

# **Le désert entre mouvement et immobilité : une poétique de l'espace paradoxal**

ZEBIRI Abdelkrim, Université Mohamed Boudiaf de M'Sila

Le désert est un espace immense, à partir duquel se crée un réseau complexe d'éléments spatiaux. Il est dynamique et, paradoxalement statique.

D'abord, il est question de mouvement, de déplacement d'hommes (de Nomades en caravane dans *Désert* de Le Clézio, de touristes et leur guide en car dans *Timimoun* de Boudjedra, d'un pilote et son compagnon dont l'avion s'écrase en plein désert dans *Terre des hommes* de Saint-Exupéry, et d'un artiste peintre s'aventurant dans le désert à dos de chameaux dans *Un été dans le Sahara* de Fromentin ) franchissant les collines de pierres, les plateaux, les vallées, les dunes de sable. Les personnages effectuent des parcours en allant d'un lieu à l'autre sur les pistes des points d'eau. Il s'agit de traverser le désert. Mais, ce désert est aussi un espace d'immobilité : il cesse de se mouvoir ou contraint les protagonistes à la fixité. Ensuite, il est question du mouvement de l'espace du désert lui-même : déplacement des dunes de sable, effacement de pistes... Le paysage est en mouvement perpétuel. Pour le décrire, le traduire, l'exprimer, il ne s'offre pas au champ de la perception comme une donnée évidente, il met, plutôt, en œuvre tout un processus, pour une part inconscient, qu'il convient de suivre dans toutes ses étapes afin d'avoir une vision claire de la multiplicité de ses enjeux.

## **1°) Le désert, est-ce un espace, un lieu ou un paysage ?**

Avant d'entamer l'analyse de l'espace mouvant et statique du désert, il est essentiel de tenter de définir notre objet d'étude, ne serait-ce qu'en raison des « paras » ou des productions langagières qui s'y apparentent au point d'être employées comme synonymes : (lieu, paysage, site, étendue, ...).

L'espace, le lieu, le paysage, des notions difficiles à cerner. La question est presque intraitable tant il est difficile de parvenir à un consensus. D'éminents spécialistes ont soutenu qu'il s'agissait de notion indéfinissable, du fait de leur complexité. Anne Cauquelin, dans son ouvrage intitulé *Le site et le paysage*, témoigne de cette confusion terminologique qui assimile le paysage à d'autres réalités qui lui sont proches : « Dans le langage de tous les jours », écrit-elle, « nous confondons joyeusement espace, lieu, site, endroit, ici, là, terrain, territoire, étendue, longueur, environnement, milieu, nature, paysage, site... », puis ajoute : « Généralement, ces termes servent à désigner des emplacements plus ou moins précis, emboîtés les uns dans les autres. Leur classement se fait, curieusement, selon une hiérarchie dont la clef est de l'ordre de l'espace... espace est plus grand que lieu, et l'emboîte, alors que le lieu emboîte à son tour le site ; ce dernier enveloppe le « ici » qui introduit une notion de temps et s'oppose au « là-bas » nettement plus flou, mais appartenant quand même au lieu ou au site ; le plus petit entre dans le plus grand à la manière des poupées russes. » (Cauquelin, 2002 : 74). Si nous nous fions au dictionnaire Hachette 2007, l'espace est une « étendue indéfinie contenant, englobant tous les objets, toutes les étendues finies. », quant au paysage, ce même ouvrage le définit comme suit : « Etendue de pays qui s'offre à la vue. ». Cette dernière définition est intéressante à plus d'un titre : elle souligne la dimension extensive du paysage comme « étendue de pays », à la fois unité spatiale plus ou moins vaste et fragment de « pays », à savoir d'un territoire qui le dépasse, et dont il ne serait qu'une portion. Dans le dictionnaire Littré 1872, nous découvrirons la définition suivante : « Etendue du pays que l'on voit d'un seul aspect ». Le Littré nous livre une caractéristique du paysage qui semble de taille, contribuant à préciser la définition de la notion en question, celle de restriction oculaire : « que l'on voit d'un seul aspect ». Une portion extensive donc, mais où un regard vient faire œuvre de sélection de manière instantanée, « d'un seul aspect ». Un choix pré luderait donc à toute constitution du paysage. Nous touchons là à une autre problématique essentielle, celle de l'angle de perception singulier qui définit le paysage. Celui-ci inclut mais exclut également : inclusion d'un morceau de pays dans un champ de vision, il suppose l'exclusion du reste du « pays » comme des autres angles perceptifs possibles. Par ailleurs, certains théoriciens distinguent nettement le paysage et le « lieu » : la différence entre les deux résiderait dans le fait que le « lieu » serait neutre et inanimé, alors que le « paysage » serait nourri d'une vie qui lui est propre. La distinction opérée par Christine Dupouy dans son article intitulé « Lieu et paysage », montre que le lieu est aussi plus étroit et concentré que le paysage qui l'englobe : « c'est du paysage qu'émane le lieu » (Dupouy, 2001 : 33). Un nouveau rapport hiérarchique placerait donc le paysage entre le lieu et le « pays » ou l'espace naturel. Ainsi, le paysage se déploie alors que le lieu synthétise : il est « concentration,

intensité d'être » (Idem., 36), il « concentre l'immensité du monde » (Idem., 38) et permet « d'accéder à l'infini » (Idem., 39). Le paysage est extensif et doué d'animation alors que lieu est intensif, concentré et suggestif. Mais le lien entre « lieu » et « paysage » est plus complexe qu'il n'y paraît lorsqu'intervient la notion de « site ».

