

LECTURES D'UNE ŒUVRE
J.-M.G. LE CLÉZIO

ÉDITIONS DE L'UNIVERSITÉ
DE VERSAILLES SAINT-QUENTIN-EN-YVELINES

LECTURES D'UNE ŒUVRE
J.-M.G. LE CLÉZIO

Collectif coordonné par
Sophie Jollin-Bertocchi et Bruno Thibault

Isa VAN ACKER
Madeleine BORGOMANO
Claude CAVALLERO
Sophie JOLLIN-BERTOCCHI
Margareta KASTBERG SJÖBLOM
Thierry LÉGER
Bénédicte MAUGUIÈRE
Véronique PAGÈS-JODLOWSKI
Jean-Xavier RIDON
Miriam Stendal BOULOS
Bruno THIBAUT

EDITIONS

DU TEMPS

Conception de couverture : Valérie Le Ménager.

ISBN 2-84274-301-6

© éditions du temps, 2004
22 rue Racine, Nantes (44).

Catalogue : www.editions-du-temps.com - Portail : www.edutemps.fr

Tous droits réservés. Toute représentation ou reproduction même partielle, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans autorisation préalable (loi du 11 mars 1957, alinéa 1 de l'article 40). Cette représentation ou reproduction constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal. La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les citations dans un but d'exemple et d'illustration.

Table des matières

Introduction	7
---------------------------	---

MOTIFS, GENRES ET TYPES DE TEXTES

Le voleur comme figure intertextuelle dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio Madeleine Borgomano	19
Sur les traces de J.-M.G. Le Clézio Claude Cavallero.....	31
Les récits intercalés dans les romans de J.-M.G. Le Clézio, une approche lexicométrique Margareta Kastberg Sjöblom	43
La voix narrative leclézienne : entre altérité et spécularité Véronique Pagès-Jodlowski.....	63
La dimension poétique de l'intertextualité dans l'œuvre de Le Clézio Miriam Stendal Boulos	71
L'aventure marine dans <i>Le Chercheur d'or</i> et <i>Hasard</i> : de la réinvention mythique à la fragilisation Isa Van Acker	83

PHILOSOPHIE ET ANTHROPOLOGIE

<i>La Nausée</i> en procès ou l'intertextualité sartrienne chez Le Clézio Thierry Léger	95
La philosophie orientale du cycle de vie et de mort dans <i>La Quarantaine</i> Bénédicte Mauguière	105
J.-M.G. Le Clézio et le Mexique : à la recherche de la parole cachée Jean-Xavier Ridon.....	119
L'écriture de l'initiation dans <i>Révolutions</i> de J.-M.G. Le Clézio Bruno Thibault.....	133

À LA CROISÉE DES ARTS

Chanson et musicalité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio Sophie Jollin-Bertocchi	143
L'influence de quelques modèles artistiques sur l'œuvre romanesque de J.-M.G. Le Clézio Bruno Thibault.....	161
Le cinéma selon Le Clézio : magie ou mensonge ? Isa Van Acker	179
BIBLIOGRAPHIE	185

Introduction

C'est sous l'égide de l'université de Versailles Saint-Quentin et de son Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines que s'est tenue en mai 2002 une journée d'études dont le thème était « Intertextualité et interculturalité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio ». Les essais réunis dans ce volume sont le fruit de ces échanges entre chercheurs d'Europe et d'Amérique : ils s'adressent aux amateurs de littérature contemporaine ainsi qu'aux spécialistes de critique littéraire.

Prix Renaudot en 1963 pour *Le Procès-verbal*, puis prix Paul Morand de l'Académie Française en 1980 pour *Désert*, Le Clézio est certainement l'un des plus grands écrivains vivants de langue française¹. Ces deux prix viennent d'ailleurs délimiter deux périodes et consacrer deux manières dans son œuvre. Le prix Renaudot vient révéler un jeune écrivain iconoclaste qui s'inscrit dans la mouvance du Nouveau Roman mais qui annonce aussi, par bien des côtés, l'esprit contestataire de Mai 68. Dans ses premiers romans, Le Clézio cherche à subvertir les conventions littéraires et à déconstruire l'idéologie du consumérisme. Il explique : « Ma première tentative fut de nature agressive : il s'agissait de briser des moules afin de déboucher sur un langage nouveau motivant l'élément sonore, ou bien utilisant une accumulation, créant une tension électrique, ou bien modifiant le vocabulaire par référence aux écritures subliminales, c'est-à-dire l'impact que peuvent avoir des mots martelant sans relâche le subconscient d'un lecteur² ». Près de vingt ans plus tard, le prix Paul Morand distingue un auteur en plein renouvellement de ses moyens. Au seuil des années 80, Le Clézio explore en effet une nouvelle stratégie narrative pour « créer une sorte d'envoûtement rythmique, ... d'unisson communicatif que l'on peut qualifier de magique³ ». Ici le travail de composition, l'ajustement de voix multiples et de blocs de silence, devient en quelque sorte le sujet même du livre. Ainsi on aurait tort de considérer le tournant des années 80 comme un retour pur et simple au *récit*, après l'expérience tourmentée du *texte*. Il s'agit plutôt d'une recherche originale qui rapproche l'écrivain de ce qu'on commence

1. En 1994, dans un sondage organisé par le magazine *Lire*, les lecteurs ont plébiscité Le Clézio comme « le plus grand écrivain vivant de langue française ».

2. Claude Cavallero, « Les Marges et l'origine : entretien avec J.-M.G. Le Clézio », *Europe* 765-66 (janvier/février 1993), p. 167.

3. *Ibid.*, p. 168.

alors à nommer le roman postmoderne¹. À partir de *Désert* les romans lecléziens manifestent la complexité du monde à travers une riche polyphonie narrative : « Les voix multiples, en s'entrecroisant, constituent un réseau complexe de significations où se laissent entrevoir non des messages, mais des questions et des incertitudes² ».

Comment Le Clézio envisage-t-il la question de l'intertextualité ? Dans un entretien publié en 1993, il déclare : « L'écrivain, à mon sens, n'invente guère sa cohérence ; il n'apporte pas des bribes d'harmonie au beau milieu d'un monde chaotique. Cette cohérence relève déjà de la littérature, laquelle se préexiste à elle-même du fait que l'écrivain se nourrit du littéraire autant qu'il l'alimente lui-même par sa création³ ». La question de l'intertextualité est donc pour Le Clézio intimement liée au processus de l'écriture. À la notion d'un texte plein, autonome, stable dans son contenu et fixe dans sa forme, l'auteur oppose ici que l'idée que tout texte se nourrit d'autres textes pré-existants dont il est la modulation, l'accentuation, la négation, la condensation ou le déplacement. L'intertextualité présente par conséquent deux aspects bien distincts : l'un relationnel et l'autre transformationnel⁴. Dans les pages qui suivent, à la suite des analyses de Gérard Genette, quatre types de relations transtextuelles seront considérées⁵. L'intertextualité au sens littéral de ce mot, c'est-à-dire la présence effective d'un texte dans un autre. La métatextualité, c'est-à-dire la relation de commentaire qui unit un texte à un autre sans nécessairement le citer. L'hypertextualité, c'est-à-dire la dérivation d'un texte à partir d'un texte antérieur (on songe ici au plagiat, au pastiche, à la parodie). L'architextualité, enfin, c'est-à-dire la relation d'appartenance plus ou moins problématique que le texte considéré entretient avec une catégorie générique reconnue et codifiée.

À partir de ces données théoriques, plusieurs pistes d'investigation se dégagent. D'une part on remarque l'influence évidente, à la suite des lectures faites par Le Clézio au cours de son enfance et de son adolescence, du grand modèle du récit d'aventures anglo-saxon avec Defoe, Kipling, Stevenson, Conrad, Melville et London, jusqu'à la problématisation de ce genre chez Jack Kerouac. D'autre part on remarque l'influence décisive de plusieurs grands poètes français qui, en brisant certains modèles prosodiques et génériques établis, définissent une modernité

1. Voir ici l'excellente synthèse de Kibéli Varga sur « Le Récit postmoderne » dans *Littérature* 77 (Février 1990), p. 3-22.

2. Madeleine Borgomano, « Voix entrecroisées dans les romans de J.-M.G. Le Clézio », *Le Français dans tous ses états* 35, Montpellier, 1997, p. 10.

3. « Les Marges et l'origine » : *op. cit.*, p. 171.

4. Sur ce point, voir la synthèse de Pierre-Marc de Biasi, « Théorie de l'intertextualité » dans *Encyclopædia universalis*, vol. 12, p. 514-16. Cet essai passe en revue différentes théories de l'intertextualité en insistant particulièrement sur celles de Bakhtine, Kristeva, Barthes, Todorov, Riffaterre, Compagnon et Genette.

5. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

radicale mais qui, dans le même temps, apparaissent comme les grands maîtres du jeu intertextuel. On songe ici à Lautréamont, à Rimbaud, à Artaud et à Michaux, si proche par son humour caustique de Salinger, autre grand modèle¹. Soulignons enfin, dans un tout autre registre, l'influence non négligeable de Sartre, de Camus et de Beckett, en particulier pour le regard phénoménologique que ces auteurs portent sur le monde et pour la veine antipsychologique qu'ils ont popularisée dans leurs romans après Joyce, Faulkner, Hemingway et Dos Passos.

Une autre influence intertextuelle importante à relever est celle de la pensée grecque. Les premiers critiques qui se sont intéressés à l'œuvre de Le Clézio ont souligné l'emprunt de mythes grecs par cet écrivain, notamment le mythe d'Icare, tout en interprétant cet intertexte mythique à la lumière des théories de Jung et de Bachelard². Mais il faut ajouter à l'influence des mythes grecs sur Le Clézio celle des philosophes présocratiques, notamment Parménide, le fondateur de l'ontologie. La lecture du poème de Parménide, *De la nature*, qui traite de l'unité, de la vérité et de l'éternité de l'être, a exercé une influence déterminante sur la conception de *L'Extase matérielle*. Le Clézio explique : « Après Parménide, j'ai eu du mal à adhérer à la philosophie explicative, telle qu'elle existe en Europe, sauf peut-être chez Heidegger. Je suis rebuté par une philosophie qui passe par la logique et le langage... Je suis plutôt attiré par les présocratiques... et par la philosophie orientale³ ». D'une part Le Clézio recherche chez les présocratiques, tout comme dans les *Vedas* et dans les *Upanishads*, une sagesse pratique, immémoriale, offrant à l'esprit une discipline mentale plus qu'une doctrine toute faite. D'autre part Le Clézio s'intéresse aux grands mythes grecs et aux grands mythes hindouistes parce qu'ils constituent pour lui le fondement même de la culture occidentale et de la culture orientale. Il écrit dans *L'Extase matérielle* : « Toute littérature n'est que pastiche d'une autre littérature. En remontant ainsi dans le temps, jusqu'où arrive-t-on ? Jusqu'à quelles œuvres cachées, quels chants et quelles légendes des premiers temps des hommes⁴ ? » On observe ici que la question de l'intertextualité mythique

1. Le Clézio a consacré plusieurs essais importants à Lautréamont dans la *Nouvelle Revue Française* en avril et mai 1987, ainsi qu'un article, « Lautréamont est l'Autre », dans *Entretiens* 30, Rodez, Éditions Supervie, 1971, p. 139-52. Il a aussi consacré plusieurs essais à Antonin Artaud et à Henri Michaux, notamment « Artaud l'envoûté », *Cahiers du chemin* 19 (1973), p. 51-67, et « Sur Henri Michaux : Fragments », *Cahiers du sud* 380 (1964), p. 262-69.

2. Notons ici que le tournant des années 80 correspond à une accélération du processus de légitimation de l'œuvre de Le Clézio. De 1980 à 1990, cinq ouvrages sont consacrés en français à l'œuvre de Le Clézio : *Icare ou l'évasion impossible* de Jennifer Waelti-Walters, *L'Œil du serpent* de Ruth Holzberg, *La Vision du monde de J.-M.G. Le Clézio* de Teresa Di Scanno, *Une Mise en récit du silence* de Jacqueline Michel et *Le Monde fabuleux de J.-M.G. Le Clézio* de Germaine Brée. À partir de 1990 les études se multiplient et on ne compte aujourd'hui pas moins d'une douzaine de monographies supplémentaires consacrées à cet écrivain.

3. Jean-Pierre Salgas, « Lire c'est s'aventurer dans l'autre : entretien avec J.-M.G. Le Clézio », *La Quinzaine littéraire* 435 (1985), p. 6-8.

4. *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, p. 88.

est une question capitale pour l'écrivain. Est-il possible de remonter, par l'étude des mythes, à une parole première et universelle ? D'identifier une vérité invariable et transcendante ? Ces interrogations alimentent les premiers livres de Le Clézio. Cependant l'auteur s'est aperçu très vite que l'intertextualité mythique ressemble non seulement à un palimpseste mais aussi à un labyrinthe : on ne saurait aisément en sortir. Au bout du compte l'étude des mythes grecs et hindouistes n'a révélé à l'auteur aucune vérité transcendante mais lui a fait prendre conscience que nous sommes tous des *récitants* de mythes.

Au cours des années 70 les mythes élaborés par la pensée sauvage viennent s'ajouter aux mythes grecs et hindouistes dans l'œuvre de Le Clézio. *Haï, Mydriase, Le Génie Datura, Trois villes saintes, Le Rêve mexicain et La Fête chantée* racontent la découverte par l'auteur de la pensée précolombienne, avec ses récits de guerre, de genèse et d'apocalypse, ses épopées, ses légendes et ses prophéties. Soulignons cependant que Le Clézio est alors bien plus proche de l'anthropologie religieuse de Mircea Eliade que de l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss car ce qui le passionne n'est pas le mythe en lui-même mais son lien avec le chamanisme¹. Certes il faut saluer les efforts de l'écrivain comme traducteur et comme directeur de la collection « L'Aube des peuples » aux éditions Gallimard pour faire connaître au grand public les mythes amérindiens d'avant la conquête, notamment *La Relation du Michoacan* et *Les Prophéties du Chilam Balam*. Mais l'intérêt que porte Le Clézio au monde amérindien n'est nullement d'ordre historique ou spéculatif. Au cours des années 70 l'écrivain décide de vivre parmi les indiens du Darién panaméen et de suivre une initiation chamanique assez poussée, notamment à l'aide de plantes hallucinogènes. À la différence de Carlos Castaneda², Le Clézio s'est cependant toujours refusé à publier un compte-rendu détaillé de ces expériences. Pour justifier ce refus, il a invoqué sa crainte de divulguer certains secrets relatifs à l'initiation et de trahir la confiance de ses hôtes. Quoi qu'il en soit, le *secret* et le *silence* vont devenir très vite des images insistantes et génératrices de sens dans les récits lecléziens : de véritables métaphores textuelles qui expriment un certain *sacré* et une certaine *sagesse*. Le Clézio est d'ailleurs très conscient des difficultés que soulèvent la description de l'expérience chamanique et l'emploi de symboles amérindiens dans des narrations tributaires, pour une grande part, du mode de pensée européen. Ces difficultés se situent non seulement au niveau du traitement des personnages, des images et des thèmes, mais aussi au

1. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer l'essai assez ambigu que l'écrivain consacre à *L'Homme nu* de Claude Lévi-Strauss dans *Les Cahiers du chemin* 21 (15 avril 1974), p. 171-184, et l'hommage sans réserves qu'il adresse à l'auteur de *La Nostalgie des origines* dans « Mircea Eliade, l'initiateur », dans *La Quinzaine littéraire* 297 (1-15 mars 1979), p. 1 et 16.

2. Voir les deux ouvrages mi-fictifs mi-ethnographiques de Carlos Castaneda, *A Yaqui Way of Knowledge*, New York, Simon and Schuster, 1972, et *Journey to Ixtlan*, New York, Simon and Schuster, 1973.

niveau du mode narratif lui-même. *Voyages de l'autre côté*, un roman publié chez Gallimard en 1975, représente sans doute une expérience à la limite de la lisibilité car l'écrivain tente d'y reproduire par endroits non seulement le symbolisme des indiens mais aussi leur art de conter : un art qui oscille entre le récit, la poésie, le mythe, le rêve, le chant, la prière, l'incantation, l'imprécation et la transe. Le Clézio explique :

« J'écoutais quelquefois dans leur langue les histoires interminables qu'ils racontaient, une femme en particulier qui s'appelait Elvira, qui chantait des mythes en rythmant à coups de poing sur sa poitrine ; et dans ces histoires il y avait des chants, des gestes, des silences... C'est cela je crois qui m'impressionnait le plus, c'était cette façon de conter, sans souci du temps, sans nécessité d'écriture ni de rien qui retienne... Quand j'écris,... il me semble que c'est cela qui revient, ce temps d'un langage absolument libre, multiforme ; c'est cela que je voudrais inscrire sur du papier, si seulement c'était possible¹. »

Dans les pages qui suivent, les essais de Jean-Xavier Ridon et de Bénédicte Mauguière analysent le travail d'adaptation et de transformation opéré par Le Clézio sur les mythes amérindiens et sur les mythes hindouistes afin d'inscrire certaines de leurs « traces » et certaines de leurs « marques » les plus significatives dans ses récits. Évidemment le thème universel de l'initiation permet de réaliser jusqu'à un certain point la fusion de ces grands mythes dans le roman d'apprentissage. Cependant, comme le souligne Bruno Tritsmans, la parole pleine du mythe est très souvent problématisée dans les romans lecléziens : c'est une promesse que l'auteur accrédite sans jamais l'assumer pleinement ni faire coïncider entièrement son récit avec elle². L'inscription du mythe dans le récit contemporain ne va donc pas de soi : elle nécessite une stratégie narrative prudente et nuancée. D'une part parce que le temps mythique, le temps cyclique de l'éternel retour, est en conflit avec le temps linéaire de l'histoire événementielle. D'autre part parce que l'initiation comme logique du sens et comme cosmocisation du monde est contredite, l'écrivain le sait bien, par le désenchantement du monde moderne.

Comment donc positionner le récit contemporain par rapport au mythe dont il s'est défait ? L'exemple à suivre est peut-être celui de la littérature moderne latino-américaine, que Le Clézio découvre vers la fin des années 70. Au cours de ses séjours au Panama et au Mexique, l'écrivain s'est familiarisé avec le mouvement *costumbriste* d'Amérique latine. Ce mouvement, né dans les années trente à la suite des indépendances, cherchait au départ à définir les nouvelles identités nationales en se tournant vers le folklore régional. Malgré certaines déviations nationa-

1. « Plus qu'un choix esthétique », *La Quinzaine littéraire* 436 (1985), p. 6.

2. *Livres de pierre : Segalen, Caillois, Gracq, Le Clézio*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992. Voir notamment la page 70.

listes et réactionnaires, le mouvement costumbriste a ensuite inspiré d'authentiques écrivains comme Jorge Amado au Brésil, Ernesto Sábato en Argentine, Gabriel Garcia Marquez en Colombie ou Juan Rulfo au Mexique. Le mouvement costumbriste a évolué chez eux vers une forme plus universelle, en employant de façon féconde les mythes indiens et leur vision magique du monde. « Comme Rulfo, Garcia Marquez s'est inspiré... de l'école *costumbriste*, en mettant en scène l'idée d'un peuple à travers des personnages de type primitif », souligne Le Clézio¹. Ce modèle latino-américain a fortement contribué à définir la seconde manière de l'écrivain au seuil des années 80. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer, comme le font Claude Cavallero et Miriam Stendal Boulos, le traitement « primitiviste » des hommes bleus dans *Désert*.

À l'étude de ces diverses influences intertextuelles, il est nécessaire d'ajouter l'étude des relations intersémiotiques complexes qu'entretient l'écriture leclézienne avec la musique, la peinture et le cinéma contemporains. On peut affirmer aujourd'hui sans risque d'erreur que J.-M.G. Le Clézio est le plus grand écrivain *pop* français de sa génération : et ceci au double sens que l'on donne d'ordinaire aux expressions de *pop art* et de *pop music*. Les essais de Sophie Jollin-Bertocchi et de Bruno Thibault montrent que plusieurs récits lecléziens mettent en scène un dialogue entre l'art primitif et l'art pop, entre le chant chamanique et la chanson rock, rap ou pop. Une tentative de synthèse de ces deux tendances s'opère ensuite au niveau de l'écriture, fantasmée comme un retour à l'authenticité et à une certaine forme de spiritualité². Quant au cinéma, art populaire par excellence, Le Clézio souligne le mélange paradoxal de réalisme et de mythologie moderne, de rêve et d'action physique, qu'il offre au public : « Si la peinture est une contemplation, et la musique un sortilège, le cinéma, lui, est tout entier dans l'acte : il est parcours de l'espace, il est jet du temps, il est chasse du réel, il est consommation des êtres et de la vie³ ». Jeanne-Marie Clerc a montré dans *Littérature et cinéma* que l'influence des techniques du cinéma est très sensible dans les premiers romans lecléziens, notamment au niveau du mode narratif. On relève en effet dans ces textes une prolifération « d'effets visuels » et de « trucages optiques » dénués de toute motivation réaliste, « où le vu, loin d'être le point de focalisation de la fiction, devient au contraire un instrument de décentrement⁴ ». Isa van Acker complète ces analyses en montrant qu'après le tournant des années 80, par exemple dans *Hasard*, un roman publié chez Gallimard en 1999, le 7^e art apparaît comme une forme parodique et dérisoire qui sonne le glas de l'aventure.

1. « Les Marges et l'origine », *op. cit.*, p. 172.

2. Sur ce point, voir Bruno Thibault, « Le chant de l'abîme et la voix chamanique dans *Le Procès-verbal* et dans *Voyages de l'autre côté* », *Symposium* 53 (1999), p. 37-50.

3. « La Magie du cinéma », *Les Années Cannes : 40 ans de festival*, Paris, Hatier, 1987, p. 17.

4. *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 154. Voir aussi les pages 178 et 191.

Il est clair que chez cet écrivain la question de l'intertextualité est étroitement liée à celle d'interculturalité. Ici encore on peut affirmer sans risque d'erreur que Le Clézio est le plus grand écrivain-voyageur de sa génération. Du *Livre des fuites*, un récit de voyage antiexotique qui propose une véritable « déécriture » du monde moderne¹, à *Voyage à Rodrigues* et à *Gens des nuages*, deux tentatives problématiques de réenchâtement du monde, les œuvres de cet écrivain sont largement ouvertes aux influences de cultures extra-européennes, qu'il s'agisse du Maghreb (le Maroc dans *Désert* et *Poisson d'or*), de l'Afrique noire (le Nigéria dans *Onitsha*), de l'Océan Indien (l'île Maurice dans *Le Chercheur d'or*, *La Quarantaine* et *Révolutions*), de l'Amérique indienne et hispanique (le Nouveau-Mexique dans *Peuple du ciel* ou le Darién panaméen dans *Angoli Mala*). Cependant il serait erroné de croire que Le Clézio propose dans ces livres une sorte de dialogue interculturel heureux et harmonieux. Rien d'aussi apaisé ni d'aussi confiant n'apparaît dans les œuvres de cet auteur, mais au contraire le sentiment d'une menace et d'une urgence. Le Clézio a décrit dans *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* comment la pensée magique précolombienne a reçu un coup fatal de l'Europe conquérante de la Renaissance. Ce « choc des civilisations », l'écrivain en dénonce la violence dévastatrice encore à l'œuvre dans notre monde contemporain saisi par la globalisation. D'où la position très particulière de cet auteur dans le débat actuel concernant les enjeux de la francophonie. Il existe en effet chez Le Clézio une véritable fantasmagorie de la langue française, qui fonctionne comme modèle idéal pour son écriture. Le Clézio explique :

« ...Depuis toujours j'ai ressenti une sorte d'opposition entre la langue française et la langue anglaise... Dans ma famille (originaires de Maurice), on est tour à tour anglophile et anglophobe, certains optant pour le français et de ce fait condamnant la colonisation anglaise de l'île, d'autres ayant, pour des raisons de commodité ou pour se désolidariser du fond colonial français, choisi la langue anglaise. Écrire en français était pour moi plus qu'un choix esthétique : cela signifiait aussi choisir le côté des anciens colons de Maurice, contre l'administration anglaise, et d'une certaine façon le créole contre l'anglais officiel imposé par la montée de la population originaire de l'Inde². »

Face à l'anglais, langue universelle du pouvoir et du commerce, des armes et des sciences, Le Clézio considère le français comme la langue universelle du contre-pouvoir, de la résistance et de la dissidence. Écrire en français est pour lui plus qu'un choix esthétique : c'est un geste politique qui s'inscrit dans le combat de l'exception culturelle contre le mercantilisme capitaliste. Cependant parce qu'il n'ignore ni la volonté de puissance qui hante

1. Sur ce point, voir Bruno Thibault, « *Le Livre des fuites* de J.-M.G. Le Clézio et le problème du récit exotique postmoderne », *The French Review* 65 (Février 1992), p. 424-434.

2. « Plus qu'un choix esthétique », *La Quinzaine littéraire* 436 (1985), p. 5.

l'idéologie française, avec ses relents élitistes et nationalistes, ni l'obsession néocoloniale attachée au rayonnement de sa culture, l'écrivain rêve d'une langue française métissée. Tout se passe comme si, ayant formé son oreille à l'écoute des langues indiennes, l'écrivain pouvait entendre *autrement* la langue française, dans un registre plus léger et plus familier, plus souple et plus spontané. Le Clézio célèbre ainsi une langue française « semblable au créole, encore vivante, encore mutante » ; une langue française « encore pleine de cette émouvante maladresse des langues neuves » ; une langue française plus riante que savante, caractérisée par « cette très grande précision dans les termes du réel et ce flou charmant dans l'abstrait, dans l'idée¹ ». Cette langue française idéale, conçue à l'opposé du modèle classique, exerce sur l'écrivain une séduction extrême parce qu'elle fait écho au parler mauricien de son enfance mais aussi parce qu'elle porte l'empreinte de la pensée primitive, de la parole mythique et du chant chamanique. En même temps la langue française, si marquée par son héritage littéraire et révolutionnaire, est l'instrument d'un combat, l'expression d'un idéal de justice. Le Clézio rappelle la puissance de l'utopie, de l'espoir et du rêve, face aux tristes réalités politiques et économiques :

Ghettos, camps, territoires infamants, et ces mers où chavirent les *boat people*, contre cela je voudrais tant que la langue française soit la langue de la liberté, la langue de l'espoir. Qu'elle renonce à ses pouvoirs et à son or, à ses centuries et à ses Muruora, à ses "minorités" et à son "droit du sang" – quand c'est elle, avec ses merveilleux rêves, qui est le sang ! Quelle porte toujours, à tous ceux qui ont faim de réalité, les effluves de la terre douce, des champs profonds, la poudre d'or qui flotte au-dessus des aires, et le babil léger de l'enfance, comme pour faire durer éternellement le temps des cantilènes et des premiers romans... La langue française, si jeune et si forte, et mûre aussi de tant d'expérience, doit être le lieu d'asile de tous ceux que l'aliénation de l'ère industrielle menace, et leur servir de mémoire. C'est son devoir, c'est aussi sa chance de survie².

Ainsi conçue, la langue française devient la langue porte-parole des damnés de la terre. Elle entre alors en résonance avec plusieurs grandes causes contemporaines : le tiers-mondisme, l'altermondialisme, la protection de l'environnement, la défense des droits de l'homme, la lutte pour le droit d'asile. Mais, dans son souci de faire entendre la voix des défavorisés, Le Clézio ne tombe-t-il pas parfois victime du complexe de l'homme blanc et de la haine de soi européenne³ ? Il ne fait aucun doute

1. « Éloge de la langue française », *L'Express* 2205 (14 Octobre 1993), p. 41.

2. *Ibid.*, p. 41.

3. Nous faisons allusion ici à l'essai polémique de Pascal Bruckner, *Le Sanglot de l'homme blanc : tiers-monde, culpabilité et haine de soi*, Paris, Seuil, 1983.

que la culpabilité coloniale hante des romans comme *Le Chercheur d'or*, *La Quarantaine* et *Révolutions*. Véronique Pagès-Jodlowski note dans son essai que les références au passé colonial de sa famille ont été longtemps escamotées par Le Clézio dans ses œuvres. À partir des années 80, cependant, la veine autobiographique fait un retour en force sur la scène littéraire, notamment chez des auteurs comme Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute. Le Clézio s'inscrit dans cette nouvelle approche du pacte autobiographique. Ses « romans familiaux » présentent ceci de remarquable que, loin d'exprimer un retour aux valeurs et aux racines familiales, ou au lieu de l'origine, ils épousent au contraire la révolte de certains de ses ancêtres, véritables *têtes brûlées* qui ont rompu avec le système colonial¹.

Pour conclure, soulignons que la notion d'interculturalité est liée aussi à la notion de multiculturalisme. Le multiculturalisme a été l'objet d'un débat très intense en Amérique du nord et en Europe de l'Ouest à partir des années quatre-vingt. Ce débat est lié aux divers mouvements migratoires que connaissent l'Europe et l'Amérique, ainsi qu'à leur impact sur les pays d'accueil, notamment en ce qui concerne la question de la citoyenneté et le problème du racisme. Ici encore Le Clézio se situe dans un des courants les plus vivants de la littérature contemporaine. À une époque où le thème de l'immigration n'avait pas encore acquis la popularité que l'on sait, des nouvelles comme « Mondo », « Hazaran », « Printemps » ou « Zinna » décrivent une France en pleine mutation, suite à l'éclatement du vieux pacte républicain et à l'émergence du communautarisme. Madeleine Borgomano note dans son essai comment l'image de « l'immigré » se combine à l'image mythique intertextuelle du « voleur » et du « sauveur » dans plusieurs récits de Le Clézio. Certes on peut reprocher à l'écrivain de présenter parfois un tableau un peu manichéen et schématique de la société française contemporaine, faisant de l'immigré, dans la plus pure tradition chrétienne, une figure souffrante et rédemptrice. Cependant on ne peut qu'applaudir son engagement lucide dans la lutte antiraciste et soutenir son combat en faveur de l'intégration. Laissons ici le dernier mot à l'auteur qui déclare : « Il est vrai que l'écrivain, du fait même qu'il continue de s'adresser à ses contemporains, ne peut qu'être animé d'une certaine foi en l'Homme. Sans une telle foi pratique, il cesserait précisément d'écrire... [Mais] le rôle de l'écrivain ne consiste pas à proposer un sens moral applicable au monde qu'il décrit. Encore une fois, sa création elle-même, en tant qu'acte, se charge d'une certaine valeur morale². »

Bruno Thibault et Sophie Jollin-Bertocchi

-
1. Ce « mythe personnel » s'affirme encore dans *L'Africain*, un recueil de souvenirs publié au Mercure de France en 2004, qui évoque la figure paternelle de l'auteur.
 2. « Les Marges et l'origine », *op. cit.*, p. 173.

MOTIFS, GENRES ET TYPES DE TEXTES

Le voleur comme figure intertextuelle dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio

Madeleine Borgomano

Université de Provence

Intertextualité, définitions

Je n'entrerai pas ici dans le maquis des théories qui se sont succédées depuis que le mot « intertextualité » a été introduit dans la critique littéraire par Julia Kristeva, en 1969. Les formules de Kristeva : « Tout texte est une mosaïque d'autres textes¹ » ou de Roland Barthes « Tout texte est un tissu nouveau de citations révolues² » ne semblent pas vraiment démodées. Mais c'est encore Gérard Genette dont les classifications restent le plus opératoires. Selon *Palimpsestes*³, l'intertextualité est la première des catégories de la « transtextualité ». Il paraît toujours efficace de la définir « de manière restrictive » comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, le plus souvent, par la présence d'un texte dans un autre⁴ ». Mais en systématisant les formes possibles par le croisement des deux notions de « littéral » et d'« explicite », se distinguent alors la « citation » (littérale et explicite), le « plagiat » (littéral et implicite), la « référence » (explicite mais non littérale) et l'« allusion » (ni littérale, ni explicite)⁵, cette dernière catégorie ouvrant sur les interprétations les plus problématiques. Je mettrai aussi l'accent sur l'intertextualité comme acte, d'écriture ou/et de lecture. J'ajouterai quelques mots empruntés à la définition du *Dictionnaire encyclopédique Larousse* qui mettent l'accent sur l'aspect différentiel, dynamique et ouvert de l'intertextualité : « Tout texte est corrélé de manière différentielle aux autres textes, qu'il recompose [...] c'est marquer qu'il n'y a nulle part de signification arrêlée mais que le sémantisme se constitue par une dynamique plurielle⁶ »

1. *Semiotike*, Paris, Seuil, 1964.

2. Article « Texte » dans l'*Encyclopædia Universalis*.

3. Paris, éd. du Seuil, 1982.

4. Gérard Genette, *ibid.*, p. 8.

5. Article « Intertextualité » dans l'*Encyclopædia Universalis* (référence à Annick Bouillaguet, Marcel Proust. *Le jeu intertextuel*).

6. P. 5645.

Quant à « l'interculturalité » à la fois plus vague et surtout beaucoup plus vaste, je me permettrai de la limiter ici, pour rester simple, à un canton de l'intertextualité, celui où les textes en présence relèvent de cultures différentes. Les jeux d'échanges et de transformations, les interactions multiples construisent « une structure mobile¹ », où la part de la lecture est considérable, même s'il lui faut respecter ce qu'Umberto Eco appelle « les limites de l'interprétation ».

« Je n'invente pas... »

Le Clézio déclare, en 1998 : « Je n'invente pas, je me contente de transmettre » et définit l'écriture comme « digestion, transsubstantiation, transmutation de ce qu'on [reçoit] en lisant² ». Par là, il reconnaît explicitement sa dette à l'égard de ses lectures et s'avoue, en somme, « voleur de mots ». J'emprunte ici littéralement le titre du beau livre de Michel Schneider, malgré son sous-titre apparemment limitatif : *Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*³, car l'appellation de « voleur de mots », loin de désigner le seul plagiaire (celui qui imite littéralement, mais non explicitement), convient à tous les emprunteurs de textes. En effet, « le propre des mots est d'être impropres ; leur destin, d'être volés. Ou de vous voler⁴ ». Et si l'on en croit Michel Schneider, le terme *intertextualité* pourrait bien n'être qu'une « euphémisation courtoise » pour désigner ce vol⁵.

Or Le Clézio, comme nous allons le voir, fait jouer un vaste réseau interactif autour du « voleur », réseau centré sur des chansons de voleurs citées en des langues étrangères. Ne propose-t-il pas ainsi d'abord une métaphore de l'écriture intertextuelle et interculturelle ? En même temps, Le Clézio se tient résolument à l'écart des modes et des courants littéraires contemporains. Loin de participer au retour envahissant et quelque peu nombrilique du « moi », il choisit, lui, de se tourner essentiellement vers « l'autre » et vers « l'ailleurs ». Le plus souvent avec des livres comme médiateurs : « J'ai découvert le désert grâce aux textes de Charles de Foucault. [...] En fait, ce sont des mots qui m'ont conduit vers le désert⁶ ».

Ce sont des mots aussi qui l'ont poussé vers le Mexique, à commencer par un livre d'enfance sur les Aztèques⁷. Au fond, les rencontres interculturelles lui paraissent fort décevantes en regard des rencontres intertex-

1. Article « Intertextualité » dans l'*Encyclopædia Universalis*.

2. *Magazine littéraire*, n°362, février 1998, p. 17.

3. *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.

4. *Ibid.*, « Prière d'insérer ».

5. *Ibid.*, p. 30.

6. Gérard de Cortanze, *Le Clézio, Vérité et légendes*, Paris, éd. du Chêne, 1999, p. 64.

7. *Ibid.*, p. 64.

tuelles. Ainsi, en 1969, *Le Livre des fuites*¹ dresse un bilan désastreux du monde réel. Bien plus tard seulement, Le Clézio découvrira quelques espaces culturels relativement préservés, comme celui des *Gens des nuages*² dans le désert mauritanien, et surtout celui des Indiens d'Amérique centrale, vierges de toute littérature. C'est lui, alors, qui tentera de les inscrire dans des livres, en courant « de grands risques » (*Hai*³, p. 5), et non sans laisser beaucoup de place au silence. Car il se défend violemment de tout « exotisme » : « L'exotisme est un vice [...] C'est une invention de l'homme blanc, liée à sa conception mercantile de la culture » ; pour lui, « la réalité [...] demande l'humilité » elle « ne se laisse pas prendre facilement » (*Le Livre des fuites*, p. 140) et surtout « c'est en perdant certaines choses qu'on les gagne » (*La Fête chantée*⁴, p. 20).

L'œuvre de Le Clézio foisonne d'emprunts à la littérature (récits de voyage, romans d'aventure, poèmes, livres sacrés...) Mais j'ai choisi ici de l'aborder par le biais le plus humble, celui des chansons populaires que beaucoup rejettent dans les zones marginales de la « paralittérature ». En les citant, Le Clézio accepte l'intrusion d'éléments étrangers, et fortement hétérogènes : par la langue et par le genre, mais un « mauvais genre » (si j'ose dire), non admis dans la « grande » littérature. Observer le « traitement de textes » que reçoivent ces fragments d'altérité nous amènera à éclairer quelque peu le rapport à l'autre tel que le conçoit l'œuvre de Le Clézio, et nous ramènera à la littérature reconnue par le biais de Rimbaud.

Les chansons du voleur

Je commencerai par les chansons du voleur, sans oublier que tout écrivain est un « voleur de mots », que « le travail de penser [et d'écrire] ne s'engage que dans l'effraction⁵ » et que le vol pourrait bien être à comprendre à la fois littéralement et comme métaphore de l'acte intertextuel.

« Les chansons du voleur », car il y en a deux. La première (chronologiquement) figure dans l'une des nouvelles du recueil de « faits divers » *La Ronde*⁶. Elle est citée en portugais, non traduite dans le texte⁷. Elle achève la nouvelle intitulée : « Ô voleur, ô voleur, quelle vie

1. Paris, Gallimard.

2. J.-M.G. et Jémia Le Clézio, Paris, Stock, 1997.

3. Genève, Skira, 1971.

4. Paris, Le Promeneur, 1997.

5. Michel Schneider, *op. cit.*, p. 31.

6. J.-M.G. Le Clézio, *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, 1982, ici coll. « Folio ». Abréviation : *R*.

7. « Est-ce que tu comprends un peu le portugais ? Ça se chantait comme ça :
O ladrao ! Ladrao ! Era meia noite
Que vida e tua ? Quando o ladrao veio

est la tienne ? ». La deuxième, très ressemblante par le signifié, bien qu'elle vienne de l'autre bout du monde, apparaît sept fois dans *La Quarantaine*¹, citée dans la langue « secrète » des Doms, parias chargés, dans certaines régions de l'Inde, de l'entretien des bûchers funéraires.

Deux chansons, donc, à la fois ressemblantes et très différentes, dans des textes d'accueil également très différents : une brève nouvelle intègre la chanson portugaise, un long et lent roman la chanson indienne. En laissant le dernier mot à cette langue étrangère, la nouvelle de *La Ronde* s'achève sur un îlot d'altérité ; l'autre langue est acceptée telle quelle. L'autre locuteur reste un étranger mal assimilé, au discours déroutant voire incompréhensible. Mais pas si opaque, quand même. Le lecteur, même le moins connaisseur en langues, peut deviner aisément, ne serait-ce qu'à la structure rythmique de la phrase, que le titre de la nouvelle : « Ô voleur, ô voleur, quelle vie est la tienne ? » est la traduction du premier vers de la chanson : « Ô ladrao, ladrao, que vida e tua ? ». Il lui suffit de cette présomption pour voir que l'auteur s'est, en fait, approprié avant même de commencer, le texte étranger ; pour voir aussi qu'en reprenant, au final, le titre de la nouvelle, la chanson enferme le récit dans un cercle, lequel à son tour, renvoie au titre du recueil, *La Ronde*.

Libre au lecteur, alors, de traduire les paroles, qui évoquent, à la manière elliptique et un peu étrange de beaucoup d'anciennes chansons, la vie d'un voleur :

« O voleur, voleur
 Quelle vie est la tienne ?
 Manger et boire
 Errer dans la rue
 C'était minuit
 Quand vint le voleur
 Il frappa trois coups
 À ma porte ».

Or la nouvelle raconte, en somme, la même histoire que la chanson en évoquant la vie d'un ouvrier électricien portugais immigré en France contraint par le chômage à devenir, à son corps défendant, un voleur. En même temps, la forme dialoguée de la chanson a aussi suggéré la forme de la nouvelle : un dialogue (enquête ? questionnaire ? interrogatoire ?) entre le « voleur » et un questionneur à l'identité indécise. Cet emprunt formel souligne bien que Le Clézio utilise la chanson comme trame et lui donne le statut d'« hypotexte » (« texte antérieur » sur lequel

Comer et beber Bateu tres pancadas
 Passear pela rua. A'porta do meio. » (*R*, p. 234)

1. Paris, Gallimard, 1995. (abrégé désormais *Q*). Les numéros de pages renvoient ici à la collection « Folio ».

« se greffe » l'hypertexte¹). La chanson populaire est alors le texte premier, que, dans sa nouvelle, l'auteur reconnaît imiter.

