de semblables transes et danses : pendant le **dzikr** mené par Ma el Aïnine, et lors de la **première vision d'Es Ser** par Lalla. Ce sont bien

sûr les **deux récits**, A et B, qui se rejoignent ici dans leur temporalité ; Lalla par sa danse revit les états de **transe mystique** qui étaient ceux de ses ancêtres et des hommes bleus dans le désert, **retrouvant ainsi ses racines les plus profondes** (elle est d'ailleurs nommée par le nom de sa mère, « Hawa »). L'union des deux récits parallèles indique donc que le personnage s'est accompli, a « renoué » les fils de son passé familial et mythique (récit A) et de son présent (récit B), dans la **quête de son identité**. La venue d'Es Ser, qui ne l'avait plus visitée depuis son départ pour Marseille (« elle sent à nouveau, pour la première fois depuis longtemps, le regard qui vient sur elle, qui l'examine (...) le regard du Secret entre en elle, touche son cœur »), est symbolique : c'est qu'il est temps pour le personnage de retrouver le désert, le « vrai monde » (p. 23), la vraie vie, loin des « esclaves ». Il est d'ailleurs bien dit dans le texte que Lalla danse pour « **partir** » : et c'est d'ailleurs le dernier passage du chapitre, et le dernier moment où l'on voit Lalla à Marseille. Quand le récit la décrit à nouveau, c'est à la page 408, pour le chapitre conclusif du roman, où elle part pour Tanger.

L'extrait a donc une double importance : dans la **formation du personnage**, qui vit là une expérience personnelle et sacrée de transformation de soi, par la transe qui permet la venue du guide, Es Ser (le *dancing* est d'ailleurs comparé à une « grotte » dans les lignes qui précèdent notre chapitre, grotte qui est à la fois le lieu symbolique de la **métamorphose**, et l'endroit où s'accomplissent souvent les **cérémonies rituelles ou magiques**) ; dans la **narration**, qui fait de cette transe le point final des errements du personnage dans la ville.



Exercice autocorrectif n°9 : Entraînement à l'oral

En vous appuyant sur les questions que vous venez de traiter, proposez un plan de lecture analytique répondant à la question suivante :

en quoi et par quels procédés le passage décrit-il une métamorphose ?

➡ **Reportez-vous au corrigé de l'exercice n° 9 à la fin du chapitre.**

Corrigés des exercices



Corrigé de l'exercice n° 1

Proposition de plan :

I. Une race d'hommes exceptionnels

1. Des qualités **hors-norme**
2. Une liberté **absolue**
3. Des êtres qui semblent **issus directement du désert**
→ des personnages qui semblent presque irréels, et paraissent davantage **mythiques** que réalistes

II. Le temps et l'espace du merveilleux

1. Un **temps** dilaté, cyclique et anhistorique
2. Un **espace** extrême et sans limites
3. La perte des **repères sensoriels**
→ un univers **qui fait sortir le lecteur** du cadre spatiotemporel habituel

III. Un univers onirique

1. Le texte fait entrer le lecteur dans une forme de **rêve éveillé**... (lyrisme, caractère obsédant des différentes formes de répétitions, apparition fantastique et progressive des hommes bleus)
2. ...qui pourrait être celui des **contes orientaux**
3. Une forme de féerie qui **sert le projet de l'auteur**, qui opposera cette forme de merveilleux à un réalisme parfois teinté d'un fantastique inquiétant dans la suite du roman, pour confronter monde traditionnel du désert et monde de la guerre ou de la ville
→ un monde de rêve, dont le registre merveilleux est à mettre en lien avec un genre (le conte) et avec le projet romanesque dans sa globalité

Autre question possible : **que nous apprend cet incipit, et que laisse-t-il espérer pour la suite de l'œuvre ?** (non corrigée)



Corrigé de l'exercice n° 2

L'extrait du récit A est un développement du thème de notre passage : c'est de nouveau la marche des nomades qui est évoquée, marche de liberté sur une route aussi bien réelle (c'est celle qui mène à Smara) que métaphorique, puisqu'elle est aussi celle de la vie humaine. **Aucun événement ne vient se produire et hâter la narration** : des tours présentatifs (« c'était ») introduisent le cadre descriptif. Quant à la narration, les seuls verbes d'action sont « marchait » et « avançaient »,

qui du fait de l'emploi de l'imparfait semblent décrire une marche sans fin. Plusieurs lignes sont consacrées à la description d'un seul et même fait, la marche des nomades : il s'agit d'une **pause**, qui donne l'impression que le temps s'étire et dure.

Dans le texte du récit B au contraire, en quelques mois, Lalla a changé profondément, marquée par l'influence de la grande ville : une nette opposition se crée entre « Au début » et « Mais maintenant, les mois ont passé », et les verbes « se transformer » et « devenir » insistent sur les notions **d'évolution inéluctable et de passage d'un temps linéaire**, sans retour, notions absentes du récit A. Quelques lignes suffisent pour évoquer plusieurs mois : il s'agit d'un **sommaire**, qui donne l'impression que le temps à Marseille passe plus vite que dans le désert.

Dans son roman, Le Clézio a donc mis en regard deux visions du temps : le temps linéaire et accéléré de l'Occident, symbolisé par Marseille, et le temps cyclique et lent du monde musulman.



Corrigé de l'exercice n° 3

Proposition de plan :

I. Une triple dénonciation des conditions de vie à la Cité

1. La **pauvreté**, le dénuement
2. L'absence de **liens sociaux** et de vie véritable
3. **L'inactivité** forcée d'hommes et de femmes réduits à l'attente

II. Une civilisation perdue ?

1. Un peuple **coupé du désert**, privé d'identité, et surtout de **liberté** : les habitants de la Cité semblent en quelque sorte prisonniers de cet entre-deux qu'est le bidonville, tendus vers un Occident illusoire
2. Une **inversion des valeurs** : la pauvreté valorisée chez les hommes bleus est ici vécue comme un poids, la liberté du désert devient attente et ennui, le silence empli de spiritualité des Touaregs paraît anormal à la Cité
3. Une **dénonciation subtile**, par les figures de répétition et d'insistance (anaphores, etc.), de la perversion d'un mode de vie traditionnel, qui fait contraste avec la description de la vie des hommes bleus (texte 1)

III. La primauté du descriptif sur le discours engagé

1. Le passage ne manifeste pas la présence de l'auteur, ni d'un parti pris net : il s'agit d'une **description**, certes marquée par des figures d'insistance, mais qui ne tombe jamais dans le « discours »
2. La pauvreté et l'ennui sont transcendés par l'imaginaire des enfants, qui font de tout un émerveillement : **la description est habitée par le regard des enfants**, davantage que par celui de l'auteur

→ un texte qui expose une situation sociale, mais en laissant au lecteur, grâce au point de vue externe, **l'espace de la réflexion**.



Corrigé de l'exercice n° 4

Ces cinq œuvres nous présentent une **vision pittoresque du monde oriental**, chacune en mettant en avant un aspect, mais toutes arborant des tons chauds, une palette aux teintes rouges, jaunes ou brunes, une lumière chaude, des contrastes accentués, des couleurs vives et chatoyantes.

La *Prière dans le désert* ouvre ainsi largement l'espace sur la partie gauche du tableau, évoquant **l'immensité du désert** vers lequel les personnages, vêtus de manière traditionnelle, se tournent pour adresser leur prière. La **simplicité** du campement (quelques animaux, deux tentes seulement) est soulignée ; la composition générale du tableau, dépouillée, évoque le silence du soir, et le sentiment de religiosité de ces hommes qui semblent concentrés sur leur prière. Le tableau pourrait illustrer les **scènes récurrentes de prières** du récit A (voir par exemple l'évocation du *dzikr*³⁰ p. 247).

Dans le *Pays de la soif*, Fromentin présente le désert comme un lieu dur, où les hommes n'ont pas leur place, et meurent dans des souffrances que soulignent **les mouvements des corps** épandus au sol et torturés par la soif. Les couleurs sont ici dans les **tons ocre, suggérant l'aridité extrême** de ces lieux privés d'eau, de végétation et plus généralement de vie. C'est bien sûr à la mort des vieillards et des enfants lors de la défaite des nomades que l'œuvre peut faire penser (cf. p. 358-359).

La *caravane* de Decamps en revient à une **vision onirique du désert** : une caravane arrive en vue d'une ville blanche jaillie du désert, baignée dans une **lumière douce** peinte dans un camaïeu qui mêle **les tons or et gris perle**. L'effet de **flou** évoque le sable soulevé par le vent, et fait de ce paysage **un rêve apaisé et évocateur**. L'œuvre évoque la vision de **Taroudant** par Nour et sa tribu : « Mais c'est en regardant la ville que Nour était émerveillé. Dans l'air pur de l'aurore, au pied des montagnes, la ville de Taroudant dressait sa forteresse. Ses murs de pierre rouge, ses terrasses, ses tours étaient nets et précis (...). La brume blanche passait par instants entre le lit du fleuve et la ville, la cachait à demi, comme si la citadelle flottait au-dessus de la vallée (...) » (p. 253).