Françoise Chenet et Michel Collot, dans l'avant-propos du recueil intitulé *Le Paysage, état des lieux* (Chenet et Collot, 2001 : 5-10), mettent bien en valeur la manière dont le lieu, par ses caractéristiques propres, intervient pour « motiver », c'est-à-dire faire naître et élaborer, ce que l'on nomme un « site ». Le « paysage », quant à lui, apparaîtrait suivant un cheminement inverse : il prend en considération le lieu « pour le préserver ou le modeler ». Le « site » se développe à partir des caractéristiques du lieu, elles-mêmes modifiées ou conservées par le paysage. Le lien établi entre ces différents découpages de l'espace de naissance du paysage permet d'opérer des distinctions nettes. Ainsi, le paysage est essentiellement virtuel et conjectural, il naît de la rencontre d'un regard et d'un milieu naturel observé, comme le remarque Henri Cueco : « le beau coup d'œil nous indique une double situation : s'il s'agit bien évidemment de l'œil du regardeur, il peut s'agir réciproquement du paysage lui-même qui est doté de la faculté de voir. Cette permutation des situations qui évoque une conception animiste de la nature intègre l'homme à la nature de manière indissociable » (Cueco, 1995 : 170). Quant au « site », il existe indépendamment de toute intervention extérieure.

« Le paysage n'existe pas, il faut l'inventer. » déclare Henri Cueco, alors que le site, selon Anne Cauquelin, représente un espace déjà « ordonné en vue d'une action », pensé dans un but utilitaire, si bien que « le site est ce qui n'est pas vu, mais qui donne à voir » (Cauquelin, 2002 : 27).

Dans le désert, le paysage est le fruit d'une rencontre fortuite entre le regard d'un protagoniste et son intériorité mouvante, d'une part, et un espace naturel lui aussi changeant, d'autre part, et cela au gré de la lumière, du vent et du relief. Le paysage naît au confluent de ces deux instances que sont le personnage percevant et l'espace naturel perçu : « Le désert lavait tout dans son vent, effaçait tout. », nous lisons sous la plume de Le Clézio et qui ajoute : « *Les hommes avaient la liberté de l'espace dans leur regard, leur peau était pareille au métal. La lumière du soleil éclatait partout. Le sable ocre, jaune gris, blanc, le sable léger glissait, montrait le vent. Il couvrait toutes les traces, tous les os.* » (*Désert*, 13)

Le paysage mouvant décrit par notre auteur est ainsi conditionné par un ensemble de facteurs très changeants : couleurs sous l'effet de la lumière, dunes sous l'effet du vent, etc. et qui dépendent de plusieurs contingences. Si l'on distingue les deux pôles : « personnage perceuteur / paysage mouvant » entrant en interaction sous une forme synthétique, il convient de prendre en considération les éléments suivants :

-- sur le plan du perceuteur et des changements inhérents à l'individu, l'appréhension d'un paysage doit tenir compte de divers paramètres : le changement psychique (les émotions du spectateur, son état d'esprit, son humeur) ; le changement physique facilités ou non à percevoir liées à l'acuité, hallucinations ou troubles visuels éventuels – et le déplacement dans l'espace probable. Le cadre de sélection par le regard évolue selon le point de perception dans l'espace avec le cas particulier des paysages en mouvements.

-- sur le plan du « pays » (1) contemplé, pour reprendre une expression d'Alain Roger dans son ouvrage *Court traité du paysage* (Roger, 1997 : 18), et des changements liés à l'espace, le visible et l'invisible tiennent une part essentielle, représentés principalement par le relief, la végétation, les hommes et les bêtes qui s'y déplacent. C'est justement ce que Michel Collot nomme « l'horizon interne » (Collot, 1988 : 15) du paysage. Le problème de la luminosité doit être aussi nécessairement pris en compte car il modifie considérablement la perception de l'espace, comme pour l'exemple des couchers de soleil, des paysages nocturnes ou au contraire des paysages ensoleillés. L'ombre s'allonge et s'écourte lentement sous l'effet du soleil et sa position par rapport au relief.

Ainsi, lorsque l'espace du désert est traversé par le protagoniste, ce dernier se trouve dans un lieu au relief en mouvement, au paysage changeant. Et tous les facteurs cités ci-haut entrent en interaction le temps fugace d'une contemplation. Alors, pour pérenniser les instants de composition momentanée, l'auteur tente de les figer, par les mots sur le papier blanc. C'est ce mode de transposition du paysage mouvant du désert qui nous intéresse dans le cadre des œuvres choisies dans notre corpus. Mais avant de nous pencher sur le problème de la récréation du paysage, il s'agit de bien cerner tous les enjeux qui entourent la perception de l'espace et l'appréhension du paysage.