Dans ce cas, le traitement intertextuel devient presque essentiellement un travail d'expansion, passage de la densité poétique à la (relative) lourdeur prosaïque. Pour faire de la chanson (texte atemporel) une nouvelle, qui, comme son nom l'indique, s'inscrit dans le temps, il fallait actualiser et contextualiser l'histoire et son personnage, c'est-à-dire en fait réduire le champ des possibles en insérant dans le temps et l'espace un texte absolu intemporel. En faisant du voleur un travailleur immigré soumis aux dures lois économiques, Le Clézio oriente son lecteur vers une interprétation sociale et une prise de position, en accord avec l'une des isotopies dominantes du recueil *La Ronde et autres faits divers*. Comme dans « L'échappé », « Le passeur » ou « David », les personnages de tous ces « faits divers » sont des victimes du monde moderne, des déplacés, des marginaux. Mais grâce au jeu intertextuel, à leur conditionnement par les infrastructures, se superpose une fatalité plus métaphysique et tragique.

L'intertextualité fonctionne dans les deux sens, déconstruisant un texte par l'autre et réciproquement. Si la nouvelle contextualise la chanson, la chanson décontextualise l'histoire. Elle joue le rôle dévolu, dans les autres nouvelles de *La Ronde*, à une forte intertextualité mythologique et biblique. Elle ouvre la nouvelle à une dimension presque métaphysique qui « détruit » (au sens durassien) l'apparent engagement social, généreux, mais un peu trop « boy scout », comme disent les détracteurs de Le Clézio².

Un voleur indien

La chanson du voleur citée à plusieurs reprises dans *La Quarantaine*, fait écho à la chanson portugaise de *La Ronde*, tant par son thème que par sa forme, bien qu'elle appartienne à un tout autre univers culturel, celui de l'Inde. La chanson est d'abord introduite dans sa langue d'origine, une « langue étrange » (*Q*, p. 201), « la langue secrète des Doms » (*Q*, p. 413). Elle est alors pour le lecteur, comme elle l'est pour le personnage focalisateur, Léon, une plage de pure altérité, qui ne prend éventuellement un sens que par association. Elle est fredonnée par la jeune métisse que Léon a nommée, comme la déesse, Suryavati, « lumière du soleil », et dont il est amoureux. À la différence de la chanson portugaise, à la deuxième reprise, la chanson indienne est traduite, mot à mot, mais incomplètement :

1. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 11.

2. Par exemple Jean Ricardou, *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 225 : « une philosophie de boy-scout qui regarde vers l'Orient ».

Chhurm, kala, chalo gul layé, voleur, ô voleur, viens, entrons dans cette demeure, enlève tes *chakkal*, prends tout, *bhimité, bagelé*, allume le *ghasai*, et toi, *litara*, jette la boule de terre, le *neola*, si tu entends un bruit ! *Kajjacharmaa*, un espion te guette ! *Thipja* ! Cache-toi ! *Palé hoja* ! Gare à toi ! *Kainkar kar* ! Jette une motte de terre ! *Lalli lug ga, Kala lug gayé*, le vol est fini et le voleur est mort ! (*Q*, p. 201-202)

À sa dernière occurrence, la chanson est même expliquée :

Lalli, la chanson de Kala, qui est entré dans la maison. Il enlève ses chaussures, il allume sa lampe, et il dit à son aide, dans un murmure : *Litara*, veille et n'oublie pas de jeter la boule de terre s'il vient un danger... *Kaja chamaa*, un jat te guette ! *Thip Jaa* ! Cache-toi ! *Lalli Lug Gaya* ! *Chhurm, kala lug gaya* ! Ton vol est fini, et le voleur est mort ! (*Q*, p. 473-474)

La chanson indienne n'est pas, bien sûr, l'hypotexte du roman, mais elle en thématise certains éléments, en tant que métaphore de la condition des Doms, qui sont, au dire de Suryavati elle-même, « des vagabonds et des voleurs » (*Q*, p. 407), et au dire du vieux Singh, des parias « qui naissent et meurent comme des bêtes sans que personne n'y prenne garde » (*Q*, p. 273). Quelles que soient les considérables différences entre leurs conditions, l'immigré portugais et le paria indien sont des exclus et des exploités, dont Le Clézio prend le parti et surtout adopte le point de vue, voire, à la limite, la condition.

Tradition orale

Les deux chansons, populaires et traditionnelles, ont été transmises oralement. L'ouvrier portugais de *La Ronde* a appris la chanson de son grand-père. Suryavati l'a héritée de sa grand-mère Giribala, qui la tenait d'une femme Dom. Le narrateur doit donc laisser entrer – par effraction – dans son texte, la voix d'un autre, laisser la parole à ces humbles chanteurs, qui deviennent les médiateurs d'une culture : littéralement, Le Clézio permet à ces voix d'entrer dans un texte littéraire, et peut-être de le mettre à mal. Il doit aussi faire place aux circonstances qui accompagnent le chant et ne se dissocient pas de lui.

Dans « Ô voleur », la chanson du grand-père est associée aux images perdues d'une enfance heureuse, au village d'Ericeira « tout blanc au-dessus de la mer » (*R*, p. 225), à la lumière du Portugal. La chanson indienne est plus sombre. Giribala l'avait entendue chantée comme berceuse pour un enfant mourant, une nuit où, fuyant les massacres et portant elle-même dans ses bras une fillette qu'elle avait sauvée, elle descendait sur un radeau la rivière sacrée, lieu de naissance et séjour

des morts, la Yamuna. La chanson indienne se trouve liée indissociablement à l'état de danger et à la mort menaçante, mais aussi à l'écoulement du fleuve, motif leclézien essentiel. Elle déborde la chanteuse par « le souvenir d'une autre mémoire dans laquelle elle est entrée sans le savoir » (*Désert*¹, p. 98) : une formule que Le Clézio chérit et qui rend bien compte d'une circulation interculturelle sous-jacente². Il avait semblé à Giribala « que chaque parole entrainait en elle pour toujours, comme si elle était chargée d'un sens mystérieux » (*Q*, p. 201).

Alors que, dans la nouvelle, la chanson, pourtant non traduite, était tirée vers le réalisme par son actualisation, dans *La Quarantaine*, bien que traduite, elle garde son étrangeté. Toujours liée à Suryavati, elle devient son leitmotiv. Comme elle, la chanson du voleur apaise par la seule magie de son « langage doux et glissant » (*Q*, p. 407). C'est une berceuse (*Q*, p. 201, 473), ou une prière (*Q*, p. 317). L'étrangeté de la chanson reste aussi toujours quelque peu inquiétante, beaucoup plus que celle de la chanson portugaise. Car cette histoire de voleur finit mal : « Le vol est fini et le voleur est mort » (*Q*, p. 202). Et tout en fredonnant dans sa langue maternelle, Suryavati dessine sur le visage de Léon des traits et des cercles avec la cendre des bûchers mortuaires en lui enseignant à n'avoir pas peur des morts. La jeune fille vient de dire à Léon que sa mère est une Dom, chargée du soin des bûchers, mais le récit nous apprend qu'en réalité, elle est anglaise et qu'elle est devenue une Dom, ayant suivi, par nécessité, le chemin vers l'autre côté que Léon suivra par choix. *La Quarantaine* est l'histoire d'un renversement des valeurs. « Aspiré » (c'est un mot de Le Clézio³) par le monde indien de Surya, envoûté par la chanson qui est le signe même de l'« autre côté », Léon se convertit, devenant délibérément « pareil à un Dom » (*Q*, p. 227).

En donnant une place essentielle à ces deux chansons, en modelant son écriture (constamment ou partiellement) sur elles, Le Clézio fait aussi entendre la voix des laissés-pour-compte, des marginaux, des exclus.

« Quand tous les rois seront des voleurs »

Les modulations déjà complexes de la mystérieuse chanson indienne s'enrichissent encore, si l'on remarque qu'elle entre en résonance avec l'épigraphe de *La Quarantaine*. Une épigraphe, c'est-à-dire une citation

1. Paris, Gallimard, 1980.

2. La formule est utilisée, dans *Désert*, pour Lalla qui est analphabète. Voir aussi dans *Cœur brûlé et autres romances*, Paris, Gallimard, 2000, la nouvelle « Chercher l'aventure », p. 87 : « La jeune fille porte en elle, sans vraiment le savoir, la mémoire de Rimbaud et de Kérouac, le rêve de Jack London ou bien le visage de Jean Genet, la vie de Mol Flanders, le regard égaré de Nadja dans les rues de Paris ».

3. *Ailleurs*, Entretien avec Jean-Louis Ezine, Paris, Arléa, 1995, p. 55.

par excellence, où le rapport intertextuel s'affiche de façon très visible. Mais qui reste cependant au bord du texte, hors du texte. Surtout quand elle se trouve, comme c'est le cas de celle-ci, séparée, écartée du roman proprement dit par le dessin d'un plan (celui de Flat Island, lieu clos de cette quarantaine). L'exergue court alors le risque de passer inaperçu : le jeu intertextuel a besoin de lecteurs attentifs.

L'épigraphe de *La Quarantaine* est un bref extrait des *Baghavat Purana*, livre sacré des dévots de Vishnu, rédigé en sanscrit au X^e siècle et racontant les mythes et légendes des dieux hindous : « Au crépuscule de cet âge, quand tous les rois seront des voleurs, Kalki, le Seigneur de l'Univers, renaîtra de la gloire de Vishnou ». Cet exergue reste très énigmatique, même après la lecture du roman qui ne le reprend ni ne l'éclaire jamais. Il fait allusion à une fin du monde, qui se répèterait en cycles cosmiques, et à Kalki, le cavalier sauveur qui rétablirait l'ordre du monde. La phrase obscure, « quand tous les rois seront des voleurs », serait probablement la métaphore du renversement des valeurs qui accompagnerait l'apocalypse. La figure symbolique du voleur relie alors la chanson mystérieuse au livre sacré et plus largement aux grands récits hindous dont de nombreux échos sont disséminés dans le texte du roman¹. Comme la chanson, ils sont introduits, le plus souvent, par Suryavati, médiatrice interculturelle. Le voleur, qui, pour autant ne perd pas son mystère, prend une toute autre dimension et devient le centre d'un réseau signifiant : un lieu privilégié d'« étoilement du sens ».

Serait-il alors arbitraire de lire aussi dans cette figure une autre allusion, implicite, au Nouveau Testament ? Plus précisément à cette phrase de l'Apocalypse : « Si donc tu ne veilles pas, j'arriverai comme un voleur... » (3, 3) qui reprend une phrase de Saint Paul « Comme un voleur dans la nuit, ainsi viendra le jour du Seigneur » (1 Th, 5, 2), elle-même copie d'une parabole des Évangiles de Matthieu et de Luc (Lc, 12, 39, 40) : « si le maître de maison avait su à quelle heure de la nuit le voleur allait venir, il aurait veillé et n'aurait pas laissé percer sa maison » (Mt, 24, 43). Ainsi va l'intertextualité, débouchant sur des dérives « illimitées ».

Liens autotextuels : « mulher rendeira »

Ce réseau intertextuel (et interculturel) se tisse à travers l'œuvre tout entière. Aucun des textes de Le Clézio ne peut s'isoler sans s'appauvrir considérablement. Ainsi, la nouvelle « Ô voleur » entre en résonance avec plusieurs autres nouvelles du recueil, en particulier la première, intitu-

1. Pour plus de détails, voir Madeleine Borgomano, « *La Quarantaine* de Le Clézio et le vertige intertextuel », dans *Narratologie*, n°4, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, P. U. de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 199-211.

lée aussi « La Ronde », qui est l'histoire d'une jeune apprentie voleuse, entraînée dans un vol à l'arraché. À cette ressemblance thématique s'ajoute la forme circulaire et ses connotations sinistres. Pour Martine, la ronde en vélomoteur s'achève sous les roues d'un camion bleu. Tout autant que celui de la jeune fille, le sort de l'immigré portugais est sans issue : « Je me demande pourquoi je me suis souvenu de celle-là plutôt que d'une autre, peut-être que c'est ça la destinée ? » (*R*, p. 234).

À tous ces fils thématiques s'ajoutent donc des corrélations plus formelles, qui ourdissent encore d'autres trames. En restant dans notre champ signifiant, je constate la présence, dans une autre nouvelle de *La Ronde*, « Le jeu d'Anne », d'une citation apparemment immotivée, en portugais. C'est encore le titre d'une chanson, mais brésilienne, qui restera non traduite : « Mulher rendeira ». Elle apparaît dans la nouvelle la plus sombre peut-être du recueil. « Le Jeu d'Anne », au titre apparemment déceptif, accompagne les derniers instants d'un homme (le narrateur) qui s'est lui-même condamné à une mort brutale pour célébrer l'anniversaire de l'accident mortel d'Anne, son amie. Comme Anne, mais délibérément, il va jeter sa voiture dans le ravin, où il tombera « comme une pierre » et explosera « comme une boule de feu » (*R*, p. 148). Anne lui a murmuré à l'oreille : « Viens, viens » et, sur les routes, elle a tracé ses signes « des flèches, des chiffres, des dessins qui indiquent le trésor » (*R*, p. 149). Ces derniers mots pourraient éclairer l'allusion à cette chanson brésilienne très connue, qu'Anne aurait peut-être entendue à la radio juste avant l'accident. Car « Mulher rendeira », c'est la dentellière, la tisseuse de destin, la Parque. Dans sa dentelle, l'homme s'est laissé prendre, même s'il se croit le maître et pense qu'« il n'y a plus de destin » (*R*, p. 149).

Roland Barthes proposait à « l'amateur de néologismes de définir la théorie du texte comme une "hyphologie"¹ », (*hyphos* étant le tissu, le voile, la toile d'araignée). La présence masquée de cette « dentellière », tout en évoquant une nouvelle fois la figure du destin, ne pourrait-elle pas proposer un protocole de lecture de l'écriture le clézienne ? Cette écriture en apparence de plus en plus « simple », serait en réalité organisée en réseaux sous-jacents, à entrées multiples, oserais-je dire à multiples « interfaces » ?, selon une structure très audacieuse et actuelle. La lecture, alors, deviendrait un déchiffrement de la « dentelle » du texte par une navigation qui, partant dans tous les sens, « étoilerait le texte au lieu de le ramasser » comme disait Barthes². Et c'est justement dans ce réseau que se situerait l'interculturalité, travaillant à trouver, à miner, ou aussi bien à transmuer, le texte de surface, apparemment si (trop ?) sage.

1. Article « Texte » dans l'*Encyclopædia universalis*.

2. *S/Z*, Paris, éd. du Seuil, 1970, ici coll. « Points », p. 20.

Dans *La Quarantaine*, l'emploi de la figure intertextuelle du voleur déboucherait sur toute une part de la culture hindoue qui fait du renoncement le comble de la sagesse et de la pauvreté une valeur. Et, dans *La Ronde*, toutes ces citations en langue portugaise seraient comme une réminiscence de l'univers mélancolique et tragique du fado (de *fatum*, destin), style de chanson populaire particulièrement prisé dans le monde portugais.

Angoli Mala

La chanson de *La Quarantaine* fait écho dans le roman même à une autre citation intertextuelle et interculturelle, l'histoire d'Angoli Mala, un avatar plus tragique du voleur car cette fois-ci le simple « voleur » est devenu un dangereux bandit. Angoli Mala fait l'objet, dans *La Quarantaine*, d'une brève allusion, qui, comme la chanson, est mise dans la bouche de Suryavati la médiatrice : « Suryavati m'a dit que je ressemblais à Angoli Mala, le bandit qui coupait des doigts dans la forêt et que Bouddha a guéri de sa folie » (*Q*, p. 383). Cette allusion très passagère élargit le réseau textuel en ouvrant des liens avec d'autres livres de Le Clézio. En effet, l'histoire d'Angoli Mala avait servi d'hypotexte à un bref récit daté de 1985, et intitulé : « Le malheur vient dans la nuit¹ ». Dans une épigraphe à ce récit, imprimée en italiques, Le Clézio racontait l'histoire d'Angoli Mala, en la rattachant à l'Inde du V^e siècle et au bouddhisme hindou. Mais le texte du récit qui suivait transposait radicalement cette histoire dans le monde amérindien, et donnait au personnage le surnom espagnol de Bravito.

En 1999, Le Clézio reprend une nouvelle fois le même canevas narratif dans une longue nouvelle dont le titre est le nom du bandit indien, *Angoli Mala*². Il reprend aussi l'épigraphe en y ajoutant seulement quelques lignes :

Quelque deux mille cinq cents ans plus tard, dans la forêt du Darien, un événement semblable se produisit, dont je fus partiellement témoin. C'est pourquoi j'ai donné à ce récit le nom d'Angoli Mala, en souvenir de l'homme que le Bouddha avait sauvé.
(*Angoli Mala*, p. 217)

Le nom du bandit fou devient alors un point de rapprochement (textuel) entre Indiens des Indes et Amérindiens. L'improbable rencontre se fait par la médiation d'une expérience personnelle de Le Clézio, à laquelle il accorde une importance essentielle et qu'il évoque dans *Hai* et dans *La Fête chantée*, la découverte d'un « monde complètement opposé à

1. J.-M.G. Le Clézio, inédit, dans *Sud*, Marseille, n°85-86, 1989, p. 13-44.

2. Paris, Gallimard.

ce qu'[il] avait connu jusqu'alors » (*La Fête chantée*, p. 11), celui des Embéras du Darien. Cette expérience, écrit-il « a changé toute [sa] vie » (*La Fête chantée*, p. 11).

Pourtant son personnage, Bravito, alias Angoli Mala, fait surtout l'expérience de la dégradation de ce monde auquel Le Clézio avait cru un moment appartenir. Si dans la vieille légende hindoue, Angoli Mala est guéri par Bouddha, « deux mille cinq cents ans plus tard » et sur un autre continent, son avatar ne rencontre que misère, alcoolisme, trafics et violence, dans lesquels il est compromis. Sa révolte est vaine. Même au fond de la forêt impénétrable, il n'y a plus d'autre issue pour lui que la mort violente.

« Je est un autre »

Je voudrais terminer en revenant à une intertextualité plus littéraire, mais étroitement liée à ce réseau du voleur, par l'intermédiaire de la figure de Rimbaud, qui se voulait « voleur de feu¹ ».

Le Clézio commence *La Quarantaine* par une sorte d'ouverture qui raconte deux rencontres avec Rimbaud et met tout le roman sous le signe de l'intertextualité rimbaldienne. Jacques a raconté à son frère cadet, Léon, comment il avait entrevu le jeune « voyou » (*Q*, p. 24) à la porte d'un bistrot enfumé. Et les deux frères, au cours de leur voyage vers Maurice, font une rencontre impressionnante avec l'homme malade attendant la mort dans l'écrasante chaleur d'Aden. Leur connaissance des poèmes ne vient qu'après. Pourtant *La Quarantaine* pourrait être considérée comme l'expansion, et la modalisation, des deux célèbres proclamations rimbaldiennes : « Car Je est un autre » et « La vraie vie est ailleurs ». Léon, le disparu, déclare : « Je suis comme l'homme d'Aden » (*Q*, p. 144), tandis que le narrateur répète : « J'étais Léon, l'autre Léon » (*Q*, p. 21, 53).

Pareils transferts d'identité se produisent dans la plupart des textes de Le Clézio. Ainsi, dans *Poisson d'or*², Laïla devient Marima, d'abord sur le mode du « comme si » et par l'intermédiaire du vieil El Hadj : « Il disait : "Au revoir, ma fille", comme si j'étais vraiment Marima. Peut-être qu'il croyait vraiment que j'étais elle ? » (p. 168). Puis effectivement, après la mort du vieil homme : « J'étais Marima » (p. 171) et enfin officiellement quand elle reçoit le passeport qui lui fait « cadeau d'une identité ».

Ce transfert a été vécu par Le Clézio lui-même qui proclame dans le préambule de *Haiï* : « Je ne sais pas trop comment cela est possible : je

1. Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny » (dite « Lettre du Voyant ») : « Donc le poète est vraiment voleur de feu », 15 mai 1871.

2. Paris, Gallimard, 1997.

suis un Indien ». Ajoutant, il est vrai : « je ne suis peut-être pas un très bon Indien », puis avouant plus tard à Pierre Maury : « J'ai voulu être un Indien. Je n'étais pas digne d'être un Indien¹ ».

L'intertextualité rimbaldienne ne prend pas la forme d'une citation, mais seulement celle, bien plus secrète, d'une allusion. Son déchiffrement reste la responsabilité du lecteur. Mais, pour ma part, il me semble que la figure du poète rassemble exemplairement les composantes du réseau intertextuel et interculturel tissé autour du voleur car son enjeu se situe dans la tension entre identité et altérité.

1. « Un passeur pour l'ailleurs », dans *Magazine littéraire*, n°362, février 1998, p. 56.

Sur les traces de J.-M.G. Le Clézio

Claude Cavallero

Université de Savoie

Dans un entretien accordé à Pierre Boncenne en 1978, Jean-Marie Le Clézio indique : « j'ai l'impression qu'écrire, pour beaucoup de gens, est une sorte de progression dans l'espace, une façon de le parcourir ». Puis il ajoute aussitôt : « Quand j'étais petit, je ne pouvais pas concevoir un roman autrement qu'un roman d'aventures : c'était un livre où l'on parcourait des espaces...¹ ». Ce bref commentaire, s'il n'a rien d'une révélation, ne peut s'avérer complètement anodin pour qui s'emploie à parcourir étape après étape les divers romans, récits, nouvelles, journaux, essais, traductions et présentations publiés sans relâche depuis près de quarante ans par l'auteur. Le romancier confirme sa prédilection désormais bien connue pour les voyages, mais les voyages d'un genre particulier si l'on s'avise qu'il s'agit de parcourir le monde par l'écriture – « j'ai l'impression qu'écrire », dit-il, « est une sorte de progression dans l'espace » –, en quoi le déplacement réel semble être transgressé, comme être subsumé par le mouvement des mots, ce qui par incidence déplace l'espace de référence en le faisant glisser sur le curseur de l'imaginaire. Le « livre où l'on parcourait des espaces », voilà bien le livre qu'écrit et réécrit inlassablement Jean-Marie Le Clézio, et dans lequel on ne s'étonnera guère de mesurer l'importance dévolue aux évocations spatiales.

Dégageant le récit de « sa vieille obédience temporelle », ainsi que le soulignait Michel Foucault², les premiers textes de Le Clézio ne revendiquent aucun mimétisme spatio-fictionnel. L'ambition d'un roman affranchi de l'ancien réalisme, dont on sait qu'elle traversait à l'époque la réflexion critique, n'est sans doute pas étrangère à certaine fantaisie des cadrages ni à l'incomplétude descriptive des espaces offerts à la sagacité imaginative du lecteur. Paysages lacunaires, perspectives ambiguës, horizons tronqués, dans *Le Procès-verba*³ tout semble vu de trop près, ou de trop haut, ou de trop loin. L'exotisme de certains toponymes participe dans plusieurs romans de cette lente déconstruction figurative assimilant l'œil, comme ce fut souvent le cas dans le Nouveau Roman, à la vision focale d'une caméra. C'est dans ce contexte d'une écriture qui, sans la bouleverser, met directement en cause la visée conventionnelle

1. « J.-M. G. Le Clézio s'explique », dans *Lire*, n°32, avril 1978, p. 33.

2. « Le Langage de l'espace », dans *Critique*, n°203, avril 1964, p. 378.

3. Paris, Gallimard, 1963. Toutes les références aux textes de Le Clézio cités dans cet article renvoient à l'édition Gallimard, sauf mention contraire.

du roman que nous interrogerons d'abord la présence de l'empreinte, de la trace, et de la marque.

Une remarque liminaire : si le critère de l'obédience physique et visuelle s'impose en priorité lorsqu'il s'agit de définir ces notions connexes, la saisie de leur expression littéraire ne va pas sans poser quelque problème. L'empreinte, la trace, la marque présentent en effet le trait distinctif commun de référer à une absence qu'elle tendent à réifier. De la même façon que « toute conscience », comme l'écrivit Brentano avant Husserl, « est conscience de », toute empreinte est inévitablement *empreinte de*, toute trace *trace de*, et toute marque *marque de*. Une telle référentialité indirecte ou par défaut ne doit pas conduire à évaluer ladite absence à partir d'une présence au passé supposée. C'est bien l'expression littérale que nous convenons d'apprécier dans l'univers diégétique des romans, sans quoi l'entreprise risquerait de perdre toute rigueur, car si toute empreinte est toujours *empreinte de*, on pourrait tout aussi bien convenir qu'en l'espèce, et fût-ce de manière iconoclaste, *tout est empreinte, tout est trace, et tout est marque...*

Cette précision étant apportée, posons tout d'abord notre regard sur l'univers artificiel de la grande métropole moderne. La plupart des romans publiés par Le Clézio dans les années soixante et soixante-dix ont pour cadre la ville, une ville immense dont les métaphoriques tentacules s'étendent parfois aux dimensions de la planète entière¹. Dans ce dédale de béton et de verre qu'une pollution sournoise va jusqu'à priver de ciel et de soleil, le personnage se livre à la recherche d'un centre hypothétique – qu'évidemment il ne trouve jamais, et nous voici plongés dans les coulisses du mythe labyrinthique. Notre propos n'est pas de recenser les mises en scènes nombreuses² de cet « exploratorisme urbain » – pour reprendre une expression de Guillaume Apollinaire³ – et dont assez peu de critiques ont souligné sur le coup l'aspect proprement *visionnaire*, mais rappelons que ce *réalisme problématique* conjugue avec une rare subtilité le sentiment d'horreur et la fascination : au gré d'un jaillissement poétiquement pur dans sa mobilité, l'enfer ici n'exclut point la magie, pas plus que la violence n'élude la séduction ou la beauté de la technologie. Selon ces axes d'opposition entretenus d'un récit à l'autre s'élabore un espace fictif dans lequel il paraît d'emblée difficile d'appréhender des traces univoques...

Au cœur de la vaste ville, tout est signe et tout est bruit : de l'enseigne commerciale ou de l'écran publicitaire aux feux de signalisation et aux diverses signalétiques publiques ; des voix dans les sonos de supermarchés aux sonneries téléphoniques et aux sirènes stridentes des ambulances :

1. Voir *Le Livre des fuites*, 1969, p. 63.

2. Voir *Le Déluge* (1966), *Terra Amata* (1967), *La Guerre* (1970) et *Voyages de l'autre côté* (1975).

3. *L'Antitradition futuriste*, 1913.

Tout est bruit aujourd'hui, même le silence [...] Les immeubles blancs hauts de cent mètres sont des clameurs verticales, chaque fenêtre est un bruit éclatant qui s'ouvre dans l'air qui marmonne. La lumière tombe en explosant, les ombres noires sont des tâches qui pressent sur les tympan. (*La Guerre*, p.116)

La ville offre l'image d'une guerre, une guerre de la communication dans tous ses états, où les mots et les regards deviennent inutiles car ils sont inefficaces, inopérants. Vérifiant le lieu commun selon lequel « trop d'information tue l'information », l'espace urbain est saturé de messages, d'empreintes peut-être insoupçonnables et de traces illisibles. Dans ce magma qui mêle les différents états de la matière, tout devient turbulence, perpétuelle mouvance : « Il y a des plages de goudron où déferle la mer, vagues de métal et de verre qui s'enroulent sans cesse et retombent et glissent sur elles-mêmes » (*La Guerre*, p. 266).

L'agitation et la saturation produisent un brouillage constant du signal, un *bruit* parasite interdisant l'identification de traces – cela demanderait peut-être l'usage d'un sixième sens, tel celui du chien du *Procès-verbal* découvrant dans la ville les stigmates d'une vie animale secrète... Dans *Le Déluge*, c'est l'espace urbain dans son ensemble, tel une page maculée de traits, qui résiste à toute lecture : « des gribouillis étranges et insatiables ceignent chaque point de l'espace et le rendent incompréhensible » (*Le Déluge*, p. 29). La ville et son « réseau de pièges et de trompe-l'œil » (*Voyages de l'autre côté*, p. 24) représente une menace sérieuse pour l'individu. Engageant l'écriture dans la voie de *l'apologue*, le procès de la grande cité occidentale moderne s'accompagne d'une impossibilité foncière, pour le sujet, de trouver ses repères dans un monde tourmenté.

On mesure par là combien l'espace, toile de fond des récits, ne saurait constituer une entité fictionnelle close, figée, indépendante. Il s'agit plutôt d'un champ dynamique dans lequel l'individu se trouve étroitement imbriqué¹. Aussi convient-il de s'attacher au *vécu* pour appréhender la relation à l'espace. La marginalité des personnages de Le Clézio se révèle ici très significative, c'est en effet une qualification qui ne se dément jamais. Le plus souvent voués à une oisiveté de circonstance, les protagonistes sont plus ou moins en porte-à-faux par rapport à l'instance sociale. Rôdant à la frontière de l'adolescence en visibles héritiers de Meursault et de Roquentin, ils sont tous plus ou moins déconnectés des valeurs de réussite, de distinction et de reconnaissance sociale. Ce sont souvent ce que nous appelons aujourd'hui des SDF (*sans domicile fixe*) : Adam Pollo, dans *Le Procès-verbal*, squatte une villa abandonnée au sommet d'une colline. D'abord domicilié chez ses parents, François Besson, dans *Le Déluge*, finit par mettre le feu à sa chambre avant de

1. Sur cette question, nous renvoyons à Gustave-Nicolas Fischer, *Psychologie sociale de l'environnement*, Privat, Saint-Laurent (Canada), 1992.

fuguer. Hogan, dans *Le Livre des fuites*, est condamné à une errance récurrente qui semble l'obliger à changer de nom à chaque passage de frontière¹... L'héroïne de *Désert* (1980) partage pour l'essentiel sa vie entre une cabane de bidon-ville et une chambre d'hôtel, tandis que la maison d'Alexis Lestang, dans *Le Chercheur d'or* (1985), est ravagée par un cyclone. La liste pourrait s'allonger encore des squatters de la rue du Javelot, dans *Poisson d'or* (1997), de tous ceux qui dorment à la belle étoile ou dans le meilleur des cas, vivent dans un mobile-home...

Ce nomadisme des personnages met évidemment en question les phénomènes psychosociaux de marquage et d'appropriation, dont la constante est ici le caractère très informel : peu d'objets personnels – parfois un sac à main, des boucles d'oreilles, ou de simples lunettes de soleil – et pas davantage de conformisme pour ce qui est de l'usage des lieux – l'errance domine largement dans les déplacements (la plupart du temps effectués à pied) ; la conduite au travail est très peu décrite (et pour cause) ; le seul loisir notable (mais s'agit-il encore d'un loisir ?) serait la rêverie contemplative... Tout se passe dans les romans de Le Clézio comme si la vie sociale ne permettait jamais l'ancrage du personnage.

Il n'y a là rien d'étonnant si l'on se réfère au discours critique de l'auteur : aucun salut n'est possible dans l'étau urbain, dans l'ordre établi de la ville-totale. Voici pourquoi nulle emprise individuelle n'y est décelable, nulle marque, nulle empreinte personnelle. Dès lors les pistes se brouillent. Par le jeu des surcharges que nous avons soulignées, tout s'enchevêtre inextricablement sous les traits de l'anonymat. L'appropriation apparaît impossible qui occasionnerait la pose de quelconques marqueurs. Et en outre, on ne relève pas non plus d'indicateurs de désappropriation, ce que serait par exemple le *tag*, forme sauvage et transgressive de l'appropriation, symptôme d'une exclusion. Il faut donc élargir l'horizon, s'affranchir de la ville, et découvrir les marges, dont l'attrait s'exerce en permanence sur les personnages.

Notons bien qu'au cœur de la ville s'ouvrent parfois quelques parenthèses – terrains vagues, esplanades diverses, aires en voie de construction – que ne dédaignent pas fréquenter les personnages². Mais ce ne sont là que d'éphémères refuges, lieux de l'oubli et du rêve n'offrant qu'un mince répit à l'errance. Certains lieux par ailleurs s'apparentent à des seuils, ce sont les lieux de partance : les ports, les gares, les aéro-gares. Comme des portes ouvertes sur l'extérieur, ils représentent quelquefois d'authentiques soupapes de sûreté : c'est le cas pour Bea, dans *La Guerre*, ou de Lalla, dans *Désert*, lors de son exil à Marseille³. Toutefois, en dépit de leur distribution régulière au long du syntagme narratif, on

1. Voir p. 14, 58-59, 68-71, 92, 110, 160, 210 et 216.

2. Voir *Le Déluge*, 1966, p. 138 ; *Mondo*, 1978, p. 25-27 ; « Le Passeur » dans *La Ronde et autres faits divers*, 1982, p. 192-193.

3. Voir *La Guerre*, 1970, p. 179-180 ; *Désert*, 1980, p. 255 et 275.

ne peut dire que ces tremplins pour l'imaginaire traduisent une réelle emprise de l'individu sur l'environnement.

« Nulle échappée possible dans ce chaos organisé » s'écriait le protagoniste du *Livre des fuites* (p. 13) en considérant la ville. C'est aux confins de l'aire urbaine, souvent sur l'éminence d'une colline, que le personnage parvient à trouver refuge dans un espace symboliquement préservé, même si ce n'est parfois qu'une question de sursis, notamment dans la nouvelle « Villa Aurore », où l'hégémonie immobilière finit par l'emporter d'une façon tragique¹. D'une manière générale, la question du marquage devient ici plus concluante. Nombreuses sont en effet les occurrences qui dénotent un lieu prolifique où la végétation, exubérante et comme clandestine, tend naturellement à reprendre ses droits à la lisière de l'espace urbain. Le personnage lui-même n'y laisse guère son empreinte ; il vient plutôt y chercher *ses marques* selon une acception plus psychologique. Non sans rappeler les propos de Gaston Bachelard concernant la phénoménologie du rond et l'expression du « schème ascensionnel de la lumière », la valeur affective de l'espace-colline ne fait point de mystère². L'enfant de la nouvelle « Mondo » y découvre pour un temps la mère qu'il n'a probablement jamais connue. Gérard Estève, dans « Villa Aurore », y retrouve les sensations intactes de son enfance. Ainsi voit-on s'édifier de livre en livre un modèle synchrone globalement valorisé de la colline, lequel n'occasionne le déploiement d'aucun lyrisme particulier mais où l'implication physique du corps du personnage apparaît bientôt plus évidente.

Les lieux en marge de l'espace urbain sont autant de lieux dans lesquels s'éprouve le corps et dans lesquels la sensation s'épanouit. Qu'il s'agisse des grèves littorales où nulle fixité ne s'inscrit, où l'ardeur constructrice de l'homme s'annihile, qu'il s'agisse des plateaux de roche aux confins du désert, les franges de toute nature exercent une attraction très forte. En ces lieux de vacance, l'errance et la contemplation deviennent reines. Depuis ses meules de pierre de lave, le héros du *Chercheur d'or* répond à l'appel quotidien des éléments cosmiques. Les personnages en fugue de « La Grande Vie », dans *La Ronde et autres faits divers*, trouvent « sur le sable, tout près de la frange d'écume » (p. 158) un asile salutaire quoique éphémère. Un sentiment d'ivresse se dégage de ce type de scènes, même si la tendresse n'y est pas de mise : l'évocation accentuée au contraire la dureté, la violence du contact avec les éléments. Au plaisir euphorique de l'hyperesthésie font écho les nuances dysphoriques de la souffrance, en particulier dans certaines séquences de *La Quarantaine*.

1. *La Ronde et autres faits divers*, 1982. Voir aussi *Le Procès-verbal*, 1963, p. 178 ; *Le Déluge*, 1966, p. 99-101 ; *Voyages de l'autre côté*, 1975, p. 88 ; *Mondo*, 1978, p. 39-43 ; *Printemps*, 1989, p. 11.

2. *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1970, p. 213.

taine et dans *Désert*, où le bain de mer prend en l'occurrence une valeur symbolique¹.

Au gré des aléas météorologiques auxquels il s'expose – les radiations solaires, et les divers météores : chasse-sable, grains d'orage, trombes de cyclones – un glissement tacite s'opère, par lequel le personnage semble perdre sa propension fictionnelle à laisser son empreinte ou sa trace dans l'environnement. L'instance corporelle devient elle-même réceptacle, lieu et support d'une action élémentaire scriptible. Au fil des pages s'accumulent les occurrences de brûlures et de blessures cutanées dont on peut constater que certaines jouent le rôle de *marques* significatives dans le parcours initiatique du héros². Mais surtout, Le Clézio s'emploie à mettre en valeur l'idée récurrente d'un corps-matière, parcelle cosmique, ce qu'il est au même titre que l'élément minéral, voire le végétal auquel réfère, dans l'ouvrage *Trois villes saintes* (1980), le mode de vie des tribus traditionnelles amérindiennes : « ...les hommes et les femmes ont le même souffle, les plantes et les arbres croissent selon le même rythme » (p. 50). Selon une procédure phénoménologique dont toute l'œuvre témoigne, le vécu sensoriel, qui souvent se manifeste par une sensation exacerbée, ne cesse de rappeler au personnage sa propre présence au monde. La conscience s'enracine dans un donné incarné d'une façon qui n'est pas sans évoquer Husserl³. À partir de là, le constat existentiel peut se décliner selon diverses modalités, modalité implicite de l'être-au-monde objectif, mais aussi rhétorique de l'imprégnation, de l'inclusion, ou de l'osmose :

Lalla ouvre très grand les yeux, elle laisse entrer le ciel en elle. Cela fait un mouvement de balancier comme si elle était sur un bateau, ou comme si elle avait fumé, et que la tête lui tournait. C'est à cause du soleil [...] il brûle si fort que sa chaleur entre dans le corps de la petite fille, emplit son ventre, ses poumons, ses bras et ses jambes. » (*Désert*, p. 85)

Dans la partie historique de ce même roman, une métaphore harmonieuse attribue aux membres de la tribu des *hommes bleus* la dureté de la roche désertique (p. 9). Il n'est pas rare que certaines parties du corps – la bouche, parfois les yeux – deviennent des interfaces explicites entre l'intra-corporel et le monde extérieur au moi⁴ ; tandis qu'occasionnelle-

1. Voir *La Quarantaine*, 1995, p. 140, 365 et 382 ; *Désert*, 1980, p. 77. On peut aussi citer « Celui qui n'avait jamais vu la mer » dans *Mondo et autres histoires*, 1978, p. 176-177.

2. On songe encore à Lalla dans *Désert*, mais aussi à Léon s'aventurant sur le récif coralien, dans *La Quarantaine*, 1995, p. 77-78.

3. Nous renvoyons ici à l'ouvrage de Didier Franck, *Chair et corps, sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, éd. de Minuit, 1981.

4. Voir *La Guerre*, 1970, p. 17 ; « Chercher l'aventure » dans *Cœur brûle et autres romances*, 2000, p. 93-94.

ment, les pulsations les plus intimes de l'être se mêlent – ou plutôt est-ce l'inverse – aux vibrations secrètes de l'univers :

Dans mon corps, j'ai reconnu la vibration [...] Ce n'est pas un bruit. C'est bas et lent comme la pulsation d'un cœur, comme le murmure du sang dans mes artères. Comme la rumeur de la mer ou le grondement des ailes des oiseaux autour de Pigeon House Rock. (*La Quarantaine*, p. 377)

On sait combien la partie la plus récente de l'œuvre de Le Clézio privilégie l'évocation des grands espaces mythiques que sont le désert, la mer, et l'île lointaine. Et l'on remarque avec intérêt que ces catégories spatiales forment la figure d'emboîtement précise de l'univers des villes modernes. Il n'est pas moins indifférent d'observer que ces espaces restent généralement appréhendés depuis leurs franges, depuis leurs abords, les marges remplissant toujours une fonction éminente dans le mécanisme de la fiction. Est-il dès lors surprenant de découvrir, à l'approche de ces grands espaces originels, des traces d'un genre nouveau, des marques d'un autre type ?

Les confins du désert comme les bordures littorales paraissent naturellement propices à l'inscription. Par sa perpétuelle fluidité, le sable n'est-il pas dans l'imaginaire collectif l'équivalent d'une géante page blanche – ou d'un immense écran virtuel – où tout peut venir s'inscrire à chaque instant, où tout était déjà inscrit depuis toujours ? Statistiquement, on trouve peu d'illustrations concernant des empreintes où des traces laissées de fraîche date par l'homme sur le sable. Dans l'Anse aux Anglais qu'il arpente méthodiquement, le chercheur d'or ne relève « pas une trace humaine », d'où sa visible déception¹. Le minéral invite toutefois les personnages à prendre conscience d'un état brut du monde dans lequel l'Histoire des hommes a pu s'imprimer, fût-ce au moyen de traces rudimentaires. Car la notion de durée, la temporalité, apparaît aussi essentielle à la trace que ses déterminants géodésiques. La visibilité même de la trace ainsi que le décryptage de la marque sont fonction du critère temporel.

Cette dimension historique s'avère tout à fait essentielle. Que signifient les marques découvertes par la jeune fille de *Désert* sur le plateau ? « Sur certaines roches, lit-on, il y a de drôles de signes qu'elle ne comprend pas, des croix, des points, des taches en forme de soleil et de lune, des flèches gravées dans la pierre » (p. 89). Comment interpréter les marques laissées jadis par le Corsaire inconnu sur le basalte de l'île Rodrigues, dans l'archipel des Mascareignes² ? Page après page, ces interrogations suscitées par l'instance narrative trouvent réponse dans l'effet spéculaire quelles produisent à l'endroit du personnage lui-même :

1. *Le Chercheur d'or*, 1985, p. 170-171.