Le *chamelier* de Belly propose le portrait d'un Homme Bleu sur un chameau : la **composition** place au centre le chamelier solitaire, mis encore en valeur par **l'effet de halo lumineux** qui l'entoure. Peint dans des tons sombres, le personnage a les yeux baissés, et semble **absorbé dans une méditation** rythmée par la marche de l'animal dont le mouvement est souligné par le **jeu d'ombres** projetées au sol. C'est ici la **spiritualité simple des hommes du désert** qui est mise en avant, et évoque le portrait des hommes bleus de *l'incipit* (cf. texte 1).

30. Prière collective.

Enfin, l'aquarelle de Delacroix est, quant à elle, fondée sur l'évocation du mouvement en avant, celui de cavaliers de la *fantasia*, la composition faisant s'entrecroiser les lignes horizontales et obliques des montures et des longs fusils. La technique de l'aquarelle autorise un flou particulièrement suggestif du galop des chevaux. On retrouve cette évocation pittoresque d'une *fantasia*³¹ dans le roman à la p. 51 : « Les drapeaux allaient flotter dans le vent, et les cavaliers feraient le tour des remparts en déchargeant leurs longs fusils, tandis que les jeunes femmes criaient en faisant trembler leur voix comme des grelots ».



Corrigé de l'exercice n° 5

Proposition de plan :

I. Une description élaborée comme une composition picturale

- ① Des lignes de forces (des horizontales, avec le désert considéré comme une étendue qui guide le regard vers l'infini, et le « plateau de pierres longtemps avant elle (...) qui étend sa plage devant elle », et des verticales, avec la verticalité induite par le ciel et le soleil, et l'arrivée d'Es Ser qui semble descendre sur Lalla)
- ② Des lignes de fuite, celles de la route qui entraîne Lalla toujours plus loin, créant un effet de profondeur et de perspective
- ③ Le lexique de la couleur et de la lumière : couleurs primaires et franches pour les villes blanches idéalisées, qui sont « blanches », « rouges », « bleues », et des ocres, des rouges et des couleurs sable pour le désert qui rendent compte de la sécheresse et de la dureté du milieu ; mentions de la lumière du soleil et de celle de Es Ser, qui forme contraste avec l'obscurité qui tombe ensuite lors du retour vers la Cité : un jeu d'ombres et de lumières qui structure le texte

→ le passage est une « vision » aux deux sens du terme : pour Lalla, à qui est révélée l'essence du désert, et pour le lecteur, qui voit se dessiner sous ses yeux un paysage digne d'un tableau

II. Des motifs picturaux caractérisés

- ① Le désert et sa sauvagerie vu comme un topos de la peinture orientaliste
- ② Les grandes villes blanches des oasis rêvées, dépeintes comme un motif naïf, à la nature digne de celle du Douanier Rousseau (« palais », « palmiers », « lianes », « fleurs », « lacs »...)
- ③ La ville rouge, elle aussi décrite de façon visuelle comme une ville du désert africain traditionnelle

31. Divertissement équestre de cavaliers arabes qui exécutent au galop des figures variées en déchargeant leurs armes et en poussant de grands cris.

III. La primauté du visuel

- 1 La **temporalité** est figée, les **sons** semblent presque anéantis : seuls demeurent l'espace et sa caractérisation
- 2 Le **lexique de la vue, du regard** est surabondant, et donne véritablement à voir ce que Lalla voit
- 3 Au-delà du pictural, il y a aussi ici **jeu sur le sens de « vision »** : voir le désert, c'est non seulement admirer sa beauté, mais aussi avoir l'intuition (grâce à Es Ser) de sa véritable nature

Remarque

Autre question possible : **peut-on ici parler d'initiation, et en quoi ?** (non corrigée)



Corrigé de l'exercice n° 6

La description de la vision passe **par les yeux de Lalla**. Elle n'impose pas un arrêt de l'action, au contraire, puisqu'elle va être partie intégrante de la révélation d'Es Ser qui présente le désert à Lalla : elle est donc en soi **une étape dans l'évolution du personnage et a une fonction narrative**. De plus, la description est fondée sur un **mouvement vers l'avant**, comme celui d'une caméra : « qui avance dans son rêve », « Le vent l'emporte sur la route sans limites... ». Cette avancée sans fin s'accompagne d'une **ouverture spatiale** « à l'infini », qui entraîne le lecteur encore au-delà du paysage présenté, et d'une **évolution temporelle** (voir la progression du temps déjà évoquée). Vous avez déjà noté les **tours présentatifs** comme « il y a » et « c'est », qui permettent de **figer le temps** et d'insérer des tableaux comme celui de la ville de boue au milieu même du « désert [qui] déroule ses champs vides ». Les couleurs et les matières sont celles du désert, et même celles d'un **désert rêvé** (« La lumière est belle au-dessus de la ville rouge, elle forme un dôme de douceur, clair et pur dans le ciel d'aurore éternelle ») ; cette dimension poétique confère également **une fonction esthétique** à la description.



Corrigé de l'exercice n° 7

Proposition de plan :

I. Un tableau réaliste ?

- 1 La **focalisation interne** : c'est le personnage de Lalla dans un premier temps qui guide la description, qui dépeint un milieu précis et réel, celui de la gare de Marseille
- 2 La description est **organisée**, et présente dans une forme de contraste la foule bigarrée d'un côté, et la solitaire Lalla de l'autre
- 3 Les **notations réalistes** sont nombreuses, établissant les nationalités, les vêtements, les conditions sociales des voyageurs en transit

II. Les procédés de généralisation

- 1 Une **ouverture spatiale et temporelle** qui se fait progressivement (le texte envisage l'avenir des hommes, et les lieux qu'ils vont connaître dans le futur)
- 2 Du **particulier au général** (le narrateur passe des hommes de la gare Saint-Charles que voit Lalla à tous les immigrants qui abandonnent leurs racines pour venir chercher un emploi dans le « Nord », grâce à l'emploi répété du pronom « ils »)
- 3 Du **portrait au destin** (le premier paragraphe présente les immigrés, le troisième décrit leur destinée tragique et pathétique)

III. L'installation du lyrisme

- 1 Le texte **s'abstrait progressivement** du bruit et de l'agitation de la gare pour envisager une projection, qui est celle de Lalla mais aussi peut-être de l'auteur : on passe du réel à l'imaginaire
- 2 Les **figures du lyrisme** envahissent le texte dès que l'on aborde (second paragraphe) les conditions de vie qui seront réservées aux immigrants : répétitions, anaphores, questions rhétoriques sont **au service de la dénonciation** de l'immigration moderne.
- 3 La fin du passage représente **l'acmé (= l'apogée) du registre lyrique**, car Lalla exprime ses propres sentiments, son propre désir d'échapper au sort de ceux qu'elle contemple : **le descriptif nourrit en quelque sorte le lyrisme**, le premier inspirant les sentiments dont se forme le second.



Corrigé de l'exercice n° 8

L'extrait forme un paragraphe **cohérent et détaché de la narration**, comme un « zoom » descriptif porté sur une **situation sociale et humaine générale** (« ils ») à laquelle Lalla, cas particulier, va se rattacher à son tour (voir la suite : « Maintenant Lalla a trouvé du travail. »). Le champ lexical dominant y est celui de **l'emprisonnement** (« prisonniers », « étroites », « étouffants », « les tient », « les enserme », « pas se libérer »). **La structure même est imitative** de cet enfermement, puisque le passage s'ouvre et se ferme sur un terme identique, « prisonniers », rappelant de façon insistante la condition de ces hommes, et formant une **boucle** qui enserme aussi le lecteur.

Ici aussi, **la voix de l'auteur** se donne à entendre, et évoque d'autres **dénonciations** d'écrivains, celle d'Albert Camus dans la préface de *L'envers et l'endroit* par exemple : « Né pauvre, dans un quartier ouvrier, je ne savais pourtant pas ce qu'était le vrai malheur avant de connaître nos banlieues froides. Même l'extrême misère arabe ne peut s'y comparer, sous la différence des ciels. Mais une fois qu'on a connu les faubourgs industriels, on se sent à jamais souillé, je crois, et responsable de leur existence ».



Corrigé de l'exercice n° 9

I. La métamorphose de l'espace

- 1 Du *dancing* à l'arène et à la « grotte » : le lieu se transforme pour accueillir la danse de Lalla, la placer comme le taureau dans l'arène au centre des regards, puis se fait espace de cérémonies rituelles ou magiques.
- 2 ... et au *désert* : peu à peu on passe d'un dancing moderne à l'espace illimité et sauvage du désert (« il y a une étendue sans fin de poussière et de pierres blanches »...)
- 3 Une *perte des repères* par le jeu des synesthésies : l'espace réel est brouillé, les perceptions des danseurs mais aussi du lecteur sont perturbées.

II. La métamorphose du temps

- 1 Un « *arrêt sur image* » : le temps semble figé ; la description est presque entièrement au présent, temps de l'actualisation ;
- 2 Le *temps du désert* : cette temporalité est celle du désert, cyclique et lente, soulignée par le silence ambiant ;
- 3 Une *plongée vers les origines* : du présent, Lalla plonge vers le passé lointain de ses origines, et grâce à Es Ser renoue avec le temps des hommes bleus, ancrés dans un présent qui s'étend et dure.