## 2°) L'espace dynamique et les modes du déplacement

« La condition humaine dans son ensemble s'y trouve traduite en rythmes, territoires et itinéraires psychiques. », c'est ainsi que Jean Michel Maulpoix entame son essai d'analyse des « Ecritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux », pour ajouter que dans les œuvres de ce dernier, on assiste à une multiplication de mouvements, aussi bien physiques (par les voyages ou les mises à l'épreuve du corps) que mentaux (par le travail de l'imaginaire ou l'expérience de la rêverie et du dérèglement intérieur provoqué) ou encore formels (par l'invention verbale et la création picturale). Jean-Michel Maulpoix néglige le mouvement lié à l'espace lui-même : le relief du désert est en mouvement continu (les dunes de sable se déplacent sous l'effet du vent, l'ombre s'allonge et se rétrécit au gré de la lumière, etc.

Dans les quatre récits qui composent notre corpus, on assiste à une multiplication de modes du mouvement

### **a) Mouvement physique (par les voyages ou les mises à l'épreuve du corps).**

Dans *Désert* de Le Clézio, la dynamique spatiale se manifeste dès l'incipit même du récit. Nous lisons dans les premières lignes : « Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune, à demi cachés par la brume de sable que leurs pieds soulevaient. Lentement, ils sont descendus dans la vallée... » (*D*, 7). Trois pages plus loin, c'est le soir « ... Quand le soleil était près de l'horizon et que l'ombre des buissons s'allongeait démesurément, les hommes et les bêtes cessaient de marcher. » (*D*, 10). Rien qu'à considérer ces deux extraits, il est clair que le noyau de départ est spatial et qu'il se réduit à deux éléments : le dynamique et le statique. D'abord, il est question de mouvement de déplacement des hommes bleus en caravane, franchissant les collines de pierres, les plateaux, les vallées, les dunes de sable. Les personnages effectuent des parcours en allant d'un lieu à l'autre sur les pistes des points d'eau. Il s'agit de traverser le désert et de joindre le nord afin d'affronter les troupes de l'armée française. Ensuite, il est question du mouvement de l'espace du désert lui-même : déplacement des dunes de sable, effacement de pistes... Le paysage est en changement perpétuel : « Le désert lavait tout dans son vent, effaçait tout. [...] Le sable [...] lavait toutes les traces [...] Il repoussait la lumière, il chassait l'eau, la vie, loin d'un centre que personne ne pouvait reconnaître. » (*D*, 13). Transformé en élément constitutif du texte, animé, personnifié, le désert cesse d'être un simple élément du décor. Dans son mouvement dynamique, il agit sur les personnages, les invite à aller au-delà de leurs capacités. Loin d'être un appel à l'aventure ou à la découverte, le désert se fait alors un parcours forcé : « Les hommes savaient bien que le désert ne voulait pas d'eux : alors ils marchaient sans s'arrêter, sur les chemins que d'autres pieds avaient déjà parcourus, pour trouver autre chose. » (*D*, 13). Le désert est « un pays pour les pierres et pour le vent, aussi pour les scorpions et pour les gerboises, ceux qui savent se cacher et s'enfuir quand le soleil brûle et que la nuit gèle. » (*D*, 14). Le récit de Le Clézio, pris dans ses grandes articulations, nous permet de déduire qu'il s'agit d'un récit de déplacement dans un espace qui est le désert où la plupart des éléments sont traités en termes d'espace. Le récit est construit sur une longue traversée saharienne et les personnages « vivaient ainsi, en marchant, sans trouver de repos. » (*D*, 24), et « Dès la première minutes de leur vie, les hommes appartenaient à l'étendue sans limites, au sable, aux chardons, aux serpents, aux rats, au vent surtout, car c'était leur véritable famille. » (*D*, 25)

Les déplacements de Rachid Boudjedra, ce sont ces allées et venues dans l'espace géographique ou dans l'imaginaire que constituent les voyages, réels ou fictifs. Ce sont les élans turbulents de l'alcool, de la folie, des signes, des couleurs, du sens, de l'écriture : « La peur est là. Elle est atroce. Elle m'a habité. J'essaye de l'enrayer à coup de vodka et de randonnées dans le désert le plus grand et le plus désertique du monde ». (*T*, 15) « Fuite toujours dans quelque chose ». (*T*, Idem.) Plus fondamentalement, c'est dans « l'espace du dedans » qu'il s'agit toujours, vers le plus intime, le plus secret, le plus reculé de l'être, en direction de ce que Henri Michaux appelle « les lointains intérieurs ». Car, « Dans ce drame de la géométrie intime, où faut-il habiter ? » (Bachelard, 2011 : 196), se demande Gaston Bachelard, pour affirmer quelques lignes plus loin que : « La peur ne vient pas de l'extérieur. Elle n'est pas faite non plus de vieux souvenirs. Elle n'a pas de passé. Elle n'a pas non plus de physiologie. Rien de commun avec la philosophie des souffles coupés. La peur est ici l'être même. ». Bachelard va jusqu'à

s'interroger : « Alors où fuir, où se réfugier ? Dans quel dehors pourrait-on fuir ? Dans quel asile pourrait-on se réfugier ? L'espace n'est qu'un « horrible en dehors-en dedans » (Idem.).