2. Voir *Le Chercheur d'or*, 1985, p. 181, 190-191, 209...

leur force, leur sens entier, c'est la confrontation mythique qu'elles instaurent entre le héros et son passé ancestral.

L'errance géographique se transmue en ce point en errance intérieure, puis en quête intentionnelle de l'origine. Si Lalla aime rester oisive de longues heures aux confins du désert, en ce lieu où la lumière cosmique « rutilante et ruisselle de toute parts », en ce lieu où « il n'y a pas de fin », n'est-ce pas parce que « pendant longtemps, elle cesse d'être elle-même ; elle devient quelqu'un d'autre, de lointain, d'oublié » (*Désert*, p. 91) ? Nous voici renvoyés à la notion bachelardienne d'une « immensité intime » et en l'occurrence au passé fondateur du groupe ethnique des Touaregs dont les gestes rituels et les légendes sacrées s'égrènent en filigrane de cette première partie du récit (intitulée « Le Bonheur »). L'attachement mythique aux « commencements¹ » prend une dimension plus éclatante encore dans *Le Chercheur d'or*, *Onitsha* et *La Quarantaine*, romans d'envergure dans lesquels l'itinéraire de voyage épouse clairement la géographie d'un retour au passé familial avec sa part d'aléas et de chimères. Il s'agit pour Alexis, dans *Le Chercheur d'or*, de retrouver le trésor caché d'un corsaire inconnu dont lui parlait son père, le *Privateer*, qui disparut un jour « sans laisser d'autres traces que (de) vieux papiers, (la) carte d'une île sans nom, et un cryptogramme écrit en signes cunéiformes » (p. 93). Le jeune héros de *Onitsha* s'embarque à bord d'un cargo mixte, le *Surabaya*, à destination du Nigeria où vit son père, qu'il ne connaît pas. Quant au narrateur de *La Quarantaine*, il suit très exactement l'itinéraire aventureux du propre ancêtre de l'auteur, qui décida vers 1872 de s'en retourner à Maurice, où il était né... Cet aspect autobiographique assumé amplifie sous la plume du narrateur la charge émotionnelle associée à la découverte des traces mythiques.

On aurait tort toutefois d'accorder à de tels indices une signification trop univoque. Ces voyages aux antipodes n'ont rien de l'évasion touristique, ils ne figurent pour l'heure sur le catalogue d'aucun *tour operator* ! C'est bien un défi existentiel qui s'impose au descendant des Archambau, avec tous les risques liés à la perte d'une identité. Peut-on d'ailleurs encore parler de trace dans ce périple symbolique qui mêle jusqu'à presque les confondre les notions d'espace et de temps ?

Celui que je cherche n'a plus de nom. Il est moins qu'une ombre, moins qu'une trace, moins qu'un fantôme. Il est en moi, comme une vibration, comme un désir, un élan de l'imagination, un rebond du cœur, pour mieux m'envoler. D'ailleurs je prends demain l'avion pour l'autre bout du monde. L'autre extrémité du temps. (*La Quarantaine*, p. 30)

1. Pour cette question, se reporter aux textes fondateurs de Mircea Eliade, en particulier *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963 (1988 pour la collection « Folio »).

Ainsi tout semble dit dès avant le départ, et le voyage remplit mieux que jamais son rôle moteur pour l'imagination, la démarche de quête intérieure conférant au moindre indice une acuité spéciale, comme magique. Par le jeu d'un montage intratextuel qui démultiplie la remontée du temps en plusieurs récits imbriqués – où l'on croise la figure de Rimbaud dans un bistrot de Paris et à l'hôpital d'Aden –, la découverte des preuves matérielles de l'existence du passé fondateur rend possible un travail curatif sur la mémoire. Car il faut voir, toucher, appréhender physiquement les traces virtuelles du temps révolu, comme le montrent plusieurs exemples :

Je cherche entre les rochers, quelque chose, une trace des hommes qui sont morts ici.

Grâce à Surya, je sais reconnaître les traces des gens qui ont vécu ici pendant des mois, les coolies de l'Hydaree abandonnés ici avant nous. Partout je trouve des morceaux de fer rouillé, des tessons de poterie, même d'anciennes pièces de monnaie, indiennes et chinoises. Dans une faille, j'ai trouvé des signes étranges gravés sur la lave, des cercles, des triangles, des sortes de rosaces. Qui a laissé ces marques ? (*La Quarantaine*, p. 140 et 326).

Au terme d'un long cheminement initiatique, le narrateur du récit second (Léon) accède à un état de conscience supérieur. Si Le Clézio ne cache pas que l'île représente pour lui l'exact contraire de la ville, on voit qu'elle forme aussi la métaphore pure du cadre romanesque. Dans ce roman très imprégné de la philosophie orientale du cycle de vie et de mort, l'île devient même le symbole emblématique de la mémoire enfouie contenant l'origine de la vie :

Comme si cette île tout entière était mémoire, surgie au milieu de l'Océan, portant en elle l'étincelle enfouie de la naissance.

Je regarde l'île Plate, il me semble qu'elle a la forme même du passé, comme si j'étais entré dans une autre vie, perché sur un observatoire en dehors du temps, et que je pouvais apercevoir chaque détail, chaque pierre, chaque buisson témoins de ce que j'avais vécu. (*La Quarantaine*, p. 255 et 291-292)

Après l'épreuve que constitue la quarantaine, Léon Archambau renonce à poursuivre le voyage entrepris en direction de Maurice. Il rejette ainsi sa filiation avec le Patriarche maître de Maurice, et de ce renoncement découlera la légende – « bruit d'une légende » précise le texte – qui hante l'imaginaire du narrateur principal :

Depuis mon enfance, il y a en moi ce creux, cette marque dans le genre de celle que laisse un doigt appuyé trop longtemps sur la peau.

Depuis toujours j'ai su que je portais en moi cette cassure. Elle m'a été donnée à la naissance, comme une marque. (*La Quarantaine*, p. 421 et 457)

La trace évanescence¹ n'évince donc pas la marque, au contraire : prenant le relais de Léon, l'anonyme narrateur du début – on sait seulement que son âge correspond à celui de l'auteur – peut enfin comprendre et expliquer, et par là peut-être dépasser son malaise existentiel. On reconnaît ici l'enjeu et toute la vertu du retour à l'origine.

Il reste à préciser, par-delà cette perspective à la fois mythique et autobiographique dont les résonances intertextuelles et génériques présentent un vif intérêt – mais une telle approche dépasserait les limites du présent exposé – que la marque trouve chez Le Clézio une expression historique et culturelle plus large. Car la marque, nous l'avons vu, paraît transcender la trace dont le statut fictionnel incertain met en exergue l'aspect éphémère (et sans doute la richesse évocatrice de la trace provient-elle pour partie de cette fragilité qu'elle suppose et qui la révèle). La marque impose à l'observateur l'objectivité palpable de sa consistance. Elle est comme le symbole de l'idée pure, l'essence qui donne du sens à l'objet. « Que reste-t-il des émotions, des rêves, des désirs, quand on disparaît ? » s'interroge le narrateur de *La Quarantaine* (p. 30). Jamais toutefois elle ne saurait être le paraphe d'un seul homme ; c'est plutôt le sceau d'un groupe, d'un peuple ou d'une civilisation.

Faut-il le souligner, l'attention portée à la mémoire d'anciennes civilisations disparues est permanente dans l'œuvre de Le Clézio. C'est un volet entier de cette œuvre d'apparence polymorphe, qui a donné lieu à la publication de plusieurs traductions et d'essais portant en particulier sur les sociétés précolombiennes d'Amérique centrale². Bien que ces textes ne se prêtent guère à une analyse proprement littéraire, il est saisissant de constater à quel point ils participent d'une mise en perspective de l'ensemble du propos narratif. Selon les mots mêmes de l'auteur, l'intention du *Rêve mexicain*, en crevant le « silence qui se referme sur l'une des plus grandes civilisations du monde », n'est rien moins qu'occasionner en retour une interrogation « sur nos institutions, nos lois, notre foi, et toute notre culture » (p. 54 et 192). Sans refermer la porte du poème ni du mythe, le travail de l'ethnographe est bien de rendre saillantes certaines marques, de suggérer des repères tangibles dans l'histoire des peuples du monde de manière à élargir notre vision contemporaine de l'humanité. Cette démarche intellectuelle nourrit en contre-point le procès critique de la pensée positiviste et des excès de la

1. Voir *La Quarantaine*, 1995, p. 357.

2. Voir *Haï* (Genève, Skira, 1971 ; Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1987), *Les Prophéties du Chilam Balam* (1976), *Trois villes saintes* (1980), *Relation de Michoacan* (1984), *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988). Signalons par ailleurs que J-MG Le Clézio a dirigé la collection *L'Aube des peuples*, aux éditions Gallimard.

modernité instruit, comme on le sait, par le romancier dans le début de son œuvre. Ainsi l'auteur nous incite-t-il, en dépassant l'horizon du roman, à prendre quelque recul au cœur d'une époque qui paraît se troubler, où les valeurs éthiques parfois se brouillent : la question prédictive est posée des marques que pourrait laisser notre propre civilisation au bas du parchemin du grand œuvre de l'Histoire.

C'est par l'évocation d'un récit, « Trésor »¹, que nous concluons pourtant notre propos, un texte qui précisément élargit le champ de la quête identitaire des traces pour l'étendre à la problématique des marques de la civilisation. Mêlant l'aventure individuelle au destin tourmenté du monde, cette narration au style dépouillé, d'une quarantaine de pages, se déroule en Irak en 1990, pendant le conflit armé appelé *guerre du golfe*. Le scénario met en scène John Burckhardt, descendant fictif d'un explorateur du même nom qui parcourut au début du dix-neuvième le berceau mère des civilisations de Mésopotamie, au confluent du Tibre et de l'Euphrate. En ce lieu tout symbolique, le destin individuel se mêle comme par accident à l'Histoire : c'est en avançant vers « le secret de son origine », que le narrateur découvre en chemin les vestiges d'une autre époque, tandis que le ciel s'emplit de la rumeur des bombardiers américains :

À mesure que la lumière du jour augmente, je distingue sur les parois les marques, les balafres, les fissures qui montent jusqu'en haut, les signes effacés, déjà retournés au temps géologique. J'ai le cœur serré, j'ai du mal à respirer, parce que je suis entré dans un autre monde, un monde où les génies ont laissé leurs traces. Le temps n'est qu'un battement... (« Trésor », p. 160-161)

Accéder au Temps suprême du mythe tandis que la terre s'embrase sous le feu des armes de guerre, cela peu paraître insensé ou totalement dérisoire. Mais qu'est-ce que l'essentiel justement lorsque la vie des hommes se trouve menacée ? « Que reste-t-il aux hommes, écrit encore l'auteur, quand les guerres sont finies ? » (« Trésor », p. 185). Tout en substituant le protagoniste au temps du conflit armé – conflit dont les derniers touristes, qui prennent des photos, semblent d'ailleurs faire peu de cas –, le mythe n'en demeure pas moins en prise directe avec l'Histoire. Ce texte bref offre en somme un raccourci bien singulier. À l'image des accélérations de l'Histoire qu'illustrent les périodes de crise, il confirme un besoin devenu essentiel sous la plume de Jean-Marie Le Clézio : celui de « sentir la marque » (« Trésor », p. 168) comme pour mieux s'affranchir des contingences qui souvent nous empêchent de nous mettre à l'écoute du « concert des voix de l'humanité ». De livre en livre et comme pas à pas, cette dimension interculturelle est sans doute celle de l'authentique voyage auquel nous invite le romancier.

1. Dans *Cœur brûlé et autres romances*, 2000.

Les récits intercalés dans les romans de J.-M.G. Le Clézio, une approche lexicométrique

Margareta Kastberg Sjöblom
CNRS-ILF, « Bases, Corpus et Langage », Nice

L'intertextualité et l'interculturalité sont depuis toujours présentes dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio. Dans les années soixante, l'insertion de dessins, de photographies et de signes divers était fréquente. L'insertion de récits « secondaires » est une technique très courante dans l'œuvre, et peut se faire sous différentes formes. On y trouve des pastiches qui se détachent des contextes par les lieux, le temps et les personnages. Dans *La Guerre* (1970)¹, par exemple, nous trouvons *Légende de la première cigarette*, suivie par *Le mythe de la conduite intérieure noire* et *Le mythe du Monopol*, qui sont de petits récits ne tendant pas seulement à la plaisanterie mais ayant souvent comme fonction de mettre en question les valeurs de notre société occidentale.

D'autres types de récits sont également insérés dans l'œuvre leclézienne, notamment de faux articles scientifiques dans *Terra amata* (1967), ou bien des pages de quotidiens truquées dans *Le Procès-verbal* (1963), pour n'en citer que quelques-uns. Nous trouvons également de nombreux collages dans les premiers ouvrages de l'auteur, empruntés à d'autres auteurs ou à d'autres médias. Certains ouvrages, comme *Les Géants* (1973), contiennent des sections écrites en langage machine et accumulent des pages de publicité qui jouent sur les différences de graphisme et la disposition typographique, visant ainsi autant un effet pictural que littéraire.

À partir de *Désert* (1980), Le Clézio abandonne quasi totalement ces techniques. Toutefois, bien que l'écriture change radicalement à partir de 1980, l'intertextualité reste toujours au cœur de l'œuvre. Une forme particulière d'intertextualité exploitée par l'écrivain est celle des récits entrelacés, des voix entrecroisées, souvent distinguées par la typographie. Ce cas particulier d'intertextualité opère à trois niveaux ; au niveau interne et le plus étroit, celui d'un texte unique entrelaçant plusieurs récits qui se font écho et qui s'amplifient mutuellement ; au niveau intermédiaire, celui de l'œuvre formant un tout et dont les consti-

1. Tous les textes de Le Clézio cités dans cet article ont été publiés aux éditions Gallimard, Paris. Les citations renvoient à la collection « Folio ».

tuants (romans, nouvelles, récits...) renvoient les uns aux autres ; au niveau le plus large enfin, le niveau externe, celui qui récupère les mythes et les récits de valeur universelle.

L'écriture particulière de Le Clézio est en effet souvent caractérisée par des personnages qui semblent être en porte-à-faux entre deux univers, celui de leur vie actuelle et apparente, et celui de leur vie réelle et intérieure ; et l'écrivain traduit ce porte-à-faux dans ses méthodes de composition et dans son style, notamment par la technique des récits entrelacés.

À travers une étude des récits intercalés dans *Désert* (1980), *Onitsha* (1991), *Étoile errante* (1992) et *La Quarantaine* (1995), nous tenterons d'analyser leurs relations en appliquant les méthodes de la statistique lexicale avec l'aide de l'ordinateur. Nous disposons d'un outil, le logiciel Hyperbase¹. Son programme d'exploitation répond, par les méthodes de l'hypertexte, aux besoins classiques de traitement automatique des textes : index sélectifs ou systématiques, dictionnaires de fréquences, concordances, sélection de contextes élargis, cooccurrences, et permet également une exploitation statistique avancée.

En effet, dans ces quatre romans, les sujets et les types de textes varient fortement suivant la partie considérée. Souvent, on a l'impression que l'auteur change sa façon de s'exprimer : différentes voix s'entrecroisent. On peut se demander jusqu'à quel point ces variations influencent l'unité du texte. Est-il possible, en examinant certains phénomènes – la longueur des phrases, l'utilisation des pronoms, l'emploi des unités les plus fréquentes et aussi les moins fréquentes, etc. –, de déterminer quel rôle ils jouent par rapport au contenu et à la structure du texte ? Que signifient les différences éventuelles et les variations des valeurs que l'on pourrait constater ? Peut-on affirmer qu'une partie d'un texte se distingue significativement des autres parties ?

La thématique des différents récits peut être exploitée, avec le recours à l'ordinateur, de façon très précise, en s'intéressant aux spécificités des différents récits, à leur évolution et à leurs contextes. L'exploitation de l'outil informatique et statistique, par l'exactitude des chiffres fournis par l'ordinateur, vise à être un complément utile des études purement stylistiques. Ainsi l'analyse des échos intra et intertextuels gagne-t-elle en objectivité.

1. Pour des détails sur le logiciel, voir Étienne Brunet, *Hyperbase*, Manuel de référence, version 5.0, CNRS-INaLF, UPRESA « Bases, corpus et langage », 1995, et sa mise à jour de janvier 2001.

La polyphonie dans *Désert*, *Onitsha*, *Étoile errante* et *La Quarantaine*

Dans nos différentes analyses lexicométriques¹ nous avons pu observer le changement de l'écriture leclézienne à partir de *Mondo et autres histoires* (1978) et *L'Inconnu sur la terre* (1978) ; à la fin des années 1970, l'auteur s'oriente vers une écriture plus conventionnelle, une forme plus souple et traditionnelle. Cependant, cette écriture calmée, rappelons-le, continue à ne pas faire entendre qu'une seule voix ou un seul point de vue, mais à entremêler différents récits. Madeleine Borgomano écrit à ce propos :

La complexité du monde ne peut se manifester qu'à travers une polyphonie : les voix multiples, en s'entrecroisant, constituent un réseau complexe de significations où se laissent entrevoir non les messages, mais des questions et des incertitudes².

Dans *Désert*, *Onitsha*, *Étoile errante* et *La Quarantaine*, les récits alternés sont souvent distingués dans la typographie³. C'est le cas de *Désert*, qui est rythmé par l'alternance de deux parties très visibles (ce qui rend leur repérage très simple). Le récit « du premier niveau », qui remplit entièrement l'espace des pages, se situe à l'époque contemporaine et raconte l'histoire et les périples de Lalla, jeune émigrée qui revient finalement au désert de ses ancêtres. Le récit du « second niveau » (par lequel commence le livre) est écrit derrière une large marge blanche et raconte l'histoire des guerriers dans le désert, souvent appelés les hommes bleus, chassés par l'armée colonisatrice, au début du XX^e siècle.

Dans *Onitsha* les deux récits sont également alternés et distingués par l'usage des marges. Le récit du « premier degré » raconte l'initiation à l'Afrique noire du jeune Fintan, lors de son long voyage et de son séjour à Onitsha, et le récit du « deuxième degré » narre la quête hallucinée de Geoffrey, le père du garçon, qui remonte à la fois la rivière Cross et le temps, imaginant la très vieille histoire de l'exode du peuple de Meroë – source de l'histoire africaine – de la reine Meroë et de sa fille Arsinoë.

Étoile errante fait encore alterner deux points de vue et deux récits. Le premier récit raconte le destin d'Esther, la jeune juive, qui, après s'être réfugiée à Saint-Martin de Vésubie, dans l'arrière-pays niçois, et avoir

-
1. Margareta Kastberg Sjöblom, *J.-M.G. Le Clézio, une approche lexicométrique*, Thèse de Doctorat, Université de Nice-Sophia Antipolis, 2002 (Paris, Champion, coll. « Lettres numériques », 2004).
 2. « Voix entrecroisées dans les romans de J.-M.G. Le Clézio », dans *Le Français dans tous ses états*, n°35, Montpellier, 1997, p. 10.
 3. Il est évident qu'il existe une polyphonie plus importante dans ces ouvrages, notamment la « voix » de Jacques, le frère de Léon lors de sa rencontre avec Rimbaud dans *La Quarantaine*, mais nous nous bornons dans cette étude à étudier les deux récits entrelacés faciles à distinguer l'un de l'autre.

vécu les horreurs de la deuxième guerre mondiale, entreprend son long voyage vers Israël et ensuite au Canada pour finalement revenir à Nice où le récit se clôt. Le deuxième récit est celui d'une autre jeune fille, Nejma, une palestinienne qu'Esther rencontre lorsqu'elle se dirige avec tant d'espoir vers Jérusalem, la ville que Nejma est obligée de fuir. Elle raconte sa vie au camp de réfugiés de Nour es Chems et les dures réalités de la vie quotidienne du camp qui mène inévitablement vers la mort.

Le récit dominant dans *La Quarantaine* est celui de l'ancêtre de Le Clézio, son voyage vers l'île Maurice et la longue quarantaine sur l'île Plate. Le récit intercalé est intitulé *La Yamuna*, qui est le nom de la rivière indienne où est née, selon la légende, la divinité Krishna, mais c'est également le nom du fleuve que remontaient les fugitives pour quitter l'Inde. Ce récit laisse entendre une voix lointaine, celle de Suryavati, racontant à Léon l'histoire de sa mère, Ananta, et sa fuite de l'Inde sur un radeau descendant le fleuve vers la mer, et le bateau qui les a amenées à travers le grand océan jusqu'à l'île Maurice.

Dans les quatre romans les récits s'entremêlent toutefois de façon différente. Les récits à vocation historique et mythique sont intercalés dans le récit contemporain de la manière suivante :

◆ dans *Désert* c'est le récit de « second niveau » qui ouvre et qui clôt le livre, pages 7-72 et 424-439, en revenant à trois reprises à l'intérieur du roman aux pages 222-255, 358-385 et 397-407.

◆ dans *Onitsha* le deuxième récit n'apparaît qu'au bout de 100 pages (p. 99-103) pour revenir régulièrement, à 7 reprises, tout au long de l'œuvre dans des séquences assez courtes, aux pages 137-149, 156-160, 185-193, 201-205, 219-225, 243-248, 275-280.

◆ dans *La Quarantaine* nous ne comptons pas moins de 11 courtes apparitions du deuxième récit à des intervalles réguliers aux pages 184-186, 195-209, 217-223, 230-240, 272-275, 328-333, 351-365, 371-379, 395-403, 429-436, 475-480.

◆ dans *Étoile errante* le récit intercalé occupe 50 pages au milieu de l'œuvre aux pages 223-292.

Nous avons extrait ces récits intercalés de chacun des quatre romans pour ainsi créer un corpus numérisé (corpus A), qui contient huit sous-corpus que nous avons nommés comme suit (le n°1 correspondant au récit « principal » contemporain et le n°2 au récit « mythique-historique ») :

<i>Désert :</i>	<i>Étoile errante :</i>
1. Lalla	1. Esther
2. Guerriers	2. Nejma
<i>Onitsha :</i>	<i>La Quarantaine :</i>
1. Fint	1. Léon
2. Meroë	2. Ananta

À partir de ces huit sous-corpus nous avons également créé un autre corpus, le corpus B, qui regroupe en deux sous-corpus la totalité du corpus A, en une partie rassemblant les récits primaires (du premier niveau), *corpus 1*, et une deuxième partie les récits intercalés, de valeur mythique (du deuxième niveau), *corpus 2*.

Variations quantitatives et stylistiques

Nos différentes études sur le vocabulaire de Le Clézio ont montré que l'opposition du genre littéraire était le critère qui prévalait dans presque toutes les analyses sur la structure et le style – dans notre corpus comme si souvent ailleurs.

Nous nous sommes posé les questions suivantes concernant ces récits à deux niveaux des quatre romans cités ci-dessus : y a-t-il une familiarité structurelle entre les récits « mythiques » ? Une fois isolés, peut-on distinguer des caractéristiques communes qui les détachent des récits contemporains ? Pour répondre à ces questions, nous avons procédé à différentes analyses quant à la structure et au style des divers récits.

Nous avons commencé par l'examen de la richesse lexicale, c'est-à-dire l'étendue du vocabulaire. En effet, l'étude la plus traditionnelle en lexicométrie est celle du rapport entre le nombre d'occurrences (N)¹ et le nombre de vocables (V)². Ce rapport donne une idée du nombre de mots différents comparé à l'étendue des textes et il permet, les valeurs correctement pondérées, de mesurer la richesse lexicale.

Ces recherches offrent la possibilité, indépendamment du contenu lexical, de situer, de distinguer et de comprendre la structure formelle des textes afin de pouvoir comparer, au niveau endogène, les parties de

-
1. Le terme *occurrence* est employé comme synonyme du terme *mot*, le mot étant considéré comme une unité graphique séparée par deux blancs ou par des signes de ponctuation. Chaque forme graphique découpée dans un texte est donc une occurrence. Il est préférable d'employer ce terme pour éviter les confusions avec le sens lexicologique courant du *mot*.
 2. Les *vocables*, désignés par (V), sont les unités lexicales de signification qui, invariables ou constituées par plusieurs formes flexionnelles, sont représentées dans les dictionnaires par une entrée, le *lemme* (le mot sous sa forme canonique : l'infinitif pour le verbe, la forme masculine au singulier pour l'adjectif, etc.)

l'œuvre d'un écrivain ou de tout autre producteur de texte ou de parole, aussi bien qu'au niveau exogène, différents discours, genres, époques ou auteurs différents. Car, comme l'écrit J.-M.G. Le Clézio :

Chacun a son aire, son langage, sa structure, sa vue. Le monde des araignées n'est pas le monde des mouches, le monde des oiseaux n'est pas celui des chenilles. Le monde des crustacés n'est pas le monde des mollusques. Le monde des éléphants n'est pas le monde des tigres, ni celui de l'herbe des savanes. (*L'Inconnu sur la terre*, p. 36)

Lors de l'étude de la richesse lexicale de l'œuvre leclézienne dans son ensemble, l'opposition générique s'était avérée un critère déterminant pour la variation. Dans le cas des huit récits du corpus A, l'histogramme ci-dessous rend compte d'une situation à laquelle nous ne nous attendions pas :

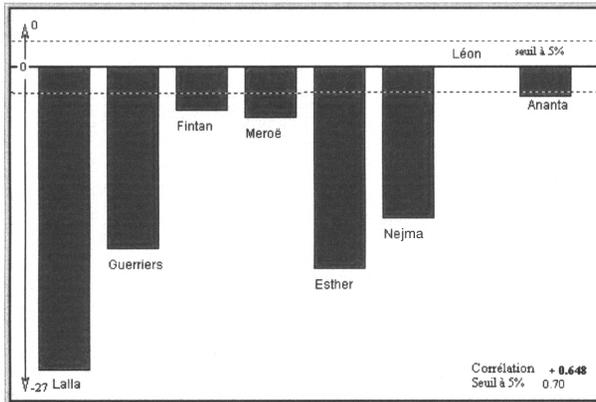


Figure n°1 : La richesse lexicale dans le corpus A.

En effet, il n'y a pas de différence notable entre les deux récits de chaque livre ni de parenté entre les deux types de récits, le contemporain et l'historique. Les deux récits formant chaque livre semblent au contraire liés ensemble. Constatons au passage qu'il n'y a pas non plus dans le graphique une tendance chronologique significative, mais lorsque l'on tient compte des explications données par l'écrivain lui-même¹ et que l'on place *Étoile errante* avant *Onitsha* dans la chronologie, la tendance vers un vocabulaire de plus en plus riche est nette.

1. Le roman *Étoile errante* a bien été écrit au milieu des années 1980, mais comme le moment coïncidait avec les mouvements de l'Intifada et que le roman, en partie, se déroule en Israël et en Palestine, Le Clézio, ne voulant pas donner au livre une connotation politique, a préféré attendre avant de le publier.

Nous tenterons de donner une image plus juste de la richesse lexicale en prenant en compte l'étude des hapax¹. Les critiques littéraires ont en effet souvent évoqué l'intérêt de l'étude des hapax car ils y trouvent de nombreux substantifs et des noms propres qu'ils considèrent comme les unités les plus parlantes et les plus explicites dans les études stylistiques. Toutefois, la proportion des hapax ne dépend pas seulement de certaines caractéristiques stylistiques ou linguistiques, mais aussi de la longueur des textes. Pour pouvoir comparer nos différents sous-corpus et pondérer correctement les valeurs, nous avons encore une fois recours à la loi normale² et aux valeurs des écarts réduits calculés par le logiciel Hyperbase.

L'histogramme des hapax ci-dessous montre également qu'il n'y a pas une parenté entre les « premiers » ou les « deuxièmes » récits, mais que la distribution des hapax divise les quatre romans. Il n'y a en effet pas de marque d'originalité à trouver dans l'un ou l'autre récit, signe de recherche stylistique. Les mots rares se trouvent dans les deux parties d'*Onitsha* et de *La Quarantaine*, qui traitent des univers plus lointains et exotiques indépendamment de la distribution en récit principal et contrepoint mythique ; les autres romans ont un nombre d'hapax très faible :

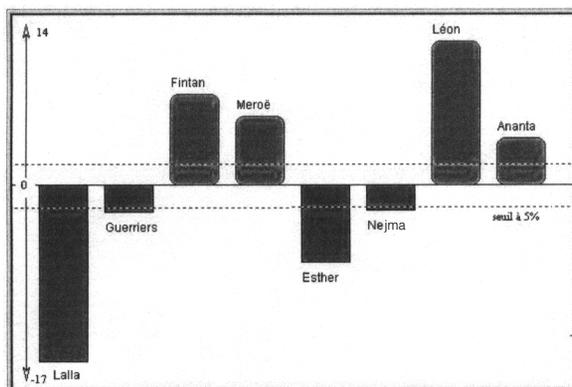


Figure n°2 : La distribution des hapax dans le corpus A.

Ainsi, au niveau quantitatif il ne semble pas y avoir d'opposition entre le récit « contemporain » et « l'historique ». Au contraire, les analyses quantitatives soulignent la division en quatre romans et ne présentent pas de clivage interne entre deux récits présents dans chaque roman.

1. Par le terme *hapax*, on désigne les vocables de fréquence 1 qui ont été rencontrés une seule fois dans un corpus, et conséquemment dans un seul texte.
2. Pour plus de détails sur ces formules, voir Étienne Brunet, *Le Vocabulaire de Jean Giraudoux, structure et évolution*, Genève, Slatkine, 1978 ; *Le Vocabulaire français de 1789 à nos jours*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1981.

L'analyse de la manière dont sont agencés les éléments minimaux pour construire des phrases, des textes, des discours, ainsi que l'examen de la distribution quantitative des mots à l'intérieur de segments, peuvent aussi donner des informations intéressantes sur un auteur et permettre de révéler certaines caractéristiques de son style :

La phrase est hiérarchique : elle implique des sujétions, des subordinations, des rections internes. De là son achèvement : comment une hiérarchie pourrait-elle rester ouverte ? La phrase est achevée ; elle est même précisément : ce langage-là qui est achevé. La pratique en cela diffère bien de la théorie. La théorie (Chomsky) dit que la phrase est en droit infinie (infiniment catalysable), mais la pratique oblige à toujours finir la phrase. [...] C'est en effet le pouvoir d'achèvement qui définit la maîtrise phrastique et marque, comme d'un savoir-faire suprême, chèrement acquis, conquis, les agents de la phrase. [...] Valéry disait : « On ne pense pas ses mots, on ne pense que ses phrases. » Il le disait parce qu'il était écrivain. Est dit écrivain, non pas celui qui exprime sa pensée, sa passion ou son imagination par des phrases, mais celui qui pense des phrases : un *Pense-Phrase* (c'est-à-dire : pas tout à fait un penseur, et pas tout à fait un phrasieur)¹.

Afin de compléter les nombreuses études existantes sur le style de notre écrivain, nous nous proposons d'étudier la phrase leclézienne avec l'application des méthodes de la lexicométrie. Ces méthodes donnent, en fait, un accès direct à plusieurs caractères de la phrase qui sont, grâce à l'outil informatique, simples à isoler.

La longueur de la phrase est en effet un critère stylistique intéressant qui varie fortement dans l'œuvre leclézienne, où nous avons pu relever des longueurs oscillant entre 15,81 et 35,02 mots par phrase. Dans les quatre romans sur lesquels s'appuie cette analyse il n'y a pas de variations très significatives. Les quatre livres ont des phrases d'une longueur assez semblable, tout à fait dans la moyenne (*Désert* 25,56 ; *Onitsha* 18,24 ; *Étoile errante* 21,02 et *La Quarantaine* 19,40) lorsqu'ils sont pris en compte globalement en tant qu'entités individuelles. L'ensemble des récits du premier niveau a une longueur moyenne de phrase de 20,45 mots et les récits du second degré de 23,56, des valeurs proches de la longueur moyenne de la phrase de Le Clézio qui est de 21,09 mots par phrase et qui ne sont pas révélatrices quant à ce critère du style.

Un autre indice caractéristique du style est l'indice pronominal. Rappelons que cet indice donne une mesure de la valeur stylistique du texte, indiquant son appartenance à un langage familier ou à une langue plus

1. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points essais », 1973, p. 80.

soutenue¹. Dans les quatre romans concernés il est tout à fait intéressant de pouvoir noter une différence appréciable entre les deux types de récits. L'indice est de 5,71 dans le récit « principal » et de 2,75 dans l'ensemble des récits intercalés, ce qui témoigne d'une langue plus familière dans le « premier » récit et dans le deuxième d'une langue plus soutenue, qui reflète un style plus poétique qui souvent tend au lyrisme².

Les temps employés dans les deux formes de récits ne sont pas les mêmes. Les listes de spécificités internes permettent de constater ce qui est également observable à l'œil nu : dans les récits « modernes » l'emploi du présent domine tandis que les récits en contrepoint sont rédigés au passé. Ce procédé vise évidemment le détachement temporel des deux récits qui ne se rejoignent jamais. Le retour dans le temps est impossible, l'écrivain, le lecteur et les personnages le savent.

La rupture avec le “présent” de la partie romanesque de l'œuvre, la valeur fondatrice et exemplaire de la quête, l'épuration des paysages, l'absence de problématique du héros qui accomplit la totalité de son être dans le rôle social que lui confère le destin, l'absence de fracture dans le style, toujours soutenu et grave, constamment incantatoire, l'absence de rupture dans la narration, font de ce type de récit le contraire du roman, tel qu'il se définit chez Le Clézio, tel qu'il a été défini par la critique moderne, et assimilé à l'épopée³.

Toutefois, les quatre récits « historiques » n'ont pas le même traitement du temps. Dans *Désert*, il s'agit exclusivement d'un récit écrit au passé, dans *Étoile errante* c'est Nejma qui écrit dans son journal l'histoire de sa vie à la première personne employant surtout les temps du passé, dans *La Quarantaine* il s'agit également du récit de Suryavati racontant à Léon son histoire où le moment passé est parfois revalorisé et rehaussé dans le présent. En revanche, dans *Onitsha* le deuxième récit est essentiellement écrit au présent, étant donné qu'il s'agit du rêve

-
1. En 1962, Charles Muller a mis au point un « indice du style familier ». Il avait trouvé que le quotient entre les première et deuxième personnes des pronoms personnels et les mêmes personnes des possessifs, dans les pièces de théâtre qu'il étudiait, pouvait donner une mesure de la valeur stylistique du texte, indiquant son appartenance à un langage familier ou à une langue plus soutenue.
 2. Charles Muller avait observé des valeurs variant pour la plupart entre 1, 6 et 3 dans le théâtre classique ; par exemple l'indice moyen pour *Le Cid* était de 1,64 et celui de *Nicomède* était encore en-dessous (1,07). Étienne Brunet a en revanche relevé des valeurs de 5,72 chez Zola, 4,08 chez Giraudoux, 3,56 chez Hugo et 2,63 chez Chateaubriand, dont l'indice témoigne d'un style très soutenu. Chez Proust il a observé un indice de 3,30 dans son premier texte qui passait à 5,03 dans son dernier. Dans *Frantext* l'indice pronominal est de 4,33 pour la prose littéraire et de 2,004 pour la poésie. Voir Charles Muller, *Initiation aux méthodes de la statistique linguistique*, Paris, Hachette, 1973 ; *Principes et méthodes de statistique lexicale*, Paris, Hachette, 1977 ; « Sur quelques scènes de Molière, essai d'un indice du style familier », dans *Langue française et linguistiques quantitatives*, Genève, Slatkine, 1979, p. 107-124.
 3. Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 210.

de plus en plus délirant de Geoffrey Allen, le père de Fintan. Dans ce livre, lorsque les récits s'entrelacent une dernière fois ils vont même jusqu'à la fusion et c'est effectivement sous le signe de l'abîme et de la mort que s'opère cette jonction des deux temporalités :

Les enfants de Ndri commencent leur errance, mendiant leur nourriture sur les marchés, de ville en ville, voyageant sur les longues pirogues de pêche. Ainsi a grandi Okawho, jusqu'à ce qu'il rencontre Oya, qui porte en elle le dernier message de l'oracle, en attendant le jour où tout pourra renaître.

Sur le lit de sangles, Geoffroy écoute la respiration de Maou. Il ferme les yeux. Il sait qu'il ne verra pas ce jour. La route de Merroë s'est perdue dans le sable du désert. Tout s'est effacé, sauf les signes itsi sur les pierres et sur le visage des derniers descendants du peuple d'Amanirenas. (*Onitsha*, p. 247)

Nous constatons donc que les caractérisations génériques relevées par ailleurs ne sont pas ici toujours déterminantes pour caractériser les récits entrelacés ; et il semble que la plus importante différence entre les deux formes de récits soit à trouver au niveau sémantique et thématique.

Variations sémantiques et thématiques

« Ailleurs. C'est avec le voyage le maître-mot de l'œuvre et de la vie de Jean-Marie Gustave Le Clézio », écrit Marc Dupuis dans *Le Monde de l'éducation*¹. L'auteur passe en effet pour l'écrivain-voyageur par excellence ; aimantée par le désert, la mer et les pays sauvages, sa littérature serait celle des errances et des mythologies. Peut-on le vérifier par les chiffres ? Peut-on, avec la statistique, dévoiler les mots et les thèmes préférés de Le Clézio ?

Les mots que nous sentons comme typiques de l'écriture leclézienne, les reconnaissons-nous à leur fréquence ou à la signification particulière que Le Clézio leur prête ? Selon Étienne Brunet, « il faut croire que les deux faits sont liés. [...] et cette liaison entre la fréquence, la préférence et l'importance constitue le postulat fondamental de la statistique lexicale² ».