III. La métamorphose des personnages

- 1 Les *danseurs du dancing* : ils sont tout d'abord pétrifiés, comme dans les contes (« pareils à des rochers, pareils à des blocs de calcaire »), avant de se faire danseurs dociles accompagnant le rythme qu'impose Lalla à la danse
- 2 Lalla elle-même se fait *danseuse orientale, animale* (« comme un oiseau »), « *grande roue* dont l'axe monte jusqu'à la nuit »....
- 3 ... et *apparition sacrée* venue recueillir l'appel du désert

⇒ un texte qui joue sur la notion de métamorphose (le terme signifie « changer de forme »), passant *du réel de la modernité à la magie du monde du désert et de la danse rituelle*. La métamorphose de Lalla elle-même, qui était encore passive dans le texte 3, manifeste qu'elle est devenue un être du désert en retrouvant instinctivement le rythme et la beauté de la danse. L'initiation est achevée, elle peut retourner à la Cité...

Remarque

Autre question possible : peut-on dire que ce passage constitue le véritable excipit des aventures de Lalla ? (non corrigé)

Préparation à l'oral : deux études transversales

A

Désert : un roman d'apprentissage

Un roman d'apprentissage, ou de formation (*Bildungsroman* en allemand) est un genre de roman qui s'est développée au XIX^e siècle, dans lequel le lecteur suit le jeune héros (ou la jeune héroïne) dans **son passage de l'adolescence à l'âge adulte**. *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe, *Les Illusions perdues* de Balzac, *le Rouge et le Noir* de Stendhal, *L'éducation sentimentale* de Flaubert sont quelques exemples de ce genre romanesque.

On peut dire que *Désert* de Le Clézio est un double roman d'apprentissage, qui propose au sein des deux récits parallèles de Nour et Lalla deux récits d'initiation et de passage à l'âge adulte. Cette dimension est en quelque sorte prophétisée par le narrateur lui-même, lorsqu'il rapporte les dires du vieux Naman : « Tu verras toutes ces villes, et puis tu reviendras ici, comme moi » (p. 104). Voici les caractéristiques du roman d'apprentissage qu'on peut y déceler.

1. Un « chemin » de formation : évolution dans le temps, voyages et passage d'épreuves

a) Nour et Lalla deviennent **adultes** au cours du roman qui se déroule sur **plusieurs mois** (au moins neuf, ceux de la **gestation** de la fille de Lalla, Hawa, notion ici bien évidemment symbolique). Nour **perd d'abord symboliquement ses parents** par deux fois (p. 361) avant de quitter sa famille pour rejoindre Ma el Ainine, Lalla quitte la Cité et sa famille adoptive, et quittera encore une fois Aamma à Marseille. Leur comportement naïf des premières pages, leurs jeux, chants..., bref leur **innocence** enfantine, sont remplacés par une nouvelle personnalité, forgée par des épreuves de la vie réelle.

b) Les deux personnages accomplissent un voyage (relever les nombreux **déplacements** spatiaux et la récurrence du thème du **départ** dans le roman), tous deux du sud vers le nord et retour. Ce voyage est à la fois découverte :

- de la **géographie**,
- de la **vie sociale**,
- de ses hiérarchies et difficultés (travail, nécessité de s'intégrer dans un groupe, solitude, pauvreté voire misère, dangers divers comme ceux de Marseille ou de la guerre ...),

- d'autrui (le guerrier aveugle ou Radicz enseignent, à leur façon, quelque chose à Nour et Lalla),
- d'autres modes de vie (la ville, Taroudant par exemple pour Nour, le Nord industriel et moderne pour Lalla).

c) Tous deux vivent des épreuves fondamentales :

- la guerre contre les Français,
- la mort (du guerrier aveugle, du peuple des nomades, de Ma el Aïnine, ou de Naman, de M. Ceresola, de Radicz),
- la souffrance physique : la soif, la faim et l'épuisement pour Nour, les douleurs du désert, puis de l'accouchement pour Lalla),
- la souffrance psychologique : la solitude, la peur de la guerre ou des hommes à Marseille, la sensation d'oppression dans la ville, la désorientation dans le désert ou dans les rues de Marseille, le désespoir face à la défaite militaire, ou à la vie terne du Nord...

Il s'agit donc bien de trajectoires personnelles, parallèles, qui se complètent l'une l'autre, et qui voient aussi les personnages évoluer sur le plan spirituel.

2. Un roman initiatique

a) Les deux héros ont des initiateurs : Ma el Aïnine et Es Ser. Tous deux sont liés à Al Azraq, figure de l'Homme Bleu qui est en quelque sorte la figure tutélaire des deux histoires, symbolisant le désert et son message universel. Lalla est guidée dans ses épreuves par des guides intermédiaires : Naman, et dans une certaine mesure le Hartani, qui l'initie à un premier stade au désert.

b) Les personnages passent par des phases d'initiation, d'apprentissage. Pour Nour, ce sont la vie auprès de Ma el Aïnine, l'intégration à la prière et aux assemblées, les combats, puis enfin son rôle premier auprès du cheikh à la fin du récit. Pour Lalla, il y a les deux visions d'Es Ser dans le désert, puis elle y frôle la mort (symbole d'un premier passage initiatique, en l'occurrence vers sa vie « chez les esclaves »), elle connaît ensuite une longue période d'apprentissage solitaire à Marseille, avant la révélation finale et l'étape du retour.

c) Ils acquièrent enfin une maturité personnelle certaine. À la fin, c'est Nour lui-même qui se fait guide pour le guerrier aveugle, comme son père avait été le guide de la tribu, et qui retrouve pour Ma el Aïnine les gestes que ce dernier avait lui-même eus pour le guerrier (p. 406). La visite qu'il fait au cheikh agonisant (p. 402) lui rappelle celle qu'il avait faite au tombeau du saint (p. 26), à la différence que Nour est seul cette fois là : le personnage a acquis une autonomie qui est une étape vers la liberté. Lalla, qui est arrivée à Marseille sans l'avoir vraiment décidé (d'ailleurs le récit passe sous silence le trajet entre le désert où elle s'évanouit avec le Hartani, et l'arrivée au port), vit une étape cruciale lors de la transe au dancing qui est symboliquement qualifiée de « grotte »,

et prend la décision, dans le dernier chapitre du récit B, de retourner à Tanger. Comme Nour, elle est devenue **maîtresse de sa vie**, ce dont témoigne sa capacité à **donner à son tour la vie** en accouchant de la petite Hawa.

3. Un apprentissage au/par le désert

a) Lieu où tout se passe, c'est dans le désert que Nour **se confronte à lui-même** et à ses propres limites, et que Lalla apprend **l'amour** (avec le Hartani), où elle fuit, frôle la **mort** – la mort d'ailleurs constitue un des thèmes d'apprentissage fondamental du roman...

b) Le lieu de la révélation : c'est bien sûr là que Lalla a ses deux premières visions, qui l'initient au désert ; mais c'est aussi dans un autre désert, symbolique cette fois – le grand désert de solitude qui la sépare radicalement des autres hommes au *dancing* – que la révélation finale viendra.

c) Le « vrai monde » et la vraie vie : le roman tout entier est une **initiation au désert**, comme lieu de la **liberté** inaliénable, lieu où l'on peut être soi, lieu de la sincérité et de la simplicité de l'être, lieu où se trouve la lumière de la vie sans laquelle le monde est privé de sens. Es Ser, le Secret, en est l'incarnation, et c'est vers lui que Lalla revient, de même que Nour redescend vers le sud : l'apprentissage se clôt sur une **vérité essentielle**, que les tribulations des deux jeunes gens leur ont inculquée.



Le désert : un espace et une temporalité spécifiques

Le titre du roman *Désert* est en soi un **titre programme** : il indique le **thème** de l'œuvre, mais c'est aussi un titre qui interpelle, et invite à **interpréter** le mot, puis à son aune, l'œuvre entière. Car dans le roman, le désert est à la fois un **espace réel**, et un espace **symbolique** et **ambivalent**, caractérisé par une **temporalité** à part qui nous incite à questionner la temporalité occidentale, et un **symbole**, nourrissant à ce point l'œuvre que **l'écriture** semble s'y être elle-même adaptée.

1. L'espace du désert

a) Un espace réaliste

Le désert est décrit dans toute sa réalité dans le roman : les notations sont souvent **réalistes**. Il est ainsi question d'une **topographie réelle**, qu'on pourrait suivre sur une carte et des **particularités géographiques** du désert : mentions de canyons, de palmeraies, d'oueds, d'ergs, de

vallées asséchées, de mirages, d'oasis... L'effet de réel fonctionne et plonge le lecteur dans un milieu caractérisé principalement par un soleil omniprésent. Notez également la récurrence de la notion d'immensité, d'absence de limite (dans la vision de Lalla texte 3, dans le texte 1, dans le texte 5...), et de celle de silence : l'insistance sur ces deux aspects finit par ancrer un tableau vivant dans l'esprit du lecteur.