Evoquons le « moi » boudjedraïen, celui-ci s'exprime par la consécration du paysage, qui se fait non plus comme miroir des contradictions mais comme mirage de l'identité. La réécriture de l'espace représenté dans *Timimoun* fait figure de bilan de l'existence. Le paysage est morcelé, disloqué ou réduit, grevé par les digressions méditatives et introspectives et les parcours mélancoliques qui leur confèrent une forte dimension subjective. Ce paysage de Boudjedra est à l'image de l'état d'âme de Boudjedra, en perpétuel mouvement.

Le texte de *Désert* s'ouvre, dès l'incipit sur une description, celle de la lente progression d'un des clans des Hommes Bleus 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 de la dune » (D, 7), avant de descendre peu à peu dans la vallée : « Lentement ils sont descendus dans la vallée, en suivant la piste presque invisible » (D, 7), 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 qui les conduisaient vers l'autre bout de la solitude, vers la nuit. » (D, 9). Leur avancée est régulièrement rappelée : « Ils continuaient à descendre lentement la pente vers le fond de la vallée, en zigzaguant quand le sable s'éboulait sous leurs pieds » (D, 8-9). Cette organisation descriptive a pour but de rapprocher peu à peu le groupe de la ville de Smara, 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 » (D, 7), 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 qui caractérise l'écriture de Le Clézio a été souvent notée par les critiques littéraires(2). 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 en mouvement : 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 » (D, 7).

Nous pouvons aisément, par ailleurs, relever une multitude de verbes de mouvement qui scandent en récurrence le texte : « Ils **marchaient** sans bruit dans le sable » (D, 7) ; « ils sont **descendus** » ; « ils **allaient** » ; « Les hommes et le troupeau **fuyaient** lentement, descendaient vers le fond de la vallée sans eau, sans ombre. » (D, 10) ; « Ils **étaient parti** depuis des semaines, des mois » (D, 10) ; « **allant** d'un puits à un autre **traversant** les torrents desséchés qui se perdaient dans le sable » ; « **franchissant** les collines de pierres, les plateaux. » (D, 10) ; « Ils **avaient franchi** les montagnes par le pas de Maïder » (D, 15) ; « A mesure que le troupeau d'hommes et de bêtes **approchait**, les silhouettes noires des hommes se multipliaient. » (D, 16) ; « Ils **se hâtaient** vers les puits » (D, 16) ; « [...] ils **cheminaient** sur des traces invisibles » (D, 9). Ce cheminement est, apparemment, sans fin « Ils marchaient depuis la première aube, sans s'arrêter » (D, 8), ou encore : « c'était une route qui n'avait pas de fin, car elle était plus longue que la vie humaine. ». (D, 24) Un cheminement qui s'inscrit d'ailleurs dans la structure même du texte : nous remarquons que chaque nouveau paragraphe marque une étape de plus dans leur longue marche :

- Premier paragraphe (le début du récit) : « Ils sont apparus, comme dans un rêve, au sommet de la dune » (D, 7) ;
- Deuxième paragraphe (c'est l'avancée silencieuse) : « Ils marchaient sans bruit dans le sable » (D, 7).
- Troisième paragraphe (les hommes sont toujours en marche, puisque le soleil est encore haut dans le ciel) : « 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. » (D, 8)
- Quatrième paragraphe (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 : « Ils marchaient depuis la première aube, sans s'arrêter, la fatigue et la soif les enveloppaient comme une gangue. » (D, 8).

Cette longue marche n'est bien sûr pas seulement d'ordre géographique : le cinquième 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 » (D, 9). 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.

« Nous **marchons** au versant de collines courbes. », écrit Saint-Exupéry après trois jours d'errance dans le désert sur des pistes qui ne mènent nulle part : « Le sol est composé de sable entièrement recouverts d'une seule couche de cailloux brillants et noirs. On dirait des écailles de métal, et tous les dômes qui nous entourent brillent comme des armures. [...] La première crête **franchie**, plus loin s'annonce une autre crête semblable, brillante et noire. [...] Nous **avançons** face au soleil. [...] Mais j'ai fait une courte tentative vers l'ouest et j'ai éprouvé un malaise que je ne me suis point expliqué. ». (TDH, 125)