Si nous nous intéressons aux textes du corpus B pris dans leur ensemble et sans distinguer les différents récits, le logiciel Hyperbase permet d'effectuer la comparaison avec les données de *Frantext* de la période 1900-1990 et nous fournit la liste de spécificités ci-dessous. Les listes – la liste des excédents significatifs à gauche et la liste des déficits

1. N°257, mars 1998, p. 27.

2. *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988, p. 426-427.

significatifs à droite – soulignent fortement ce que nous avons pu constater dans d'autres études sur le vocabulaire leclézien¹ : on retrouve l'importance des éléments de la nature, omniprésente dans l'écriture leclézienne du côté des excédents avec des mots comme *volcan, mer, plage, fleuve, vent, dunes, etc.*². Du côté des déficits – c'est-à-dire les mots les moins utilisés par rapport à Frantext – nous trouvons, comme dans l'ensemble du corpus de Le Clézio, les pronoms personnels et les marques de dialogue qui, par leur absence, sont caractéristiques de l'écriture leclézienne³ :

Vocabulaire spécifique du corpus (excédents)				Vocabulaire spécifique du corpus (déficits)			
Écart	TLF	Corpus	Mot	Écart	TLF	Corpus	Mot
139.68	65	129	palissades	-41.25	171164	304	vous
94.61	67	89	pirogue	-32.01	396110	2905	je
94.12	5755	888	jusqu'	-26.82	431159	3653	que
86.06	116	107	volcan	-25.02	141768	788	me
84.02	6819	879	mer	-24.15	229220	1692	ce
78.49	1062	305	plage	-21.84	305816	2638	pas
72.63	1647	357	fleuve	-21.65	170524	1220	on
66.93	235834	6793	elle	-20.39	323513	2925	une
65.82	7270	734	vent	-19.68	40921	84)
65.44	186	104	dunes	-19.36	40245	86	(
64.24	182	101	broussailles	-18.66	89602	540	tu
61.80	66	58	hutte	-18.00	58150	269	ça
60.73	567	172	rochers	-17.46	41658	141	non
60.05	49276911262	les		-16.63	92788	641	m'
59.15	274	115	quarantaine	-16.55	92423	640	cette
56.32	12487	880	eau	-16.22	97700	705	bien
54.38	2186	318	sable	-15.27	79885	557	mon
54.38	400	129	baie	-15.17	267396	2616	ne
53.05	8196	654	lumière	-14.96	408692	4274	d'
52.77	7241	606	bruit	-14.54	34121	142	dont
52.26	1898	284	désert	-14.53	349510	3608	en
52.11	10706	754	soleil	-14.45	202774	1920	se
51.39	104	61	îlot	-13.87	157506	1440	mais
51.19	1164	214	vallée	-13.38	82020	640	moi
49.94	2208	296	pierres	-12.99	27884	119	te
48.18	759	161	collines	-12.83	136975	1257	nous
47.88254949042150,				-12.64	24582	97	t'
47.03	378	109	rivage	-12.52	52265	360	deux
43.75	10986	666	ciel	-12.27	29466	147	avoir
42.49	200	71	guerriers	-12.45	19116	55	nos
42.75	1579	214	vagues	-12.29	22559	86	car
42.06	3821	346	lentement	-12.24	20428	69	ainsi
41.38	742	138	plate	-12.11	62353	474	ces
41.08	13161	709	visage	-12.08	18770	58	quoi
40.59	156309	3877	sur	-11.94	26769	129	petit
40.55	166682	4071	a	-11.86	26829	131	faut

1. Voir Margareta Kastberg Sjöblom, *op. cit.*, p. 457-466.

2. Il convient de rappeler ici la relative longueur du roman *La Quarantaine*, qui a une influence sur cette analyse.

3. Voir Margareta Kastberg Sjöblom, *op. cit.*, p. 339-344.

40.25 323745 6854 des	-11.58 32943 193 vie
39.93 80153514585 la	-11.57 51125 373 faire
39.72 1047 160 herbes	-11.55 147626 1432 lui
38.53 2158 232 poussière	-11.36 25043 124 chez
38.34 2027 223 île	-11.14 17388 61 ton
37.08 1634 192 bateau	-11.12 21206 94 toi
37.03 1124 156 montagnes	
36.80 10297 560 enfants	

Pour filtrer les spécificités de chacun des deux types de récit, nous procédons à la comparaison interne, toujours avec l'aide d'Hyperbase, qui cette fois-ci prend sa norme non plus par rapport à une référence externe, mais considère le corpus lui-même comme un ensemble clos¹. Les listes de spécificités ci-dessous – à gauche l'ensemble des récits « contemporains » et à droite celui des récits « mythiques » – permet d'étudier leurs profils contrastés et de dégager des thématiques bien différentes :

Vocabulaire spécifique récits modernes

Écart	Corpus	Texte	Mot
22.88	6793	6082	elle
15.58	2905	2622	je
9.77	269	266	ça
9.70	4644	3978	est
9.51	22628	18726	.
8.90	1124	1011	ai
8.51	3692	3161	»
8.20	788	716	me
8.15	1576	1386	j'
7.94	4071	3463	a
7.94	641	587	m'
7.81	165	164	rue
7.64	330	313	regarde
7.23	397	370	va
7.07	879	784	mer
7.01	2638	2258	pas
6.96	121	121	hôtel
6.83	7113	5942	il
6.80	146	144	chambre
6.69	761	680	très
6.40	157	153	aime
6.23	115	114	quarantaine
6.21	304	283	vous
6.08	1822	1564	y
6.01	640	571	moi

Vocabulaire spécifique récits mythiques

Écart	Corpus	Texte	Mot
19.09	679	335	hommes
16.52	127	105	Dieu
15.26	11262	2809	les
15.21	137	104	camp
14.24	71	66	guerriers
13.41	103	80	puits
12.73	284	147	désert
12.04	357	166	fleuve
11.78	685	261	terre
10.87	148	87	fil
10.65	34	34	tentes
10.41	2076	595	ils
10.41	810	280	étaient
10.12	474	185	avaient
10.06	60	47	guerrier
9.75	4362	1105	du
9.63	79	54	colline
9.50	214	102	vallée
9.46	539	197	femmes
9.22	78	52	aveugle
9.14	137	74	soldats
8.74	52	39	bleus
8.66	38	32	tombeau
8.62	232	102	poussière
8.52	642	215	leur

1. Un mot appartient au vocabulaire spécifique d'une partie d'un corpus lorsque sa fréquence relative dans ce texte, ou dans cette partie, s'écarte *significativement* de celle observée dans l'ensemble du corpus. Si la fréquence dans la partie étudiée est supérieure à la fréquence attendue, on dit que le mot est une *spécificité positive* ; dans le sens contraire, la spécificité est dite *négative*. En revanche, si l'écart n'est significatif dans aucune des parties du corpus, on dit que le mot est « non-spécifique » ou « commun ». Si les tests permettent de conclure avec plus ou moins de certitude à la spécificité d'un mot, la « non-spécificité » n'a pas le même statut : la normalité de la distribution est l'hypothèse la plus probable, mais elle n'est pas prouvée.

5.82 1257 1089 nous	8.50 115 63 nord
5.76 137 133 m	8.41 71 46 bêtes
5.75 705 624 bien	8.40 59 41 lait
5.71 113 111 maman	8.28 38 31 piste
5.69 1495 1286 tout	5.71 3737 3140 -
5.67 437 395 suis	8.24 27 25 Chrétiens
5.59 97 96 vois	8.15 203 90 celui
5.57 214 201 vagues	8.14 989 298 leurs
5.54 686 606 fait	7.95 1115 326 vers
5.54 108 106 avons	7.72 37 29 chevaux
5.52 212 199 parle	7.72 29 25 radeaux
5.40 540 481 tu	7.70 33 27 troupeaux
5.30 5052 4209 un	7.70 31 26 chèvre
5.30 305 279 plage	7.70 31 26 chameaux
5.28 112 109 lagon	7.54 138 66 sud
5.28 101 99 salle	7.26 10911 2430 le
5.23 131 126 faut	7.21 62 38 peuple
5.16 129 124 palissades	7.19 81 45 boue
5.13 97 95 berger	7.11 514 168 ma
5.05 179 168 semble	7.01 19 18 ô
4.94 141 134 passe	6.88 23 20 gloire
4.93 66 66 drôle	6.64 422 140 ville
4.92 230 212 mes	6.53 560 174 enfants
4.87 173 162 rues	6.52 45 29 radeau
	6.52 17 16 cavaliers
	6.43 36 25 roi

Les listes permettent de faire plusieurs constatations. Premièrement, l'utilisation des pronoms personnels dans les deux types de récits diffère nettement. Les listes de spécificités mettent en évidence non seulement l'utilisation du pronom *elle* dans les récits modernes – faisant référence aux protagonistes féminins de ces romans – mais également celle des pronoms personnels de la première et de la deuxième personnes privilégiées par le dialogue. L'exemple ci-dessous est tiré du roman *Désert* ; il témoigne de cette écriture dont le style, souvent presque parlé, affecte la transparence :

“J’ai faim”, dit Lalla. Elle est indifférente à tout, peut-être qu’elle pense qu’elle va mourir.

“J’ai faim.” Elle répète cela lentement.

L’homme, lui, s’affole et bégaye. Il se lève, il court vers le comptoir, il revient bientôt avec un sandwich et un panier de brioches. Lalla ne l’écoute pas ; elle mange vite, d’abord le sandwich, puis toutes les brioches, les unes après les autres. L’homme la regarde manger, et son gros visage est encore tout agité par l’émotion. Il parle par bouffées, puis il s’arrête, de peur de fatiguer Lalla. (p. 280)

L’extrait illustre également un autre phénomène dont témoignent les listes de spécificités : l’ancrage au monde moderne. Nous y trouvons des mots comme *rue*, *hôtel*, *chambre*, *auto*, *fenêtre*, *sandwich*, etc., témoignant de l’actualité de la fiction et de notre société occidentale.

Un autre univers lexical très présent dans ces récits avec de forts coefficients de spécificité est celui de la mer, représenté par des mots comme *mer, plage, lagon, palissades*, etc. En effet, non seulement le long roman *La Quarantaine* se déroule au milieu de l'Océan indien, mais la mer est présente dans le long voyage de Fintan vers l'Afrique dans *Onitsha*, dans la traversée sur la Méditerranée vers l'Israël d'Esther dans *Étoile errante*, et Lalla dans *Désert* traverse aussi la mer à plusieurs reprises.

Or, dans le récit du second niveau le contexte sémantique est tout à fait différent. Dans ce corpus c'est le pronom *ils* qui est privilégié, et en haut de liste nous trouvons également *hommes* et *femmes*. Ces récits ont en effet une valeur universelle, un caractère que l'on pourrait rapprocher des grands mythes fondateurs et, notamment, de la Bible où il s'agit des êtres humains, de l'humanité. Le mot *Dieu* est le deuxième mot de la liste de spécificités (coefficient de 16.52) ; et la liste ressemble en effet fort à celle établie dans une recherche sur l'Évangile effectuée par Étienne Brunet¹.

Plus directement, le récit de cette longue marche à travers le désert vers le nord où *il y a de l'eau et des terres pour tous*², avec pour guide un saint prophète rappelle fortement le récit biblique de *L'Exode*. Dans la Bible, les Hébreux fuient l'Égypte où ils sont persécutés et marchent vers la terre Promise, que leur a donné Yahvé, sous la direction de Moïse. Après de dures années dans le désert, où ils sont cependant aidés par des ressources miraculeuses, comme l'eau que Moïse fait jaillir du rocher ou la manne du ciel, ils atteignent Canaan, la Terre Promise³.

L'histoire des guerriers du désert est en effet exactement parallèle et semblable à celle des fils d'Israël. Ce caractère est encore mis en valeur par des mots (les plus spécifiques de ces récits) que la société antique et pastorale évoque tels que *bêtes, lait, troupeaux, chèvre, chameaux, bœuf*, etc., ainsi par que les mots de la guerre traditionnelle : *camp, guerriers, soldats, cavaliers*, etc. Sont présents aussi les mots qui reflètent les relations familiales et traditionnelles : *filles, enfants*, etc., qui contribuent à donner au récit un caractère évangélique, le terme même de *chrétiens* se trouve d'ailleurs vers le milieu de la liste. L'espace, dans le récit du deuxième niveau, n'est plus celui de la mer mais terrestre avec *le désert, le fleuve, la terre, la colline, la vallée*, etc. Le passage le plus spécifique extrait du roman *Désert* par Hyperbase en est un exemple très parlant :

-
1. « Un texte sacré peut-il changer ? », dans *Variations sur l'Évangile, Journal of Northwest Semitic Languages*, 26 mars 2001, p. 7.
 2. *Désert*, p. 49.
 3. Madeleine Borgomano, « *Désert* » de J.-M.G. Le Clézio, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Parcours d'une œuvre », 1992, p. 95-96.

Puis, la caravane des hommes, des femmes et des enfants, poussant devant eux leur bétail, et qui suivaient le grand nuage de poussière rouge qui montait devant eux dans le ciel. Chaque jour, ils marchaient dans le fond de la vallée immense, tandis que le soleil, au-dessus d'eux, suivait le chemin inverse. C'était la fin de l'hiver, et les pluies n'avaient pas encore adouci la terre. Le fond de la Saguiet el Hamra était craquelé et durci comme une vieille peau. (p. 222)

La valeur soutenue et lyrique des mots comme *ô, gloire, roi et reine* – qui sont par ailleurs les mots spécifiques du théâtre classique – semble également s'inspirer des textes sacrés :

Le peuple suit son chemin invisible. Parfois les prêtres entonnent un chant de tristesse et de mort, qu'elle ne peut plus entendre, comme si déjà un mur la séparait des vivants. La reine noire s'incline sur sa litière, balancée au rythme des épaules de ses guerriers. Devant elle, à travers le voile de ses yeux, brille la lueur lointaine qu'elle ne rattrape jamais. Derrière elle, sur la terre déserte, s'étend la marque des pieds nus, le sillage de souffrances et de morts. (*Onitsha*, p. 156)

Il convient de rappeler à ce propos le grand travail de traduction de textes sacrés amérindiens qui a occupé le temps et l'esprit de Le Clézio durant ces années. En 1976 paraît la version des *Prophéties de Chilam Balam*, traduction d'un des plus grands textes fondateurs Maya, en 1984 *Relation de Michoacan*, et *Le Rêve mexicain* en 1988. Dans le texte de la quatrième de couverture des *Prophéties de Chilam Balam*, Le Clézio écrit ceci à propos de l'esprit magique des vieux textes sacrés :

Ce n'est pas par hasard si l'esprit de notre temps retrouve ces mécanismes immortels. Cette œuvre répond à la nécessité de l'homme actuel [...] Parce que le peuple maya avait tout reconnu, y compris sa propre fin, parce qu'il avait traversé le mince écran de la réalité pour contempler le mouvement de l'univers, il est encore présent, et nous sommes à l'intérieur de son regard.

L'attitude de Le Clézio est, en effet, celle, archaïque, du conteur plus que celle, moderne, du romancier. Il lui importe de nouer d'anciennes histoires à d'autres toutes neuves, ce dont témoigne la technique de récits entrelacés.

Pour plus de précision sur la relation thématique entre les histoires « toutes neuves » et celles de valeur « ancienne », nous avons procédé à l'étude de la distance lexicale des quatre romans et des deux types de récits. Le calcul de la distance entre les vocabulaires de plusieurs textes d'un corpus vise en effet à répondre à la question : quels sont les textes

les plus proches et les plus éloignés du point de vue de leur contenu lexical et thématique ?

Lorsque l'on mesure la distance lexicale, il s'agit de comparer le vocabulaire des textes, pris deux à deux, en neutralisant les différences de taille. Une faible distance indiquera que la plus grande partie de la surface du couple considéré est commune. À l'inverse, plus la distance s'accroît, plus cette partie commune est faible, laissant une large place au vocabulaire spécifique de chacun des textes¹. La représentation graphique de l'analyse factorielle de correspondances² des distances intertextuelles, calculées sur la fréquence (N), apprécie la distance de l'un à l'autre :

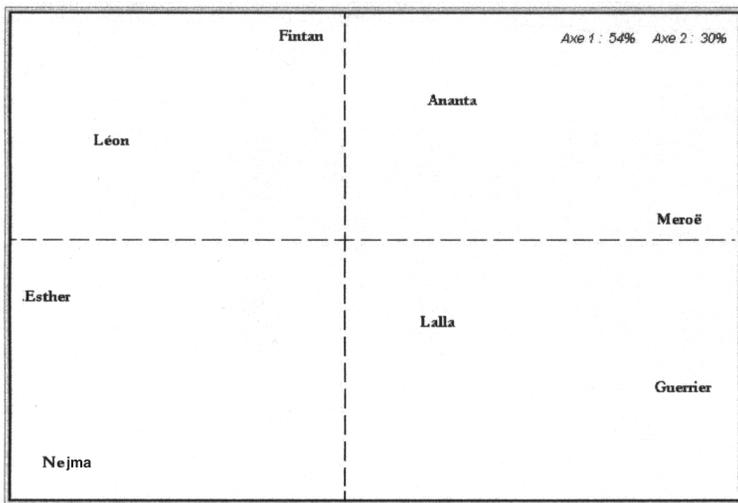


Figure n°3 : Distance lexicale des quatre romans divisés en deux formes de récits.

Ce tableau confirme ce que nous avons pu constater dans les analyses formelles de ces quatre romans : qu'il n'y pas de clivage clair entre, d'un côté, les récits ancrés dans le monde moderne et, de l'autre, le monde mythique. Dans le cas des romans *Onitsha* et *La Quarantaine*, dans la partie supérieure du graphique, la division est effectivement à constater entre, à gauche, les récits premiers et, à droite, les récits mythiques secondaires, mais dans la partie inférieure c'est la division entre les ouvrages *Désert* et *Étoile errante* qui prime.

1. Voir Margareta Kastberg Sjöblom, *op. cit.*, p. 431-434.
2. L'analyse factorielle permet de soumettre au calcul une série de formes, qui seront traitées ensemble selon les méthodes multidimensionnelles, et conduit à une cartographie signifiante, dont les éléments peuvent être comparés à la cartographie planaire courante, aux fins de détection des principales distorsions induites par l'introduction des facteurs non spatiaux. La cartographie prend, à chaque fois, une valeur significative.

Or, lorsque la distance lexicale entre les textes est calculée sur le V (absence/présence), les résultats sont assez différents. En effet, l'analyse s'appuyant sur les occurrences (N) donne l'avantage aux mots courants, et par conséquent aux particularités stylistiques, tandis que le calcul sur V donne l'avantage aux mots de faible fréquence, et de ce fait est plus sensible aux variations thématiques. L'analyse factorielle ci-dessous rend compte de cette différence :

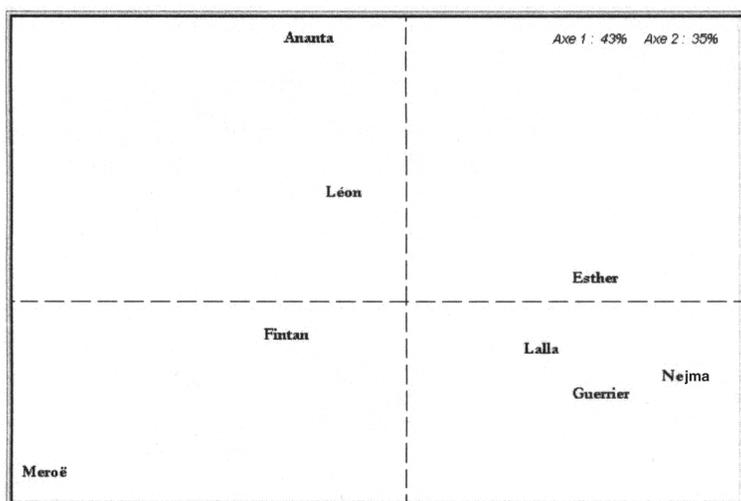


Figure n°4 : Distance lexicale des quatre romans divisés en deux formes de récits (calcul sur N).

En effet, dans cette analyse nous ne voyons pas quatre livres distincts – mais quatre univers – se dégager de façon très nette. Dans la partie supérieure de gauche c'est l'Océan indien avec ses îles qui est l'univers des deux récits constituant *La Quarantaine*. L'Afrique noire et les pays fluviaux abritent les deux récits d'*Onitsha* dans la partie inférieure à gauche. Quant aux deux autres romans, *Désert* et *Étoile errante*, ils sont beaucoup plus proches géographiquement l'un de l'autre que les deux récits « contemporains » s'écartant des récits « de second degré » (bien que l'écart ne soit pas très important), les premiers suivant les périples des jeunes protagonistes entre les terres anciennes, la France et l'univers occidental, tandis que les seconds sont ancrés dans le monde aride du désert. L'espace est un facteur important dans l'écriture leclézienne. Ces récits en deux niveaux sont toujours rattachés l'un à l'autre dans l'espace où ils vont de pair dans chacun des romans.

En revanche, la situation temporelle et le détachement entre les deux récits ne sont pas les mêmes dans les quatre romans. Le Clézio transgresse depuis toujours la temporalité traditionnelle et c'est un enjeu

important dans l'écriture leclézienne. Entre Fintan et la reine Meroë il y a deux millénaires, entre Léon et le récit d'Ananta il y a une génération, entre Lalla et les aventures de la jeune nomade Nour il y a quatre-vingt dix ans, et finalement entre Esther et Nejma il n'y a pas réellement d'écart temporel puisque les deux jeunes filles se rencontrent dans le désert de la Palestine. La première des deux analyses factorielles pourrait témoigner de ces écarts, mais faire une interprétation sûre dans ce sens serait sans doute quelque peu abusif.

Conclusion

Il est vrai que les récits intercalés sont différents, les époques de référence ne sont pas les mêmes, mais ils se rapprochent par leur détachement de notre civilisation actuelle. D'un côté le récit moderne avec ses jeunes personnages, très proche de nous par l'actualité des propos et par le caractère simple et presque oral de la langue, de l'autre l'élévation spirituelle vers un langage soutenu, quasi biblique, et une thématique rejoignant les grands mythes universels, donnent aux livres une autre profondeur et une dimension plus « élevée ». Le récit du premier degré « porte » celui du deuxième, qui fait l'émergence dans le présent :

La suspension de la temporalité moderne amène enfin le bonheur d'une identité. L'être est saisi dans sa ponctualité, au fur et à mesure qu'il évolue, se transforme et s'identifie. Loin de participer à la temporalité traditionnelle discontinue, il devient le reflet du mouvement de l'âme. "L'histoire", le temps profane étant implicitement aboli, demeure alors la seule mesure temporelle de la durée illimitée, celle de l'Homme qui vit et non seulement qui existe, de l'être du "Monde" et non plus uniquement de l'être d'ici¹.

On pourrait comparer, comme le fait Michelle Labbé, ces récits à l'épopée qui a été définie comme « tradition sacrée et péremptoire, impliquant une appréciation de portée universelle et commandant une attitude révérencieuse² ». Le dialogue qui s'instaure entre les deux textes reflète un dialogue entre deux époques et deux vécus intimement liés : d'un côté le récit épique narrant le vécu collectif des hommes bleus et le récit personnel d'un destin individuel et de l'autre une histoire individuelle ancrée dans notre époque :

-
1. Sophia Haddad-Khalil, *La Rêverie élémentaire dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Thèse de Doctorat, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II), 1998 ; publiée aux Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1998, p. 394.
 2. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 452.

Désert conjugue deux temporalités. La temporalité romanesque, qui repose sur une conception linéaire du temps, construit le roman comme roman réaliste moderne. Mais elle se superpose à une conception rythmique et cyclique du temps, caractéristique de genres littéraires appartenant à des époques plus anciennes, comme l'épopée¹.

Toutefois, ces détachements temporels et l'insertion d'un récit d'un second degré ne semblent pas, selon nos analyses statistiques, traduire deux sortes d'écritures ou deux genres littéraires différents. Au contraire, les deux récits qui forment un livre semblent très étroitement liés par leur structure et sont créés l'un pour l'autre, formant ainsi un tout, un ensemble solide. Le texte épique présente un style incantatoire, avec une marge à gauche plus large qui souligne son caractère poétique, et le récit « moderne » offre, derrière sa simplicité apparente, un ton poétique qui perce à travers un rythme lui aussi incantatoire pour ainsi proposer une conciliation entre deux « genres littéraires » de structures qui, à première vue, peuvent sembler hétérogènes.

Il y a quelques années les critiques littéraires se sont beaucoup occupés, chaque fois qu'un ouvrage de Le Clézio paraissait, de savoir s'il s'agissait d'un roman ou pas. Contrairement à ce que certains critiques ont dit, et dans le cas de ces quatre romans, nous sommes encline à penser, comme le fait Madeleine Borgomano, qu'il s'agit bien d'une seule et même forme de récit :

Désert n'est qu'indirectement un roman à deux voix : c'est un roman à deux points de vue, éloignés dans le temps, mais rapprochés par leur égal silence, accordé au désert, tous deux transcrits par une voix unique, discrète, effacée pour se mettre au service de leur conscience reconstituée².

Dans les quatre romans la situation est sensiblement la même. Il semble que chaque roman forme une seule unité, et les analyses statistiques le confirment. En effet, les deux récits n'ont pas d'autonomie, au contraire ils forment une unité solide au service d'une seule histoire. Cette technique d'importations et d'entrelacs des récits s'avère particulièrement efficace car elle marie deux dimensions et donne une profondeur remarquable à l'œuvre.

1. Madeleine Borgomano, « *Désert* », *op. cit.*, p. 44.

2. *Ibid.*, p. 44.

La voix narrative leclézienne : entre altérité et specularité

Véronique Pagès-Jodlowski

Toulouse

Depuis la publication de *Désert* en 1980, l'écriture leclézienne a franchi les frontières du pays natal, Nice, pour s'aventurer à la découverte d'autres types de sociétés, extra-occidentales. Aussi entend-on, dans les œuvres de Le Clézio de 1980 à nos jours, des voix entrelacées et non pas une voix homogène, repliée sur elle-même. Ces textes ne peuvent pour autant être qualifiés d'exotiques ; en effet, le voyage auquel Le Clézio, l'écrivain aux origines multiples, convie le lecteur est avant tout un voyage intérieur. L'espace est conçu dans cette œuvre comme un tremplin onirique, un passeur de la mémoire collective. Le nomadisme leclézien (comme l'atteste la dernière nouvelle de *Cœur brûle et autres romances*, publié en 2000¹) exacerbe le rêve obsédant d'être à la fois partout et nulle part. Plus qu'un nomade, Le Clézio est un écrivain qui se met en marge de la société ; une sorte d'archéologue de la mémoire ou de l'esprit des lieux, dont l'imaginaire est hanté par les civilisations disparues. Les frontières du texte sont elles aussi dépassées : le pacte romanesque se substitue ici au « classique » pacte autobiographique pour donner lieu à un discours ambigu, où le « je » de l'écriture se cache derrière les multiples visages de ses personnages. Par une sorte de camouflage inconscient, l'œuvre se tient sur les marges du roman et de l'autobiographie, et semble annuler la question des genres (et celle de l'appartenance à une famille). Ainsi, l'écriture leclézienne révèle tout en les cachant les liens intimes qui relient le biographique et le littéraire. C'est donc la transparence de la mémoire familiale qui d'emblée se dérobe au lecteur ; interroger cet art paradoxal de cryptage/décryptage revient à trouver les points de jonction entre mémoire et invention afin de mettre à jour ce que Christian Chelebourg appelle « une poétique du sujet² ». En effet, reste perceptible, au-delà des travestissements narratifs, la trace d'une voix intime. La question de l'altérité, que soulèvent les

1. Tous les textes de Le Clézio cités dans cette étude ont été publiés aux éditions Gallimard.

2. *Jules Verne, l'œil et le ventre. Une poétique du sujet*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Bibliothèque des Lettres Modernes », 1999. Dans un ouvrage plus récent encore (*L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan, coll. « Université », 2000), il rappelle que « la poétique du sujet s'intègre aux études de l'imaginaire comme un approfondissement de la singularité du geste créateur ; elle cherche à définir les motivations intimes de la création littéraire, les déterminations individuelles qui président à l'élaboration d'une écriture » (p. 105).

problématiques de l'intertextualité et de l'interculturalité, n'en demeure pas moins au cœur de la construction autobiographique leclézienne. Dans cette « poétique du sujet », l'autre occupe une place de premier choix : il est un miroir identitaire ou le réceptacle de moi possibles. Il semblerait bien que Le Clézio, sensible à l'idée de culture, de patrimoine, d'héritage littéraire, mais réceptif aussi aux cultures, civilisations et sociétés différentes de la sienne, renoue avec la tradition humaniste : ses textes abolissent les frontières arbitraires et rétablissent un espace de libre-circulation. Nous nous proposons tout d'abord d'étudier la nature de ces voix autres, inscrites dans la parole leclézienne : voix transculturelles et intertextuelles, c'est-à-dire la thématique de l'altérité, qui trouve sa manifestation la plus exemplaire dans l'éclatement narratif et, plus justement encore, dans le cryptage narratif. On verra toutefois que cet éloge de la différence converge vers une forme de specularité originale où l'autre cristallise la question des origines et de l'identité.

Le cryptage narratif

Au cœur de ce mystère biographique que les livres de Le Clézio entretiennent, la publication en 1986 de *Voyage à Rodrigues* constitue un événement majeur en ce qu'elle révèle un des mécanismes créateurs que nous nous proposons de désigner par le terme de cryptage. *Voyage à Rodrigues*, sous-titré *Journal* (1986), est le carnet de bord de l'écrivain parti sur les traces de son grand-père paternel, « chercheur d'or ». Cette œuvre, parue à la suite du « seul récit autobiographique¹ » que Le Clézio ait voulu écrire, intitulé *Le Chercheur d'or*, peut être lue comme un brouillon paradoxal qui vient révéler à contretemps les travestissements opérés par la fiction. Non pas état d'un texte antérieur au roman mais bien autre texte, ce journal intime est un récit des origines qui, pour être chronologiquement premier, est néanmoins restitué a posteriori, comme si la mémoire familiale ne pouvait advenir que sur fond de mystification. Ce que fonde cette inversion d'ordre littéraire, c'est l'identité d'un écrivain qui se livre à un travail de faussaire, soucieux avant tout de préserver l'illusion romanesque et de brouiller les pistes². En effet, chez le Clézio, le biographique fait corps avec l'imaginaire au point qu'il est parfois très difficile de dire où commence et où finit l'invention. Le cryptage s'opère donc par la mise en récit qui efface les coutures entre vie et fiction. Les attributs classiques du roman : temps, décor, personnages, jeux narratifs, peuvent être appréhendés comme autant de procédés de fictionnalisation ou encore de travestissement d'une histoire personnelle, d'une identité biographique.

1. C. Chelebourg, *L'imaginaire littéraire...*, op. cit., p. 133.

2. J'ai pu montrer dans le cadre de ma thèse de Doctorat, *Écriture et nostalgie des origines dans l'œuvre de Le Clézio* (Université de Toulouse-le-Mirail, 2000), combien le travail sur l'onomatopée des personnages débouche sur un « roman familial » aux brouillages permanents.

Tout d'abord, le temps est souvent traité de manière anhistorique, cyclique : « Je suis dans la vallée de la mémoire, dans la faille où le temps est tapi comme une ombre », lit-on dans « Trésor »¹ ; les métaphores (« vallée »/« mémoire » ; « faille »/« temps ») éludent tout « effet de réel » au profit d'une temporalité intériorisée. Le Clézio cherche à saisir ce moment où l'Histoire devient mythe, récit des origines, pour un individu ou une société. La double temporalité présente dans *Désert* (1980), *Onitsha* (1990), *Pawana* (1992), *La Quarantaine* (1995), traitée de manière quasi synchronique², rend possible la superposition de deux mondes historiquement et géographiquement disjoints. La logique du récit échappe au déroulement linéaire du temps et le fil narratif s'approfondit à partir d'un point de vue subjectif. Le télescopage d'un temps ancien et d'un temps moderne est souvent le résultat d'une introspection au terme de laquelle le personnage accueille un monde illimité :

La nuit s'ouvre peu à peu, dans le ciel, sur la terre. Juba traverse les champs déserts, il s'éloigne des dernières maisons de paysans, il ne voit plus le fleuve. [...]

Alors Juba enveloppe sa tête dans la toile blanche, et il ne bouge plus. Il regarde au loin, peut-être, de l'autre côté des champs de terre rouge, de l'autre côté du fleuve métallique. Il n'entend pas le bruit de la roue qui tourne, il n'entend pas le bruit du lourd timon de bois qui pivote autour de son axe. [...]

C'est alors que Yol³ apparaît. Yol, c'est une ville étrange, très blanche au milieu de la terre déserte et des pierres rouges⁴.

Archéologue d'une mémoire collective, Le Clézio semble renoncer à parler de lui en parlant des autres (néanmoins, nous le verrons par la suite, l'écriture fonde bien l'existence d'un « sujet », autrement dit d'un auteur qui ne se confond pas avec un historien). Ce refus d'une lisibilité autobiographique immédiate se traduit aussi par le refus d'une toponymie trop exacte ; le lieu de prédilection reste la mère-nature comme force primitive et symbolique. De ce point de vue, le cliché, en tant qu'image figée, est le moyen le plus radical de sceller un secret de famille : la mémoire personnelle se défait tout en passant par le crible d'une parole essentiellement intertextuelle. Par exemple, les lieux communs de l'aventure exotique⁵ déjouent toute lecture purement mauricienne qui prendrait les personnages du récit pour les répliques parfaites des grands-parents de l'écrivain :

1. Dans *Cœur brûlé et autres romances*, 2000, p. 165.

2. Ces quatre livres sont construits sur le mode de l'alternance et confrontent tout en les juxtaposant deux récits aux contours historiques malléables.

3. Césarée de Mauritanie. En l'honneur de son protecteur, Juba II avait rebaptisé le comptoir carthaginois de Yol du nom de Césarée.

4. J.-M.G. Le Clézio, « La Roue d'eau », dans *Mondo et autres histoires*, 1978, ici coll. « Folio », p. 150, 153-154 et 156.

5. Ils sont souvent empruntés à Daniel Defoe et à Bernardin de Saint-Pierre.

Nous avons rêvé des jours de bonheur, à Mananava, sans rien savoir des hommes. Nous avons vécu une vie sauvage, occupés seulement des arbres, des baies, des herbes, de l'eau des sources qui jaillit de la falaise rouge¹.

Le pronom « Nous » fonde avant tout un couple issu de la littérature, « Paul et Virginie » notamment.

Enfin, le cryptage le plus inconscient se manifeste dans le choix des personnages. Il n'est pas rare de trouver des héros anonymes : « L'inconnu sur la terre » est désigné par l'expression « le petit garçon inconnu » :

Il n'a pas encore de nom. Peut-être qu'il n'en aura jamais. Peut-être qu'il est né avec la musique, un jour, la musique libre des mots. C'est un enfant mystérieux, un enfant qui n'appartient à personne².

« Mondo » fait résonner par paronomase le terme de « monde » mais aussi, comme le suggère François Marotin, un mot japonais « par lequel est désigné un dialogue d'un type bien particulier dans l'enseignement du bouddhisme zen³ ». De fait, Le Clézio a souvent recours à une onomastique symbolique ou voilée. « Fintan », le protagoniste d'*Onitsha*, est l'anagramme, à une lettre près, de « natif » ; cette invention prend un relief particulier pour le lecteur qui sait combien ce livre se tient sur les frontières du discours autobiographique. Ce qui, dans cette perspective, mérite d'être souligné est l'attachement de l'auteur aux figures féminines, ce dont témoigne entre autres *Cœur brûlé et autres romances*. Sur les sept nouvelles qui constituent le recueil, cinq tournent autour de destins de jeunes filles ou de femmes. Dans l'univers romanesque leclézien, la filiation se fait toujours par la mère : le père est toujours absent ou mort. *Hasard*, publié en 1999, reprend ce complexe originel :

L'homme avec qui elle avait vécu, le père de Nassima, n'existait plus. Il avait embarqué à bord d'un grand voilier qui partait pour le tour du monde, où on avait probablement besoin d'un médecin. (p. 16)

Le Clézio, pour sa part, n'a connu son père, un médecin de l'armée britannique, qu'à l'âge de huit ans. Le complexe d'Œdipe se trouve donc formulé sur le mode du déplacement et du cryptage narratif. La réalité psychique de l'écrivain, masquée par des jeux de rôles (masculin / féminin), ne s'affirme pas moins comme un puissant moteur d'invention. Nous ne pouvons que rejoindre ici l'analyse de Marthe Robert concer-

1. J.-M.G. Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, 1985, ici coll. « Folio », p. 364.

2. J.-M.G. Le Clézio, *L'Inconnu sur la terre*, 1978, p. 7.

3. « *Mondo et autres histoires* » de J.-M.G. Le Clézio, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995, p. 36. Marotin rappelle que le mondô repose sur un échange de questions (*mon*) et de réponses (*dô*).

nant l'acte créateur en général (et le genre romanesque en particulier) : « Le complexe d'Édipe étant un fait humain universel, il n'y a pas de fiction, pas de représentation, pas d'art de l'image qui n'en soit en quelque manière l'illustration voilée¹ ». La mise en récit est une sorte d'écran qui cherche à rendre opaque toute référence à un temps ou un lieu trop précis, annule toute ressemblance avec des personnes qui auraient réellement existé. L'écriture de le Clézio naît tout autant d'un refoulement d'un complexe inconscient que d'un processus de sublimation qui transforme la mémoire en un terreau universel. Livre après livre, s'impose au lecteur l'avènement d'une autobiographie secrète.

La question des origines et de l'identité

Plus l'œuvre se développe, s'approfondit, plus remontent à la surface, par le jeu de l'intratextualité, les vestiges d'une mémoire intime. La nouvelle intitulée « Trésor »² tisse des jeux d'échos avec des textes antérieurs. La valise du jeune « Samaweyn », héritée de son père, contient des papiers attachés par une ficelle, des photos, des lettres. « C'est cela le trésor, rien que des papiers et des photos » (p. 154). Cette observation fait songer à « ce drôle de bagage » dont parlait Le Clézio dans *Voyage à Rodrigues* :

Je pense à tout ce qui a alimenté mon rêve : ce drôle de bagage, lourd comme une maison, chargé de mots et de signes, une nébuleuse d'idées, d'images, d'amorces, et tout cela contenu dans ce vieux classeur de carton attaché par une ficelle, portant écrit de la main de ma tante, ce titre vengeur et drôle : PAPIERS SANS VALEUR. (p. 116)

Ainsi naissent des motifs obsédants qui renforcent la cohérence d'une œuvre traversée par une seule et même question : celle des origines. Le matériau de l'écriture est lui-même rendu visible comme le signe tangible d'un passé à déchiffrer, d'une mémoire à actualiser. La mise en abyme, loin d'être un procédé, assigne ici au texte un lieu de naissance :

Comment vivre sans Anna ? Comment survivre ? Ce soir, malgré ses recommandations, j'ai ouvert le vieux cahier d'écolier, où elle a écrit de son écriture un peu penchée l'histoire de Sita.

L'encre a pâli par endroits, le papier a jauni. C'est le papier de paille cassant du début du siècle, qui s'effrite sous les doigts. C'est un miracle que le cahier existe encore. [...]

1. *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972 ; Gallimard, coll. « Tel », p. 62.
2. Dans *Cœur brûlé et autres romances*, 2000.

Ainsi commence l'histoire, par ces mots qui restent en moi comme la première phrase d'un roman qu'elle n'aura pas écrit : "J'avais une amie secrète"¹.

Des mots laissés en suspens comme aiguillon du souvenir... L'écriture devient un miroir identitaire, où l'altérité est largement spéculaire : Dans le récit intitulé « Hasard », le personnage de Moguer, pour aussi atypique qu'il puisse paraître, est troublant par sa liberté, sa mélancolie et son désir de toute-puissance :

C'était cette ivresse que Moguer avait cultivée ensuite dans la solitude. Un sentiment d'une puissance infinie, quelque chose qui l'apparenterait à un roi ou à un héros. Être maître de sa propre destinée, de son avenir².

Mis face à ce héros littéraire³, capable de contempler la mer de manière extatique, amateur de silence et de solitude, le lecteur ne peut qu'être sensible à la porosité biographique de l'imagination leclézienne. La mention à la fin du texte du lieu et du temps de l'écriture : « Albuquerque, février 1999 » renforce, à la manière d'une signature, l'hésitation du lecteur. Plus subtilement encore, le dévoilement autobiographique résulte d'une confusion de l'instance narrative. Dans la nouvelle « Trésor », le jeune Samaweyn, dernier héritier du passé glorieux de Pétra⁴, rejoue ce moment où le premier Européen, John Burckhardt, explorateur d'origine suisse, pénètre dans les villes saintes de l'Arabie :

Alors j'étais revenu à ce mois d'août 1812 où tout avait commencé, quand le voyageur dont je porte le nom marchait sur ce même sentier, descendait vers la muraille brûlée où s'ouvre le Syk⁵.

Ce jeu de rôles aboutit à une ambiguïté ; le lecteur est en droit de se demander qui parle à la fin de la nouvelle :

Je suis le dernier des Samaweyn, léger d'argent et sans trésor. Aujourd'hui, j'ai quitté l'incertitude de l'enfance et je marche jusqu'à ma mort sur la même route, comme doivent le faire les hommes⁶.

Le « je » de l'écriture est un moi protéiforme⁷ dans lequel se concentre le destin de l'humanité. L'autoportrait voilé (je suis le dernier des

1. J.-M.G. Le Clézio, *La Quarantaine*, 1995, p. 449-450.

2. J.-M.G. Le Clézio, *Hasard*, 1999, p. 35.

3. « Plus tard, quelques années plus tard, quand il avait commencé sa chute, enfermé dans la coque du *Azzar*, écoutant la pluie qui ruisselait sur le pont et sur les vitres du rouf, seul comme le capitaine Nemo dans son sous-marin, Moguer cherchait à revivre chaque instant de cette scène, et tout cela lui paraissait lointain, étrange, à la fois incroyable et précis comme un rêve », *Ibid.*, p. 184.

4. Pétra est une ville taillée dans du calcaire rose, qui se trouve au fond d'un canyon au sud de la Jordanie. Édifiée par les Nabatéens vers 400 avant Jésus-Christ, elle est célèbre pour son site où sont sculptées les façades de nombreux tombeaux et temples.

5. *Cœur brûlé et autres romances*, 2000, p. 157.

6. *Ibid.*, p. 188.

7. Je = Samaweyn = John = Le Clézio = l'Homme.

Le Clézio) ne satisfait pas à un narcissisme primaire mais cristallise les rapports entre soi et les autres. L'écriture tend à s'affranchir de la sphère familiale ; l'angoisse d'être l'« *ultimus mei generis*¹ » ouvre sur une question plus philosophique : quelle est la place de l'homme dans le monde ? Là se situe la différence entre Le Clézio et des écrivains contemporains attachés à la tradition de l'« autofiction ». Pour Pierre Bergounioux, Yves Charnet, Annie Ernaux, Pierre Michon, Jean Rouaud, le passage à l'acte créateur est strictement vécu comme une quête autobiographique centrée sur la famille ; le lecteur ne peut d'ailleurs s'y méprendre.

Néanmoins, Le Clézio partage avec ces auteurs la même passion généalogique, ses apories et ses trous noirs, que Dominique Viart résume ainsi : « La question de l'identité – “qui suis-je ?” – devient quelque chose comme “Que ne sais-je pas avoir été ?”² ». L'incomplétude du discours autobiographique leclézien renvoie à un déchirement familial qui a coupé Le Clézio de ses origines mauriciennes³. Au-delà de la fiction, *La Quarantaine* confesse cette blessure intime : « Depuis mon enfance, il y a en moi ce creux, cette marque dans le genre de celle que laisse un doigt appuyé trop longtemps sur la peau » (p. 421). La mémoire de l'exil relève d'un indicible que des mots couchés sur le papier tentent d'approcher : l'indicible d'un bannissement, la hantise de la bâtardise⁴. Le Clézio construit son œuvre sur le mode de l'amplification : la solitude de ses personnages se trouve mise en résonance. Le manque devient cette brèche dans laquelle l'œuvre s'engouffre comme dans un tunnel sans fin. Rentrer dans la grande famille des écrivains reste alors la seule ambition avouée de Le Clézio :

C'est à lui que je pense, encore. Je m'en souviens, j'avais dix ou onze ans, ma grand-mère m'avait parlé de ce qui s'était passé, ce soir-là, dans le bistrot de Saint-Sulpice, elle m'avait lu des passages du *Bateau ivre*, je lui ai demandé : “Mais ton Rimbaud, est-ce que c'est comme un oncle pour moi ?”. Je croyais qu'on l'avait caché, chassé, juste parce qu'il était un voyou, qu'il était parti en abandonnant tout le monde, comme Léon.