Cet espace est d'ailleurs ambivalent : à la fois dur, et suscitant le rêve.

b) Un milieu qui ne veut pas des hommes

C'est un milieu dur et sans pitié pour l'homme : le texte 1 rappelle les pièges du sable, la chaleur implacable, la soif, le vent, les épines.... C'est l'aridité et l'absence d'eau qui sont les notations les plus récurrentes dans le récit de Nour. L'eau y est rare, souvent sale ou boueuse, et Nour dans sa vision rêve d'ailleurs d'une eau pure, en cascade. Aux pages 358 et 359, dans l'avant-dernière partie du récit A, la description de la mort des nomades, usés par leur marche éreintante sous le soleil rappelle que le désert n'est pas un lieu qui se livre facilement, qui accueille, mais plutôt un lieu qu'on conquiert, quitte à risquer d'y laisser sa vie. Notez également que Lalla et le Hartani manquent de mourir dans leur fuite dans le désert. Enfin, Es Ser révèle à Lalla dans sa vision (texte 3) que la terre ne « veut pas des hommes », qui sont alors livrés à l'errance et à une quête perpétuelle.

c) Un désert de rêve

Le désert est aussi le lieu du rêve, où l'homme échappe à sa condition étroite par l'accès à une forme d'irréalité : voir par exemple les visions de Lalla visitée par Es Ser, ou celle de Nour. Il est également décrit de façon idéalisée, comme s'il était le rêve de l'auteur, rêve d'un ailleurs plus pur, plus beau, plus exotique. Ainsi, sa lumière est soulignée, blanche, franche et aveuglante, « belle » (p. 22, 27, etc.) : elle a une autre valeur que celle de la ville (où l'obscurité, le « gris », les « néons » (p. 187) dominant), et, de nature sacrée, éclaire le tombeau du saint (cf. texte 3), le regard des nomades (cf. texte 1), ou encore celui de Lalla (cf. texte 4 ; p. 332 : « c'est le regard de Lalla qui porte la force brûlante du désert. La lumière est ardente sur ses cheveux noirs (...) La lumière est ardente dans ses yeux couleur d'ambre (...) » ; et texte 5 au *dancing*).

2. Une temporalité

a) Une temporalité à part

Nous avons déjà noté, par exemple dans le texte 1, l'étirement du temps au désert, qui se fait cyclique, sans fin, ce que l'écriture rend par des pauses narratives. La vie y est rythmée par la prière, qui revient

régulièrement, et qui dure : le récit du *dzikr* de Ma el Ainine se déploie ainsi de la page 57 à 72, créant un **effet de litanie sans fin qui berce le lecteur**. La répétition des mêmes gestes instaure, de même, le sentiment d'une sorte **d'éternel recommencement**, alors même que le récit A est raconté aux temps du passé historique. La **temporalité habituelle est brouillée** : les nomades sont partis depuis peut-être « des semaines, des mois » (p. 10), voire « des années » (p. 12), à moins que ce ne soient des « jours » ou des « heures » (p. 17). En sortant de sa vision, Lalla a l'impression que « des mois » se sont passés (p. 207), et alors qu'à la page 77 Lalla est « petite fille », à la page 136, elle a « dix-sept ans » : ce **flou temporel** illustre le passage du temps dans le désert, qui s'étire ou se condense à sa guise.

b) Un lieu hors du temps

Le désert est le lieu de **l'atemporalité : anhistorique**, c'est « un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, peut-être, un pays où rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre » (p. 11). Et de fait, c'est « un temps qui ne passe pas » que Lalla expérimente (p. 191), atteignant en quelque sorte à une condition qui n'est plus celle des hommes ordinaires (« au sommet de l'existence terrestre »), puisqu'abstraite de l'angoisse du passage du temps, et de la nécessité de grandir. Vous noterez à cet égard l'importance attachée dans le roman à **l'enfance** et à sa pureté, et les nombreux **réécits enchâssés**, comme la légende de Sinbad le marin ou les autres récits de Naman (p. 104), les histoires d'Aamma, ou encore, dans le récit A, la narration de la fondation mythique de **Smara** (pp. 54-55 et 366-368).

Le temps du récit imaginaire est lui aussi celui de l'enfance, du rêve et de la perte des repères temporels... et le temps du désert est peut-être aussi **celui de la lecture** ! En tout cas, après son retour de Marseille, Lalla a l'impression que « rien ne s'est passé » (p. 416) : comme dans les **contes orientaux**, la jeune fille sort intacte d'un sommeil hors du temps. L'univers ainsi créé fait basculer le récit dans l'univers du **songe**, du **merveilleux**. Plus encore, il se fait récit de **l'origine des personnages et du monde** : la vie dans le désert atteint alors à une **dimension mythique et cosmique**, car les nomades ont l'air de cheminer depuis « la première aube » jusqu'à la « nuit des temps » (p. 8). Le roman sort donc de la **vraisemblance**, pour se faire **évoation onirique du « vrai monde »**.

c) Une mise en cause de la temporalité occidentale

L'évoation de cette temporalité est aussi un moyen **d'opposer** le monde du désert à celui de la ville, et plus largement d'un Occident moderne perçu comme perversi et décadent. Nous avons déjà noté le **passage rapide et linéaire du temps** à Marseille (cf. texte 1), qui change le personnage. Les deux univers s'affrontent **tant sur le plan des valeurs** que sur celui de la

perception de la vie et de son écoulement. À la simplicité de la vie des nomades s'oppose la société de consommation où tout, même le sexe, s'achète ; à la pauvreté acceptée des uns s'oppose l'amour de l'argent des autres ; et au sens du sacré et de la nature des premiers, la perte du sens et la dégradation de l'environnement et de l'homme des seconds.



Symbolique et écriture du désert

a) Un symbole

Le désert est bien sûr, en plus d'un lieu romanesque où se déroule le récit, un lieu symbolique. C'est le lieu de l'absence, du vide au sens premier, mais il n'est pas néant : il est, en réalité, le lieu où le personnage, libéré de l'accessoire, peut partir en quête de l'essentiel, de la vérité et de l'authenticité. Il est le lieu de l'intériorité, du silence, de la liberté, où l'individu peut revenir sur soi, pratiquer l'introspection (cf. visions de Nour et Lalla), atteindre au sens du sacré et à une communion avec la nature. Le désert est à interpréter comme une métaphore de la vraie vie, celle qu'on ne peut vivre que s'il l'on accepte de renoncer à certains plaisirs faciles de la société occidentale (consommation, quête de richesse, vie coupée de la nature par la recherche du confort et de la conformité sociale...), choix qu'ont fait les nomades (texte 1). Il est aussi le symbole du véritable bonheur, celui qu'on n'atteint que par une quête de soi et de ses origines. N'est-ce pas aussi le sens de la marche de la caravane des nomades ?

b) Un élément clef dans l'initiation du personnage

Il est d'ailleurs un élément clef dans l'évolution du personnage de Lalla, puisqu'il constitue le lieu de son initiation (cf. textes 3 et 5). C'est donc également un lieu qui a une fonction narrative. Il confronte le personnage principal à des étapes de son accomplissement personnel et à des révélations sur la vie et la mort qui lui feront accéder à son être véritable et à une intensité de la vie et des sentiments (cf. par exemple texte 3) que le monde moderne oblitère.

c) Une écriture

Le désert est aussi évoqué par une écriture spécifique :

- l'emploi d'un vocabulaire simple et concret (« vent », « pierre », « dune », « sable »..., éléments souvent répétés) ;
- la simplicité sans apprêt de la présentation du désert, par exemple dans cette approche de la Saguïet el Hamra : « Au fond de la vallée



commençaient les traces de la vie humaine : champs de terre entourés de murs de pierre sèche, enclos pour les chameaux, baraquements de feuilles de palmier nain, grandes tentes de laine pareilles à des bateaux renversés » (p. 14) ;

- ▶ les **comparaisons** employant leur comparant également à l'**univers concret de la vie quotidienne**, avec ces « grandes tentes de laine pareilles à des bateau renversés » ;
- ▶ la **parataxe**, c'est-à-dire l'emploi d'une **syntaxe simple** qui juxtapose les phrases sans les lier entre elles : « Il n'y avait rien d'autre sur la terre, rien, ni personne. Ils étaient nés du désert, aucun autre chemin ne pouvait les conduire. Ils ne disaient rien. Ils ne voulaient rien » (p. 8, cf. texte 1) ;
- ▶ l'usage de **nombreuses répétitions** est présent dans tous les textes étudiés, comme dans les premiers chapitres : « Lalla « aime bien les fourmis » (p. 77), elle « aime bien les mouches » (p. 78), elle « aime bien les guêpes » (p. 100), elle « aime le feu » (p. 142)... Ce procédé, qui exclut la recherche de synonymes pour recourir aux mêmes termes, d'une part rappelle que le récit passe par les yeux de Lalla, marqué par sa jeunesse, sa pureté et sa simplicité ; d'autre part, il évoque la simplicité de l'univers du désert lui-même ; enfin, il **mime la temporalité répétitive** déjà évoquée, voire contribue à l'effet de **litanie** ;
- ▶ de nombreuses **anaphores** aux mêmes fonctions (cf. par ex. *dzikr* de Ma el Aïnine p. 57-67).

Tous ces procédés **imitent les longues marches** des nomades, la **monotonie** des paysages désertiques, et ont pour fonction **d'impliquer le lecteur à son tour** dans le désert.

Le « désert » dans le roman, assume donc de **multiples fonctions** : lieu narratif et objet de descriptions réalistes qui concourent à l'**illusion romanesque**, il est aussi partie prenante dans la vie des personnages, lieu de leur initiation et de leur évolution. Univers à la fois sans pitié et onirique, ambivalent dans ce qu'il propose à l'homme, il permet de se libérer des contraintes et de l'inutile pour partir en quête de la vraie vie, **métaphore de la recherche spirituelle** de soi qui oriente les parcours de Nour et Lalla dans leur errance et leurs épreuves.