Saint-Exupéry nous pointe l'horizon qu'il veut rejoindre, et franchir comme une frontière qui le sépare de « la vie ». Dans son mouvement de traversée des images d'« un horizon à l'autre », l'auteur se tient à chaque moment sur un horizon qui fût auparavant le sien et il marche toujours vers un autre. : « *Nous décidons de franchir la vallée de sable, et de faire l'escalade du dôme le plus élevé afin d'observer l'horizon. Nous marchons déjà depuis six heures. Nous avons dû, à grandes enjambées, totaliser trente-cinq kilomètres. Nous sommes parvenus au faite de cette croupe noire, où nous nous asseyons en silence. Notre vallée de sable à nos pieds, débouche dans un désert de sable sans pierres, dont l'éclatante lumière blanche brûle les yeux. A perte de vue c'est le vide. Mais, à l'horizon, des jeux de lumière composent des mirages déjà plus troublants.* ». (TDH, 127) Cet horizon insaisissable, qui recule à mesure que l'on avance ne provoque pas ici de frustration ou de déception, il ne trahit pas sa promesse mais plutôt la renouvelle et la renforce promesse sans cesse : « *Au-delà des mirages, l'horizon est peut-être riche de cités véritable, de canaux d'eau douce et de prairies.* ». (TDH, 128) Cette promesse est celle de l'imminence de l'accès à un lieu fabuleux. L'horizon du désert est comme un génie du lieu, perceptible mais insaisissable, paradoxal et mystérieux.

Dans ce monde dure, inhumain, funèbre, pétré et pétrifié, nos quatre auteurs dépeignent les hommes et les bêtes comme devenus eux-mêmes un élément du désert, comme imprégnés par lui : « Ils étaient les hommes et les femmes du sable, du vent, de la lumière, de la nuit. », (D, 9) écrit Le Clézio pour ajouter une quinzaine de pages plus loin : « Dès la première minute de leur vie, les hommes appartenaient à l'étendue sans limites, au sable, aux chardons, aux serpents, aux rats, au vent surtout, car c'était leur véritable famille. » (D, 25). Dans ces deux citations, l'auteur évoque les hommes comme appartenant au milieu naturel avec lequel ils font corps. Même dans leur déplacement, ils sont intégrés dans le mouvement même de l'espace du désert : « Les hommes bleus avançaient sur la piste invisible. [...] 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. Les pieds nus des femmes et des enfants se posaient sur le sable, laissant une trace légère que le vent effaçait aussitôt. » (D, 23). A certain moment, les hommes sont considérés comme les mirages du désert : « Au loin, les mirages flottaient entre terre et ciel, villes blanches, foires, caravanes de chameaux et d'ânes chargés de vivres, rêves affairés. Et les hommes étaient eux-mêmes semblables à des mirages, que la faim, la soif et la fatigue avaient fait naître sur la terre déserte. » (D, 24) Nés du désert même : « Ils étaient nés du désert » (D, 8), 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 » (D, 8).

Eugène Fromentin ne fait pas l'exception, il dépeint les nomades comme des éléments faisant partie intégrante de l'espace du désert : « Supprimez le soleil, et cette ombre elle-même deviendra du jour. », écrit-il et qui ajoute : « Les figures y flottent dans je ne sais quelle blonde atmosphère qui fait évanouir les contours. Regardez-les maintenant qu'elles y sont assises ; les vêtements blanchâtres se confondent presque avec les murailles ; les pieds nus marquent à peine sur le terrain, et sauf le visage qui fait tache en brun au milieu de ce vague ensemble, c'est à croire à des statues pétries de boue et, comme les maisons, cuites au soleil. Par moments seulement, un pli qui se déplace, un geste rappelant la vie, un filet de fumée qui s'échappe des lèvres d'un fumeur de *tekrouri* et l'enveloppe de nébulosités mouvantes, révèlent une assemblée de gens qui se reposent. » (UEDLS, 159).

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 : « J'en voyais descendre de longs convois de gens, au visage marqué par un éternel coup de soleil, suivis de leurs chameaux chargés de dattes et de produits bizarres. Il me semblait sentir encore, en les approchant, comme un reste de tiédeur apportée dans les plis fangeux de leurs *burnouss*. » (UEDLS, 17)