1. J.-M.G. Le Clézio, *La Quarantaine*, 1995, p. 442.

2. « Filiations littéraires », dans *La Revue des Lettres Modernes*, Série « Écritures contemporaines », n°2 « États du roman contemporain », Paris, Lettres Modernes Minard, 1999, p. 123.

3. « Euréka a sans doute été un des quatre ou cinq premiers mots que j'ai entendus, puis retenus, dans ma vie [...]. Entre nous, je n'ai pas compris tout de suite s'il s'agissait d'une maison ou d'un pays : Euréka... je ne savais pas ce que c'était, mais je savais que ça avait existé, et que ça n'existait plus, que du côté de ma famille, il n'y avait plus cela, que ça avait disparu, que c'était fini. C'était comme d'avoir été banni » confie Le Clézio à Gérard de Cortanze dans *J.-M.G. Le Clézio. Le Nomade immobile*, Paris, éd. du Chêne/Hachette, coll. « Vérités et légendes », 1999, p. 177.

4. « Le nom de son père. Nassima pensait à cet homme qui était parti à l'aventure, elle voyait sa haute stature, ses yeux clairs qui luisaient dans son visage sombre. Des yeux de chien, qui voyaient même dans la nuit. Son nom de Nassim, qui signifiait le vent qui l'avait emporté. Il était trop léger pour vivre avec elles », *Hasard*, 1999, p. 18.

Alors j'ai voulu aller sur le dernier lieu où il avait vécu comme on va sur un caveau de famille¹.

La littérature devient cette terre d'accueil que l'écrivain se choisit, terre aux langues multiples : française, anglaise, créole, comme autant de langues natales réconciliées ; l'intertexte, qu'il soit explicite ou subreptice, porte avec lui le fantasme d'une parole réconciliée.

L'imagination leclézienne semble se méfier de la tradition autobiographique, voire de celle de l'autofiction ; mais le lecteur n'en est pas pour autant confronté à une écriture du soupçon, plutôt à la naissance d'une autobiographie secrète. Le Clézio cherche à faire taire le manque, à le renvoyer aux confins du dicible, à dissimuler l'absence fondatrice du père dans une sorte de quête de soi toujours ouverte, jamais arrêtée, vivante. Dans cette entreprise subjective, l'autre, celui qui est différent de moi, l'étranger, n'est jamais celui qui sépare mais celui qui aide à objectiver la peur de l'anéantissement. Nous pouvons supposer qu'à travers l'élaboration d'une mémoire de papier (au sens fort de ce terme) l'écrivain nomade a trouvé une terre d'adoption et éprouvé la vertu palingénésique de l'écriture.

1. *La Quarantaine*, 1995, p. 463.

La dimension poétique de l'intertextualité dans l'œuvre de Le Clézio

Miriam Stendal Boulos

Université d'Oslo

Le rythme et le ton poétiques font indéniablement partie des facteurs principaux du grand succès des romans de Le Clézio. Son écriture romanesque reflète la tendance du roman au XX^e siècle, où le genre se caractérise par une structure ouverte : une mise en question des critères du genre et la volonté de l'investir de traits caractéristiques d'autres genres, tel le genre poétique. Malgré une tendance dans la critique à vouloir distinguer deux périodes dans l'écriture de Le Clézio, la première expérimentale à l'instar du nouveau roman, la seconde à structure d'apparence plus traditionnelle mais avec des accents lyriques, son œuvre exprime une continuité profonde qui est assurée par sa structure poétique. S'il existe une constante qui semble dominer sa tentative novatrice, c'est la volonté d'investir le roman des caractéristiques propres au poème, en utilisant sa structure, ses procédés techniques.

La cohésion de ses romans ne réside pas au niveau de l'orchestration d'une intrigue et de la construction d'un personnage authentique, mais dans une cohésion poétique, dans un rythme et un récit qui rappellent la structure du poème. Il s'agit là d'un système propre au récit poétique que Jean-Yves Tadié, dans *Le Récit Poétique*, caractérise comme « un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes : ce qui n'implique, ni élimine, la recherche des phrases musicales¹ ». Cette tendance témoigne d'une réhabilitation des techniques poétiques dans la littérature contemporaine, qui, selon Jean Ricardou, semble plus perceptible dans l'écriture romanesque que dans la poésie même : « la rime » dit-il, « amplement dédaignée dans la poésie contemporaine, a trouvé, en se généralisant et se subtilisant à tous niveaux, tout un champ d'action dans la prose romanesque moderne² ». Quand Le Clézio lui-même évoque la question des genres littéraires, c'est pour conclure qu'il s'agit « d'une question de rythme³ ».

1. Paris, PUF, 1978, p. 8.

2. *Le Nouveau roman*, Paris, éd. du Seuil, 1973, p. 100.

3. « Une littérature de l'envahissement », propos recueillis par Gérard de Cortanze, dans *Magazine Littéraire*, n°362, février 1998, p. 34.

C'est cette « question de rythme » qui formera l'optique de mon analyse de l'intertextualité leclézienne : le rôle de l'intertextuel dans la mise en œuvre de refrains, de reprises de mots, de noms, des structures syntaxiques. Une étude de quelques exemples de types d'intertextualité et de leurs fonctions poétiques me permettra de dégager la fonction de l'intertextualité dans le projet poétique de l'écrivain.

Dès son premier roman, Le Clézio souligne l'importance de l'intertextualité. On connaît la citation de Robinson Crusoë, l'épigraphe du *Procès-verbal* (« Mon perroquet, comme s'il eût été mon favori, avait seul la permission de parler »), qui renvoie à la conception de Julia Kristeva, selon qui « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹ », et qui définit comme intertextualité « cette interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte² ».

Le Clézio rythme son premier roman de nombreuses références au Nouveau Roman et aux romans existentialistes. On peut noter des références à *L'Étranger*, à *La Nausée*, et une prédilection pour des adjectifs comme « symétrique », « égal », « perpendiculaire », qui témoignent d'une volonté de parodier l'écriture des nouveaux romanciers, en particulier celle de Robbe-Grillet. Maintes descriptions rappellent *La Jalousie* de Robbe-Grillet : les descriptions des fenêtres dans *Le Procès-verbal*³ (p. 73, 76, 78), la présentation de Michèle, « dont la vue était limitée aux dimensions de la fente du volet, environ 1,5 cm sur 31 cm » (p. 57)⁴, ainsi que celle d'Adam, les « coudes posés symétriquement sur une serviette-éponge, mais en dessous des omoplates » (p. 22)⁵.

Chez Le Clézio, l'intertextualité est cependant plus qu'une façon de se situer par rapport à une tradition littéraire. Son intertextualité est intimement liée à son *interculturalité*. Si son rôle a changé depuis les premiers romans, où elle permet de situer l'écrivain dans le paysage littéraire de l'époque, c'est que dans les derniers romans, elle implique à la fois un horizon culturel qui s'élargit et une dimension plus poétique. Cette tendance est déjà perceptible dans *Le Livre des fuites* (1969), où le narrateur multiplie les références aux situations analogues à celle du protagoniste, pour amplifier l'expression d'une expérience universelle.

1. « Le Mot, le dialogue et le roman », dans *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, éd. du Seuil, 1969, p. 85.

2. « Problèmes de la structuration du texte », dans *Théories d'ensemble*, éd. du Seuil, « Tel Quel », 1968, p. 311.

3. Paris, Gallimard, 1963. Tous les textes de Le Clézio cités dans cet article, sauf mention contraire, ont été publiés aux éditions Gallimard.

4. À cette époque, Le Clézio évoque le cinéma comme une référence technique, à l'instar des nouveaux romanciers, « Le cinéma », dit-il, « art du réel, m'a donné le goût de la réalité, il m'oblige en quelque sorte à composer un tableau mécaniste ou phénoménologique de l'homme plutôt que métaphysique. » Dans « Film et roman : problèmes du récit », dans *Les Cahiers du Cinéma*, n°185, 1966, p. 98.

5. C'est nous qui soulignons.

C'est particulièrement visible dans *Désert* (1980), où deux séries de textes s'entrecroisent pour proposer sur le plan textuel le dialogue qui semble échouer dans l'histoire du roman. C'est également visible dans *Étoile errante* (1992), où le nom de l'un des deux protagonistes – Nejma – rappelle le roman de Kateb Yacine¹ pour souligner l'actualité sociale du roman.

La tendance des derniers romans leclézien est à illustrer un horizon culturel élargi et l'investissement plus conscient de techniques poétiques est étroitement liée à la conception du langage de l'écrivain. Si la valorisation croissante d'un ailleurs – opposé à l'occident – semble coïncider avec une conception modifiée du langage romanesque, c'est que cette valorisation, en particulier celle de la société indienne, semble liée à l'approche de la parole que cette société incarne. Pour *Le Clézio*, le langage authentique, tel qu'il se présente dans la société indienne, est lié à une attitude et à un regard spécifiques, à une société capable d'abolir les limites entre la pensée et le monde, entre le regard et ce qui est regardé. « Ce qu'on appelait intérieur », dit le narrateur de *Haiï*, « ce qu'on appelait la pensée, n'était que l'extérieur du monde² ».

L'écriture leclézienne porte les traces de ce que Roland Barthes désigne comme une « conscience cratyléenne », qui veut que le langage imite les idées et que, contrairement aux enseignements de la science linguistique, les signes soient motivés³. Le propos de l'écrivain de « faire rejoindre le langage et le monde⁴ » implique le choix d'une technique primitiviste. Selon Robert Goldwater⁵, le primitivisme désigne une attitude consciente de la part de l'artiste, l'amenant à choisir certains procédés littéraires et à en omettre d'autres. Il s'agit de faire un retour en arrière dans l'histoire, l'esthétique et la psychologie, pour trouver des facteurs psychologiques primitifs de base, le primordial qui, grâce à son caractère fondamental, contient une charge émotionnelle plus grande. L'artiste « primitiviste » procède alors à une simplification formelle ou à une généralisation iconographique symbolique : il s'agit de présenter des situations cruciales de la vie, sans aucune distance psychique, en une scène simple, brutalisée ou idyllisée, qui absorbera le spectateur. Il s'agit également de réduire la présentation d'une situation et d'un personnage à quelques traits, évitant tout élément complexe et ambigu pouvant susciter l'analyse. Le choix conscient de procéder à une simplification provient d'un désir de rendre à l'homme civilisé la force des instincts primitifs, afin d'arriver à une expression plus directe des sentiments

1. *Nejma*, Paris, éd. du Seuil, 1956.

2. Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1971, p. 19.

3. « Proust et les noms », dans *Nouveaux essais critiques*, Paris, éd. du Seuil, 1972, p. 125.

4. Le Clézio à Pierre Lhoste dans *Conversations avec J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 101.

5. *Primitivism in modern art*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

intérieurs. Contrairement à l'art primitif, où la référence et les symboles sont souvent identiques, la simplification qu'opère l'artiste contemporain est fondée sur sa connaissance de styles plus élaborés et sur une ellipse dont les références sont rappelées par leur omission (cette volonté de simplification formelle, destinée à rendre à l'homme civilisé la force des instincts primitifs est commentée plus longuement dans un ouvrage que j'ai consacré à l'approche poétique du roman leclézien¹).

Ainsi, pour « se replonger dans la plus extatique fusion avec la matière » (p. 53), Le Clézio met l'accent, dans *L'Extase matérielle*, sur des expressions sensorielles, illustrations d'une relation intime avec le monde. C'est ce langage qu'il évoque aussi dans *Vers les Icebergs*, en parlant d'un poème de Michaux :

une autre langue, qu'on parlait avant sa naissance. Une langue très ancienne, qui ne servait à rien, qui n'était pas la langue du commerce des hommes avec les hommes. Pas une langue de séduction, pour suborner ou pour asservir. C'était d'elle que venaient les mots, ces mots : fluides, vent, cruche, orpheline, rails, dormir, cœur, constellée, cygne, lasciate, buée, galbe, opale, [...] Ils étaient une danse, une nage, un vol, ils étaient du mouvement².

Ce passage illustre la tendance, chez Le Clézio, à souligner la valeur magique, préconceptuelle du langage ; il s'agit là d'une intertextualité dont la fonction est purement poétique, où la valeur réside dans le signifiant et non dans le signifié³.

Car l'enjeu de certains passages intertextuels de Le Clézio réside plus dans le rythme et la sensation qu'ils provoquent que dans la référence socioculturelle. Si l'intertextualité est un lieu de rencontre, cette rencontre se fait au moyen du rythme. On peut remarquer une dimension communicative de certaines œuvres de Le Clézio, qui est souvent mimée par la structure même des œuvres. C'est le cas de *Désert* et d'*Étoile errante* où deux textes communiquent et reflètent la relation qui existe entre respectivement deux périodes historiques et deux peuples. L'intertextualité se présente comme une rencontre textuelle qui permet de mimer une rencontre culturelle, une inscription du passé dans le présent, du vécu individuel dans un destin collectif.

Dans *Désert* l'intertextualité ne se limite pas à la référence historique et mythique omniprésente dans la narration. Il existe aussi une commu-

-
1. Miriam Stendal Boulos, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.-M.G. Le Clézio*, Copenhague, Museum Tusulanum Press, 1999.
 2. Montpellier, *Fata Morgana*, 1978, p. 62, à propos du poème « Iniji » de Henri Michaux, Paris, Gallimard, 1973.
 3. On retrouve cette prédilection pour les signifiants à consonance poétique dans certains titres : le récit *Angoli Mala* (d'après une légende bouddhiste) et l'essai *Mydriase* (terme médical qui désigne une dilatation de la pupille).

nication entre ses deux textes, qui réside dans la récurrence des références. Celles-ci prennent ainsi une résonance nouvelle lorsqu'elles sont reprises dans le second récit. Elles présentent des lieux communs qui permettent de lier les personnages de deux récits par un même vécu. Afin de relier les deux textes, certaines légendes et chansons apparaissent ainsi dans les deux récits, telle la légende d'Al Azraq, racontée respectivement par Ma el Aïnine à Nour et par Aamma à Lalla, référence à un passé qui inscrit le vécu des deux personnages dans un ancrage mythique commun. De manière analogue, un thème musical commun vient rythmer les deux récits : il s'agit d'une chanson chleuh entendue par Nour au cours de sa longue errance dans le désert, que Lalla apprend toute petite, et qui hante leurs pensées depuis.

À ces rencontres de thèmes musicaux, de références aux mythes et aux légendes, on peut ajouter une autre forme de rencontre : celle de structures syntaxiques. Il s'agit là d'une des caractéristiques propres au récit poétique, la tendance aux thèmes réitérés, car comme l'explique Peter Fonagy : « la structure de l'œuvre littéraire est déterminée par les mêmes principes fondamentaux que celle de l'œuvre musicale : la tendance à la répétition d'une part, la tension suivie de détente de l'autre¹ ».

Cette tendance confère à beaucoup de romans de Le Clézio un aspect circulaire ; le mot « spirale » convient même comme concept pour désigner une situation qui semble identique à la situation initiale du roman, mais qui présente un recul, et prend un sens différent après la lecture des 250 ou 400 pages qui séparent l'incipit de la fin. Il s'agit d'un enroulement du récit, où la répétition n'est pas simple répétition mais une façon de creuser des sillons plus profonds dans le sens de l'histoire. Cette technique confère à la narration un aspect poétique : les incidents ne sont pas seulement significatifs en tant que tels, mais prennent sens à travers leur récurrence et leur variation mineure, destinées à suggérer une évolution. C'est le cas de la répétition de scènes symboliques dans *Le Livre des fuites* (telle l'évocation d'un joueur de flûte), ainsi que de la reprise inversée de l'incipit de *Désert* à la fin du roman : « Ils sont apparus, comme dans un rêve » (p. 7) – « ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient » (p. 410).

Un des derniers romans de Le Clézio illustre particulièrement bien le rôle des rencontres textuelles, grâce à des reprises de situations et de structures syntaxiques. Il s'agit de *Poisson d'or*, publié en 1997, qui confirme la continuité de l'approche poétique de l'écrivain et en fait une synthèse par sa structure même. Si l'on peut dégager un leitmotiv dans ce roman, c'est le rôle salvateur de la musique. Ce rôle est illustré par sa narration même. Toute sa narration tend effectivement à exprimer un

1. « À propos de la transparence verlainienne : forme du contenu, contenu de la forme », dans *Langages*, n°31, septembre 1973, p. 98.

éloge de ce qui permet d'échapper à la misère, à la cruauté des hommes, à l'injustice sociale : à savoir la littérature et la musique. Ce roman présente une circularité obtenue grâce aux réminiscences intertextuelles issues d'autres livres du même écrivain. Ce roman présente une répétition de scènes et de personnages de romans antérieurs, une répétition qui leur confère un sens tout particulier, qui devient perceptible lorsque nous comparons le passage de *Poisson d'or* avec le passage « original » d'un autre roman. Certains passages – et personnages – rappellent *Le Livre des fuites* et *Désert* : le vagabondage de Laïla rappelle à certains moments celui de Hogan dans *Le Livre des fuites* (elle offre à une aide soignante un livre de Fanon, alors que Hogan tente d'expliquer la philosophie de Foucault à un Indien), Laïla fait penser à une autre Marocaine, immigrée en France, Lalla de *Désert*, et Bea, la journaliste de *La Guerre* (1970), réapparaît avec le même nom et la même profession mais dans une situation sociale différente. La description de la ville moderne rappelle parfois *Les Géants*¹, et comme pour souligner que le mouvement du cercle touche à son point initial, bien que sur un autre niveau, Le Clézio se permet d'insérer dans l'avant-dernier chapitre du roman une phrase entière tirée du *Procès-verbal*. Laïla, internée à l'asile psychiatrique, retrouve ainsi l'expérience d'Adam Pollo : « Je suis enfin, maintenant, à l'ombre, assise au frais dans une petite chambre propre, que l'orientation vers le nord protège hermétiquement du soleil² » (p. 244).

Ce jeu de répétition n'est pas gratuit. Car si Le Clézio modifie légèrement cette phrase, en utilisant une forme féminine et en remplaçant l'imparfait par le présent, c'est peut-être aussi pour attirer l'attention du lecteur sur la véritable forme de réminiscence qui réside dans ses œuvres. Il ne s'agit pas seulement d'évoquer une continuité thématique grâce à la répétition de personnages et de situations typiques, mais aussi de suggérer cette même continuité à travers les échos du rythme. Si beaucoup vont rapprocher le protagoniste de *Poisson d'or* de celui de *Désert*, grâce à la similitude de leurs noms (Lalla/Laïla), de leurs origines (un quartier défavorisé au Maroc) et de leurs expériences sociales (immigrées à Marseille et à Paris), le véritable dialogue qui existe entre ces deux romans s'obtient essentiellement à travers leurs rythmes syntaxiques semblables. Malgré une différence stylistique nette – les mots familiers abondent dans *Poisson d'or* –, les ressemblances avec *Désert* sont nombreuses : le recours massif au segment « il y a » et à l'expression « ce qui était bien, c'était [...] » en constitue un exemple. Dans les deux

-
1. « À Sheridan, j'étais enfermée dans une cage de verre et de fer, au-dessus de la ville et du lac gelé, dans un endroit tellement hermétique que je pouvais croire que j'étais devenue sourde des deux oreilles. » *Poisson d'or*, p. 230.
 2. La phrase reprend en totalité celle du *Procès-verbal*, à quelques modifications de ponctuation, d'orthographe et de temps près : « Il était enfin, maintenant, à l'ombre ; assis au frais dans une petite chambre propre, que l'orientation vers le Nord protégeait hermétiquement du soleil », p. 204.

romans on remarque également un rythme lent et solennel qui, dans *Poisson d'or*, contraste avec la rapidité avec laquelle les incidents se succèdent, mais qui permet de souligner le thème poétique : l'errance interminable. L'évocation du départ de Laïla et de son amie Hourya vers la France, qui rappelle beaucoup celle des hommes bleus, est à cet égard caractéristique : « C'était ainsi. On partait, on s'en allait, on ne savait pas où, on ne savait pas quand on reviendrait. Tout ce que nous avions connu s'en allait, disparaissait¹ [...] » (p. 86).

Cette écriture en forme d'écho est également perceptible au niveau de la phrase, car ce ne sont pas seulement les grandes structures qui se répètent avec des variations, mais aussi les éléments syntaxiques. Il en est ainsi pour la phrase clé du roman, un refrain chanté à intervalles réguliers pour rappeler le thème et suggérer l'évolution du personnage. Il s'agit de la phrase qui évoque le rapt de Laïla lorsqu'elle avait trois ans :

Il y a cette rue blanche de soleil, poussiéreuse et vide, le ciel bleu, le cri déchirant d'un oiseau noir, et tout à coup des mains d'homme qui me jettent au fond d'un grand sac, et j'étouffe. (p. 11)

Je voyais la lumière sur une rue très blanche, j'entendais le cri féroce de l'oiseau noir. Ou bien j'entendais le bruit de l'os qui craquait dans ma tête quand le camion m'avait cognée. (p. 41)

Je voyais la rue blanche qui se refermait et le ciel qui disparaissait. [...] j'étais à nouveau dans le grand sac noir qui m'engouffrait. (p. 51)

Je n'avais plus peur de la rue blanche et le cri de l'oiseau, il n'y aurait plus jamais personne qui me jetterait dans un sac et qui me battrait. Mon enfance reste de l'autre côté de cette rivière. (p. 67)

La rue blanche comme le sel, les murs immobiles, le cri du corbeau. C'est ici que j'ai été volée, il y a quinze ans [...] pour une histoire d'eau, une histoire de puits, une vengeance. (p. 251)

La variation de la structure syntaxique reflète ici le mouvement de spirale de la narration : le retour à la situation initiale se fait après la narration d'un long cheminement qui va de l'angoisse obsessionnelle, à la symbolique d'un étouffement permanent (« le ciel qui disparaissait »), à une libération de l'angoisse (« je n'avais plus peur ») et à une identité retrouvée (« c'est ici que j'ai été volée »). Cette phrase, qui revient de

1. Cf. dans *Désert* : « Ils avaient marché pendant des mois, des années peut-être » (p. 12) et la clôture du roman : « Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient » (p. 411). Cette phrase rappelle également l'évocation du départ d'Alexis et sa famille, à la fin de la première partie du *Chercheur d'or* (1985) : « C'est ainsi que nous partons, ce mercredi 31 août, c'est ainsi que nous quittons notre monde, [...] la varangue où Mam nous lisait l'Écriture sainte [...] et ce jardin touffu comme l'Éden [...] » (p. 90).

manière incantatoire, illustre la conception de la poésie qui caractérise l'écriture leclézienne : la force du roman ou du poème réside dans le rythme, dans la magie des réminiscences. De cette conception résulte l'analogie fréquemment évoquée entre l'art du conteur et celui du chanteur (ce n'est certes pas un hasard si l'une des premières références intertextuelles de cette œuvre est *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun, dont Le Clézio admire tant l'art de conter). Cette analogie apparaît dans ce roman à travers le personnage d'El Hadj, dont on évoque la voix « tantôt gutturale, tantôt chantante, [...] il chantonait et se mettait à balancer le haut de son corps [...] » (p. 137). Si les derniers romans de Le Clézio soulignent que la magie de la littérature réside dans son rythme et sa musique¹, *Poisson d'or* souligne davantage le lien étroit entre littérature et musique. Le roulement des tambours dans le métro, « comme un chant, comme une langue » (p. 158) devient l'expression d'une colère refoulée. Le même goût pour le primitivisme et l'expérience collective apparaît dans ces deux formes d'art qui, dans ce roman, se présentent comme deux planches de salut pour échapper à une existence difficile. La musique devient ainsi une expression universelle qui englobe toutes les expériences du monde :

Ce n'était pas seulement pour moi que je jouais maintenant [...] : c'était pour eux tous, qui m'avaient accompagnée, les gens des souterrains, les habitants des caves de la rue du Javelot, les émigrants qui étaient avec moi sur le bateau, [...] plus loin encore, ceux du Souikha, du Douar Tabriket, qui attendent à l'estuaire du fleuve, qui regardent interminablement la ligne de l'horizon comme si quelque chose allait changer leur vie. (p. 243)

Ce texte, qui résume le rêve d'une polyphonie arrivant à une expression universelle et vitale, présente une analogie avec un passage particulièrement intéressant du *Livre des fuites*. Il s'agit du passage intitulé « Le joueur de flûte à Cuzco », où Le Clézio évoque une musique qui repose sur un seul thème simple et répété : « trois notes ascendantes, puis descendantes, ces six tons éternels qui composaient le monde » (p. 260). La nostalgie d'une force originelle trouve ainsi son expression dans l'évocation d'une musique simplifiée à l'extrême, elle se reflète également dans une composition poétique du roman où le thème se répète avec des variations mineures.

Cela nous amène à lire ces textes, si riches en répercussions et en résonances, à la manière d'un long poème qui reprend entre chaque strophe un refrain légèrement modifié. C'est cette dimension de l'écriture leclézienne qui confère à son intertextualité une fonction poétique parti-

1. Voir les nombreuses références aux légendes chantées dans *Désert* ainsi que l'évocation de « Mam » faisant des lectures le soir pour le protagoniste du *Chercheur d'or*.

culière, en amplifiant une pulsion, une expression vitale plus qu'un thème culturel.

Si la répétition permet d'amplifier l'expression d'une pulsion, Le Clézio se sert aussi d'un autre moyen poétique dans le but de nous donner une présentation plus directe et sensorielle de la matière, à savoir le mimétisme.

Le mimétisme constitue une fonction prédominante de l'intertextualité leclézienne. L'emprunt de textes contribue à créer un rythme, qui ne sert pas seulement d'écho à la structure et au contenu du roman, mais qui est censé reproduire la sensation que ce dernier évoque. À la manière dont Le Clézio mime, par la structure de ses phrases, l'esprit du protagoniste, sa respiration, ses mouvements, il se sert aussi de références intertextuelles qui sont rythmés de manière à mimer le vécu du personnage. C'est le cas des litanies et des chansons évoquées dans *Désert*, destinées à souligner l'ancrage culturel et religieux de la tribu, qui proposent un rythme répétitif et solennel, repris dans l'évocation de la marche des hommes bleus. Cette utilisation de la structure des textes incantatoires dans les phrases de Le Clézio contribue ainsi à mimer la marche douloureuse des hommes bleus¹. Le Clézio évoque d'ailleurs le rythme incantatoire comme une technique poétique particulièrement adaptée à exprimer l'expérience de l'exil, dans un article consacré au poète Mahmoud Darwich².

Mais il existe aussi un mimétisme visuel chez Le Clézio. Pour illustrer sa conception cratyléenne du langage, Le Clézio se sert de jeux avec la typographie. Pour rendre compte de l'apparition immédiate d'une image ou d'une scène, il se sert d'une typographie mimétique qui visualise la fonction narrative et le contexte psychologique d'un mot. Il procède alors à des collages typographiques, tels les exemples suivants, représentatifs de cette technique :

– Un paragraphe du *Déluge* (1966, p. 197), où Le Clézio insère une marge à l'intérieur du texte, d'où apparaît un mot surgi dans l'esprit du protagoniste, afin de transposer au texte un vécu subjectif (la sensation de faim transformant la vision du personnage).

– Un paragraphe des *Géants* (1973, p. 169), où la superposition des mots contribue à visualiser simultanément leur signifiant et leur potentiel sémantique.

– Une page de *L'Inconnu sur la terre* (1978, p. 76), où le dessin du vol des oiseaux s'intègre dans le texte afin de mimer le mouvement des mots.

1. Voir *Désert*, p. 12 et 90.

2. « Comme les Amérindiens devenus étrangers sur leur propre terre, les Arabes de la Terre Sainte n'ont plus que l'incantation », dit-il, « ces mots, ces noms qui reviennent inlassablement, et qui disent ce que sont les villes, les champs de blé, les oliviers, les toits des maisons, les puits. » Dans « Les Noces palestiniennes, Mahmoud Darwich », *NRF*, n°500, septembre 1994, p. 87.

Les stratégies typographiques de Le Clézio viennent confirmer le rôle poétique de son intertextualité. On peut parler d'une intertextualité visuelle, où les signes empruntés (affiches, logos, slogans) ont une fonction plus liée à leur matérialité qu'à leur fonction culturelle. Il lui arrive ainsi de présenter le signe exclusivement dans sa matérialité, telles les lettres *x*, *i*, *z*, dans *La Guerre*, alignées sur trois lignes pour représenter non des lettres mais la trace d'un pneu d'automobile. *La Guerre* et *Les Géants* représentent effectivement un moment de transition entre références textuelles et références iconiques ; car dans ces deux romans, les textes empruntés sont souvent intégrés dans une forme iconique, tels les noms de marques intégrés dans leurs logos.

Cette représentation matérielle du référent a pour but de mimer la vision du poète ou du personnage. Dans *La Guerre* (p. 80), l'écrivain se sert du dessin d'une ampoule électrique qui, placé en haut d'un texte, comme un cachet au milieu de la page, matérialise l'objet décrit. Le dessin mime ainsi la vision du poète contemplant l'objet de sa poésie : il matérialise la fascination du narrateur grâce à une reproduction quasi photographique d'une vision. Il s'agit également du cachet matériel d'un contribuant à l'intrigue, d'une trace laissée par un élément déterminant une époque. Car le signe iconique se présente souvent comme un indice temporel dans les romans de Le Clézio : le signe de l'éclair renvoie à une époque et à une génération dans *Les Géants*, alors que le signe d'une tribu permet dans *Désert* de renvoyer à l'appartenance mythique du protagoniste. Ce dernier qualifie également l'approche du langage représentée par Lalla, dont l'analphabétisme est compensé par la force évocatrice d'un signe.

Cette utilisation du signe iconique comme symbole d'appartenance reflète le recours croissant aux techniques primitivistes qui détermine l'écriture leclézienne. Présentant d'abord le signe verbal isolé, pour mieux exprimer sa charge poétique, Le Clézio s'intéressera ensuite aux représentations iconiques pures : des dessins d'objets et de situations souvent universelles.

Dans certains livres, ces dessins s'intègrent dans le texte pour illustrer le rêve d'une expression artistique universelle. C'est ainsi que le narrateur de *L'Inconnu sur la terre* crée des illustrations à ses réflexions poétiques, illustrations qui s'intègrent parfois matériellement dans le texte, tel le dessin à la page 76, destiné à mimer le mouvement des mots à l'image du vol des oiseaux. Cette intégration de l'image dans le texte confère au texte une nouvelle charge poétique : elle permet qu'autour du mot s'établisse une « marge du silence qui l'isole au milieu (mais non à l'écart) du parler quotidien », selon l'observation de Gérard Genette¹.

1. *Figures II*, Paris, éd. du Seuil, 1969, p. 150.

En mettant l'accent sur la matérialité du signe, et en le détachant de sa dimension culturelle et communicative, Le Clézio attire l'attention sur sa conception magique et préconceptuelle du langage. Une conception du langage où les mots incitent à la rêverie, tels les mots de Michaux dans le poème « Iniji », telles les cartes dans *Le Chercheur d'or*, tels les mots couvrant les tombeaux d'un cimetière dans *Le Déluge* et les noms distribués aux animaux par le protagoniste de *Terra Amata*.

L'intertextualité dans l'œuvre leclézienne n'est pas seulement une manière d'inscrire l'œuvre dans un contexte esthétique romanesque, philosophique ou social, elle contribue surtout à souligner l'enjeu poétique du projet romanesque de Le Clézio, tout en confirmant sa continuité. Deux techniques poétiques expriment particulièrement bien cette continuité : des références intertextuelles réitérées et des références à effet mimétique.

Le recours à un rythme itératif permet à la fois de souligner un lien étroit entre littérature et musique, et d'inscrire l'œuvre dans une tentative primitiviste, où la répétition contribue à renforcer l'expression d'une pulsion.

Le mimétisme, rythmique ou visuel, permet d'illustrer une conception cratyléenne du langage, un désir de « faire rejoindre le langage et le monde ». Il s'agit de rendre perceptibles des sentiments et des sensations, grâce à un rythme textuel mimétique. Il s'agit de mimer des perceptions visuelles, grâce à une mise en page qui détache le signe de sa dimension textuelle.

La dimension poétique de l'intertextualité leclézienne souligne ainsi la continuité du projet romanesque de l'écrivain, une continuité rythmique qui se destine à amplifier au fil des œuvres l'expression de pulsions universelles.

L'aventure maritime dans *Le Chercheur d'or* et *Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation

Isa Van Acker
Université d'Anvers

À l'âge de huit ans, Jean-Marie Gustave Le Clézio vit sa première aventure maritime. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, il s'embarque avec sa mère à bord d'un grand navire en direction de l'Afrique ; voyage à double destination puisque dans ce pays lointain et mystérieux, l'enfant doit rencontrer un homme qu'il n'a jamais vu et qui est son père. Cette anecdote, outre qu'elle deviendra plus tard la matière d'un de ses romans, constitue comme un indice précoce du champ de tension, toujours pertinent chez un auteur, entre ce qui se vit (ou non) et ce qui s'écrit (ou se tait). Car au long du mois et demi que dure le voyage en mer, l'enfant s'isole dans la cabine du bateau pour griffonner au crayon les fabuleuses aventures que les voyageurs réels ne vivent pas... Détail significatif en ce qu'il révèle non seulement l'attraction que Le Clézio éprouve envers l'univers marin et le voyage en mer, mais surtout sa fascination pour le récit qui le raconte, instaurant dès le début un rapport à la fois étroit et ambigu entre l'aventure et l'écriture.

Dans des entretiens au sujet de ses lectures préférées, Le Clézio a souvent exprimé son penchant pour les récits de mer et pour des auteurs tels Kipling et Conrad¹. Ce goût se reflète également dans sa production romanesque. Les épigraphes du *Procès-verbal* (1963) et du *Livre des fuites* (1969)² se réfèrent respectivement à Robinson Crusoë et à Marco Polo ; ce dernier récit porte par ailleurs le sous-titre « roman d'aventures ». Si cette indication peut relever d'une intention parodique, les critiques semblent d'accord pour dire que nombre de textes lecléziens s'inscrivent, d'une façon ou d'une autre, dans la filiation du roman d'aventures. Roger Mathé cite un extrait de *L'Extase matérielle* (1967) dans *L'Aventure d'Hérodote à Malraux*³ ; dans son étude intitulée *Aven-*

-
1. Voir par exemple le *Magazine littéraire*, n°362, février 1998 : « les récits de mer qui le passionnent : Kipling, Conrad, Kerguelen, London » (p. 23) ; voir aussi, parmi d'autres, l'entretien de Jean-Pierre Salgas avec l'auteur, paru dans la *Quinzaine littéraire*, n°435, mars 1985, p. 6-7, où Le Clézio souligne l'importance que revêt pour lui Conrad.
 2. Tous les textes de Le Clézio cités dans cet article ont été publiés aux éditions Gallimard.
 3. Paris, Bordas, 1972, p. 178-179.

tures marines. Images et pratiques, Jean Griffet¹ renvoie au *Chercheur d'or* (1985) ; ce même roman est inclus dans le corpus du récent ouvrage d'Isabelle Guillaume, « Le Roman d'aventures depuis *L'Île au trésor*² ». Les références au roman d'aventures semblent donc une constante dans l'univers littéraire leclézien : elles concernent aussi bien les œuvres du début de sa carrière que les textes plus récents ; elles apparaissent dans ses essais comme dans sa fiction.

Or, la nature des références à l'aventure varie et évolue à mesure que l'œuvre se développe : les premiers textes lecléziens évoquent l'aventure surtout dans le contexte de sa démythification³, alors que les romans ultérieurs, de diverses manières, s'emploient à la recréer. C'est ce retour à l'aventure que nous voudrions examiner dans deux romans de Le Clézio, où l'aventure se trouve mise en récit selon des modalités différentes. Dans *Le Chercheur d'or*, qui date de 1985, une réinvention de l'aventure s'opère par le biais du mythe ; une quinzaine d'années plus tard, le court roman *Hasard* donne à lire une version fragilisée de l'aventure maritime. Dans la présente étude, nous voudrions confronter ces deux romans⁴, en relevant d'abord les moyens mis en œuvre pour réinventer l'aventure, et en examinant ensuite les signes de sa fragilisation.

Le Chercheur d'or est un roman dont le titre connote aussitôt l'aventure. Il évoque la quête, l'entreprise hasardeuse, la recherche conjointe de la bonne fortune et du métal précieux. Le décor insulaire qui sert de toile de fond à la chasse au trésor dessine les contours d'un monde haut en couleurs, peuplé d'écumeurs de mer, les uns plus hardis que les autres, où, à peine écarté un naufrage imminent, se déclare déjà la prochaine mutinerie. Si le corsaire leclézien demeure essentiellement un pirate en papier, un personnage fantomatique, le récit n'en parvient pas moins à entraîner le lecteur dans l'aventure mise en scène. Pouvoir de la fiction qui tient dans *Le Chercheur d'or* à la richesse de l'intertexte (mythique ou autre) autant qu'à une poétique romanesque placée sous le signe de la circularité.

La figure du corsaire constitue le noyau d'un intertexte historico-littéraire auquel *Le Chercheur d'or* se réfère fréquemment, le plus sou-

1. Paris, L'Harmattan, 1995, p. 58-59.

2. Paris, L'Harmattan, 1999, p. 330.

3. L'attitude qu'adopte le narrateur du *Livre des fuites* vis-à-vis de l'aventure dépasse sans doute la simple critique démythifiante. Ce texte complexe, fragmentaire et fort hétérogène se réfère au modèle du roman d'aventures en dénonçant en même temps la double ruine du genre romanesque et de l'aventure : « Un roman ! Un roman ! Je commence à haïr sérieusement ces petites histoires besogneuses, ces trucs, ces redondances. Un roman ? Une aventure, quoi. Alors qu'il n'y en a pas ! » (p. 54) ; « Je voulais faire un roman d'aventures, non, c'est vrai. Eh bien, tant pis, j'aurai échoué, voilà tout. Les aventures m'ennuient. Je ne sais pas parler des pays, je ne sais pas donner envie d'y être allé » (p. 167).

4. Les paginations entre parenthèses dans la suite de l'article renvoient aux éditions suivantes : *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1988 pour la coll. « Folio » (abrégé *CO*) ; *Hasard* suivi de *Angoli Mala*, Paris, Gallimard, 1999 (abrégé *Has*).

vent sur un mode allusif et fragmentaire en énumérant les auteurs et les ouvrages consultés par le protagoniste. À l'image du nom qu'il porte, le « Corsaire inconnu » demeure un personnage peu consistant, mais d'autant plus fascinant. Son nom est investi de mystère et de puissance, alors qu'il compense davantage une absence onomastique et constitue une dénomination creuse. Le corsaire est un homme « sans visage » qui a disparu un jour « sans laisser d'autres traces que ces vieux papiers, cette carte d'une île sans nom » (*CO*, p. 103). Et c'est précisément ce manque d'identité du corsaire qui permet de l'ériger en une figure emblématique de tous les forbans imaginables, à bord de tous les navires possibles, en route pour toutes les îles du monde, et dont les aventures sont relatées dans l'immense bibliothèque des récits de voyage. Le récit fait en effet défiler aux yeux du lecteur la longue suite de pirates, de navigateurs, de bateaux et d'îles, dont les noms peuplent les rêveries du solitaire Alexis (*CO*, p. 105-108). Cette incantation onomastique confère une densité au récit et donne à l'entreprise particulière d'Alexis une dimension immémoriale.

Le halo légendaire produit par les multiples références historiques est corroboré par le recours fréquent à un intertexte mythique. La critique a relevé la richesse des mythes gréco-latins, bibliques et chrétiens qui nourrissent l'intrigue du *Chercheur d'or*. Bruno Thibault, par exemple, traite le sujet en avançant l'idée d'un « amalgame mythique¹ » pour souligner la diversité des mythes évoqués. Nous n'insisterons pas sur cette pluralité, pour poser plutôt la question de savoir comment ces intertextes mythiques trouvent une place au sein du récit, de quelle façon ils s'insèrent dans l'intrigue. Il est saillant à nos yeux que l'amalgame de mythes très divers ne produit pas un effet hétérogène. Malgré leurs origines différentes, les mythes semblent se souder et s'intégrer dans le récit, et ce sont les conditions de cette incorporation que nous voudrions examiner.