Entraînement à l'oral : dix questions sur l'œuvre



Questions

- 1 Quels sont les temps verbaux dominants dans chacun des récits, A et B ? Comment interprétez-vous le recours à ces temps ?

- 2 En quoi le jeu des points de vue diffère-t-il dans les deux récits ?
- 3 Quels sont les éléments qui sont récurrents dans les deux récits ?
- 4 Quels sont les registres que vous avez pu croiser dans le roman ?
- 5 Quelle est l'importance du thème de l'enfance dans le roman ?
- 6 Pouvez-vous dire que *Désert* soit un roman esthétisant ?
- 7 Pouvez-vous dire que *Désert* soit un roman engagé ?
- 8 Quelles sont les fonctions des fables et contes rapportés dans le roman ?
- 9 Comment interprétez-vous le nom de Ma el Aïnine, qui signifie « l'Eau des Yeux » ou « l'eau de la source » ?
- 10 À quelle vie aspirent aussi bien Lalla que les hommes bleus ?



Réponses

- 1 Les temps verbaux dominants dans le récit A sont les temps du **passé** (passé composé, imparfait, passé simple) ; dans le récit B, c'est le **présent** qui domine la narration, sauf bien sûr dans les retours en arrière. Il s'agit de bien **distinguer sur le plan temporel les deux récits**, le premier étant antérieur au second ; de plus, le récit de Nour décrit un passé à la fois historique et mythique, que Lalla va retrouver dans ses visions. Enfin, le récit A est ancré dans **l'Histoire**, quand le B, bien qu'ancré également dans un contexte historique précis, narre davantage un récit **imaginaire**.
- 2 Dans le récit A, les « guerriers bleus » sont décrits avec objectivité ; la **focalisation** est la plupart du temps **externe** (cf. texte 1), parfois **omnisciente**, non subjective. Dans le récit B au contraire, la focalisation est souvent **interne** : quand Nour restait **lointain** aux yeux du lecteur, une énigme rendue éloignée par la distance temporelle, les sentiments et pensées de Lalla sont rapportés avec précision (« Lalla aime le feu » (p. 142), « Lalla hait (...) ces géants aux yeux ouverts » (p. 313). Les descriptions, de ce fait, sont souvent marquées par la **subjectivité** du personnage.
- 3 Dans les deux récits, on retrouve des **éléments culturels**, comme les **chants** que chantait jadis Hawa ; Aamma explique à Lalla que ce sont « des chants du Sud » en chleuh : elle fait ainsi allusion à la culture des **hommes bleus** du désert. Un jour, d'ailleurs, Aamma chante pour Lalla **la chanson d'Hawa** : « Un jour, oh, un jour, le corbeau deviendra blanc », p. 175), la même que celle que Nour entend dans sa vision (p. 239). Les deux personnages sont sensibles **aux mêmes éléments de la nature** : tous deux aiment et respectent les mouches et les guêpes, et savent reconnaître « le vent du malheur ». Enfin, la narration de la **mort de Naman** est très semblable **à celle de Ma el Aïnine**. Ces corrélations que le lecteur peut établir entre les deux récits contribuent à l'unité du roman tout en conférant à son écriture un caractère insistant.
- 4 Plusieurs registres traversent le roman :
 - **l'épique** (cf. texte 1) dans la présentation du peuple du désert ;

- le **pathétique**, quand le narrateur dépeint les conditions de vie des immigrés (texte 4), la mort des nomades dans le désert (p. 358 sqq.), celle de Naman ou Radisz ;
- le **tragique**, pour évoquer le sort qui attend les immigrés (cf. texte 4) ;
- le **lyrique**, pour dépeindre la beauté du désert, sa dureté aussi, et la difficile condition humaine, ou les trances de Lalla (cf. texte 3) ;
- le **fantastique**, quand la description de la ville de Marseille se fait terrifiante et semble encercler Lalla (ex. : p. 300, p. 304, etc.).

5 L'enfance est l'âge que Le Clézio **valorise le plus** dans l'œuvre : Nour, Lalla et Radisz sont tous les trois jeunes, le Hartani aussi ; à la fin du roman, ils ont grandi et mûri, mais sont encore jeunes. Les **adultes**, eux, sont soit **cruels** (par exemple Zora), soit **médiocres** (Aamma) soit **victimes** de leur propre vie (les travailleurs immigrés), soit **usés et désabusés** (le patron de l'hôtel Sainte-Blanche), soit **dépravés et durs** (les hommes qui vont voir les prostituées, qui rôdent tels des prédateurs dans les rues). Seules les **figures des initiateurs** échappent à ce jugement : Naman, Ma el Aïnine... L'enfance représente le règne de **l'innocence**, de la **communion avec la nature** et des **bonheurs simples** (cf. les premiers chapitres du « Bonheur » quand Lalla observe les insectes, les paysages, la mer...), de la connexion avec l'essentiel (visites d'Es Ser dans le désert). Les enfants sont parfois exploités par les adultes (les petites filles de Zora). Il semble que le narrateur veuille, par la dilatation du temps propre au début du roman, que son héroïne puisse **ne jamais sortir de l'enfance** : « là où on ne peut pas grandir » (p. 191). **L'écriture elle-même se fait souvent enfantine** : notez la simplicité du lexique, les répétitions, les tours comme « c'est », « Il y a », « Lalla aime »..., ou les **onomatopées** (kaiiiiik ! kaiiiiiik p. 122). Enfin, **l'enfance dans le roman est aussi celle du monde**, qui a su rester jeune encore dans le désert (cf. texte 1, « la première aube »).

6 En de nombreux passages, le roman propose des descriptions qui semblent à première vue avoir une **fonction uniquement esthétique** : par exemple la description des guerriers du désert, de la *fantasia*, celles du désert, ou encore celle du bain (p. 164-165). Mais ces passages – que nous avons pu parfois rapprocher de la **sensibilité orientaliste** – ont souvent une autre fonction : par exemple, celle du bain rappelle la **sociabilité ancestrale** qui est celle de Lalla et de ses ancêtres, ainsi que la **valeur sacrée de l'eau** dans le désert. De plus, ces quelques passages esthétisants ne contredisent pas la vocation plus **symbolique** du roman, voire sa **dimension engagée**.

7 *Désert* est par certains aspects un roman engagé : quand il décrit les **conditions de vie à la Cité** (texte 2), il dénonce la **pauvreté** des pays du « Tiers-monde ». Quand le narrateur insiste sur le destin pathétique et tragique qui attend les immigrés (texte 4), il critique la **politique d'immigration et d'intégration** de la France, et plus largement son peu d'humanité envers ces travailleurs. D'autre part, le récit A présente

la **dénonciation de la guerre**, de ses cruautés, et de la **colonisation**. Enfin, la description de la ville de Marseille, vue comme laide, sale, agressive, sombre, dangereuse par Lalla, est une **critique de la ville moderne**, qui dégrade son environnement et offre un cadre de vie mortifère à ses habitants. Pour autant, le roman est **d'abord le récit de la double trajectoire** de Nour et Lalla, et **ne peut se réduire à sa dimension engagée**, même si cette dernière est bien présente.

- 8 Les récits seconds du roman permettent de **connaître le passé**, par exemple la jeunesse de Ma el Aïnine (p. 55 et 365), ou les origines de Lalla, grâce aux histoires d'Aamma (p. 174), qui **relient le récit A au B** par les allusions à la Saguiet el Hamra. Ces histoires ont pour autre fonction d'**annoncer l'avenir** : par exemple, le récit des voyages de Naman anticipe celui de Lalla, et le pêcheur lui annonce d'ailleurs qu'elle « verra toutes ces villes » (p. 104). Ces **parenthèses** également servent aussi à créer des **pauses narratives** dans le déroulement des récits, comme avec l'histoire du dauphin, du rossignol Balaabilou, ou du requin. C'est aussi la **valeur de l'oralité** en Afrique qui est ici soulignée ; car **c'est par les histoires et les mythes que l'éducation se fait dans les cultures traditionnelles**. De fait, ces histoires servent également à éduquer les deux héros ; par exemple quand Aamma raconte à Lalla sa naissance dans le désert ou la vie d'Al Azraq, elle lui confie les clefs de sa propre histoire nécessaires à son évolution.
- 9 Le nom de Ma el Aïnine, « Eau des Yeux », vient du fait que sa mère a pleuré au moment de sa naissance, ce qui fait du personnage une **sorte de Messie** reconnu d'emblée comme tel par sa mère. Il va d'ailleurs rendre la vue au guerrier aveugle ; l'allusion à la vue est liée à ses pouvoirs de **thaumaturge**, mais plus largement à ses **capacités de visionnaire** : il construit Smara, guide le peuple du désert vers un monde meilleur... Mais son nom peut également être traduit de l'arabe par « eau de la source » : car c'est lui qui guide la caravane vers les **points d'eau** que recèle le désert. Disciple de Al Azraq qui savait faire jaillir l'eau, il a lui aussi des dons miraculeux, et incarne pour tous l'**espoir** de l'eau (donc de la vie dans le désert) mais aussi de la liberté.
- 10 Lalla, comme les hommes bleus, aspire à une **liberté** sans limites, et à un monde encore jeune et vivant, à l'opposé du monde usé de l'Occident. Cette vie est aussi celle d'une **communauté avec les éléments** – vent, soleil, sable.... – . La fin du récit A évoque d'ailleurs cette liberté « douce comme les yeux de l'eau » – allusion poétique à Ma el Aïnine qui sut incarner l'espoir d'une vie meilleure. Le récit B se clôt, quant à lui, sur l'accouchement de Lalla, dans **la solitude et le dépouillement**, près du désert et de la mer. La petite Hawa incarne, à son tour, cet espoir d'une vie non coupée de la Nature, qui est peut-être celui de l'auteur lui-même : « Je veux écrire pour une aventure libre, sans histoire, sans issue, une aventure de terre, d'eau et d'air, où il n'y aurait à jamais que les animaux, les plantes et les enfants. Je veux écrire pour une vie nouvelle » (*L'inconnu sur la terre*).