L'ordre du déplacement et celui de la pensée vont de paire. Il n'est pas insignifiant, chez un auteur de retrouver cette topique de la traversée apaisante et contemplative où l'homme s'immerge dans une nature riante et accueillante construite comme un refuge : « *Je n'avais plus autour de moi que du sable ; il y avait des pas nombreux et des traces toutes récentes imprimées à l'endroit où nous marchions. Le ciel était d'un bleu de cobalt pur ; l'éclat de ce paysage stérile et enflammé le rendait encore plus extraordinaire. Enfin, le terrain s'abaissa, et, devant moi, mais fort loin encore, je vis apparaître au-dessus d'une plaine frappée de lumière, d'abord, un monticule isolé de rochers blancs, avec une multitude de points obscurs, figurant en noir violet les contours supérieurs d'une ville armée de tours* », écrit Eugène Fromentin et qui ajoute quelques lignes plus loin : « *Lentement, j'envisageai cette ville noirâtre, cet horizon plat, cette solitude embrasée, ce cavalier blanc sur un cheval blanc, ce ciel sans nuage ; puis mon œil, pourtant fatigué de lumière, tomba sur la petite ombre brune marquée entre les pieds du cheval et s'y arrêta.[...] Nous sortîmes des dunes pour entrer dans ce qui ressemblait au lit d'une rivière, obliquant, à tout hasard, dans le sens de la ville...* ». (UEDLS, 111-112) A la différence de l'itinérance qui suppose une marche rapide et contrainte, peu propice à l'observation du paysage : « Dehors le véhicule happe tout ce qu'il dépasse : caravanes de chameaux avançant au pas ; gros engins de forage revenant à leur base ; simples silhouettes gravissant les dunes pour couper à travers le désert et prendre des raccourcis ; palmiers gribouillés de reflets incessants, comme aimantés ; traces argileuse sur le bas-côté telles des empreintes digitales beiges et gigantesques, exagérément grossies par les faisceaux des phares blancs et halogènes. ». (T, 18) Une vingtaine de pages plus loin, Boudjedra avoue que : « L'autocar Extravagant au moteur sophistiqué bondissait à travers le désert, à cent cinquante kilomètre à l'heure. ». (T, 43) La traversée se veut lente et progressive : elle permet de ménager un nécessaire rapport à la nature qui s'établit par la plongée du regard dans la matière du monde. Philippe Antoine, dans son article « *Paysages ordinaires : Chateaubriand et la muse pédestre* », montre bien le lien entre marche et écriture hérité de Rousseau dans l'esthétique descriptive de Chateaubriand. Il distingue cependant la manière des deux écrivains promeneurs : une même « récolte des choses vues » les anime. Un minimum d'équilibre entre le voyageur et l'espace est nécessaire. « L'équilibre, ici, est maintenu, entre le monde et moi », écrit Ph. Antoine et qui affirme : « même s'il se révèle très fragile. Il suffit en effet que s'impose dans le champ de vision un élément exceptionnel – ou perçu comme tel – pour que le relateur cède à la tentation de faire un tableau. » (Antoine, 1999 : 147). Les nuances et les changements pittoresques du paysage ne sont dès lors perceptibles qu'à ce prix car la vitesse réduit les paysages à leur plus simple expression en les bannissant du champ de vision. En ce qui concerne les paysages de l'errance, l'auteur insiste fortement sur la lenteur du parcours et donc le loisir qu'il a d'insérer des paysages au gré de son cheminement : aux alentours de Gand, le mémorialiste déclare « je cheminai lentement », de même que le « Journal sans date » inclus dans *Voyage en Amérique* précise : « nous avançons lentement » (Idem., 705).

**b) Mouvement mental** (par le travail de l'imaginaire ou l'expérience de la rêverie et du dérèglement intérieur provoqué).

« [...] le paysage ne se réduit pas à un spectacle. Le toucher, l'odorat, l'ouïe surtout, sont aussi concernés par la saisie de l'espace. Tous les sens contribuent à construire les émotions que celui-ci procure. » (Corbin, 2001 : 9), écrit Alain Corbin dans *L'Homme dans le paysage*. Pour Alain Roger, le paysage est le fruit de « l'artialisement », concept qu'il forge à partir d'une expression de Montaigne et dont le but est de montrer comment le paysage est un produit de l'être social, en ce qu'il reflète la mémoire culturelle de l'observateur qui y projette ses propres réminiscences et échos lointains de souvenirs enfouis. Pas de naturalité donc dans ce paysage, mais une construction intellectuelle. Ainsi, Alain Roger déclare dans l'avant-propos de son *Court traité du paysage*, que « le paysage, ou plutôt les paysages sont des acquisitions culturelles » (Roger, 1997 : 7). Autrement dit, faire un paysage ne va pas de soi, n'est pas naturel, mais bien un produit de la culture. A ce propos Paul Zumthor affirme : « Invention moderne, le

paysage n'existe pas en lui-même», il est «une fiction», un «objet construit» (Zumthor, 1993 : 86). De sa part Isabelle Daunais affirme qu'« une fiction comme effet du regard, perçoit le monde selon les paradigmes en cours, [...] compose, choisit, trie, insiste ou ignore, établit des rapports » (Daunais, 1996 : 9).

Alain Roger, au long de ses travaux sur le paysage, ne cesse d'y insister : «Voilà plus de deux millénaires que l'Occident est victime d'une illusion, érigée en dogme : l'art est, doit être une imitation parfaite ou parachevée de la nature. ». Citant Spengler, il affirme que «la nature est chaque fois une fonction de la culture», A. Roger pose au fondement de sa réflexion que la nature est l'objet d'un processus d'«artialisation», qui peut être de deux sortes, « *in situ* » s'il s'agit d'œuvrer directement sur le corps de la terre (parcs, jardins), « *in visu* » dès lors que des artistes usent de la médiation du regard pour modeler et modéliser une certaine représentation de la nature. C'est dire que la perception du paysage sera variable, au gré des modèles proposés selon des choix, des rapports différant au cours du temps, selon une histoire des sensibilités et des formes. Proust a formulé cette loi de modification, non seulement du paysage, mais du monde, espace et hommes (Triaire, 2002 : 60).