Si les différents éléments mythiques se fondent ainsi dans le tableau global de l'histoire au lieu de subsister comme les parcelles isolées d'une mosaïque, cela tient pour une grande part à la récurrence des mêmes motifs qui tissent des correspondances d'un mythe à l'autre. Le motif du navire est exemplaire à ce sujet. Il est présent, de toute évidence, dans le mythe antique des Argonautes et dans les légendes autour du Corsaire inconnu, mais il apparaît également dans l'histoire biblique du déluge, voire, de façon subtile ou indirecte, dans celles de Jonas et de Moïse sauvé des eaux, évoquées dans le contexte des leçons que la mère donne aux enfants au temps du Boucan. Le berceau qui sauve Moïse s'apparente à un bateau de petites dimensions. En admirant la gravure qui

1. « La Métaphore exotique : l'écriture du processus d'individuation dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* de J.-M.G. Le Clézio », *The French Review* n°73, 2000, p. 845-861.

illustre l'histoire de Jonas, le regard d'Alexis, significativement, se porte non sur l'image centrale de la baleine d'où sort Jonas, mais sur un navire qui figure en marge du dessin :

Au loin, près de la ligne d'horizon, il y a un grand vaisseau à voiles qui se confond avec les nuages, et quand je demande à Mam qui est dans ce vaisseau, elle ne peut pas me répondre. Il me semble qu'un jour je saurai qui voyageait dans ce grand navire, pour apercevoir Jonas au moment où il quitte le ventre de la baleine (*CO*, p. 30).

La récurrence du même motif à différentes échelles, allant des intertextes principaux jusqu'aux fragments évoqués accessoirement, établit des correspondances, parfois ténues, entre les divers mythes et confère à l'ensemble du texte sa cohérence. Par ailleurs, l'image du navire est fréquemment employée en tant que comparant de la maison du Boucan. Alexis au grenier se sent « la vigie d'un navire immobile » (*CO*, p. 34) ; la charpente de l'édifice « gémit comme la coque d'un vieux navire » (*CO*, p. 38) ; après le passage du cyclone, la maison détruite ressemble à « l'épave d'un navire échoué » (*CO*, p. 89). Ainsi, le motif du navire sert de passage entre divers intertextes mythiques et, de plus, établit le rapport entre le matériau mythique et l'intrigue principale.

La thématique astrale, si importante dans le roman, irradie de la même façon dans plusieurs composantes du récit. Il y a bien sûr la fascination d'Alexis pour le ciel nocturne et les constellations, et le remarquable aboutissement de ses recherches du trésor lorsqu'il découvre soudain, comme une révélation, que la carte du Corsaire correspond à celle des constellations. Mais les astres sont aussi un élément constituant du mythe des Argonautes. L'introduction de ce mythe dans le récit ne passe pas, comme on pourrait s'y attendre, par l'or en tant qu'élément commun de la quête de Jason et de la recherche d'Alexis. La première fois qu'il en est question, c'est à propos de la constellation du navire Argo dont le jeune héros aime à reproduire le dessin « dans la poussière des chemins » (*CO*, p. 62). Comme le motif omniprésent du navire, la thématique astrale se manifeste jusque dans les détails du texte : on apprend ainsi que c'est à partir d'une colline appelée « la pente de l'Étoile » (*CO*, p. 78) qu'Alexis voit arriver le cyclone qui conduira à l'exil de la famille et à sa recherche du trésor. Ce genre de correspondances transforme l'amalgame mythique en un immense réseau où, au-delà des origines diverses, tout s'intègre harmonieusement. Dès lors, l'intertexte mythique dans *Le Chercheur d'or* se donne à lire comme les leçons de Mam : « Chaque soir, il y a une leçon différente, une poésie, un conte, un problème nouveaux, et pourtant aujourd'hui, il me semble que c'est sans cesse la même leçon » (*CO*, p. 27). À l'image des dictées que la mère du protagoniste invente, l'intertexte mythique dans *Le Chercheur d'or*

devient « une longue histoire » où, « brouillés et distribués autrement », « reviennent les mêmes mots, la même musique » (CO, p. 28).

Le retour du même se manifeste sous d'autres formes encore. Le voyage du protagoniste commence par un exil et décrit ensuite les différentes étapes d'un parcours initiatique orienté vers la reconquête du paradis perdu. Un principe organisateur fondé sur la circularité paraît dès lors sous-tendre la structuration spatiale du récit. Le trajet du protagoniste, lisible dans les titres des parties successives du roman, commence et se referme à Maurice. Des rapports particuliers ou certaines ressemblances font que les étapes de son itinéraire se répondent ou constituent des variantes d'un même refrain. Ainsi, on distingue deux périodes à teneur dysphorique : le séjour à Forest Side après l'expulsion du Boucan (deuxième partie) et les mois passés dans la boue des tranchées suite à l'engagement dans la Grande Guerre (cinquième partie). Chacune de ces parties est suivie du départ vers Rodrigues, lieu qui est le dépositaire de tous les espoirs du protagoniste.

En fait, *Le Chercheur d'or* se place systématiquement sous le signe du cercle. Le début du récit est riche en allusions à l'idée de la fin ; inversement, la fin du texte renoue intimement avec son début. La première partie du roman, qui se déroule dans le monde édénique du Boucan, ne cesse en effet de faire allusion à la fin imminente de cet univers paradisiaque. Des prolepses narratives anticipent de manière ouverte sur la prochaine destruction du domaine familial¹ ; les assimilations précoces de la maison à une épave² constituent des références plus subtiles à son effondrement, qui, dans une certaine mesure, se donne à lire dès le titre de cette partie : « *Enfoncement* du Boucan ». La clôture du texte renoue avec ses premières lignes grâce à l'évocation poétique de la mer, élément spatial qui fertilise le récit de son riche symbolisme aquatique. Le grondement de la mer s'impose en effet dès l'incipit du roman comme une sorte de basse continue : « Du plus loin que je me souviens, j'ai entendu la mer. Mêlé au vent dans les aiguilles des filaos, [...] c'est ce bruit qui a bercé mon enfance » (CO, p. 11). À cet incipit aux résonances proustiennes répond en écho la toute dernière phrase du récit : « Il fait nuit à présent, j'entends jusqu'au fond de moi le bruit vivant de la mer qui arrive » (CO, p. 375). Le début remonte dans un passé immémorial, la fin s'ouvre à l'avenir en évoquant dans son dernier mot (*arrive*) l'image du recommencement associée au bruit de la mer. Du souvenir lointain on passe au bruit vivant : signe d'un perpétuel renouvellement. En super-

1. Citons quelques exemples des nombreux passages proleptiques dans la première partie : « nous étions en train de vivre nos derniers jours à l'Enfoncement du Boucan » (CO, p. 36) ; « dans l'ombre de cette maison que nous allons bientôt quitter » (CO, p. 71-72) ; « il y a une sorte de fièvre, qui annonce la fin de notre bonheur » (CO, p. 89).

2. C'est dès le tout début du récit que la maison est comparée à un navire échoué : « À l'autre bout du jardin, la grande maison est obscure, fermée, pareille à une épave » (CO, p. 12) ; « loin derrière moi [...], notre maison comme une épave » (CO, p. 14).

posant ainsi son début et sa fin, le récit renforce sa structure circulaire qui traduit une conception cyclique du temps.

La réinvention de l'aventure dans *Le Chercheur d'or* s'accomplit grâce à cet ensemble de procédés qui se combinent et se renforcent mutuellement : inscription dans un passé immémorial à travers la relation d'une histoire ancestrale, stratifiée par une incantation onomastique ; amplification de la portée du mythe par la récurrence des mêmes motifs et par un entrelacement minutieux aux autres composantes du récit ; mise en valeur d'une conception cyclique du temps grâce au parcours circulaire du héros et à la continuité assurée par une poétique spatiale particulière. Examinons à présent ce qui se produit lorsque l'architecte des aventures ne plonge plus son héros dans les contrées du passé, mais s'efforce de le faire agir dans un cadre contemporain...

Le court roman *Hasard*¹, que Le Clézio publie en 1999, se déroule à la fin du vingtième siècle et présente nombres de traits qui concourent à inscrire le texte dans la filiation du récit d'aventure. Pensons d'abord aux composants de l'intrigue tels que la protagoniste adolescente, l'embarquement clandestin, le déguisement, la traversée de l'océan : autant d'éléments empruntés à l'univers du récit d'aventures. Et l'inscription générique ne se limite pas aux seuls éléments de la diégèse. Dans toute sa concision, le titre du roman s'inscrit dans la définition de l'aventure telle que Jean-Yves Tadié la conçoit : « l'irruption du *hasard*, ou du destin, dans la vie quotidienne, où elle introduit un bouleversement qui rend la mort possible² ». Sous la plume de Le Clézio, le hasard prend la forme d'un navire portant ce nom pour s'imposer dans la vie de la jeune Nassima : « Avant l'arrivée du *Azzar*, Nassima était enfant. Après, elle a su qu'elle devait partir, [...] pour ne jamais revenir. Quitter tout ce qu'elle connaissait, devenir une autre » (*Has*, p. 14). L'apparition du navire est le catalyseur des événements ; le départ signale une véritable rupture. Certains titres de chapitres se réfèrent également à l'univers de l'aventure. « Une tempête à Nargana », « Un naufrage », « Un commissariat sous les tropiques », « Quelques éléments de conversation » : les uns ont trait aux péripéties typiques du voyage en mer, les autres évoquent des lieux exotiques propices à l'aventure ou cultivent le suspens en introduisant un grain de mystère³.

La dédicace du récit amplifie encore la référence à l'aventure en tissant un réseau intertextuel élaboré. *Hasard* est dédié entre autres à la mémoire de Richard Hughes (1900-1976), explorateur et écrivain dont le

1. (abrégé désormais *Has*)

2. *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982, p. 5 (nous soulignons).

3. Tadié a relevé l'importance de l'exotisme et du suspens pour le roman d'aventures ; *Le Roman d'aventures*, op. cit., p. 127-130 (l'écriture du suspens chez Stevenson) et p. 151-157 (l'espace exotique chez Conrad).

roman le plus connu est *Un cyclone à la Jamaïque*¹, mais qui a également écrit un roman intitulé *In hazard*². Si le titre du récit leclézien présente un lien évident avec ce dernier, le premier apparaît explicitement dans l'histoire : à plusieurs reprises, il est fait allusion à *Un cyclone à la Jamaïque* comme au roman que Juan Moguer aimerait porter à l'écran (projet qui ne verra jamais le jour). Deux passages identifient ponctuellement le cinéaste aux aventuriers consacrés par la tradition littéraire : enfermé dans la coque de son navire, le cinéaste se sent « seul comme le capitaine Nemo dans son sous-marin » (*Has*, p. 184) ; après des années de solitude, la rencontre avec Nassima lui paraît « aussi émouvante que la marque du pied nu que Robinson avait découverte un jour sur une plage de son île » (*Has*, p. 160). Enfin, un autre lien intertextuel est présent en filigrane à cause de la parenté sémantique du titre *Hasard* avec celui d'un roman moins connu de Joseph Conrad, intitulé *Fortune* (traduction française de *Chance*)³. Lien largement implicite, mais dont l'hypothèse paraît défendable en raison de l'admiration que Conrad inspire à Le Clézio, ainsi que de certaines similarités au niveau du contenu des deux romans : l'un et l'autre mettent en scène un jeune personnage féminin élevé en l'absence de son père et qui s'embarque à bord d'un navire. Les références intertextuelles que nous venons de relever, les attentes suscitées par le paratexte ainsi que les éléments aventureux de l'intrigue suffisent pour dire qu'en surface, *Hasard* revendique avec insistance sa filiation avec le roman d'aventures.

Cependant, l'efficacité de ces références à l'aventure se trouve en même temps fortement infirmée, le récit ne cessant d'inscrire en profondeur leur dysfonctionnement. Ainsi, la traversée de l'océan a beau être une expérience exceptionnelle pour Nassima et représenter à plusieurs égards une transgression, en vérité les risques inhérents au voyage s'avèrent trop restreints pour renfermer la « dose de mort possible » dont Vladimir Jankélévitch, avant Jean-Yves Tadié, affirme qu'elle est « l'enjeu implicite de toute aventure⁴ ». À un certain moment, la jeune fille apparaît aux yeux de Moguer comme « une de ces nymphettes en quête d'aventures, rêvant de décrocher un vieux argenté pour une croisière en Méditerranée sans soucis » (*Has*, p. 157). De même, après des mois de vagabondage en mer, une nuit sur un paquebot touristique suffit pour que la protagoniste ait « l'air de n'importe quelle adolescente en vacances » (*Has*, p. 122). Si l'entreprise de Nassima est dans une certaine

-
1. *A high wind in Jamaica*, Londres, Chatto & Windus, 1929 (première traduction française : Paris, Plon, 1931). Ce titre figure dans la chronologie du roman d'aventures établie par Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 214.
 2. *In hazard : a sea story*, Londres, Chatto & Windus, 1938 (première traduction française : Paris, Stock, 1939).
 3. *Chance : a tale in two parts*, Londres, Methuen & Co, 1913 (première traduction française : Paris, Gallimard, 1949).
 4. *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Mouton, 1963, p. 18.

mesure dotée d'une dimension fabuleuse, le récit contre-écrit la portée mythique de son discours en suggérant ponctuellement que la prétendue aventure de la jeune fille n'est peut-être qu'une simple fugue de mineure à bord d'un yacht de luxe.

Dans un récit où les figures paternelles s'avèrent si problématiques – tous les pères ayant plus ou moins abandonné leur enfant –, le fait que la notion d'aventure soit précisément associée au mode de vie de ces pères prête au soupçon. Dans ces cas, l'aventure ne désigne plus quelque geste héroïque mais renvoie au manque de responsabilité des pères. Nassima se rappelle son père absent comme celui qui est parti « à l'aventure » parce qu'il était « trop léger » (*Has*, p. 18), et incapable de résoudre le problème de ses dettes. Juan Moguer, qui en un sens devient un père substitutif pour Nassima au cours de la traversée, n'a pas assumé le rôle paternel auprès de sa propre fille : « chaque fois qu'il avait assez d'argent pour oublier le monde [...], il s'était lancé à l'aventure » (*Has*, p. 32). La célébrité du cinéaste cache une enfance malheureuse dans les bas-fonds de Barcelone à cause d'un père buveur et joueur de dés qui, lui aussi, « s'était enfui, abandonnant son fils, plutôt que de faire face aux créanciers », entraînant ses faux amis et fausses maîtresses dans ce que le récit qualifie de « médiocres aventures » (*Has*, p. 186). Ajoutant les difficultés financières à un abandon du noyau familial, les parcours des trois pères se ressemblent étrangement, leurs aventures s'en trouvant fortement dévalorisées. Au lieu de constituer une épreuve pour un héros qui, obéissant à « l'appel de l'horizon¹ », partirait pour se mesurer au monde, l'aventure se dégrade ici en fuite, en un oubli du monde, et se trouve conditionnée par de grossiers enjeux pécuniaires.

Le mode déceptif qui creuse de l'intérieur la dimension aventureuse touche aussi cet élément de suspens que constitue la « nuit de Medellín ». Le récit est parsemé d'allusions à cette nuit dont le souvenir hante depuis longtemps Juan Moguer. Ces références ponctuelles créent un effet de suspens, le lecteur apprenant par fragments qu'au cours de cette nuit, Maté, la très jeune compagne de Moguer, a trouvé la mort dans des circonstances qui ont, depuis, contribué à la douteuse réputation du cinéaste et nourri chez lui un sentiment de culpabilité. Or, la fin du récit révèle ce qui s'est passé dans la chambre d'hôtel à Medellín : une vipère ayant soudain fait peur à la jeune fille, celle-ci s'est jetée du haut d'un balcon. Au lieu d'être une affaire étouffée impliquant viol et meurtre, la mort de Maté s'avère le résultat d'une absurde coïncidence – version mineure du hasard.

Pour Moguer, le voyage se termine de façon significative « dans une parodie de naufrage sur une plage italienne » (*Has*, p. 195). C'est à diverses reprises que le récit infirme la portée de l'aventure en la dotant d'une dimension burlesque : « tout ça était de la comédie » (*Has*, p. 50) ;

1. *Ibid.*, p. 28.

« c'était inhabituel, théâtral » (*Has*, p. 159) ; « ça avait un côté farce » (*Has*, p. 175). La théâtralité se trouve inscrite dans le récit à travers le métier de cinéaste de Juan Moguer, mais ne se limite pas à cette seule donnée de l'intrigue. Elle semble déteindre en quelque sorte sur la condition globale du personnage et sur tout son entourage, transformant l'ensemble en une mise en scène quelque peu grotesque. La figure du corsaire, dont *Le Chercheur d'or* ne met pas en cause la crédibilité, tombe en proie à une forte dégradation et entraîne dans sa chute le personnage du capitaine. Plusieurs fois, celui que Nassima aime à considérer comme le capitaine du navire est qualifié de « vieux pirate de cinéma » (*Has*, p. 78, 136, 168) ; Moguer se meut dans les parages de « faux marins » (*Has*, p. 72) au point d'avoir lui-même « pris l'allure de ces faux loups de mer » (*Has*, p. 159). Le navire même, qui constituait dans *Le Chercheur d'or* l'objet par excellence de la mythification, se trouve maintenant dévalorisé : orné de guirlandes à l'occasion d'une fête mondaine, le *Azzar* devient « un vrai bateau de cinéma » (*Has*, p. 27), brillant « comme un gâteau d'anniversaire, vaguement ridicule, un peu excessif » (*Has*, p. 26-27). La facticité affecte jusqu'au paysage, dressé à l'horizon tel un décor artificiel : « la mer était très bleue, une vraie carte postale, avec la haute falaise semée de maisons blanches, d'immeubles de luxe et quelques villas paladiennes en carton-pâte » (*Has*, p. 178). Le récit exploite de façon troublante la confusion entre l'être et le paraître en dotant le factice de la plus grande vraisemblance : le « vrai bateau de cinéma » et la « vraie carte postale » s'opposent en apparence aux « faux marins » et aux « faux loups de mer », tandis que toutes ces dénominations renvoient au manque d'authenticité. Tout se passe dès lors comme si l'aventure située dans l'époque contemporaine ne pouvait subsister que sous la forme d'une mise en scène précaire qui risque à tout moment de virer à la caricature.

Voilà le constat que le récit leclézien enregistre, sans pleinement l'assumer. Alors que la perte de l'aventure se donne à lire clairement au fil des pages, le narrateur ne semble pas prêt à s'y résigner et s'efforce de la préserver au moyen de certaines ruses du récit. *Hasard* est un texte court, et seule une partie de celui-ci (six des vingt chapitres, ou environ 80 des 200 pages) se déroule à bord du *Azzar*. Le lecteur pourrait donc avoir l'impression que le séjour sur le bateau ne dure pas très longtemps. En revanche, les détails du texte révèlent que le voyage de Nassima s'étend sur plusieurs mois : à la fin du huitième chapitre, les passagers fêtent Noël à bord du navire ; le début du chapitre suivant précise que Moguer prend des mesures « pour échapper aux ouragans de juillet » (*Has*, p. 97). Plus de six mois se sont donc écoulés au tournant d'une seule page. Gigantesque ellipse, qui se motive doublement en fonction de la difficulté de dire l'aventure. En un sens, elle demeure assez discrète pour servir la vraisemblance du récit : il semble en effet difficile pour le

lecteur d'accepter l'idée d'une fugue prolongée de Nassima sans que sa mère s'inquiète, alerte les autorités et fasse intercepter le bateau. Surtout, cette ellipse paraît le moyen par excellence pour préserver l'aventure. Passer sous silence la majeure partie du voyage crée une lacune, que le lecteur est libre de remplir en puisant dans l'imaginaire aventureux.

Dès lors que dire l'aventure revient à la tourner en dérision, il reste à Le Clézio ce moyen paradoxal qui consiste à éluder l'aventure pour mieux la faire retentir. Dans cette perspective, on pense aussi au projet avorté de Juan Moguer de porter à l'écran *Un cyclone à la Jamaïque* ; comme si la présence latente de l'aventure était désormais la seule possible. La fin du récit achève de creuser la tombe de l'aventure. Le bateau du cinéaste moribond se transforme lentement en épave ; sa coque risque d'être vendue aux enchères à une compagnie qui projette de la faire servir de « ponton pour les dragueurs » (*Has*, p. 174). Le récit contrecarre en dernière instance ce destin peu glorieux en y substituant le sabordage : « c'est Nassima qui avait tout décidé, à sa façon, sans rien dire, rien qu'avec son imagination » (*Has*, p. 213). Dans *Le Chercheur d'or*, la scène diluvienne constitue le signe du départ et la condition d'un renouvellement ; ici, le naufrage orchestré ressemble davantage à un rite funéraire. La phrase finale du récit précise que la mer, « encore plus lisse et calme » après la submersion du navire, « recouvre tout comme une peau » (*Has* 214), engloutissant à jamais les débris aventureux du *Azzar*.

Après le rayonnement mythique émanant du roman qui situe l'aventure dans un temps passé aux contours immémoriaux, l'inscription de l'aventure dans un cadre plus contemporain donne lieu à un texte très différent. Les multiples navires mythiques qui décident du sort d'Alexis dans *Le Chercheur d'or* se résument dans *Hasard* en un simple « bateau de cinéma » ; et le destin inscrit dans les astres prend la forme plus contingente et ludique du hasard, dont le texte indique qu'il renvoie à « la petite fleur d'oranger qui [orne] la face heureuse du dé » (*Has*, p. 28). La réinterprétation en termes mythiques fait place à un discours elliptique et lacunaire, qui se réfère non plus aux grandes fables de notre culture mais à un intertexte trop moderne pour échapper au soupçon. Finalement, l'élément cinématographique introduit une dimension réflexive et une note ironique qui interdisent – même si c'est comme à regret – la pleine adhésion à la fiction. On sait que *Le Chercheur d'or* constitue la mise en récit d'une matière autobiographique. Sur ce plan aussi, *Hasard* paraît se distinguer de ce roman. À moins que ce ne soit non dans la matière, mais dans la manière que l'ombre de l'auteur se manifeste. Est-ce une coïncidence si dans le nom de JUAN MOGUER transparaissent les initiales d'un autre vieux capitaine ?

PHILOSOPHIE ET ANTHROPOLOGIE

La Nausée en procès ou l'intertextualité sartrienne chez Le Clézio

Thierry Léger

Kennesaw State University, Georgia

Et le galet, ce fameux galet, l'origine de toute cette histoire.

Sartre¹

Les mots se heurtaient comme des galets.

Le Clézio²

Le Clézio, loin de prétendre être l'auteur d'œuvres entièrement personnelles, reconnaît devoir beaucoup à ses prédécesseurs³. *Le Procès-verbal* n'échappe pas à cette règle et présente un réseau intertextuel particulièrement dense qui touche à des domaines aussi variés que la littérature, la religion, le cinéma, la radio, la musique, les journaux, les revues, les cartes postales, les calendriers, les dictionnaires, les formulaires d'inscription, etc. Si l'on se limite aux références littéraires, elles sont déjà nombreuses, parfois évidentes, parfois habilement masquées, comme l'ont déjà noté certains critiques⁴. Parmi ces différentes influences, il en est une qui a particulièrement retenu notre attention et que nous allons examiner ici : le rapport complexe qui lie *La Nausée* de Sartre au *Procès-verbal* de Le Clézio. En effet, on est surpris à la lecture du *Procès-verbal* de trouver un grand nombre d'éléments qui semblent faire écho à *La Nausée*, qu'il s'agisse de faits survenus aux protagonistes, de leurs pensées ou même de questions ayant trait à l'écriture⁵. La critique n'a pas manqué d'établir certains rapprochements entre les deux

1. *La Nausée*, dans l'édition critique des *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1981, p. 154.

2. *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963, ici coll. « Folio », 1989, p. 311.

3. Dans *L'Extase matérielle* (Paris, Gallimard, 1971, ici coll. « Idées », 1985), Le Clézio n'hésite pas à affirmer qu'il « n'existe, physiquement, moralement parlant, que parce que des milliers d'êtres existent et ont existé autour de [lui]... » (p. 36).

4. Pour ne citer que les plus importants : Jennifer Waelti-Walters, *J.-M.G. Le Clézio* (Boston, G. K. Hall, 1977), p. 147-58 ; Ruth Holzberg, *L'Œil du serpent* (Sherbrooke, Naaman, 1981), principalement p. 26-28 ; Germaine Brée, *Le Monde fabuleux de Le Clézio* (Amsterdam, Rodopi, 1990) ; et Bernd-Jürgen Kiltz, *Transpersonales Erzählen bei J.-M.G. Le Clézio* (Frankfurt am Main, Peter Lang, 1977).

5. Nous ne pensons pas qu'il soit nécessaire de résumer ici l'œuvre très célèbre de Sartre. Pour ce qui est du *Procès-verbal*, nous renvoyons le lecteur à la présentation de Jennifer Waelti-Walters, *op. cit.*, p. 16-17. Cependant, nous tenons à préciser qu'outre la difficulté de résumer un tel roman, la connaissance du déroulement de l'histoire ne peut être que d'un intérêt limité pour comprendre notre argumentation.

auteurs, mais elle s'est limitée le plus souvent à faire de brèves remarques de portée générale¹. Le Clézio lui-même a indiqué à plusieurs reprises son intérêt pour l'œuvre de Sartre, sans toutefois en développer le contenu². De plus, il n'a jamais fait mention de liens entre *Le Procès-verbal* et *La Nausée*. Or nous pensons qu'une analyse détaillée des correspondances et des différences entre les deux romans peut permettre une meilleure compréhension de l'œuvre de Le Clézio et, rétrospectivement, de celle de Sartre. Si les deux romans présentent un grand nombre d'éléments communs, il est indéniable que la manière dont ils sont traités est différente, et que cette différence reflète un changement dans la conception de l'existence, dans le rapport de l'homme au monde, et dans la prise de conscience du rôle du langage.

Ce que je propose est de considérer *Le Procès-verbal* comme une réécriture de *La Nausée* de Sartre. Adam n'annonce-t-il pas qu'il a déjà trouvé un titre pour son journal au cas où il se ferait publier : « Les Beaux Salauds » (p. 208) ? L'allusion à l'œuvre de Sartre en général, et à un passage particulier de *La Nausée* (p. 113), est ici on ne peut plus explicite. Je pourrais également évoquer les thèmes du suicide, de la mort, du temps, du passé, de la folie, des métamorphoses, de l'écriture ou de la mise en abyme, mais je me limiterai à un aspect intertextuel particulièrement significatif : le rôle que jouent les galets dans les deux romans.

La scène du galet est particulièrement significative pour Roquentin puisqu'au moment où il découvre la cause de la Nausée, il revient sur cet événement et dit alors : « Et ce galet, ce fameux galet, l'origine de toute cette histoire³ » (p. 154). Au début du roman, Roquentin ne comprend absolument pas ce qu'il lui arrive, il se contente de relater les faits de la manière la plus objective qui soit⁴. Il concentre son attention sur la description de la chose, sur son rapport à la chose, mais sans pouvoir dire ce qu'il a ressenti :

-
1. Ainsi, Ruth Holzberg (*op. cit.*) établit un rapport entre la nouvelle « La Fièvre » et *La Nausée*, mais précise que la contingence des choses n'est pas vécue sur le mode de l'angoisse dans l'œuvre de Le Clézio (p. 25-26). Elle note également une certaine parenté du regard chez Sartre et Le Clézio (p. 61). Voir également Teresa Di Scanno, *La Vision du monde de Le Clézio* (Naples, Liguori, 1983), p. 125 ; Germaine Brée, *op. cit.*, p. 27 et 30 ; Bernd-Jürgen Kiltz, *op. cit.*, p. 53-54, 73 et 77 ; et Johannes Oswald, *Reisen auf die andere Seite des Bewusstseins* (Münster, Lit, 1984), p. 11-13.
 2. Le Clézio a publié un article sur Sartre : « Un homme exemplaire », dans *L'Arc*, n°30, 1966, p. 5-9. Il mentionne également son nom dans *L'Extase matérielle* parmi une liste de personnes qui ont, selon l'auteur, écrit ce livre en même temps que lui (p. 234-236).
 3. Cette origine a d'ailleurs été annoncée quelques pages plus tôt : « C'est depuis ce fameux jour où je voulais faire des ricochets. J'allais lancer ce galet, je l'ai regardé et c'est alors que tout a commencé : j'ai senti qu'il existait » (p. 145, souligné par l'auteur).
 4. Nous employons l'adjectif *objective* avec le sens que lui donne Roland Barthes dans son article « Littérature objective », qui traite de la technique descriptive employée par Alain Robbe-Grillet : *Essais critiques*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points », 1981, p. 29-40.

Ce qui s'est passé en moi n'a pas laissé de traces claires. Il y avait quelque chose que j'ai vu et qui m'a dégoûté, mais je ne sais plus si je regardais la mer ou le galet. Le galet était plat, sec sur tout un côté, humide et boueux sur l'autre. Je le tenais par les bords, avec les doigts très écartés, pour éviter de me salir. (p. 6)

La vue et le dégoût sont déjà présents, mais la cause de son angoisse reste incompréhensible. Il n'a pas encore pris conscience que c'est son rapport à l'existence et aux existants, en tant qu'ils sont contingents, qui est à l'origine de son malaise existentiel. Progressivement, grâce à la multiplication de ces instants de dégoût, Roquentin est à même de saisir la cause et la signification de son trouble¹.

Les rapports qu'entretient Adam avec les galets sont d'une nature très différente : ils sont marqués à la fois par la complétude et par le vide (p. 29-38). De plus, Adam ne transcrit pas directement ses impressions car il est silencieux, mais elles nous sont fournies par un narrateur qui peint les déplacements d'Adam, les positions qu'il occupe successivement, le paysage dans lequel il évolue, ainsi que ce qu'il ressent ou peut ressentir. La présence d'un narrateur extradiégétique crée une distance entre le héros et la narration, entre Adam et le langage, distance qui est réduite à zéro dans *La Nausée*. Cette distance renforce le fait qu'Adam ne peut rendre compte de ses expériences à l'aide du langage. De plus, le narrateur change fréquemment d'identité. Dans le passage qui nous concerne ici, la voix² du récit alterne entre un narrateur extradiégétique qui observe Adam, et un narrateur anonyme qui peut aussi bien être Adam, le narrateur, le lecteur ou n'importe quel observateur de la situation. L'alternance et l'indétermination du narrateur reflètent l'impossibilité du texte à établir une vérité définitive sur qui que ce soit ou quoi que ce soit. Personne ne dispose d'un langage qui permette de transcrire ce qui est³.

Lorsqu'il est question des galets, on découvre qu'il est possible de les percevoir de différentes manières. Le narrateur anonyme expose dans un style impersonnel deux approches envisageables, soit fixer un seul galet, soit étendre son champ de perception à l'ensemble du paysage en n'omettant aucune des particularités ni aucun des contrastes :

-
1. On peut suivre l'évolution de sa compréhension de la Nausée dans les différentes scènes décrites par le narrateur (la poignée de porte, la main de l'autodidacte, le verre de bière, les bretelles, les bourgeois, etc.), ou plus simplement par ses commentaires sur la scène originare (celle du galet). Dès la page 16, il comprend que c'est au contact du galet que son premier malaise a été déclenché. Voir aussi les passages pages 145 et 154, cités ci-dessus.
 2. Nous donnons à ce terme le sens que lui prête Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, 1972, p. 203-206 et 225-267.
 3. Nous n'employons pas ici le terme *réalité* parce que cela supposerait que nous puissions y avoir accès, en prouver l'existence. Le Clézio affirme lui-même : « J'ai de plus en plus l'impression que la réalité n'existe pas » (Lettre-préface du *Procès-verbal*, p. 9).

Il fallait, ou bien regarder un galet au hasard, et l'exprimer mentalement par quelque désir dans le genre de :

“Je vais le jeter sur la peau d'orange qui flotte là-bas, au milieu de l'eau.”

Ou bien, embrasser du regard toute l'étendue du paysage, un paysage immense, sans exceptions, fabriqué de creux et de bosses, de caps et de baies, d'arbres et de puits, de oui et de non, d'eau et d'air. Et dans ce cas, se sentir imprimé sur le sol, étalé au soleil, centre véritable de matériaux infiniment plus neutres. (p. 31-32)

Cette description des deux attitudes face au paysage ne se justifie pas par rapport au récit. Sa présence apparaît quelque peu gratuite et pourtant nécessaire, comme l'indique l'emploi du verbe *falloir* . L'utilisation de la structure *ou bien... ou bien...* souligne habituellement une relation d'exclusivité entre les deux termes. La première branche de l'alternative ressemble un peu au but de la démarche de Roquentin. Il s'agit de prendre un galet et de le lancer dans la mer pour obtenir un résultat à la fois précis (atteindre une peau d'orange pour Adam, faire des ricochets pour Roquentin) et sans intérêt (action qui n'est suivie d'aucune conséquence). Cependant, dans *Le Procès-verbal* , il est seulement question de penser à le lancer, et non de le lancer véritablement. L'image mentale semble ici supérieure à l'action. Pouvoir se représenter un galet, c'est être capable de faire abstraction de soi pour laisser apparaître la chose, c'est s'ouvrir sur un monde infini. En effet, l'action qui est décrite par le narrateur ne correspond qu'à un seul désir parmi une infinité d'autres tout aussi imaginables. La seconde branche de l'alternative diffère de la première en ce sens qu'elle dépasse une chose précise et observable pour inclure tout ce qui l'entoure, afin que l'observateur se sente au centre et en contact avec toutes les choses, dans leur aspect le plus primitif, dans la matière qui les constitue¹.

Immédiatement après l'exposé de ces deux attitudes, on retrouve Adam qui semble avoir opté pour une attitude intermédiaire, sans rejeter aucune des deux approches présentées comme mutuellement exclusives. Adam semble donc dépasser la logique et les dichotomies établies par le langage. C'est précisément ce qu'il nous apprend à la fin du roman lorsqu'il explique à l'équipe psychiatrique ce qui a motivé son abandon de la société. Toute son histoire, dit-il, résulte d'une décision prise à la

1. Dans *Les Géants* (1973), Bogo le Muet accorde également une attention particulière aux galets. À leur contact, il accède à un autre monde, plus riche que celui des hommes : « Bogo le Muet aimait bien les galets... Il n'y a pas deux galets qui se ressemblent... Il aurait voulu connaître tous les galets de la plage, parce qu'alors, c'aurait été plus beau que de connaître tous les mots du dictionnaire... Ils étaient inanimés, aveugles, sourds, et pourtant *ils n'étaient pas morts* , c'est cela qui était émouvant, ils vivaient, ils étaient sur la terre », J.-M.G. Le Clézio, Paris, Gallimard, 1973, p. 104-105 (souligné par l'auteur).

suite d'une analyse détaillée d'une phrase prononcée par une amie sur la plage, et qui ne peut s'expliquer selon les lois causales habituelles : « Parce que tu m'as mouillée tout à l'heure, moi je te prends une cigarette » (p. 310). Après de longues et vaines cogitations, il conclut que cette phrase répond à une logique d'un ordre supérieur, et qu'il lui faut quitter la société rationnelle dans laquelle il vit pour tenter d'accéder à un autre monde qui dépasse et englobe en même temps les contradictions et les lois causales. Cela explique pourquoi le narrateur n'hésite pas à affirmer qu'Adam n'agit pas au hasard, mais selon une logique qui lui donne accès à la connaissance du monde : « Il savait pourquoi... [II] voyait mieux le monde se dévoiler, bribe par bribe, dans son déchaînement tranquille et burlesque » (p. 32). Ainsi, son attitude passive et son rapport homéostatique aux choses lui donnent un accès direct au monde qui dépasse toute connaissance médiatisée par la conscience ou l'action.

Cette scène de la plage est répétée quelques pages plus loin où l'on retrouve Adam allongé sur les galets, mais avec un degré d'abstraction plus élevé. Il n'est plus question d'un galet opposé au paysage, mais de deux conceptions de la vie, d'une vie invisible opposée à une vie accessible par les sens :

Ou bien on admettait qu'un caillou, plus mille cailloux, plus des ronces, plus des ordures, plus des traces de sel, loin d'être immobiles, vivent d'une vie de sécrétion et se meuvent à l'intérieur d'un système temporel différent ; ou bien il fallait décréter que seule la connaissance sensorielle est mesure de la vie. Dans ce cas, Adam était à coup sûr le seul être vivant au monde. (p. 35-36)

Une fois encore, un narrateur anonyme propose deux attitudes possibles mais apparemment incompatibles, sans décider laquelle est la bonne, sans même dire si cela peut avoir du sens de parler d'une bonne et d'une mauvaise attitudes.

L'analyse de ce passage est d'autant plus complexe qu'il ne respecte pas la logique habituelle. En effet, dans la première proposition le narrateur amalgame des roches, des plantes, des détritiques et des traces de sel, et leur accorde une forme de vie. D'un point de vue technique, les pierres et le sel n'appartiennent pas au domaine du vivant, quant aux déchets on se les représente plutôt comme ce qui s'oppose à la vie¹. Cette extension du vivant à la décomposition des ordures et aux minéraux reflète une autre conception de la vie, qui englobe tout ce qui se forme et se transforme dans une suite de cycles sans fin, même si l'homme ne peut

1. Notons toutefois que pour Sartre, tout ce qui appartient à la nature, tout ce qui grouille, tout ce qui est mou, visqueux, appartient au domaine du vivant et est répugnant car contingent. Il établit une distinction entre les choses qui sont dures, minérales, et celles qui sont pâteuses car ces dernières sont changeantes, plus insaisissables que les autres et elles symbolisent davantage encore l'existence. Tout ceci est parfaitement illustré dans *La Nausée*. Voir aussi à ce sujet Geneviève Idt, dans l'édition Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 41-43.

percevoir ces cycles. La première proposition de l'alternative que nous offre le narrateur implique d'une part la reconnaissance que tout est vivant et, d'autre part, que ces formes de vie ne nous sont pas accessibles, car elles évoluent dans un système temporel différent. Ces deux propositions ne peuvent être compatibles que si l'on accepte l'impuissance de l'homme à tout expliquer. Dans ce cas, d'où Adam tient-il sa connaissance du vivant ?

La seconde proposition est également ambiguë car elle peut être interprétée de deux manières différentes selon que le degré de vie s'applique à ce qui est perçu ou à celui qui perçoit. Le premier cas, celui qui vient d'abord à l'esprit, n'apparaît pas recevable puisque chacun sait qu'on ne peut percevoir toutes les formes de vie au moyen des sens. La deuxième interprétation, qui établit une corrélation directe entre le niveau de vie et l'étendue de la connaissance sensorielle, entre en contradiction avec la logique de la phrase disjonctive qui devrait opposer deux choses comparables, en l'occurrence deux manières de concevoir la vie. Selon cette deuxième interprétation, il ne s'agit plus de la vie à proprement parler, mais de sa mesure au moyen de la connaissance sensorielle. Cette conception de l'existence qui mesure l'être en fonction de la perception s'oppose à la philosophie de Sartre. Dans *L'Être et le Néant*, au lieu de se limiter à une théorie de la connaissance, Sartre s'interroge d'abord sur ce que peut être l'être de la connaissance et, retrouvant Husserl, aboutit à la notion de conscience transphénoménale :

La conscience n'est pas un mode de connaissance particulier, appelé sens intime ou connaissance de soi, c'est la dimension d'être transphénoménale du sujet [...]

Toute conscience, Husserl l'a montré, est conscience de *quelque chose*. Cela signifie qu'il n'est pas de conscience qui ne soit position d'un objet transcendant, ou, si l'on préfère, que la conscience n'a pas de "contenu"¹.

Dans *Le Procès-verbal*, le texte reste indécidable, d'autant plus que le narrateur affirme qu'Adam est le seul être vivant, qu'il croit posséder le monde et qu'« Adam se nommait tout bas le maître des choses² » (p. 35). En effet, si Adam est le seul être vivant, on se trouve face à une nouvelle contradiction, face à une nouvelle situation qui requiert le dépassement de la phrase disjonctive pour envisager la vie autrement. Ici encore, la description qui nous est faite d'Adam correspond et ne correspond pas aux deux propositions exclusives. La logique du langage et le raisonne-

1. Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986, p. 17 (souligné par l'auteur).

2. On peut noter ici encore l'ambiguïté du point de vue qui ne cesse de changer. Cette partie de la phrase est au style indirect libre, mais elle se termine au style indirect.

ment ne peuvent permettre à eux seuls de rendre compte ni des choses ni des expériences d'Adam¹.

L'idée qui semble prépondérante, au-delà des mots, c'est que certaines choses sont, nécessairement, mais elles sont d'un accès difficile, voire impossible. La connaissance sensorielle est insuffisante pour connaître la chose, elle ne doit donc pas faire l'objet de considérations privilégiées. L'importance accordée aux sens comme révélateurs de l'existence différencie Roquentin d'Adam. Pour le premier, la vue et le toucher dans la scène du galet constituent les seules sources d'accès à la connaissance. Cette approche des choses se traduit par un échec complet de la compréhension des galets et de la Nausée.