Lecture cursive

Tournier, *La goutte d'or*

Après avoir lu attentivement le roman de Michel Tournier, répondez aux questions suivantes.



Questions

■ L'auteur

Faites une brève recherche sur Michel Tournier et ses œuvres.

■ Schéma narratif, lieu et temporalité

- 1 Retracez en quelques lignes l'histoire d'Idriss, en exposant le schéma narratif qui sous-tend l'œuvre.
- 2 Quels sont les lieux que le personnage croise dans ses aventures ? Quelles sont leurs caractéristiques ? Quelles sont les indications de temps ?
- 3 En quoi le monde du Sahara et le monde occidental sont-ils opposés ?

■ Personnages

- 4 Comment évolue Idriss au long du roman ? Que cherche-t-il ? Est-ce que son parcours peut-être qualifié d'apprentissage ?
- 5 Quels sont les personnages secondaires qui influent sur son histoire ? De quelle façon le font-ils ?
- 6 Que représente le chameau qu'Idriss doit conduire à l'abattoir de la rue Vaugirard par rapport au personnage ?

■ Thèmes et interprétation de l'œuvre

- 7 Quel rôle jouent les deux récits enchâssés (celui de Barberousse et de la Reine blonde) ?
- 8 Relevez les passages qui proposent une réflexion sur le statut de l'image ; que suggère le récit sur la perception de l'image, en Occident et en Orient ?

- 9 Analysez le titre, sa polysémie, et les interprétations qu'on peut en donner.

■ Comparaison avec *Désert*

- 10 Notez les points communs entre les deux œuvres :

- sur le plan historique
- sur le plan narratif
- entre les personnages
- sur le plan thématique
- quant à la dimension engagée



Réponses

■ L'auteur

Né à Paris en 1924, Michel Tournier fait ses classes à Saint-Germain en Laye et à Neuilly, puis suit les cours de **philosophie** de la Sorbonne et de l'université de Tübingen. Au cours de ses études, il rencontre Michel Butor, Gilles Deleuze, François Châtelet... Il prépare avec Claude Levi-Strauss un certificat d'**ethnographie**. Un échec à l'agrégation de philosophie en 1950 lui ferme les portes de l'université, mais le temps qu'il a passé en **Allemagne** lui permet de se faire traducteur (il traduira notamment Erich Maria Remarque). Il gagne également sa vie à la Radiodiffusion Française puis à la radio Europe 1, et collabore au *Monde* et au *Figaro*. Il s'installe dans la Vallée de Chevreuse au sud-ouest de Paris, dans le **presbytère d'un minuscule village**. Tiraillé entre sédentarité et **nomadisme**, il parcourt le monde : Japon, Tunisie, Égypte...

Il se définit lui-même comme un « contrebandier de la **philosophie** », cherchant à faire passer Platon, Aristote, Spinoza ou Kant dans **des histoires et des contes**. Il passe ainsi pour un auteur pour enfants, ce dont il se défend : « Je n'écris pas pour les enfants, dit-il, j'écris avec un idéal de brièveté, de limpidité et de proximité du concret. Lorsque je réussis à approcher cet idéal - ce qui est hélas rare - **ce que j'écris est si bon que les enfants aussi peuvent me lire** ». C'est ainsi qu'il considère ses contes *Pierrot ou les secrets de la nuit* et *Amandine ou les deux jardins* comme ses meilleures œuvres parce qu'elles sont d'**inspiration métaphysique** et passionnent des enfants de six ans. Michel Tournier aime à revisiter les **grands mythes de la société occidentale**. Son premier roman, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, est ainsi une adaptation de l'œuvre de Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, et une réflexion sur la civilisation moderne ; l'œuvre reçoit le grand prix du roman de l'Académie française. Trois ans plus tard, il publie *Le Roi des Aulnes* (adapté au cinéma en 1996 par Volker Schlöndorff), couronné par le prix Goncourt à l'unanimité. Intéressé par l'art en général, Michel Tournier est l'auteur d'**essais sur la littérature** (*Le vol du vampire*, *Le vent Paraclet*) ou la peinture (*Le Tabor et le Sinai*). Ses

nombreux **voyages** nourrissent son inspiration et fournissent le cadre de récits tels que, par exemple, *Les Météores* ou encore *Éléazar ou la Source et le Buisson*.

■ Schéma narratif, lieu et temporalité

① Idriss est un jeune garçon né dans un oasis du Sahara, Tabelbala ; il y mène, avec ses parents, une vie **traditionnelle**, faite d'une sociabilité ancestrale et de tâches quotidiennes, sur fond de **pauvreté**. Il n'y a rien à l'oasis, c'est « le vide » comme le dit Idriss lui-même, même si **son oncle Mogadem** l'instruit et lui fait découvrir le monde occidental qu'il a connu durant la guerre. L'unique richesse d'Idriss est un **bijou en or en forme de goutte**, perdu par la danseuse du ventre, Zett Zobeida, un soir où elle dansait et que le jeune homme a conservée. **Cette situation initiale est rompue** par une rencontre imprévue avec une « femme blonde », arrivée en jeep dans le désert, qui le confronte une première fois à **l'image**. La femme le prend en effet en photo, et lui promet de lui envoyer le cliché de retour en France. Mais elle ne tiendra pas sa promesse. Commence alors pour Idriss, qui vient de perdre son seul ami, le chamelier nomade **Ibrahim, une quête de sa photographie**, quête à la fois d'un objet et de sa propre identité. Décidé à la suite de cet **événement perturbateur** à quitter le Sahara, il entreprend un voyage qui le mène jusqu'à Paris. Une étape à Marseille le confronte une première fois au monde de la ville, à la société de consommation, et aux prostituées ; c'est d'ailleurs l'une d'elle qui lui vole sa goutte d'or. Arrivé enfin à **Paris**, et logé avec son **cousin Achour** dans un foyer Sonacotra, il va être successivement balayeur, figurant de cinéma, modèle pour un mannequin de cire, ouvrier sur les chantiers, et accumule de multiples rencontres, sans jamais cesser de guetter la femme blonde et sa photographie. **Cet équilibre secondaire et temporaire bascule** à nouveau avec les cours de calligraphie de maître Abd al Ghafari, qui l'initie à l'univers du **signe** et le libère alors de sa recherche de l'image. **La situation finale** voit la libération tragique et symbolique d'Idriss, qui vient de retrouver dans une vitrine sa goutte d'or.

② Idriss, après avoir quitté Tabelbala, se rend par la piste à Beni Abbès, ensuite à Bechar, puis en car à Oran. De là, il prend le ferry pour Marseille, puis le train pour Paris.

Le roman est riche d'éléments descriptifs qui donnent un tour **réaliste** au cadre. Dans les pages où l'action a pour cadre le désert, mention est faite des dunes, du sable, du chott el Ksob, de l'erg Er-raoui, des bergers et leurs troupeaux. Des notations qui évoquent des **particularités de la vie africaine** : la perception de l'écoulement du temps, l'angoisse de la solitude, l'importance de la superstition (le rôle des djenouns, le mauvais œil, etc.). Les **villes** également sont précisément décrites : par exemple, la ville de Béchar et ses « immeubles HLM, (ses) casernes, (ses) écoles, (son) usine

électrique » (p. 81); Marseille et son « McDonald's », « pays de froid et de brouillard » (p. 109), à l'opposé du désert. Paris est aussi souvent décrit, sans concessions ni idéalisation : l'illusion romanesque fonctionne et joue sur l'effet de réel pour rendre les milieux dans lesquels Idriss évolue les plus réalistes possible.

S'agissant des indications temporelles, les propos de Milan, le photographe, nous permettent de situer plus ou moins l'histoire en 1975. À la page 173, il dit qu'il est né en 1950. À la page 182, on comprend qu'il a vingt-cinq ans (« Il aurait fallu faire ça il y a quinze ans. Seulement à dix ans (...) »). Il y a d'autres marques de ce temps historique : l'histoire de la chanteuse Oum Kalsoum, la chanson de Renaud « J'ai mon C.A.P. de délinquant », etc. Plus généralement, la période est celle de la vague d'émigration qui touche le Maghreb tout entier au moment des Trente Glorieuses, quand les travailleurs pauvres furent attirés par la promesse de travail et de meilleures conditions de vie en Europe.