### 3°) Espace statique et immobilité du voyageur

Le désert, espace dynamique, mais paradoxalement statique : Les conditions atmosphériques dans ce qu'elles ont d'extrême violence, empêchent les nomades de se mouvoir : « Quand le soleil arrivait au zénith, le vent se levait et balayait l'espace, chassant des murailles de poussière rouge et de sable. Les hommes arrêtaient les troupeaux en demi-cercle, et ils s'abritaient derrière les chameaux accroupis, ou bien contre les arbustes épineux. » (D, 224). Une douzaine de pages plus loin, nous relevons un autre extrait illustrant l'immobilité du peuple nomade sous l'effet de la chaleur épouvantable du désert : « La plupart des gens de la caravane, les femmes, les enfants, étaient prostrés sur la terre, attendant que le soleil s'éteigne à l'horizon. », écrit Le Clézio et qui ajoute : « Ils n'avaient même plus la force de dire la prière... Nour s'étendait sur le sol, il regardait le ciel sans fond qui changeait de couleur... » (D, 238). Dans cet enfer du désert le sort de certains membres de la caravane et voué inexorablement à un destin tragique et leur immobilité est immuable : « Quelquefois il y avait la forme d'un corps, dans la poussière, bras et jambes repliés, comme s'il dormait. », écrit notre auteur et qui enchaîne : « C'était un vieil homme, ou une femme, que la fatigue et le mal avaient arrêté là, sur le côté de la piste, frappé derrière la tête comme avec un marteau, le corps déjà desséché. Le vent qui souffle jetterait les poignées de sable sur lui, le recouvrirait bientôt sans qu'on ait besoin de creuser de tombe. »

L'espace du désert est un espace d'immobilité. La progression spatiale s'interrompt :

-- Le voyageur se trouve immobilisé non dans une phase de contemplation mais entravé par un obstacle naturel : vent violent, dunes infranchissables... : « La journée avait été très dure et très exténuante à cause d'un vent de sable terrible », écrit Boudjedra qui ajoute : « et parce que Extravagance tomba en panne au sommet d'une dune de cent cinquante mètres de hauteur réputée infranchissable par les autochtones. ». (T, 72) Un vent violent oblige la caravane de Fromentin à rompre le voyage : « Nous sommes arrêtés sur un terrain plat, parmi des alfa desséchés et des broussailles épineuses. Nous descendons de cheval, transi de froid, et les mains engourdis ; le vent a sauté cette nuit du sud au nord ; ce n'est plus du siroco, c'est du mistral. ». (UEDLS, 103)

-- Ou une fois son but atteint : arrivée au point d'eau, lieux de campement, lieux de repos (caravansérail, villages sahariens), lieux sacrés (cimetières, tombeaux de saints...) etc. : « Quand ils sont arrivés devant les puits, devant le mur de pierre qui retenait la terre molle, ils se sont arrêtés. [...] L'eau était immobile dans les puits, lisse comme du métal, portant à sa surface les débris de feuilles et la laine des animaux. A l'autre puits, les femmes se lavaient et lissaient leurs chevelures. Près d'elles, les chèvres et les dromadaires étaient immobiles, comme si des piquets les maintenaient dans la boue du puits. » (D, 16-17) « Ils arrivèrent devant le tombeau. [...] Ici, s'arrêtèrent le vent et la chaleur du désert, la solitude du jour ; ici finissaient les pistes légères, même celles où marchent les égarés, les fous, les vaincus. C'était le centre du désert, peut-être, le lieu où tout avait commencé, autrefois, quand les hommes étaient venus pour la première fois. [...] Ici, en haut de la colline, près du tombeau de l'homme saint, avec la vallée de la Saguiet el Hamra qui étendait à perte de vue son lit desséché, et l'horizon immense où apparaissaient d'autres collines, d'autres rochers contre le ciel bleu, le silence était encore plus poignant. C'était comme si le monde s'était arrêté de bouger et de parler, s'était transformé en pierre. » (D, 27-28)

-- A la tombée de la nuit : « Le crépuscule m'a dégrisé. Je me suis arrêté brusquement, effrayé de me sentir si loin. Au crépuscule le mirage meurt. L'horizon s'est déshabillé de sa pompe, de ses palais, de ses vêtements sacerdotaux. C'est un horizon de désert. » (TDH, 138), écrit Saint-Exupéry, qui ajoute cinq pages plus loin : « Nous décidons, au coucher du soleil, de camper. ». (TDH, 143)

-- La fixité atteint le regard, qui ne balaie plus l'espace mais reste fixé sur la mouvance intrinsèque au paysage, celle des effets de perspective où les dunes semblent avancer, s'agrandir, envahir, monter, former des collines de sable qui peuvent s'étendre jusqu'à l'horizon, puis, en quelque temps, disparaître. L'avancée semble s'interrompre momentanément car progression spatiale et déploiement paysager ne vont pas de pair.

De manière panoramique, l'itinérance paysagère débouche sur l'alliance des apparences humaines, animales et du cadre naturel étonnant pour un occidental, qui forme une toile de fond convenue sur laquelle tranche l'étrangeté séduisante en même temps de l'espace du désert et de son altérité : « Un méhari se meut dans le désert ocre et safran, comme invraisemblable. Il a une raideur de dyslexique malgré son mouvement balancé et superbement découpé. Son cavalier, une tache bleue, oscille lentement. Il traverse un chott aveuglant de blancheur. Les sabots du méhari soulèvent un petit nuage de sel verdâtre. Le méhari traverse le chott comme verglacé sur lequel la silhouette du cavalier trace une marque mauve qui boursoufle le fond de l'aire immobile et mobile à la fois. ». (T, 61) Le regard se fait intermittent, opposant mobilité et immobilité, ou s'illustre par la multiplication des notations au sein d'une perception globale et unifiée.