La connaissance sensorielle établit toujours une distance entre celui qui perçoit et ce qui est perçu, distance qui rend impossible une connaissance complète de la chose. À la différence de Roquentin, Adam tente de réduire cette distance à zéro afin d'atteindre le centre de la chose, afin de se confondre avec elle². Alors que dès le début de son histoire, Roquentin sait que quelque chose lui a procuré du dégoût et qu'il en cherche ensuite la cause jusqu'à ce qu'il la trouve, Adam et le narrateur semblent comprendre qu'on ne peut rien prouver au moyen de la conscience, mais qu'il est possible d'accéder à une connaissance plus primordiale, intuitive, sans qu'elle puisse jamais être prouvée. À l'opposé des phrases disjonctives qui cherchent à établir un ordre des choses à l'aide du langage, sans jamais y parvenir de manière convaincante, le narrateur extradiégétique fait fréquemment précéder les descriptions concernant les pensées et les gestes d'Adam d'expressions qui introduisent un certain degré de liberté, de doute, qui laissent entendre que la chose ne se passe pas exactement de cette manière mais que c'est la seule façon dont il peut l'exprimer. Il n'est pas difficile de relever quelques exemples de ces locutions modalisantes – selon les termes de Genette³ – qui fourmillent dans le passage sur les galets comme dans le reste du roman : « avoir l'air », « il ne devait voir que », « en supposant que », « on aurait dit que », « on pourrait à la rigueur », « espèce d'amour végétal », « comme », « il avait l'impression », « ils semblaient », et surtout les nombreux « comme si »⁴. L'emploi de ces

1. Cette position est voisine de celle de Sartre lorsqu'il affirme que « le monde des explications et des raisons n'est pas celui de l'existence » (*La Nausée*, p. 153). Cependant, c'est grâce au langage et à l'analyse de son expérience dans le jardin public qu'il parvient à énoncer sa grande découverte : « L'essentiel c'est la contingence » (p. 155).

2. C'est précisément ce que fera Roquentin lors de sa découverte de la contingence dans le Jardin public.

3. *Figures III, op. cit.*, p. 217.

4. Ces expressions ont toutes été relevées dans le deuxième chapitre du *Procès-verbal* (p. 29-38). Notons le parallélisme qui existe entre le style de Le Clézio et la littérature telle que la conçoit Blanchot. Nadeau, dans *Le Roman français depuis la guerre* (Paris, Gallimard, 1963), affirme en effet que « Maurice Blanchot va jusqu'à penser que la littérature est par excellence le domaine du "comme si" » (p. 138). Au sujet de l'existence vécue sur le mode du « comme si », voir aussi *Les Géants*, p. 24.

expressions peut être interprété différemment selon que l'on y voit une manipulation du narrateur qui déguise sa vérité ou au contraire l'expression d'une hésitation permanente face à tout énoncé¹. La seconde interprétation me paraît la meilleure. Ces expressions révèlent en effet les incertitudes du narrateur concernant la formulation des actes et des pensées d'Adam. On pourrait croire que le narrateur ne fait que transcrire les doutes d'Adam. Il n'en est rien. J'ai déjà signalé que le protagoniste *savait* pourquoi il agissait, et qu'il se prenait même pour le « maître des choses² ». La cause probable de cette narration incertaine provient de la nature même du langage, qui ne peut exprimer avec précision ce qui est. Tous les énoncés catégoriques, qu'ils proviennent d'un narrateur anonyme, du psychiatre ou des visiteurs du zoo, s'avèrent inexacts. L'introduction d'une marge de liberté dans le récit présente le double avantage de rendre compte de cette incertitude inhérente au langage, et de ne pas fausser ce qui est décrit. De même, le narrateur nous informe qu'Adam a compris le monde, mais il ne nous explique jamais ce qu'il a compris (p. 32).

Alors que pour Roquentin le galet sert d'introduction à une démonstration dont la conclusion est tangible, pour Adam, les galets ne sont pas à l'origine d'une connaissance sûre ni définitive. Le contact qu'il établit avec les galets de la plage lui permet de découvrir un monde très vaste qui dépasse le langage, non d'expliquer quoi que ce soit.

La Nausée constitue un moment important dans l'histoire de la littérature car ce roman annonce les idées qui seront développées dans la philosophie existentialiste. Cette œuvre rejette l'analyse psychologique, la construction de personnages exemplaires et l'omniscience du narrateur, pour créer des personnages, en situation, en donnant le primat à l'existence sur l'essence.

Dans *Le Procès-verbal*, nous avons également le point de vue d'un personnage en situation, mais tout se passe comme si Adam avait pris conscience de l'absurdité du rapport de l'homme au monde et qu'au lieu de mettre en évidence cette angoisse existentielle, il avait décidé de jouer avec l'existence afin d'explorer tous les recoins du monde et d'atteindre l'extase matérielle.

Alors que Sartre tente, au moyen de la conscience et du langage, de comprendre sa position dans le monde ici et maintenant, Le Clézio tente d'échapper au « drame de la conscience » et à l'abstraction du langage,

1. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 217-218.

2. Le doute chez Le Clézio n'est donc absolument pas comparable au doute méthodique de Descartes. Pour ce dernier, le doute constitue la première phase de sa philosophie, à partir de laquelle il va ensuite acquérir ses connaissances. Le doute cartésien est donc temporaire et il est progressivement remplacé par des certitudes. Chez Le Clézio, au contraire, le doute est une donnée intrinsèque de la conscience qui permet de poursuivre la recherche de la connaissance ; il est synonyme de vie, de vitalité. Voir notamment *L'Extase matérielle*, p. 161 et 185.

pour aboutir à une fusion totale avec le monde dans le silence¹. Bien sûr, ce souhait est utopique, mais c'est une tentative qu'il exprime admirablement dans le personnage d'Adam. En effet, à la fin de l'entretien psychiatrique, Adam diminue progressivement son débit verbal – « les mots se heurt[ent] comme des galets » (p. 311) – et disparaît. Il rejoint alors le monde de l'informulé. Comme Sartre, *Le Clézio* questionne l'être, le langage et la littérature, mais il pousse cette interrogation jusque dans ses derniers retranchements, jusqu'au silence.

1. Pour *Le Clézio*, l'œuvre de Sartre est marquée par « le drame de la conscience ». Il explique : « La conscience a installé partout ses murs, ses murs couverts de miroirs désespérants. Et ce mouvement grandiose de l'esprit qui aurait dû faire jaillir partout la lumière, ne montre plus que le vide, l'obscur, le déjà-mort » (« Un homme exemplaire », dans *L'Arc*, n°30, 1966, p. 8).

La philosophie orientale du cycle de vie et de mort dans *La Quarantaine*

Bénédicte Mauguière

Université de Louisiane à Lafayette

Be islands unto yourselves

Bouddha

L'épigraphe du roman *La Quarantaine*¹ le situe dès le début comme un roman de passage et de transition qui appelle une re-naissance :

Au crépuscule de cet âge quand tous les rois seront des voleurs,
Kalki, le Seigneur de l'Univers, renaîtra de la gloire de Vishnu

Baghavat Purana (I,3,26)

Le roman est donc placé sous l'égide du Baghavat Purana, ce traité religieux qui décrit la vie du héros-dieu Krishna. Ce récit aux dimensions mythiques est le plus développé des mythes indiens, et le narrateur de *La Quarantaine* est identifié ici à la figure de Krishna, futur chef de clan, comme lui en butte aux persécutions d'un oncle cruel, le roi Kamsa, l'équivalent du Patriarche, et son oligarchie mauricienne, qui ont ruiné au propre et au figuré sa famille. Comme nous le verrons, on retrouve à travers ses épreuves et sa métamorphose le cadre privilégié, moitié mystique, moitié érotique de la ferveur krishnaïte de l'Inde. Kalki ou Krishna est lui-même un avatar de Vishnu, gardien du dharma, qui s'incarne sur terre quand l'absence de loi l'impose (« quand les rois sont des voleurs »). La structure du roman est elle-même circulaire comme l'est le lieu de la narration qui est une île. Le Clézio s'inspire du séjour forcé de son grand-père lors d'une épidémie de variole qui l'a laissé sur une île au large de l'Île Maurice. Le titre indique une mise à distance semblable à celle de l'écrivain qui a besoin de se mettre en retrait pour refaire la création du monde à travers son roman. Il s'agit d'une quête initiatique au cours de laquelle le narrateur se détache d'un monde pour parvenir à un autre. Le premier chapitre s'intitule « Le voyageur sans fin ». Tout repère spatio-temporel a disparu : il est question de « l'autre extrémité du temps ». La notion de vide, de sas, domine comme l'indique cette citation mise dans le résumé sur la jaquette de *La Quarantaine* : « Que reste-t-il des émotions, des rêves, des désirs quand on disparaît ? »

1. Paris, Gallimard, 1995 ; les références de pages renvoient ici à l'édition dans la collection « Folio ».

L'arrivée à l'île est décrite comme un véritable passage dans l'au-delà, « une mer couleur de lave, étincelante et tumultueuse », un « paysage de fin du monde » (p. 66). Les passagers sont hissés à l'aide d'« un câble tendu entre le navire et l'île » (p. 63) et sur fond de tempête, « on ne distinguait plus les races ni les privilèges » (p. 63). L'île est comparée à un « radeau naufragé » : « Comme si les limites n'étaient pas celles du rivage [...] au-delà de l'horizon » (p. 70). Jacques et Suzanne « semblaient fascinés par la forme sombre de l'île [...] comme un gigantesque mammi-fère marin échoué dans la tempête... » (p. 63). Dans l'Inde, l'avatar vishnouite du poisson guide l'arche sur les eaux du déluge. Dans le mythe de Jonas, la baleine est l'arche elle-même : l'entrée de Jonas dans la baleine, c'est l'entrée dans la période d'obscurité, intermédiaire *entre deux états ou deux modalités d'existence*. D'après le mythe, Jonas dans le ventre de la baleine, c'est la mort initiatique. La sortie de Jonas, c'est la résurrection, « la nouvelle naissance¹ ».

Le narrateur est le produit d'une longue chaîne d'existences, l'une littéraire avec Rimbaud : « Je suis comme l'homme d'Aden » (p. 144), et d'autres avec des personnages du passé. Tout fait penser à une création primitive du monde : l'arrêt du temps « Depuis le débarquement, ma montre s'est arrêtée » (p. 146) ; le monde minéral, ce « Chaos de basalte qui divise l'île comme les vertèbres d'un gigantesque saurien » (p. 147) et les perceptions : « Il me semble que j'ai dormi cent ans et que je me suis réveillé dans un monde fantôme » (p. 158). On ne peut s'empêcher, dans un premier temps, de mettre en relation ce voyage entre deux mondes avec l'intérêt de Le Clézio pour *Le Livre des morts égyptiens*. Cependant, il y a ici une différence car le voyage est d'ordre cyclique et non linéaire.

Avant de passer à l'analyse de cet « entre-deux », il est important de comprendre dans un premier temps la symbolique de l'île dans l'univers leclézien. Pour Le Clézio, l'île est le roman par excellence. Pour ce faire, je commencerai par attirer l'attention sur l'illustration qui se trouve juste après l'épigraphe. Il s'agit d'une carte de l'Île Plate qui date de 1857. L'île y apparaît déjà séparée en deux. La trace centrale correspond à la séparation entre les quartiers des Blancs et ceux des Indiens, les intouchables. Sentier constamment traversé par le narrateur à l'image de sa propre recherche de l'expérience humaine dans une sorte de circumambulation. Au centre se trouve la Caverne qui scelle l'union mystique et érotique de Léon et de Surya. Cette « frontière invisible » évoque la symbolique du Yin et du Yang telle que Carl Jung l'a développée en vue d'établir le lien entre l'occulte et l'inconscient collectif, le pont entre l'Orient et l'Occident². Le blanc est la couleur de l'ouest et, de façon plus intéressante, symbolise un passage. Il évoque quelque chose de provi-

1. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1982, p. 102

2. Voir *The Essential Jung*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 227.

soire qui va être comblé¹. Cette symbolique se retrouve dans le principe taoïste selon lequel la vie succède à la mort et la mort est à l'origine de la vie. L'univers leclézien dans *La Quarantaine* s'organise autour de ces deux axes, deux univers apparemment irréconciliables entre lesquels gravite le narrateur dans un va-et-vient incessant, à l'image de la danse des opposés du poisson taoïste blanc et noir qui poursuit sans cesse chaque moitié du cercle. C'est par une exploration métaphorique du rapport distinct à la vie et à la mort que Le Clézio nous introduit aux différences entre les pensées orientale et occidentale. L'une est l'héritière du rationalisme, tandis que l'autre s'inspire davantage de l'expérience des processus psychiques.

Le projet littéraire de Le Clézio nous montre que pour que l'Occident atteigne un niveau plus élevé de connaissance, il lui faut intégrer ces deux dimensions parfois opposées afin de trouver un équilibre. C'est seulement à cette condition que peut s'accomplir la réalisation du potentiel humain. Ce projet est souvent mal compris par la critique qui soit l'ignore, soit le trivialisent du fait de sa tendance à se placer dans la lignée de ce même rationalisme dénoncé par Le Clézio. La démarche de Le Clézio vise à dépasser cette ambivalence à travers l'intégration et l'expérience des symboles et de la mythologie orientale qu'il fait siens. Son projet littéraire dominé par le thème de la mémoire peut se comprendre comme une réponse à la faillite des valeurs de l'Occident, et comme un désir de rédemption d'un passé marqué par l'exclusion. Peut-être est-ce ainsi qu'il faut comprendre la symbolique de la révélation de l'îlot Gabriel dans *La Quarantaine*, ce lieu de mort et de rédemption par excellence qui porte le nom de l'Archange de l'Annonciation (c'est aussi la seule référence biblique dans le texte).

La topographie de l'île de *La Quarantaine* reflète les différentes couches superposées des aspects sociaux, ethniques, religieux, des croyances, des émotions et des traditions diverses qui constituent la somme de l'expérience humaine. La figure symbolique la mieux à même de représenter cette complexité est celle du *Mandala* comme figure dialectique de réconciliation des contraires. Pour Jung, il s'agit d'une figure archétypale primitive. Comme cette carte de l'île qui s'apparente à un cerveau humain, la totalité de l'expérience psychique humaine y est enclose. Le *Mandala*, ou « cercle magique » selon Jung (*Mandala* veut dire « cercle » en sanskrit), y est la représentation d'un processus psychique de retour à soi représenté par les arrangements symétriques du chiffre quatre². Dans cette perspective, le processus du développement de Soi n'est pas linéaire, mais une « *circumambulation* » de Soi³ où tout pointe vers le

1. Voir Marc (Dr) Bonnard et Elisabeth (Dr) Le Dru, *Les Rituels de mort dans la Chine ancienne*, Paris, Dervy, coll. « Histoire tradition », 1982, p. 93.

2. *Op. cit.*, p. 419.

3. *Ibid.*, p. 234.

Centre. Le centre de gravité de la personnalité accomplie n'est plus l'Égo mais le Soi, un point hypothétique entre le conscient et l'inconscient. Jung ajoute qu'on ne parvient à atteindre cet état de conscience, détaché du monde, qu'au milieu de sa vie comme une préparation naturelle à la mort vue comme l'objectif de la destinée humaine¹. Une étude attentive permet de voir que chaque ligne du mandala est une expérience psychique nouvelle, tout comme l'itinéraire labyrinthique de Léon autour de l'île Plate.

Le mandala traditionnel hindou est la détermination, par le rite de l'orientation, de l'espace sacré *central* que sont l'autel et le temple. C'est le symbole spatial de la *présence divine au centre du monde*, le centre contenant la chambre-matrice auxquelles aboutissent les rangées concentriques qui sont elles-mêmes en relation avec les cycles solaire et lunaire. Ce schéma peut être retrouvé dans le plan des temples de l'Inde et d'ailleurs, notamment à Borobudur et Angkor, construits sur le principe du mandala. Le mandala du bouddhisme tantrique dérive du même symbolisme : il s'agit essentiellement d'un carré orienté à quatre portes. Les portes des ceintures extérieures sont pourvues de gardiens colériques ; leur franchissement successif correspond donc à autant d'étapes dans la progression spirituelle, de degrés initiatiques, jusqu'à ce que soit atteint le centre, l'état indifférencié du Bouddha. Le monde-matrice du centre est universel, et le fruit qui doit y naître est celui de la Délivrance. Le mandala est à la fois « l'image et le moteur de l'ascension spirituelle qui procède par une concentration du multiple sur l'un : le moi réintégré dans le tout, le tout réintégré dans le moi² ».

On comprend mieux maintenant pourquoi l'île de *La Quarantaine* est un mandala. L'île, telle que représentée sur la carte dans le préambule du roman, comprend en effet à la fois le cercle et **la quadrature du cercle**. Pour Jung, la forme ronde du mandala symbolise l'intégrité naturelle, alors que la forme quadrangulaire représente la prise de conscience de cette intégrité. Il est fait allusion, dans le roman de Le Clézio, aux portes de l'île, à son orientation et à ses gardiens colériques, nommément le Véran de Véreux et Bartoli pour les Européens, et d'autre part, le Sirdar et son acolyte pour les Indiens. Dans le bouddhisme tantrique, pour parvenir à l'Illumination, l'initié doit franchir quatre cercles extérieurs, le feu purificateur, le cercle vajra, le cercle des huit tombes et le cercle du lotus. *La Quarantaine* suit ce même modèle : le premier cercle correspond aux bûchers purificateurs allumés sur les plages, le second à la force et au courage du narrateur face aux interdits et à la maladie (le franchissement de « la frontière invisible »), le troisième, les huit tombes, symbolise les huit étapes de la conscience qu'il

1. Voir *Collected Works of C.G. Jung*, Vol.13, Princeton, Princeton University Press, 1967, p. 6-10 et 45.

2. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 608.

doit dépasser pour parvenir au détachement et la dernière est l'état de dévotion nécessaire pour entrer dans le Palais, la chambre-matrice, le centre de l'île où se trouve la Caverne (le Nirvana) où a lieu le point culminant de la rencontre mystico-érotique de Léon et Surya : la rencontre de l'Est et de l'Ouest. Cette voie de l'Illumination est l'aboutissement de la prise de conscience et de la pratique des quatre vérités fondamentales de la philosophie bouddhiste :

1. la douleur ou la conscience de la mort et de la souffrance
2. ses origines, en découvrir les causes
3. cessation ou élimination des causes
4. la Voie ou le chemin de la Délivrance.

Dans *La Quarantaine*, la première vérité, l'existence de la souffrance, est évoquée par la maladie et la situation de mise en quarantaine qui en résulte. La deuxième vérité, la cause de la souffrance, vient du fait que ceux qui vivent dans les bâtiments européens vivent dans le passé ou le futur afin d'éviter de vivre dans le moment présent. Ils sont dominés par la peur. C'est l'itinéraire suivi par le narrateur qui s'identifie tout d'abord aux Européens qui ne vivent que dans l'espoir du bateau qui viendra les délivrer. Au début du roman, il est dit à plusieurs reprises : « Nous sommes prisonniers », puis Léon rejoint John, l'herboriste, qui « Lui, ne se sent pas prisonnier » (p. 85). Plus tard, Léon, déclare à son tour : « Je ne me sens plus prisonnier. Je suis ici chez moi, à l'endroit dont j'ai toujours rêvé, l'endroit où je devais venir depuis toujours » (p. 166). Pour en arriver à cette conscience bouddhiste selon laquelle seul compte le moment présent dans lequel est enclous l'univers, il aura fallu la descente aux enfers de la quarantaine : « Je ne peux plus retourner de l'autre côté. Il me semble que je porte la mort sur moi » (p. 208). Léon dit avoir vécu « dans la compagnie des morts » (p. 471). C'est seulement par cette prise de conscience et cette acceptation que le narrateur peut franchir les étapes initiatiques qui le mènent à la délivrance. Pour Jung, comme nous l'avons vu, le mandala symbolise, après la traversée de phases chaotiques, le mouvement de la psyché vers le noyau spirituel de l'être, vers le Soi, aboutissant à la réconciliation intérieure et à une nouvelle intégrité de l'être¹. C'est là la découverte de l'expression ultime de Soi et d'un équilibre. Jung prend ainsi pour modèle le mandala taoïste analysé comme symbole du commencement de la vie où tout n'est qu'Un. C'est la réunion des contraires, du Logos et de l'Éros, de l'Ouest et de l'Est.

Dans *La Quarantaine* comme dans le tantrisme tibétain, cette découverte est représentée par la symbolique de l'union sexuelle. Dans le bouddhisme tantrique, où le Véhicule du Diamant (Vajrayana), l'arché-

1. Voir Sylvie Crossman, *Tibet, la roue du Temps*, Arles, Actes Sud, 1995.

type féminin de la conscience éclairée est central, la sagesse inconditionnelle est « féminine » et l'activation sous-jacente de cette réalité est « mâle ». L'union insoluble de ces deux énergies complémentaires est le Bouddha Samantabhadra qui symbolise l'éros de l'Illumination. Le mandala lui-même est la matrice primordiale d'où vient toute vie et toute expérience. Selon le Tantra Guhyagarbha, « Pour comprendre ce qui naît, il faut d'abord comprendre ce qu'il y a au-delà de la vie comme de la mort ». Avant de rentrer dans la lumière, il faut traverser les ténèbres.

L'union érotique qui conduit à l'illumination dans la « caverne magique » (p. 255) de *La Quarantaine* est fondée sur ces principes spirituels et ésotériques. Surya se métamorphose en déesse : « Regarde-moi, c'est la première fois que tu me vois ». À la lumière de la lampe, son visage était un masque d'or, ses yeux, deux puits d'ombre » (p. 319). Elle est clairement identifiée à un archétype ; et le texte indique que son visage est « un masque très ancien » (p. 466). Le narrateur la voit faire un Mudra, ce geste sacré qui, dans le tantrisme, est effectué par la compagne qui maîtrise l'énergie sexuelle vers la spiritualité. Dans l'hindouisme, elle est la « çatki » ou l'énergie féminine du dieu dont elle est l'épouse. C'est en elle que réside la force créatrice, le principe actif (c'est Lakshmi pour Vishnu, Parvati pour Shiva). Cette énergie est décrite dans l'épopée de la Bhagavad-Gita, au cours de laquelle Krishna, le Seigneur suprême, donne une voie de sagesse par l'exaltation d'un amour mystique, la *bhakti* (dévotion dans le piétisme vishnuiste). Léon nous dit alors : « Je savais que le moment était venu. C'était le moment le plus important de ma vie, sans le savoir c'était pour cet instant que j'avais embarqué à bord de l'Ava [...] et que nous avions été abandonnés sur l'Île Plate » (p. 320). Il n'est plus possible de revenir en arrière : « Surya avait tracé à la poudre sur le sol les deux étoiles à six branches » (p. 321). L'île comme mandala devient alors cercle sacré qui reflète la structure concentrique de l'univers. Cette figure géométrique représentée au centre du mandala s'appelle *yantra* dans le tantrisme hindou. Elle est l'image qui illustre l'interpénétration des opposés, l'équivalent de l'unité primordiale. Il s'agit d'une figure faite de deux triangles équilatéraux superposés, l'un pointant vers le haut, l'autre vers le bas, de façon que l'ensemble constitue une étoile à six branches. Nous avons clairement ici une actualisation de la lignée du cycle des renaissances. D'abord, l'image qui survient est celle de Surya faisant « le geste du dieu qu'elle arrêta devant moi », et Léon ajoute « Je n'étais plus le même. J'étais un autre, j'étais elle et avant elle, j'étais Giribaldi » (p. 322). « J'ai senti le flux de ma semence qui montait, qui jaillissait du monde, des roches noires du volcan, des récifs où cogne la mer » (p. 322). Francesca Fremantle, dans sa lecture du *Livre tibétain des morts*, nous dit que le mandala est l'espace sacré de la transmutation qui comprend la totalité

des expériences et des émotions¹. Cette expérience de l'union primordiale permet à Léon de transcender les contraires et d'intérioriser la pratique des vérités premières qui engendrent la souffrance : « Il n'y aurait plus de peur, ni de douleur, ni de solitude » (p. 323). L'acte est suivi d'un bain purificateur au cours duquel il confirme cette interprétation quand il dit : « Nés à nouveau dans l'eau courante du lagon, sans passé et sans avenir. La mort n'était rien. Juste le souffle de la déesse froide qui passe sur l'île » (p. 326).

Il est intéressant de noter ici l'importance particulière du son, de la vibration dans le roman : « J'ai en moi une vibration lointaine et vraie » (p. 440). Les mandalas sont en effet des représentations visuelles des mantras, sons sacrés. Selon la littérature védique, l'univers entier est une expression de conscience pure qui vibre d'abord comme son, puis comme forme. Ces vibrations sont ce que les bouddhistes appellent *shunyata*, les vibrations multidimensionnelles du vide. En identifiant les divers mondes imbriqués les uns les autres dans le mandala et la source primaire qui est en son centre, il est possible d'élargir l'expérience de l'univers dans lequel nous vivons. Le mouvement conduit de la périphérie vers le centre du mandala, l'*inner Sanctum*, ultimement jusqu'au *bindu*, le point absolu du centre qui projette vers l'Infini ou le « Cosmos de l'illumination ». Un monde au-delà de notre imagination. Léon décrit cette vibration de la façon suivante : « on aurait dit une langue qui retournait au centre de la terre [...]. Encore, encore, plus bas, plus loin. Jusqu'au centre du ciel, parmi les étoiles oubliées » (p. 441). Il faudrait voir là la réponse à la question de Shrestha, le peintre des mandalas : « À quoi ressemble le son de la création de l'univers ? » Cette vibration est étroitement liée à la mémoire chez Le Clézio : « Cette île tout entière était mémoire, portant en elle l'étincelle enfouie de la naissance » (p. 299), tout comme Surya qui

[...] elle aussi porte une mémoire qui vibre et se mélange à sa vie, la mémoire du radeau sur lequel Ananta et Giribalda dérivait le long des fleuves. [...] C'est cela, je le sais bien maintenant, c'est la mémoire qui vibre et tremble en moi, ces autres vies, ces corps brûlés, oubliés dont le souvenir remonte à la surface de l'île.
(p. 300)

Comme nous l'avons dit, dans le mandala, la vibration devient forme. Cette image est illustrée de façon saisissante par la topographie de l'Île Plate qui correspond aux multiples lignes de couleur du mandala et qui, comme lui, est en trois dimensions : « j'ai aperçu les murets, les rondages. [...] Le soleil brûlait avec la force d'un incendie. [...] Sur la terre noire [...], des baies jaunes et rouges » (p. 267) :

1. *Luminous Emptiness : Understanding the Tibetan Book of the Dead*, Boston/London, Shambala, 2001, p. 147.

Tout comme le mandala tibétain, fruit de plusieurs journées de labeur et d'un travail complexe, est effacé et jeté dans une rivière pour illustrer le caractère éphémère des choses, les plantations de l'île sont également effacées au moment du départ des habitants de L'Île Plate : « Nous partirons, l'île retournera à son état de nature » (p. 470) :

Je traverse les plantations. [...] Même les petits murs de pierre se sont effondrés par endroits. Le soleil a commencé à dessiner de longues fêlures dans la terre, là où les femmes versaient chaque soir des cruches d'eau, sur les lianes des courges et les champs de riz. C'est comme si rien de tout cela n'avait existé, comme si c'était il y a cent ans. (p. 461)

Le thème de la mémoire dans *La Quarantaine* correspond au cycle des naissances et des morts. Le narrateur, pour compenser une origine dans laquelle il ne se reconnaît pas, **se réinvente** un nom et une mémoire collective. C'est là toute l'épopée mythique d'Ananta et Giribalda sur le radeau. Ce principe de transmigration (le narrateur est parfois Rimbaud, parfois Ananta, Giribalda, parfois Krishna ou bien les oiseaux, symboles de la transmigration des âmes) est expliqué dans le bouddhisme par **la roue de l'existence** (*samsara*). Tous ces états après la mort sont détaillés dans le *Bardo Thödol*, le livre des morts tibétains, qui est avant tout un guide pour les vivants, capables de dépasser la mort et de transmuier son processus en acte libérateur (c'est pourquoi il devrait être appelé *Le Livre tibétain des Naissances*). C'est précisément le processus suivi par le narrateur de *La Quarantaine*. La pratique du transfert de conscience permet de maîtriser le principe conscient, aussi bien avant et après que pendant la traversée du Bardo, d'une durée symbolique de 49 jours. 49 est un multiple du chiffre sacré 7, et les 49 jours du Bardo peuvent symboliser les 49 Pouvoirs du Mystère des 7 voyelles (lien avec Rimbaud ?). Dans la mythologie hindoue, ces voyelles devenaient le Mystère des 7 feux et des 49 subdivisions et aspects du feu (*Bardo Thödol*, 6). Nous reviendrons plus loin sur l'importance du feu.

Le Livre des morts tibétain expose ce qu'il advient entre le dernier souffle (le « Que reste-t-il [...] quand on disparaît ? » de *La Quarantaine*) et le choix d'une nouvelle matrice, après 49 jours symboliques d'épreuves, au cours desquels l'être désincarné, guidé par le principe conscient, n'est autre que le fruit de ses actes. En fait, l'homme est libre et responsable de son destin ; il choisit sa transmigration selon le bon ou mauvais karma accumulé durant son existence. *Le Livre des morts*, ou *Bardo Thödol*, traite avant tout de la nature de notre propre esprit et de ses projections, agréables ou effrayantes, tout comme dans *La Quarantaine*. Le Bouddhisme tantrique apprend à dominer, après l'avoir reconnu, ce monde de projections afin de demeurer lucide lors de la traversée du Bardo, de triompher des craintes et de réaliser la véritable nature de

l'esprit. Le terme bardo s'applique à la transition entre mort et renaissance, mais aussi à tout intervalle entre les pensées¹. Cette connaissance est essentielle pour comprendre le texte leclézien car *Bar* veut dire « entre-deux » et *Do* veut dire « île » (« L'île entre-deux » ou « La Libération par l'État intermédiaire »). C'est l'histoire de *La Quarantaine* qui nous permet désormais de dépasser le sens apparent du titre et de l'associer à la quarantaine, c'est-à-dire le nombre de jours nécessaires pour traverser le Bardo, cette « île de l'entre-deux ». Cet espace est clairement identifié par Léon, comme par son arrière-petit-neveu, comme lieu de re-naissance : « C'est ici que j'appartiens [...] à cette Quarantaine, comme au lieu de ma naissance » (p. 512). Le Clézio aurait pu dire « l'Île Plate », mais il a choisi de dire « j'appartiens à la Quarantaine » bien que, comme nous le savons, « la quarantaine » ne réfère qu'aux bâtiments qui portent ce nom sur l'Île Plate. Il y a donc volonté de s'identifier, non pas au lieu géographique mais bien à un espace intemporel. De fait le Bardo permet de renaître dans une transmigration de son choix et de rompre les liens qui l'attachent à son dernier fondement. La nuit de son départ, Léon dit : « Je n'ai jamais vécu d'autre nuit que cette nuit, elle dure plus que toute ma vie, et tout ce qui a été avant elle n'a été qu'un rêve » (p. 474) ; « Je me suis défait du nom des Archambau. Maintenant je porte sur moi les insignes de ma nouvelle vie » (p. 457) ; « Jamais je ne me suis senti plus libre. Je n'ai plus de mémoire, je n'ai plus de nom² » (p. 464). La quarantaine est donc le nombre de l'attente, de la préparation, de l'épreuve. C'est l'accomplissement du voyage et de l'initiation. Ce nombre marque *l'accomplissement d'un cycle*, d'un cycle toutefois qui doit aboutir non pas à une simple répétition, mais à un changement radical, un passage à un autre ordre d'action et de vie³ : « C'est une nuit ancienne, une nuit qui ressemble au commencement » (*La Quarantaine*, p. 470). C'est la raison pour laquelle, au moment de monter dans le bateau, Surya lui met au cou le collier portant la plaque d'immatriculation de sa grand-mère Giribalda, et Léon déclare : « Ainsi, maintenant, j'ai un nom, une famille. Je peux entrer à Maurice » (p. 483).

Le roman est divisé en quatre parties. Dans le dernier chapitre, intitulé « Anna », c'est le fils de Noël (anagramme de Léon), soit le petit-fils de Jacques, qui redevient le narrateur. La *quarantaine* prend désormais dans ce dernier chapitre son troisième sens qui est celui de la crise de l'âge mûr, l'âge de transition. La symbolique numérologique du chiffre 4 et de ses multiples est intéressante, la quarantaine étant l'entre-deux de l'existence humaine ; le narrateur nous dit à propos de sa mère : « J'avais 14 ans quand elle est morte en 54 » et ensuite « Peut-être une vie nou-

1. Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 630.

2. Cette expérience du vide s'appelle en tibétain *tong-zug*, « corps vidé ».

3. Voir René (Dr) Allenby, *Le Symbolisme des nombres*, Paris, Chacornac Frères, 1948, p. 385.

velle qui m'attend, à quarante ans ! » (p. 513). Le narrateur est donc né en 1940, tout comme Le Clézio qui aurait eu 40 ans au moment de la rédaction, la date d'entrée dans le journal étant août 1980. Son père « avait 14 ans quand a eu lieu la reddition des comptes » (p. 498) et qu'il a quitté Maurice, et il ajoute à propos d'Anna : « J'ai trop attendu, j'aurais dû venir quand j'avais 18 ans »... En 1958 ! ... Comme Léon, le narrateur a choisi sa renaissance dans les limbes non pas à Maurice, le lieu du Patriarche, ni en Europe, mais dans cet îlot entre ciel et terre. De la même façon, il a choisi sa renaissance dans une chaîne d'existences, une sorte de fusion alchimique qui lie la généalogie de Surya avec la sienne, tout comme les deux fleuves la Yamuna et le Gange se jettent dans l'océan pour aller jusqu'à Mirish Desh (l'Île Plate). Cette comparaison va plus loin avec l'évocation récurrente d'Amalia, la mère Eurasiennne de Léon et de Jacques, puisqu'il laisse entendre qu'Amalia serait la sœur d'Ananta, également Eurasiennne, toutes deux ayant été laissées pour mortes et orphelines après la rébellion des sepoys. Léon et Surya seraient donc de la même famille : « Elle est semblable à moi (p. 145). Sita, l'amie intime d'Anna, née la même année qu'elle et Noël, n'est autre que leur fille : « Comme une image oubliée de ma famille [...] une sœur inconnu(e) » (p. 534). On retrouve ici le principe de l'interdépendance de toutes choses et le motif du mandala multi-dimensionnel qui représente la somme des expériences humaines.

Une connaissance de la philosophie hindoue en rapport avec la dimension historique et mythique de *La Quarantaine* complète la lecture bouddhiste de cette œuvre. Yama, qui domine l'histoire du roman, est le dieu de la Mort en Inde. Dans le brahmanisme des épopées, il apparaît comme juge des morts dans un lieu provisoire (Hades) où les mauvaises actions des humains sont expiées dans l'intervalle entre une naissance et la suivante¹. Dans le bouddhisme tibétain, Yamantaka est le vainqueur de Yama. Dans *La Quarantaine*, Léon déclare : « Je n'ai plus peur de la mort. Suryavati m'a montré la direction du sud, où réside Yama, le seigneur des morts » (p. 225). Elle a marqué son visage de la cendre du bûcher en lui disant : « Yama est fils du soleil, il attend sa sœur, la rivière Yamuna. Quand elle vient, elle allume un grand feu, et avec la cendre elle marque le front de son frère, comme je l'ai fait, pour que leur amour ne finisse jamais » (p. 225). Il est intéressant de noter que, dans la cosmogonie hindoue, la terre, mesurée par ses quatre horizons, est carrée et que Yama est l'un des dieux gardiens des quatre portes. L'Est, le Sud, l'Ouest et le Nord sont défendus respectivement par Indra, Yama, Varuna et Kuvera. Parmi les avatars de Vishnu (au nombre de dix) se trouvent Rama-Krishna et Bouddha, qui serait le neuvième. Le

1. Voir Ananda Coomaraswamy et Sister Nivedita, *Myths of the Hindus and Buddhists*, New York, Dover Publications, 1967, p. 391.

dixième doit venir à la fin de l'époque cosmique actuelle, une sorte d'apocalypse. C'est Kalki, dont il est dit à la fin de *La Quarantaine* : « On ne connaît pas encore Kalki, mais il doit venir [...] Personne ne sait quand il viendra, ni qui il sera, mais il devient de plus en plus évident que sa venue est proche, qu'il recevra bientôt le pouvoir » (p. 35). Cette citation renvoie à la mise en exergue du roman : « Au crépuscule de cet âge, [...] Kalki, le Seigneur de l'Univers, renaîtra de la gloire de Vishnu » (Bhagavat Purana). Tout ici est métaphore. La fin du monde n'est pas un événement à venir, c'est un événement de transformation psychologique, de transformation visionnaire¹.

C'est ainsi qu'il faut comprendre la symbolique de la danse de Shiva : comme partie intégrante de ce processus de mort et de naissance. Shiva est le Seigneur des esprits et des démons qui hantent les bûchers funéraires, mais que détruit-il ? Shiva symbolise non pas tant la crémation des corps que la destruction de l'Égo, où les illusions sont brûlées. Tout comme le mandala dont la fonction est la destruction de l'Égo pour faire émerger le Soi. Le passage à travers le rideau de feu symbolise le passage entre l'état ancien et l'état nouveau. Le métal doit subir une fusion, c'est-à-dire passer par le feu et par l'eau pour subir une transmutation. De même, l'homme passe nécessairement par le feu et par l'eau pour être transformé². On se rappelle la fusion cosmique de l'eau et du feu lors de l'union de Léon avec Surya : « j'étais devenu le feu » et le corps de Surya était « frais comme l'eau [...] j'étais un avec elle » (p. 321-322). La danse de Shiva appelle la destruction du monstre, de l'ignorance, elle libère les âmes de l'illusion et apporte la délivrance de l'enchaînement des existences³. Shiva est le plus souvent représenté dansant le « tandava », une danse cosmique à l'intérieur d'un cercle de feu. Ses bras multiples illustrent sa capacité d'expansion en association avec l'Eau, le Feu et l'Air⁴. C'est ainsi qu'il faut comprendre la citation de *La Quarantaine* à propos de Shitala, « la déesse froide ». Dans le panthéon hindouiste, Shitala, est la déesse de la variole, la déesse noire qui se nourrit de chair humaine : « Shitala, la déesse froide a quitté les îles. Peut-être qu'elle n'avait plus rien à manger » (*La Quarantaine*, p. 441). Comme nous l'avons vu, c'est seulement en acceptant le caractère éphémère de la condition humaine, que l'on peut affronter la mort (et surtout la vie) en toute sérénité.

Le Clézio a choisi d'illustrer ce concept central de son roman à la lumière de l'hindouisme et du bouddhisme, à travers le récit parallèle de l'épopée de Giribalda et d'Ananta dans leur descente du fleuve. L'image

-
1. Voir Joseph Campbell, *The Power of myth*, New York, Doubleday, 1988, p. 230.
 2. Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 817.
 3. Voir Joseph Henderson et Maud Oakes, *The Wisdom of the Serpent : The myths of death, rebirth and resurrection*, New York, Collier Books, 1963.
 4. Voir Marguerite-Marie Thiollier, *Dictionnaire des religions*, Paris, Le Sycomore-L'asiathèque, 1971, p. 72.

privé de la déesse-rivière, Gangâ, le Gange, sacré entre tous les fleuves, exprime en effet, tout comme le feu, la fugacité et la nature interdépendante de toutes choses. Dans la cosmologie hindoue, Vishnu est le Seigneur des eaux. Et comme nous le savons, Devi est sa shakti, l'énergie féminine du dieu. Ce n'est donc pas un hasard que le nom de Devi, la mère universelle, soit également le nom d'Ananta (p. 333) : « C'est elle qui règne sur l'île » (p. 193). Une autre manifestation de la Devi est la déesse Lakshmi (née de la mer de lait qui a donné naissance à la terre). C'est elle dont les exploits sont constamment récités par les compagnes d'Ananta dans *La Quarantaine*, en accord avec la tradition hindouiste de récitation de textes narratifs continus. Leur récitation correspond aux 700 versets de la « Glorification de la Déesse » (VI^e siècle) qui sont récités quotidiennement dans les temples du nord de l'Inde : « De chanter mes exploits (dit la Déesse elle-même) préserve les êtres des renaissances, de réciter l'histoire de mes combats et l'anéantissement des perfides démons, efface les fautes et confère la santé¹ ». La récitation est accompagnée de danses en hommage au Seigneur Krishna : « Alors Giribalda a montré à Ananta comment on danse avec les mains, le signe du Seigneur Krishna [...] L'enfant était émerveillée » (p. 232).