Si l'on se penche sur le temps de la fiction, on constate qu'il est difficile d'établir une chronologie précise, malgré les quelques indications de temps : « Le surlendemain du mariage » (p. 50) , « Le car-ferry partait le lendemain à dix heures » (p. 94), « Un matin » (p. 183) car l'auteur semble peu se soucier d'établir des repères temporels clairs. C'est que le roman commence au Sahara, qui est un lieu qui ignore le temps : « Le désert, c'est l'espace libéré des vicissitudes du temps » ; « Il [le calligraphe] dialogue avec Dieu dans un climat d'éternité » (p. 202). Cette forme d'atemporalité est confortée par le mode de vie du village d'Idriss, qui semble figé dans un éternel recommencement, sans progrès, ni déclin.

- 3 Au Sahara, c'est l'impression de vide qui prédomine : les gens possèdent peu, il ne se passe presque rien (l'arrivée du camion de Salah Brahimi est à chaque fois un événement), le temps s'écoule sans heurts et son caractère cyclique inclut les hommes dans une continuité rassurante, mais étouffante pour le jeune Idriss. Le monde occidental, quant à lui, est l'opposé de cet univers où règne le signe : c'est un monde de trop plein : de biens (Idriss est fasciné par les supermarchés et les vitrines qu'il croise sans cesse), où l'image envahit tout. L'obsession photographique du roman véhicule, en effet, une réflexion et un message sur la culture occidentale, ce que confirment les derniers chapitres du récit. Mustapha, le photographe du faux Sahara prévient d'ailleurs Idriss des images qu'il va rencontrer à la capitale. Paris brille comme une enseigne qui attire le regard du jeune oasien : « Oh, pour ça, tu vas en trouver à Paris des femmes des photos ! Ah, si j'avais ton âge ! Paris, la ville-lumière ! La ville-image ! Des femmes et des images par millions ! » (p. 87) Derrière le discours de Mustapha, c'est une vision satirique de la capitale française qui se devine dans le discours du photographe.

Les images exercent un pouvoir hypnagogique sur les jeunes Algériens qui débarquent à Paris, non seulement parce que les

mœurs sont plus libres en France, mais aussi parce que l'image est une denrée banale, de consommation courante. D'ailleurs, Idriss se laisse prendre au piège des images. Mais à l'inverse, les objectifs sont attirés par ce jeune oasisien. Achour l'a bien compris, qui analyse lucidement l'étrange attraction que suscite son jeune cousin :

« Toi alors ! Je ne sais pas si je dois rire ou pleurer. Dans un sens, tu as peut-être la baraka parce que tu viens d'arriver. Tu connais rien à rien, et ça se voit sur ta figure. Et surtout, ton désert, ton oasis, tu les portes encore avec toi. Tu t'en rends même pas compte. Mais moi qui suis déjà tout bouffé de Paris, je sens bien qu'il y a quelque chose autour de toi qui attire et qui retient. C'est comme un charme. Ça ne durera pas. Profites-en. » (p. 127)

Ce mystérieux charme qui émane d'Idriss va se matérialiser dans les différents clichés photographiques qui jalonnent son destin. **L'ensemble du roman décline toutes les photographies possibles :** de la photo prise par une touriste avide de rapporter des souvenirs jusqu'à la photo prise dans un commissariat, le roman décrit toutes les virtualités de la photo. Mais selon la culture des personnages, les photographies n'ont ni le même sens ni la même valeur et le narrateur insiste sur la subjectivité du regard que chacun porte sur les clichés. Ainsi, la photographie prise par la touriste du Landrover n'a pas la même valeur que celle d'Oum Kalsoum que conserve religieusement le vieil ouvrier égyptien (p. 196).

■ Personnages

- ④ Idriss est au début du roman naïf et un peu apeuré par le risque. Comme son peuple, il est superstitieux, et cherche, à la suite de la rencontre avec la femme blonde, à posséder lui aussi une voiture, une belle femme et de l'assurance : c'est **l'image même de la réussite et du pouvoir à l'Occidentale** qu'ont apportés avec eux la femme et son photographe qu'il cherche à incarner à son tour. Cette volonté de correspondre à une image extérieure comporte bien sûr le risque de se perdre soi-même. Son voyage à la fois géographique et personnel va lui permettre de se confronter à de nombreuses images, et constitue **une forme de quête**. Toujours **naïf et innocent** (Achour se moque d'ailleurs de lui car il ne comprend pas que Monsieur Mage est pédophile), il porte un regard pur sur le monde qui l'entoure et, à l'instar de Candide pour Voltaire, permet à l'auteur d'en faire la critique. Le **thème de l'initiation est bien présent** dans le roman ; le terme est d'ailleurs cité : « Il aurait sans doute progressé davantage dans son initiation.... » (p. 31). **Le récit se présente explicitement comme un apprentissage :**

- de la vie en Occident,
- de la sexualité (avec la prostituée de Marseille),
- du travail dur et épuisant,

- de la société parisienne et de ses divers milieux, des perversions humaines,
- des passions qui agitent les individus, au premier rang desquelles le sexe (à Barbès), le pouvoir (celui par exemple du photographe-proxénète sur la femme blonde), et l'argent (cf. les jeunes qui profitent de M. Mage).
- de l'image, de ses pouvoirs et de ses risques.

Car Idriss est d'abord, comme Lalla, une figure du désert ; dès qu'il quitte son oasis pour tenter de retrouver sa photographie, autrement dit une représentation de lui-même, il est confronté à **différentes images du désert qui sont toutes de fausses images**, des images construites pour ou par la culture occidentale. Il découvre d'abord le musée saharien de Beni-Abbès, le « Sahara empaillé », selon l'expression qui clôt le chapitre, un musée pour touristes occidentaux. L'artiste photographe de Béchar, en proposant comme décor de studio un « fond de dunes dorées et de palmes verdoyantes », incarne la **représentation picturale déformante et artificielle** qui vient se substituer à la réalité. La troisième de cette série d'épreuves initiatiques qui ponctuent chacune des étapes du voyage du héros, et qui est donc une initiation au problème de la représentation, se fait à travers la **publicité** qui est l'univers même du signe exploité à des fins commerciales. Deux messages publicitaires s'offrent au regard du héros, à son arrivée en France, l'un à Marseille, l'autre à Paris : celui de l'oasis saharienne et celui du soda aux fruits, « Palmeraie ». Face au premier, le héros est spectateur ; dans le second, il est acteur. Il y aura enfin **l'épreuve du moulage**, où l'image fait littéralement **disparaître l'être réel** derrière elle : cet étouffement par la représentation culmine ici, et se dénoue par l'initiation finale du **maître calligraphe qui libère enfin Idriss de sa quête illusoire**.

Cependant le code du roman initiatique n'est pas suivi intégralement, puisqu'il ne se termine pas par le retour du héros sur son lieu d'origine alors que cette éventualité a été envisagée par l'oncle Mogadem et Idriss lors de la visite de ce dernier, juste avant son départ (« Ils imaginaient Idriss [...] revenu enfin à son point de départ sur ce banc de pisé. Extérieurement il serait sans doute semblable aux vieux oasiens dont les yeux ensommeillés [...]. Mais, lui, il aurait des yeux pour voir, aiguisés par la mer et la grande ville, et éclairés de sagesse silencieuse ») (p. 59) : Idriss reste à Paris, et son destin s'achève de **façon tragique**, comme l'avait prédit l'orfèvre à bord du bateau, illustration du pouvoir maléfique de l'image.

- 5 Les personnages secondaires sont nombreux ; presque tous **ont un rôle dans l'initiation** du personnage principal.
 - Ainsi **la mère d'Idriss** incarne la figure même de l'habitant des oasis, matrone pleine de superstitions et ancrée dans une sociabilité que fuit le jeune homme.

- Son oncle Mogadem lui apporte un premier éclairage sur l'Europe.
- Salah Brahim est le vecteur qui achemine Idriss vers la ville.
- L'orfèvre le met en garde contre l'or, et joue un rôle prophétique en anticipant la fin du personnage.
- Mustapha l'initie à une première dimension mensongère de l'image.
- La prostituée l'initie au sexe, et par la confiscation de la goutte d'or, manifeste la perte de liberté du héros.
- Son oncle Achour est un protecteur, qui le guide un temps.
- Sigisbert lui propose une vision du Sahara qu'il n'a jamais eue.
- M. Mage, Milan et la société Glyptoplastique lui offrent à leur tour une nouvelle initiation au monde de la représentation.
- Le rôle du véritable initiateur est celui du maître de calligraphie, Abd al Ghafari.

Cette forêt de personnages, qui semblent ballotter Idriss d'une expérience à l'autre, sert aussi à dépeindre un Paris interlope et exotique à sa façon.