En guise de conclusion, nous pouvons dire que l'avancée du voyageur dans le désert semble s'interrompre momentanément car progression spatiale et déploiement paysager ne vont pas de pair : un autre itinéraire se greffe à l'avancée physique. Cet itinéraire, est un produit de l'être social, en ce qu'il reflète la mémoire culturelle de l'observateur qui y projette ses propres réminiscences et échos lointains de souvenirs enfouis. Le réseau de la perception tisse une toile de fond paysagère qui prend peu à peu la place du cheminement décrit. Alors, le paysage se constitue au gré d'un réseau d'alternance qui l'enrichit de manière progressive, favorisant un double mouvement, de tissage et d'avancée, mouvement diagonal et horizontal. Le paysage renvoie donc inmanquablement à celui qui l'observe et les aspects masqués par l'horizon interne du paysage sont autant d'éléments venant s'assembler et faire système dans le cadre d'une appréhension momentanée et subjective.

Par ailleurs, si le paysage est une fonction de la culture le voyage est une quête existentielle. La progression diégétique des quatre textes, qui composent notre corpus d'étude, suit une ligne commune basée sur le thème de la quête existentielle et métaphysique à travers le voyage, le déplacement ou plutôt le nomadisme. Certes, l'univers que dépeignent nos quatre auteurs est un univers incertain, en rupture d'équilibre. La rupture du fil du récit traduit bien les situations angoissantes que vivent les personnages. Les procédés de narration linéaire sont bousculés. Par conséquent, les divers modes de temporalité se chevauchent, se superposent. L'enchevêtrement des intrigues semble brouiller la succession chronologique. C'est une sorte d'errance poétique.

En effet nos écrivains semblent avoir adopté le style assez particulier qu'est le nomadisme comme incarnation d'une attitude existentielle. Dans son livre *Mermoz*, J.Kessel écrit à propos de Saint-Exupéry: « On eût dit que ce fils de grande famille française était né sous une tente nomade. » (Kessel, 1966 : 193).

Tous les quatre s'approprient le voyage et l'assimilent au point de devenir eux-mêmes voyage incarné, mouvement infini ou encore « nomades immobiles », pour reprendre l'expression de G. de Cortanze, qui explique dans un article consacré à Le Clézio, qu'à travers l'expérience et l'écriture du voyage, ce dernier cherche l'éternité (immobilité). (Cortanze, 1999 : 290-292).

### **Notes :**

(1) « Le pays, c'est, en quelques sorte, le degré zéro du paysage, ce qui précède son artialisement, qu'elle soit directe (in situ) ou indirecte (in visu) », Roger Alain, *Court traité du paysage*, Paris Gallimard, 1997, p.18

(2) Le Clézio, lui-même s'est intéressé au cinéma. Il a par exemple écrit la préface de l'ouvrage *Canne : 40 ans de festival*, publié à Paris par Hatier en 1987.



## **Bibliographie**

- 1 -- Antoine, P. 1999. *Les Récits de Voyage de Chateaubriand*. Paris : Honoré Champion.
  - 2 -- Bachelard, G. 2011. *La poétique de l'espace*. Paris, Puf.
  - 3 -- Cauquelin, A. 2002. *Le Site et le Paysage*. Paris : PUF « Quadrige ».
  - 4 -- Chenet, F., Collot, M. 2001. *Le Paysage état des lieux*. Bruxelles : Ousia.
  - 5 -- Collot, M. 1988. *L'Horizon fabuleux*. Tome I « XIXe siècle », Paris : José Corti.
  - 6 -- Corbin, A. 2001. *L'Homme dans le paysage*. Paris : Textuel.
  - 7 -- Cortanaze, G. 1999. « Jean-Marie Gustave Le Clézio, errance et mythologie » in Magazine littéraire.
  - 8 -- Cuelco, H. 1995. « *Approches du concept de paysage* » in *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*. Paris : Champ Vallon.
  - 9 -- Daunais, I. 1996. *L'art de la mesure, ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient*. Paris : Presses universitaires de Vincennes et Presses universitaires de Montréal.
  - 10 -- Dupouy, C. 2001. « *Lieu et paysage* », in *Le paysage, état des lieux*, Bruxelles : Ousia.
  - 11 -- Kessel, J. 1966. Mermoz. Paris : Folio.
  - 12 -- Roger, A. 1997. *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard.
  - 13 -- Triair, S. 2002. « Paysager la mélancolie : rythmes flaubertiens pour un saint » in Romantisme.
  - 13 -- Zumthor, P. 1993. *La mesure du monde*. Paris : Seuil coll. «Poétique».
  - 14 -- Dictionnaire Hachette. 2007. Paris : Hachette
  - 15 -- Dictionnaire Littré : <http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?requet> (Consulté le 13 10 2012)
-