- 6 En tant qu'animal représentant le désert, le chameau est très présent dans le roman. Il renvoie à l'ami d'Idriss, Ibrahim, qui est chamelier et meurt dans un puits, à cause d'une chamelle, et à la Land Rover du couple de touristes qui est perçue par Idriss comme un « chameau bâti ». L'animal est d'ailleurs d'abord sculpté par Idriss, pour « jouer au nomade Chaamba » (p. 23), avant de finir à Paris exploité pour la production d'une publicité. Le chameau d'Idriss échappe de justesse à l'abattoir, pour finir au Jardin d'Acclimatation, « pomponné » et monté par des petites filles amusées (p. 159). Comme Idriss, dont il est en quelque sorte le double animal, le chameau est parti du désert auquel il appartenait pourtant, pour se perdre dans les rues de Paris, être manipulé, frôler la mort, et se heurter à des représentations fausses de lui-même : il finit en effet « à proximité du Palais des miroirs déformants », illustration de la thématique qui est celle du personnage, à savoir le rapport entre son être réel et sa représentation.

■ Thèmes et interprétations de l'œuvre

- 7 Deux chapitres du roman rapportent des légendes : l'une au début, narrée par un conteur noir, est celle de Barberousse; l'autre, à la fin, dite par le maître calligraphe, rapporte les malheurs causés par la reine blonde. Les deux récits traitent d'une malédiction due à une caractéristique physique : le roi est honteux de sa rousseur, la reine fait des malheureux à cause de sa chevelure blonde. Ce thème renvoie en partie au problème général du racisme présent dans le roman (les Arabes sont insultés et mal considérés) qui est souvent provoqué une non-acceptation d'un physique différent (la couleur de la peau...). Les deux récits sont surtout symboliques : ils sont source d'enseignement (comme en Orient d'ailleurs, l'apprentissage passe

par des récits oraux), et enseignent que l'image apporte le malheur quand elle est elle est **subie sans interprétation**. Le passage du portrait en signes plus abstraits va libérer Barberousse, grâce à Kerstine, la tisseuse, qui le représente non plus de façon figurative mais par un paysage symbolique, ainsi que ceux qu'enchaînait, par une étrange fascination, le portrait de la reine blonde, grâce à Riad, dont le père subit le sortilège du tableau, et à ses signes de calligraphie arabe. Ces deux récits, liés par la figure de la femme blonde (qui joue dans tout le roman le rôle de fil conducteur : il y a la femme blonde du désert, la prostituée, Kerstine, la reine blonde...), ont donc à la fois pour fonction **d'introduire la réflexion sur l'image de façon plus imagée et moins abstraite** (voyez la biographie de l'auteur, et son goût pour les contes qui font passer même aux enfants des messages philosophiques complexes), et d'insuffler au roman **le souffle de la légende orale** que les conteurs traditionnels racontent pour instruire – l'oral, la parole de l'Orient, comme antidote à l'image occidentale (voyez aussi le chapitre consacré à la chanteuse égyptienne Oum Kalsoum, qui fait ressurgir celle de Zett Zobeida ainsi que son refrain de la libellule et du criquet, et qui témoigne de la **primauté du son sur l'image en Orient**).

- 8 Le thème récurrent du roman est celui de l'image. Les **nombreuses photos** témoignent de cette présence de la figuration : celle du début, celle de l'âne, celle du fils de Lola Ramirez, celles d'Idriss, celles de Philippe dans le train... Sans compter l'atelier du photographe à Béchar. Plus Idriss vit en Occident, plus il est sollicité par l'image et ses adulateurs : le *peep-show*, le cinéma et le réalisateur Monsieur Mage, la fabrique de mannequins... Mais Idriss ne reconnaît pas le Sahara à travers les images qu'il croise : « Le désert, tout le monde m'en parle depuis que je l'ai quitté. À Béni-Abbès, on l'a mis dans un musée. À Béchar, on l'a peint sur une toile. J'ai vu à Marseille une toile sur le paradis des oasis. J'ai dîné avec un marquis. Il m'a raconté Antinéa de M. Benoît, et le général Laperrine, le père de Foucauld et la Légion étrangère. Et maintenant vous avec votre petit prince. Je n'y comprends rien et pourtant, ce désert, c'est bien là que je suis né » (p. 142). Ce décalage signifie que les Occidentaux, ceux qui font l'image, comme la femme blonde du début, se font **une image fausse du Sahara**, que les vrais Sahariens ne comprennent pas, d'où les **malentendus entre cultures**. Dans toute l'œuvre, l'image est essentiellement négative, étouffante, voire mortifère ; celle des mannequins de jeunes garçons que Milan collectionne symbolise bien le **brouillage entre le réel et sa représentation** qui peut intervenir (sur les photos qu'il prend, on ne sait plus si c'est le paysage qui est faux, ou les mannequins, p. 181) et rendre les hommes fous et malsains quand l'image prend le pas sur l'objet. Ainsi, dès le début du roman, par l'épisode de l'appareil photographique introduit dans l'univers du signe - le Sahara -, **vont s'opposer l'image et le signe**. Car le signe ne représente rien (comme la goutte d'or) : il signifie quelque chose, et « laisse la réalité où elle est », tout en offrant un espace pour

la réflexion, le sens critique et l'imaginaire, quand l'image « impose » une vision du réel qui ne peut plus être modifiée mais seulement subie. D'ailleurs, « l'image est redoutée par ces berbères musulmans. Ils lui prêtent un pouvoir maléfique ; ils pensent qu'elle matérialise en quelque sorte le mauvais œil » (p. 15).

- 9 La « goutte d'or » est d'abord, concrètement, un bijou en or qu'Idriss a « volé » dans son village. C'est un ovale renflé à la base, une évocation du signe à l'état pur, bref le contraire de l'image, qui reproduit quelque chose : *la goutte d'or, elle, n'est pas un reflet imparfait et trompeur de la réalité, elle existe pour elle-même* ; cf. p. 30 : « Que Zett Zobeida et sa goutte d'or soient l'émanation d'un monde sans image, l'antithèse et peut-être l'antidote de la femme platinée à l'appareil de photo... ». Il semble donc logique qu'Idriss la perde à Marseille chez une prostituée (ou plus exactement se la fasse extorquer, ce qui renvoie à l'amour de l'or des Occidentaux), avant d'entrer dans le royaume de l'image : l'Occident. Il la retrouvera à la fin du roman, quand il sera libéré, en un épisode étrange où une forme de transe s'empare de lui. Mais la goutte est aussi identifiée par le jeune orfèvre arabe que croise Idriss sur le bateau comme un insigne romain, la *bulla aurea* (p. 103), *signe de liberté* car les enfants l'abandonnent quand ils prennent la toge virile ; et de fait, *Idriss la perd quand il quitte son désert et devient un homme* (chez la prostituée). Mais en la perdant, il *perd aussi la liberté*. La Goutte d'Or est aussi un quartier de Paris : c'est là la *polysémie* du titre, qui a donc également une connotation *sociologique*. C'est dans ce quartier qu'habite le photographe Milan. C'est un quartier qui jouxte Barbès et ses *sex-shops*. Or, Idriss est mis en contact, continuellement, avec *le sexe qui se vend* : la prostituée de Marseille, le *peep-show*, les voyous qui soutirent de l'argent au pédéraste Mage, Milan le pédophile... De plus, c'est un quartier à forte concentration d'immigrés. Le titre annonce donc le *thème de l'immigration* avec son corollaire, le racisme, et a aussi une *fonction thématique*. Enfin bien sûr, le titre a aussi une fonction *poétique* ; l'or est le métal qui fascine, qui attire (les hommes en général... et peut-être aussi les lecteurs en particulier !), mais c'est aussi la couleur du désert, des cheveux de la reine... C'est une couleur récurrente et *ambivalente* dans le roman, à la fois positive quand elle décrit le désert, ou négative quand elle renvoie à la « soif de l'or » ; de ce point de vue, le titre a également une portée *symbolique*.

■ Comparaison avec *Désert*

- 10 Sur le plan historique, les périodes sont comparables : Lalla et Idriss vivent dans *les années 70*, au Sahara puis en France, à Marseille et Paris ; les deux auteurs dépeignent à la fois les mœurs d'une tribu saharienne (ou d'un bidonville) puis *l'immigration maghrébine* en France. Sur le plan narratif, les deux récits sont linéaires, et se font *récits d'apprentissage*, suivant chacun une progression spatiale et temporelle comparable. Chaque personnage affronte son lot

d'épreuves, rencontre plusieurs personnages secondaires au rôle formateur, a un maître (le calligraphe ou Es Ser), acquiert une maturité et une nouvelle compréhension de la vie. Lalla et Idriss sont tous deux jeunes et innocents, [fille et fils du désert](#), confrontés à des mondes où ils ne trouvent pas leur place, spectateurs d'une réalité privée de sens véritable à leurs yeux (cf. texte 4 pour Lalla), celle des « esclaves ». Car les deux romans ont une [dimension engagée](#) ; ils dénoncent :

- ▶ les [conditions de vie faites aux immigrés](#),
- ▶ le peu de considération qu'on leur accorde, mais aussi [la vie occidentale et ses déviations](#) : obsession d'une sexualité pervertie, déshumanisation des individus, dureté et violence des rapports entre les gens, environnements dégradés, monde du travail qui fait des hommes des esclaves modernes...

Enfin les deux romans se rejoignent sur le [plan thématique](#) : il y a bien sûr le thème du [désert](#), lieu de vérité et d'authenticité, mais aussi celui de [l'image](#), car Lalla, comme Idriss, est confrontée à l'obsession occidentale pour la représentation (en l'occurrence celles que le photographe donne d'elle), mais ne cèdera pas à ces sirènes.