Le prénom Ananta est aussi celui du serpent Ananta, le fidèle disciple de Vishnu toujours représenté couché sous lui. La descente du fleuve² dans le roman est symbolique à plusieurs niveaux. D'une part, elle réunit deux traditions proches l'une de l'autre, l'hindouisme et le bouddhisme, à l'image de la rivière Yamuna d'où est issue Ananta et qui se jette dans le Gange. Ce voyage initiatique prend la forme d'un pèlerinage dont le haut-lieu est la ville sainte Varanasi (Bénarès). Bénarès est pour l'hindouisme la ville de Shiva, « le lotus du monde », et aussi un lieu vénéré du bouddhisme puisque Bouddha y prêche son premier sermon à l'âge de 40 ans, en présence de son fidèle disciple, *Ananda*, qui l'a suivi depuis ses débuts et à qui on doit la transmission de ses discours. D'autre part, le long du parcours se trouve Bihar, le lieu de l'Illumination (*Bodhi*) de Bouddha. On peut ainsi faire un parallèle entre le voyage physique et spirituel de Léon vers son centre à travers ceux qui l'ont précédé, et celui de l'enseignement du Bouddha. En d'autres termes, comment vaincre Yama, le dieu de la mort qui n'est autre que la représentation du karma, la roue de la destinée ? Yama est souvent représenté tenant en ses mains un large disque de quatre cercles concentriques qui représente la roue de l'existence (*samsara*). C'est le même disque que décrit Léon au moment de l'union avec Surya dans la grotte : « j'ai vu [...] la marque étrange qu'elle avait peinte au-dessus du sein droit, un

1. Louis Renou, *L'Hindouisme*, Paris, PUF, 1979, p. 67.

2. Ce thème a fait l'objet d'une communication au congrès du Conseil International d'Études Francophones à Liège (juin 2004).

disque ou une roue » (p. 320). C'est seulement en reconnaissant les illusions pour ce qu'elle sont, en expérimentant la précarité des choses et l'interdépendance de tous les phénomènes, en transformant l'adversité en bienfait et en dominant la peur, que Léon peut briser la roue du cycle et se proclamer fils de Yama (p. 473). Dans le bouddhisme, cette autre face de Yama s'appelle *Manjushrî*, le Bodhisattva de la sagesse intérieure qui brise les liens de l'ignorance. Cette ambivalence exprime la conception bouddhiste de métamorphose perpétuelle. Ces créatures monstrueuses ne sont que des projections de l'esprit humain. Comme le dit Prâjna Pârâmita : « Comme des images vues en rêve, ainsi faut-il regarder toutes choses » (Le Clézio : « Je suis à la recherche d'une image », p. 489). À la doctrine du cycle des naissances et des morts s'ajoute donc la notion plus subtile selon laquelle la réincarnation gouverne le fonctionnement de l'esprit lui-même¹. Ainsi Alexandra David-Neel dit-elle que « Chaque soi-disant ego est un carrefour où se heurte une foule qui y arrive [...] Il est bon d'atteindre cette vision de l'union dans la diversité, de sentir vivre d'autres en soi et de se percevoir vivants en d'autres² ». De même que le voyage de Giribalda sur le Gange est le processus de transformation des conditions négatives de départ, le massacre de Cawnpore, de même le narrateur doit rompre avec l'héritage du Patriarche (« Ordre, Loi, Progrès ») pour atteindre cette vision de l'union dans la diversité. Son trajet s'apparente à celui d'Angoli Mala, à qui Surya, dans un clin d'œil intertextuel, le compare : « Angoli Mala, le bandit qui coupait les doigts des gens dans la forêt, et que Bouddha a guéri de sa folie » (p. 383).

Dans *La Quarantaine*, de la même façon, quelque cent ans après le départ de Léon pour Maurice, Le Clézio nous fait revivre son histoire, pour nous rappeler que le Bouddha n'est qu'un archétype du potentiel humain qui est en chacun de nous.

Pour Le Clézio, l'île est le roman par excellence. La fin du roman est une mort, un seuil entre deux vies. Le cycle appliqué à l'écriture est à l'image de la roue de l'existence. Le romancier est un « voyageur sans fin » car, dans la lignée Zen, pour être tout, il faut n'être rien et se (re-)créer sans cesse dans une dynamique qui passe à chaque fois par l'expérience du vide : « je n'ai plus de mémoire, je n'ai plus de nom » (p. 464). Jusqu'à la prochaine fois...

1. Voir Reginald Ray, « La Renaissance dans la tradition bouddhiste », dans *Pour comprendre le Bouddhisme*, Paris, Laffont, 1993, p. 392-406.

2. *Voyages et Aventures de l'esprit*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 111.

Bibliographie complémentaire

- DAGYAB, Rinpoche, *Buddhist Symbols in Tibetan Culture*, Somersville (Mass.), Wisdom Publications, 1995.
- EVANS-WENTZ, W.Y. (Éd), *Le Bardo Thödol. Le Livre des morts tibétains* (Trad. fr. Marguerite La Fuente), Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, Maisonneuve, 1977.
- FREMANTLE, Francesca, & Chögyam, Trungpa, *The Tibetan Book of the Dead*. Boston/London, Sahmabala, 1992.
- GROSLIER, Bernard, *Indochine : carrefour des arts*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Art dans le monde », 1983 (trad. de l'allemand).
- JAMIESON, R.C. (trad.), *The Perfection of Wisdom*, New York, Viking Studio, 2000.
- JUNG, Carl, *Man and His Symbols*, New York, Laurel, 1964.
- LEEMING, David A., *The World of Myth*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- LEVENSON, Claude, *Symbols of Tibetan Buddhism*, New York, Assouline, 2000.
- POWELL, Andrew, *Living Buddhism*, Berkeley, University of California Press, 1989.
- POWERS, John, *Tibetan Buddhism*, Ithaca, New York, Snow Lions Publications, 1995.
- SHRESTHA, Romio, *Celestial Gallery*, New York, Callaway, 2000.

J.-M.G. Le Clézio et le Mexique : à la recherche de la parole cachée

Jean-Xavier Ridon
University of Nottingham

L'œuvre de J.-M.G. Le Clézio est inséparable d'une réflexion sur la mémoire. Mémoire personnelle et familiale où il puise constamment pour alimenter certains de ses romans dont le dernier, *Révolutions* (2003)¹, serait à cet égard le plus révélateur². Mais également mémoire collective où il s'agit pour lui de témoigner de coutumes ou de rituels peu connus qu'il désire disséminer dans un contexte culturel autre et plus large. À ce propos, le recueil *Sirandanes*³ nous fait découvrir un rituel culturel propre à l'île Maurice, où un jeu de questions-réponses enfantin retrouve la dynamique et l'inventivité d'un discours métaphorique. Le but de cet ouvrage est non seulement de nous dévoiler une pratique linguistique encore vivante sur l'île Maurice, mais également de nous confronter à l'inventivité d'un langage poétique. Dans cette pratique, le jeu analogique du langage nous offre une autre vision du monde et confère une couleur étonnante aux éléments du quotidien. Cependant, ce langage poétique est aussi mis à mal par la modernité et les forces culturelles dominantes, c'est-à-dire qu'il est petit à petit amené à disparaître. En élaborant son livre, Le Clézio établit un témoignage sur cette pratique qui est une façon de contrebalancer ces forces d'oubli et, par là même, d'en forger une mémoire. L'acte de mémoire n'a donc pas toujours un rapport avec l'idée de conservation ou de conformité à une tradition, dans le cas d'une culture marginale ou minoritaire, elle est aussi un acte de résistance. Les livres de l'écrivain qui concernent les civilisations amérindiennes et le Mexique participent de ce double désir de rendre compte d'une culture autre, de faire entrer son écriture dans un échange avec une autre représentation du monde que celles propres à l'Occident, tout en en constituant une mémoire. En effet, depuis la publication de *Mydriase*⁴, en 1973, Le Clézio ne cesse de revenir sur ses expériences mexicaines et panaméennes comme le lieu capital d'un dialogue qui lui

-
1. Paris, Gallimard. Tous les textes de Le Clézio cités dans cet article, sauf mention contraire, ont été publiés aux éditions Gallimard.
 2. À propos de la question de la mémoire dans les fictions de Le Clézio, voir mon article « Between here and there, a displacement in memory », dans *World Literature Today*, n°71.4 (Autumn 1997), p. 717-722.
 3. J.-M.G. et Jémia Le Clézio, Paris, Seghers, 1990.
 4. Montpellier, Fata Morgana, 1973.

permet de construire sa propre réflexion sur le monde et son écriture. Cependant, même si certains de ses personnages de fiction traversent cet espace mexicain, comme J.H.H. dans *Le Livre des fuites* (1969)¹, Le Clézio ne l'a jamais choisi comme cadre essentiel pour l'un de ses romans. On pourrait se demander pourquoi en effet ce contexte culturel que l'écrivain connaît pourtant bien n'a pas encore suscité le passage à la dimension de la fiction. Est-ce que la nécessité d'élaborer un témoignage sur un objet culturel autre pousse l'auteur vers une écriture plus objective où il retrouverait les préoccupations propres à celles de l'historien ou de l'ethnologue ? Ces questions se compliquent si l'on considère ses textes sur les anciennes civilisations amérindiennes. En effet, l'objet de son discours est alors pratiquement effacé puisque ces civilisations (Aztèque, Maya, Porhépécha, Olmèque, etc.) ont été presque totalement détruites par les conquérants espagnols qui n'en ont laissé que quelques vestiges. La question serait alors, non plus seulement de savoir comment élaborer une forme de témoignage sur une culture minoritaire, mais comment élaborer un témoignage sur un objet culturel qui a disparu ? Quel serait le statut d'une parole qui voudrait reconstituer cette absence ? Transposée sur le plan de la mémoire, la question se pose de savoir comment reconstituer la mémoire de ce qui n'a pratiquement laissé aucune trace ? On retrouve alors la question de la distinction entre réalité et fiction. Si l'objet de la mémoire n'a laissé que des signes parcellaires derrière lui, l'écriture qui cherche à la reconstruire n'est-elle pas vouée à se lancer dans une marge de re-création où elle participe forcément de la fiction ? Par suite, comment sortir ces cultures du silence où elles ont sombré sans les remplir de ce que l'on voudrait qu'elles nous disent ? Au-delà du problème de la nécessité d'élaborer un témoignage, la réflexion de Le Clézio sur ces mondes perdus est inséparable d'un travail de deuil. Deuil dans le sens d'un rapport à la mort, ici la destruction des civilisations amérindiennes précortésiennes, donc confrontation à la réalité d'une disparition, mais aussi deuil comme rapport à l'autre qui s'élaborerait dès le départ sur le principe de la perte. C'est à partir de cette dynamique propre au processus du deuil que je voudrais analyser maintenant les textes de Le Clézio sur ces civilisations.

La formulation d'un mexicanisme

Le regard de Le Clézio sur les cultures amérindiennes et le Mexique s'inscrit à l'intérieur de l'histoire d'un discours du monde intellectuel français au XX^e siècle sur cette partie du monde. L'écrivain, dans son

1. Voir en particulier le chapitre intitulé « Le joueur de flûte à Cuzco ».

chapitre consacré à Artaud dans *Le Rêve mexicain*¹, nous donne une perspective d'ensemble de cette tradition dans laquelle il se situe en nous disant :

C'est cette découverte de l'antique magie des peuples vaincus qui a revalorisé le monde indigène actuel et qui a permis au rêve mexicain de se perpétuer. Rêve d'une terre nouvelle où tout est possible ; où tout est à la fois très ancien et très nouveau. Rêve d'un paradis perdu où la science des astres et la magie des dieux étaient confondues. Rêves d'un retour aux origines mêmes de la civilisation et du savoir. Beaucoup de poètes ont fait ce rêve, tant en France qu'au Mexique. (p. 196)

S'il y a eu un orientalisme propre au XIX^e siècle français qui a permis à un grand nombre d'écrivains² de créer un espace où projeter leurs attentes et désirs de l'autre, on pourrait sans doute parler ici d'une forme de mexicanisme³ qui désignerait comment l'ensemble des territoires d'Amérique du sud et centrale ont influencé et ont été représentés dans le contexte hexagonal. Ce mexicanisme apparaît dès le départ comme une forme de contre discours à partir duquel les écrivains tentent de prendre de la distance par rapport à leur lieu d'appartenance culturelle. Cette région du monde est donc utilisée comme un espace possible à la formulation d'une critique du monde occidental. On se souviendra que déjà Mme de Graffigny, dans ses *Lettres d'une péruvienne*⁴ au XVIII^e siècle, utilisait le Pérou afin de créer une vision étrangère à la société française, de manière à en dévoiler les problèmes et valeurs. Parmi les précurseurs contemporains, on se souviendra que Georges Bataille, dès 1928, écrit un article sur la culture aztèque intitulé « L'Amérique disparue⁵ ». Dans ce texte, Bataille révèle déjà sa fascination pour les rituels de sacrifices humains élaborés par les Aztèques. Ces sacrifices devenaient sous sa plume un moyen de critiquer le système économique du capitalisme tout en offrant un mode de transgression des limites de la mort. Plus tard, dans *La Part maudite*⁶, il reprendra en l'approfondissant cette réflexion sur le type d'économie propre au monde aztèque afin de mieux cerner le nôtre. Il décrit ainsi une société fondée sur le principe de la perte plutôt que sur celui de l'accumulation : « La consommation n'avait pas une moindre place dans leurs pensées que la production dans les nôtres. Ils n'étaient pas moins soucieux de sacrifier

-
1. « Antonin Artaud ou le rêve mexicain », dans *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988.
 2. De Chateaubriand à Flaubert en passant par Nerval.
 3. J'ai bien conscience de la limitation qu'implique ce terme, mais *américanisme*, qui serait plus juste en terme géographique, renverrait à une autre notion.
 4. Paris, Côté-femmes, 1990.
 5. *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, « Collection blanche », 1973.
 6. Paris, Minuit, 1967.

que nous ne le sommes de *travailler*¹ ». L'écriture de Bataille est ici proche du traité économique dans lequel la société aztèque lui sert de modèle pour penser à une économie autre que celle du capitalisme, tout en enrichissant sa conception du sacrifice comme formulation d'un espace sacré. De son côté, en 1938, André Breton croit reconnaître dans le Mexique un pays où l'idée de révolution serait encore une réalité :

Du moins reste-t-il au monde un pays où le vent de la libération n'est pas tombé. Ce vent en 1810, en 1910 irrésistiblement a grondé de la voix de toutes les orgues vertes qui s'élancent là-bas sous le ciel d'orage : un des premiers fantasmes du Mexique est fait d'un de ces cactus géants du type candélabre de derrière lequel surgit, les yeux en feu, un homme tenant un fusil².

Vision lyrique du poète qui est bien conscient de la part de rêve qu'il projette, et où il exprime sa fascination pour les figures révolutionnaires telles que celle de Zapata. Alors que l'Europe est petit à petit en train de sombrer sous les coups du fascisme, Breton croit voir au Mexique un appel à la liberté, une bouffée d'air exemplaire qui demanderait à être écoutée. Ses rencontres avec Léon Trotski, exilé au Mexique à la même époque, confirmeront ce rêve préliminaire et lui permettront aussi de formuler son opposition radicale au stalinisme et à l'idée de « réalisme socialiste », autre forme à ses yeux d'assujettissement de l'art à une idéologie qui lui est contraire. Cependant Breton reste attaché à une vision marxiste du monde et à l'idée d'une révolution prolétarienne qui saura remettre en question l'ordre capitaliste de l'Occident. Sa rencontre avec Diego Rivera et Frida Kalo lui permettra de rencontrer des artistes mexicains contemporains qui sont parmi les premiers à aller puiser dans la culture indienne comme source de leur inspiration, et qu'il aidera à présenter au public français³. Un peu plus tôt, en 1936, Antonin Artaud⁴ s'était déjà rendu au Mexique non seulement pour retrouver une terre où il croyait les mythes encore vivants, mais également pour échapper à l'esprit rationnel de l'Europe, dont le marxisme à ses yeux était une autre expression. Dans son approche du Mexique, on sent déjà toute la différence qui l'éloigne de ses anciens compagnons surréalistes. On le constate dans chacun de ses articles sur ce pays, Artaud ne s'intéresse pas à la politique comme pouvait le faire Breton, ce qui le fascine est

1. *La Part maudite*, op. cit., p. 84.

2. André Breton, « Souvenir du Mexique », dans *La Clé des champs*, Paris, Pauvert, 1979. Je cite l'édition de poche, p. 36.

3. Sur le rapport entre Frida Kalo et les surréalistes parisiens, on pourra lire le chapitre « Révolution en amour » dans le livre *Diego et Frida* de Le Clézio (Paris, Stock, 1993). Je n'aurai pas le temps de parler ici de ce texte qui concerne pourtant le Mexique dans le cadre d'une écriture biographique. Autre façon encore d'étudier l'histoire et l'imaginaire du pays à travers la destinée de deux artistes.

4. Les principaux textes d'Artaud sur le Mexique se trouvent dans les tomes VIII et IX des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Collection blanche », 1971.

davantage la dimension mythique qu'il croit reconnaître sur ces terres. Cela ne l'empêche pas d'écrire des textes très polémiques contre l'Occident, mais sa perspective concerne l'être humain dans sa totalité, la façon dont il se pense dans l'existence plutôt qu'une politique particulière. Le Mexique devient sous sa plume une terre originelle qui n'a pas été encore pervertie par l'analyse et le langage humain :

Et nous pensons que depuis quatre cents ans la conscience européenne vit sur une immense erreur de fait. Ce fait est la conception rationaliste du monde qui dans son application à notre vie de tous les jours dans le monde donne ce que j'appellerais la conscience séparée¹.

La révolution dont parle Artaud est une métamorphose de l'être où celui-ci pourrait retrouver sa place dans le monde à travers sa conscience et son corps. Parmi ces précurseurs, Le Clézio se rapproche certainement le plus de la perspective d'Artaud, car ce qui l'attire essentiellement au Mexique est la dimension des mythes amérindiens, en partie disparus, mais qui nous parlent de nous-même tout en offrant une autre façon de nous définir dans le monde. Ce mexicanisme devrait être développé et mériterait à lui seul l'élaboration d'une étude détaillée. L'essentiel pour nous ici est de recontextualiser le regard de Le Clézio sur le Mexique à l'intérieur d'une histoire intellectuelle francophone où ce pays occupe une place centrale. Le Clézio connaît ces auteurs et son travail participe d'un dialogue avec eux autant qu'avec la culture indienne elle-même. Le travail de mémoire et de deuil est dès le départ inséparable de ce rêve européen.

Le premier regard et la catastrophe initiale

Pour Le Clézio, tout commence avec ce premier instant de rencontre qui, au lieu d'introduire à la dimension d'un nouvel échange entre civilisations, se transforme aussitôt en catastrophe. Il s'agit de ce regard initial entre les conquérants espagnols et les Indiens qui va aboutir à la destruction de la culture de ces derniers. Comme nous le dit clairement Le Clézio, le « rêve mexicain » est avant tout la rencontre de multiples rêves qui offrent une vision différente du monde : rêve d'or et de conquête des conquérants espagnols, et rêves imprégnés de mythes des civilisations mexicaines qui croient voir en ces étrangers une incarnation de leurs dieux :

Alors quand les deux rêves se rencontrent, et les deux peuples, tandis que l'un demande l'or, les richesses, l'autre demande seulement un casque, afin de le montrer aux grands prêtres et au roi

1. A. Artaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, tome VIII, p. 185.

de Mexico, car, disent les Indiens, il ressemble à ceux que portaient leurs ancêtres, autrefois, avant de disparaître. [...] La tragédie de cet affrontement est tout entière dans ce déséquilibre. C'est l'extermination d'un rêve ancien par la fureur d'un rêve moderne, la destruction des mythes par un désir de puissance. (*Le Rêve mexicain*, p. 11)

Nous sommes dans la dimension d'une rencontre exotique au sens où Victor Segalen¹ donne à ce terme, à savoir l'opposition de deux réalités qui ne trouvent pas les outils de traduction nécessaires pour pouvoir élaborer entre elles une forme d'échange. Si le malentendu n'est pas situé au même niveau chez les deux peuples du fait de leur description différente du monde, ils commettent chacun l'erreur de traduire l'autre en terme d'absolu. Pour les Européens, les Indiens sont des sauvages riches qui représentent une sous-humanité. La façon dont les sacrifices humains ont été détournés de leurs sens sacrés et mythiques originels pour désigner le signe de l'animalité de ces cultures, en opposition à l'humanisme chrétien, est en cela caractéristique. Les conquérants trouvaient ainsi une caution morale à leur acte de destruction, ils pouvaient justifier leurs pillages, qu'il transformèrent en acte d'évangélisation. De leur côté, les Indiens traduisent l'arrivée des Européens à partir de leurs mythes qui leur annonçaient l'arrivée de ces demi-dieux qui apporteraient en même temps le signe de la fin de leur monde. Si ces Espagnols sont les envoyés des dieux, il n'y a rien à leur dire, rien à leur opposer puisqu'il se situent alors hors d'atteinte du commun des mortels :

Troublés par le mythe du retour de leurs ancêtres et du divin Serpent à plumes Quetzalcoatl-Kukulcan, les Indiens sont aveuglés, incapables de percevoir les véritables desseins de ceux qu'ils ont déjà nommés les *teules*, les dieux. [...] Paralysés, effrayés, incapables de réagir, de parler, les Indiens vivent un véritable cauchemar qui les enferme dans leur propre magie, les conduit vers la mort. (*Le Rêve mexicain*, p. 19)

C'est la conformité des Européens aux mythes aztèques qui explique le peu de résistance qu'on leur a tout d'abord opposé. Leur altérité est traduite en termes mythiques qui correspondent à la façon dont les Indiens se définissent dans le monde – mais cette conformité se fait à un niveau qui empêche toute possibilité de dialogue. Or, ce dernier ne peut s'élaborer que s'il y a un espace commun de reconnaissance, un espace d'égalité qui puisse faciliter les échanges. Cependant on ne parle pas aux dieux, on leur obéit et l'on ne s'adresse pas à des sauvages, on les assujettit. C'est ici tout le paradoxe de l'altérité comme désignation d'un lieu

1. *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.

totale­ment autre – elle pousse à l'invention de cet autre selon l'impossi­bilité même qu'il y a à le dire et qui peut alors aboutir à sa négation. Dans cette situation, l'altérité de l'autre le rend muet, si bien qu'il est facile de lui faire dire ce que l'on désire qu'il nous déclare, ou de le placer dans un espace où il va concrétiser toutes les peurs d'un groupe particu­lier. Cette première rencontre est donc un échec, elle plonge le monde indien dans une marge de silence dont il n'est pas encore sorti.

L'autre dimension de ce rêve mexicain se manifeste chez Le Clézio dans son désir de faire parler ce silence, à savoir de repenser l'instant de cette première rencontre selon le principe de l'échange. C'est ici sans doute l'une des premières étapes du deuil, accepter l'absence de l'autre tout en rendant signifiants les signes qu'il a laissés derrière lui. Pour cela il faut donc pouvoir retrouver les traces multiples, mais pourtant fort ténues, de ces anciennes cultures. Il y a donc la nécessité de recons­tituer une histoire de manière à retrouver une mémoire perdue. Il ne s'agit pas pour l'écrivain de recréer la fiction d'une rencontre en fonction d'un dialogue réussi, mais de retrouver la particularité de ces cultures de manière à voir ce qu'elles peuvent nous dire sur le monde moderne. Le Clézio recherche les traces d'une parole ancienne qui puisse nous aider maintenant à savoir qui nous sommes. Ainsi énonce-t-il dans *Le Rêve mexicain* : « Ce silence, qui se ferme sur l'une des plus grandes civilisations du monde, emportant sa parole, sa vérité, ses dieux et ses légendes, c'est aussi un peu le commencement de l'histoire moderne » (p. 54). En somme, Le Clézio veut reprendre le fil d'une parole perdue, ce qui suppose la possibilité d'élaborer une forme de témoignage, c'est-à-dire des moyens de rendre présent ce qui a disparu.

Le passeur de mots

Une des premières étapes pour constituer un témoignage est de re­grouper toutes les traces laissées par l'objet disparu afin de les retrans­crire dans un document. Ainsi réunies, ces informations deviennent plus accessibles, la distance qui nous sépare d'elles s'amoin­drit. Il y aurait ainsi les textes de témoignages à proprement parler, où la voix de Le Clézio, l'écrivain, s'efface pour laisser place à la parole de l'autre. C'est le cas des *Prophéties du Chilam Balam* qu'il réédite, en 1976, pour la collection « L'Aube des peuples » chez Gallimard, et de *Relation de Michoacan* dont il nous donne une version et présentation en 1984¹. Le Clézio se définit alors comme un passeur de mots, ses introductions et commentaires sont là pour susciter une nouvelle publication de ces textes et, par là, redonner une présence à des paroles éteintes dont ces

1. Paris, Gallimard.

livres constituent parmi les seuls vestiges. Nous pouvons ainsi avoir accès aux dernières paroles des Indiens Porhépécha dans *Relation de Michoacan*, et à celles des Mayas Itza du Yucatan dans *Les Prophéties du Chilam Balam*. La façon dont ces textes ont été établis n'est pas sans importance ici dans le sens où, dans le cas de la culture porhé¹, elle représente le passage d'une société essentiellement orale à la dimension de l'écrit. Nous sommes donc déjà dans la première étape d'une traduction. Comme l'énonce Le Clézio : « La société porhé, issue des Chichimèques, n'est pas une société de scribes et de savants, comme celles des Toltèques et des Mayas. C'est une société de guerriers, qui a conservé le goût des nomades pour ce qui ne laisse pas de traces » (*Relation de Michoacan*, p. 17). C'est grâce à la volonté de certains prêtres espagnols (comme Bernardino de Sahagún) qui, devant le désastre des destructions provoquées par la conquête, ont ressenti la nécessité de demander aux derniers représentants de ces cultures d'en réunir les savoirs à l'intérieur d'un document. Mais c'est aussi le désir des derniers prêtres indiens, confrontés à l'inéluctable de leur disparition, de laisser derrière eux une trace sous la forme d'un testament que les générations futures pourront lire pour comprendre qui ils étaient. Il s'agit donc de la récupération précipitée d'une mémoire collective devant l'impensable d'une disparition totale. On peut voir toute l'ambiguïté de ces prêtres occidentaux dont la présence même au Mexique participait du principe de conquête et de destruction mais qui, en même temps, prenaient conscience de ce travail d'anéantissement contre lequel s'imposait la nécessité d'une forme de témoignage. Paradoxe du témoignage en lui-même qui est créé afin de remplacer l'objet même qu'il désigne – le témoignage suppose toujours l'absence de l'objet dont il est le témoin, il est donc toujours le signe d'une mise à mort symbolique. À la fois destructeurs et conservateurs, il y a déjà chez ces conquérants toute la mauvaise conscience que l'on retrouvera plus tard chez les ethnologues modernes. À propos de la *Relation*, Le Clézio ajoute : « Ce livre, dont l'initiative revient aux conquérants espagnols, devenait ainsi, sous la dictée des Prêtres et des Anciens du Cazonci assassiné, un livre purement indien, écrit pour la gloire des vaincus et non pour le profit des vainqueurs » (p.14). Texte collectif compilé par plusieurs auteurs anonymes, la *Relation de Michoacan*, nous transmet les restes d'une culture essentiellement orale. L'introduction écrite par Le Clézio permet d'exposer le contexte historique dans lequel le texte a été composé. Les notes qu'il donne au cours du texte éclairent des problèmes de traduction et donnent parfois le sens d'un mythe dans le contexte porhé, et de la persistance de ces mythes dans certains rituels tarasques contempo-

1. Je ne suis pas certain de l'orthographe la plus correcte pour désigner la civilisation Poré. Le Clézio écrit parfois *Porhé* avec un *h*, d'autres fois sans.

rains. La bibliographie donnée à la fin de l'ouvrage présente les principales éditions du texte ainsi que les études historiques et anthropologiques concernant la société porhé. Le Clézio ne donne donc pas une analyse des mythes et des histoires racontées dans la *Relation*. Le lecteur est laissé seul devant la beauté de ce texte et la cohérence d'une société qui fonctionnait autour de ses mythes fondateurs. Le passeur de mots est avant tout celui qui redistribue la parole de l'autre pour lui redonner une visibilité.

Un historien polémique

Cependant la mémoire d'un peuple est inséparable de son histoire, et retrouver l'une suppose que l'on soit en mesure de reconstituer l'autre. Il y a chez Le Clézio un désir de reconstitution historique, c'est-à-dire la volonté de reproduire la chronologie de la catastrophe qui a abouti à la destruction de ces cultures. *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988) et *La Fête chantée* (1997)¹ participent de cette écriture historique. Dans *Le Rêve mexicain*, Le Clézio commence par la narration des événements de la conquête du Mexique par Hernan Cortés, sorte de point zéro à partir duquel la chronologie du drame peut commencer. Le Clézio fonde son travail sur les mémoires de plusieurs auteurs qui furent témoins des événements, notamment le texte de Bernal Díaz del Castillo, *l'Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne*² et celui du prêtre Bernardino de Sahagún, *L'Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*³. L'histoire de Cortés et de ses compagnons de conquêtes devient ainsi exemplaire de la destruction de toutes les autres cultures amérindiennes dont la perte s'est opérée selon le même mécanisme. Cette écriture tente de reconstituer les faits au plus près de manière à adopter une forme d'objectivité du discours qui puisse nous retransmettre l'authenticité des faits. Cette perspective scientifique vise à nous éloigner de la dimension de la fiction et à nous rendre présents ces événements capitaux. En soi le discours historique se construit sur le principe du témoignage, c'est en ce sens qu'il suppose aussi l'effacement de la voix de l'auteur qui devrait idéalement se contenter de communiquer des faits, et qui garantirait ainsi l'aspect scientifique de son travail.

En fait, dès le départ, Le Clézio se confronte à deux dimensions du discours historique qui correspondent à deux temporalités qui n'ont pas la même nature. Ces deux temporalités sont importantes car elles transmettent deux perspectives opposées sur le temps, à savoir celle des Européens et celle des Indiens. C'est la transposition des deux rêves dont

1. Paris, Le Promeneur.

2. Paris, La Découverte, 2003.

3. Mexico, Porrúa, 1975.

il était question plus haut, mais au niveau de la façon dont ces deux civilisations se conçoivent. Il y a d'un côté notre conception historique et moderne d'un temps linéaire qui s'écoule d'un point à un autre et qui, dans le contexte du « rêve mexicain », commence avec le premier regard des conquérants sur les Indiens. De l'autre côté, la temporalité des cultures indiennes, conforme à leurs mythes fondateurs et à la volonté de leurs dieux, et qui suit la chronologie cyclique de leurs rituels. La conquête espagnole pourrait être lue comme la victoire du discours historique sur le mythe, de la rationalité sur la magie. Cependant, le regard de Le Clézio oscille constamment entre ces deux perspectives. D'une part, il s'inscrit dans le prolongement du travail de Sahagun dont il nous dit : « Le sentiment d'une catastrophe historique motive toute son (Sahagun) entreprise, comme si, dans l'effort ultime des témoins indiens, Sahagun espérait sauver ce que la volonté divine avait condamné » (*Le Rêve mexicain*, p. 59). D'autre part, au-delà d'une conception linéaire du temps, Le Clézio désire comprendre le fonctionnement du monde indien, ce qui le pousse à retranscrire leurs mythes fondateurs. C'est pourquoi *Le Rêve mexicain* et *La Fête chantée* passent d'une perspective historique à celle d'un traité d'histoire des religions : « L'histoire ne peut commencer qu'avec ces textes sacrés, qui lient aux mythes les plus anciens l'apparition d'une nation, d'un langage, d'une religion ou d'un gouvernement » (*La Fête chantée*, p. 41). On passe de la description du fait à la recherche du sens global. Mais plus qu'une analyse à proprement parler des mythes, il s'agit d'en retrouver la cohérence à l'intérieur de leur contexte culturel originel, mais aussi vis-à-vis de toutes les autres civilisations indiennes du continent américain à la même époque. Ainsi, le chapitre « Le rêve d'origine » dans *Le Rêve mexicain* explique l'importance de multiples éléments (soleil, eau, feu, sang, mort, dieux, rois) dans le cadre des civilisations Toltèque, Aztèque et Maya. De même, le chapitre « Le rêve barbare » étend son point de vue à l'ensemble des croyances de l'Amérique du Nord, ce qui lui permet de révéler une zone de croyance commune, c'est-à-dire les jeux d'échanges et de filiation entre les différentes pratiques et croyances de la région :

Bien que la perte de la première partie de ce document interdise la reconstitution exacte de la cosmogonie des Purepecha, et de son calendrier, il est possible cependant d'apercevoir les grands traits d'une religion commune à la plupart des nations errantes de la zone aride. (*Le Rêve mexicain*, p. 154)

Plusieurs chapitres de *La Fête chantée* reprennent cette perspective d'une histoire des religions précortésiennes en nous parlant à nouveau de la société des Porhépecha.

Pourtant, s'il y a cette nécessité d'une objectivité dans le discours historique, Le Clézio la déborde constamment. En effet, il n'est pas un

historien et son texte sort à maintes reprises du ton neutre de celui qui se contenterait de reconstituer des faits historiques. Car l'un des buts que l'écrivain se donne, aussi bien dans *Le Rêve mexicain* que dans *La Fête chantée*, c'est de rendre justice à ces civilisations. Il réalise cela en dénonçant le fait que la barbarie n'était pas du côté de ceux qui offraient des sacrifices humains à leurs dieux, mais bien du côté de ces conquérants occidentaux assoiffés d'or et de destruction :

Dans cet affrontement entre l'Amérique et l'Occident, entre les dieux et l'or, on perçoit bien où est le civilisé, où le barbare. Malgré les sacrifices sanglants, malgré l'anthropophagie rituelle, malgré la structure tyrannique de cette théocratie, il n'y a pas de doute que ce sont les Aztèques - comme les Mayas, ou les Tarasques - qui détiennent la civilisation. (*Le Rêve mexicain*, p. 38)

Cette évidence à laquelle Le Clézio veut nous confronter est aussi celle qui lie le monde moderne à cet acte de destruction et qu'il associe directement à toute l'histoire coloniale occidentale qu'il attaque avec véhémence :

Découvrant, par ce drame de la Conquête du Mexique tout ce qui va fonder les empires coloniaux, en Amérique, en Inde, en Afrique, en Indochine : le travail forcé, l'esclavage systématique, l'expropriation et la rentabilisation des terres, et surtout, cette désorganisation délibérée des peuples, afin non seulement de les maintenir, mais aussi de les convaincre de leur propre infériorité. (*Le Rêve mexicain*, p. 213)

Dénonciation de tous les systèmes d'exploitation de l'homme par l'homme, le texte de Le Clézio n'hésite pas à adopter un ton polémique. Car il y a en effet une certaine colère dans ces pages que l'on retrouve tout au long de son œuvre de fiction. On se souviendra de la vision inhumaine qu'il propose du monde moderne dans *Les Géants* (1973) où l'espace du supermarché hyperpolis impose ses mots d'ordre impersonnels et commerçants sur la conscience des êtres qui s'y rendent. Et puis tous ces personnages décalés qui, des nouvelles de *La Ronde et autres faits divers* (1982) jusqu'aux personnages de *La Quarantaine* (1994), sont petit à petit broyés par un monde qui ne leur fait pas de place.

La volonté de Le Clézio de rétablir une mémoire de ces peuples disparus le pousse à osciller entre différentes formes d'écriture. Cette multiplicité est importante car c'est un certain rapport au silence qui la motive. Comblé le vide que ces civilisations ont laissé derrière elles ne peut se faire à travers l'unicité d'un discours mais dans différentes approches qui sont toutes vouées à rester parcellaires.

Sur la trace des noms

Le Clézio sait parfaitement que le sens de ces mythes amérindiens ne sera jamais totalement retrouvé. Leur signification ultime échappera toujours du fait même de l'effacement de la voix indienne. L'oubli où ils ont sombré les entoure d'un flou qui les transforme en objets étranges. Ils sont comme la présence d'une parole dont la signification ne pourra jamais être réduite à ce que l'on a à en dire. C'est pourquoi ces traces à moitié effacées deviennent à leur tour l'un des moteurs de ce rêve mexicain, à savoir un lieu où l'imaginaire peut se projeter en dehors de toute détermination explicative ou historique. Le principe de mémoire lié à ces textes serait ainsi inséparable d'une dynamique du rêve. La nécessité du témoignage qui motivait le point de vue historique et religieux afin de reconstituer une présence tangible se double d'une perspective imaginaire. Ce serait ici une autre façon de retrouver une présence à partir d'une parole à rêver. Cette dimension onirique ne se traduit pas complètement chez Le Clézio par le passage à la fiction avec la création de personnages au sein d'une narration. Ce que ce rêve va engendrer est une parole poétique qui oscille entre réalité et irréalité, sorte de dérive du langage à la poursuite des traces du passé.

Le texte *Trois Villes saintes* (1980) illustre bien cette part d'imaginaire. Le livre propose un voyage entre trois villes indiennes disparues et, en ce sens, il s'agit aussi d'un déplacement dans le temps. Évocation poétique de la recherche des anciens lieux sacrés à jamais disparus mais qui pourtant continue à parler à l'écrivain. Le Clézio nous plonge dans l'évocation poétique d'un espace où différentes strates de la réalité se superposent. La vie moderne apparaît avec ses routes goudronnées et ses camions aveugles qui foncent droit devant eux :

Les nouveaux démons, maudits, envoient leurs camions blindés sur les routes noires, et quand ils passent on voit leurs noms pleins de mépris et de haine, Pepsi, Cristal, Fanta, Misión, Carta Blanca, Wink, Orange Crush, leurs noms qui planent en cercles au-dessus de la terre déserte. (*Trois Villes saintes*, p. 18)

Ce monde présent apparaît comme un lieu muet dans lequel les noms sont vides de sens parce qu'ils ne renvoient plus qu'à des produits de consommation. Une raison de ce silence se trouve dans le fait que ce monde a perdu une partie de sa mémoire, qu'il n'a pas su garder les liens avec l'espace sacré d'autrefois : « Maintenant, il n'y a plus même le souvenir, point blanc dans le temps, tache, cicatrice d'un kyste excisé, lieu de la laideur et du bruit » (*Trois Villes saintes*, p. 12). Car il ne s'agit plus seulement de dire les mots anciens, il faut savoir aussi où ils nous mènent. Or, une continuité a été rompue, ce qui a provoqué une rupture de sens. Le sujet de ce texte est un « on » impersonnel qu'il n'est pas aisé

d'identifier. Le début du livre nous laisse supposer que ce « on » représente un ensemble de voyageurs contemporains qui recherchent les traces du passé de ces villes. Mais très vite cette procession contemporaine fait écho à celles que les Indiens opéraient, lorsque ces villes étaient encore florissantes, lors de leurs fêtes sacrées. « On » représente alors une troisième personne avec laquelle Le Clézio essaie de recréer le point de vue des Indiens en pèlerinage, comme si son écriture cherchait à suivre les traces de ces fantômes blancs qui apparaissent sur la route : « On avance le long de la route de poussière, au hasard, en fuyant la rainure d'asphalte noir où rugissent les autobus, les camions, les autos. La lumière pâle et chaude recèle un songe, où se meuvent d'étranges fantômes blancs » (*Trois Villes saintes*, p. 13). L'écriture de Le Clézio voudrait passer de l'autre côté du miroir et suivre les fantômes de ces anciens guerriers, « avancer à reculons » de manière à trouver le point de connexion où ces deux temps pourraient communiquer ensemble. Créer ainsi une association entre ces anciens Indiens et nous-mêmes. Comme ce visage de l'Indien Marcelino Poot, vieil homme qui apparaît dans la deuxième partie du texte et qui semble avoir un pied dans les deux temps à la fois :

Dans la nuit le vieux visage est immobile. Mais sans cesse la parole sort de lui, la parole ancienne qui dirige les actions des hommes et la vie de la terre. Peut-être que le regard n'a plus de haine, maintenant, seulement une très grande pitié, parce qu'il voit l'histoire du commencement à la fin. (*Trois Villes saintes*, p. 48)

Sorte de génie tutélaire qui garde avec lui ses secrets mais dont la présence donne le signe d'une certaine proximité. Car ces secrets sont toujours parmi nous, il faut apprendre à les écouter. Comme tous ces noms mayas, aztèques et autres qui, au-delà de ce qu'ils représentent réellement sont, par eux-mêmes, par leur sonorité et leur orthographe, une invitation au rêve. Car les noms ont leur propre mémoire, une façon de nous ramener à la réalité qu'ils désignent, qui peut être absente ou détruite mais qui, du fait même de leur existence, est présentée comme possible. Ce que ces noms offrent est une potentialité, une façon de réinventer la mémoire à partir de l'imaginaire. Le Clézio s'est toujours plu à parsemer certains de ses textes de listes de noms qu'il nous communique sans commentaire ni explication : « Il reste des noms, encore des noms, pareils à ceux qui sont écrits sur les dalles des tombes, Dzibilchaltun, Dzilam, Izamal¹ [...] » (*Trois Villes saintes*, p. 65-66). De même,

1. Je ne peux pas respecter ici la mise en page donnée dans le texte de Le Clézio. En fait, chacun de ces noms apparaît en dehors du cadre de la ligne, et ils semblent se répartir un peu au hasard sur la surface de la page. Ils échappent ainsi à la détermination de la structure de la phrase et apparaissent en eux-mêmes isolés dans leur irréductibilité, mais à l'intérieur de l'horizon étoilé des autres noms.

dans *Le Rêve mexicain* : « Poussières de nations aux noms étranges, aujourd'hui presque toutes effacées : Acaxées, Ahomes, Chinipas, Guazaparis, Hiaquis, Huites, Mayos, Nassas, [...], tous indomptés, irréductibles et "les meilleurs archers du monde" » (p. 140-41). Là où les noms se logent, c'est justement dans ce « presque » qui est comme le lieu de leur résistance à ne pas disparaître complètement. En définitive, ce que ces noms donnent est une forme d'altérité que l'on ne peut s'approprier. Quelle que soit la façon dont on les introduit dans notre imaginaire ou notre analyse, ils gardent en eux une part d'insaisissable à laquelle nos discours doivent se résoudre. Le Clézio investit cette part d'insaisissable, il plonge ses mots dans cette impossibilité de manière à retrouver les traces d'une parole autre, une certaine résonance indienne.

Les différents discours que Le Clézio élabore sur les sociétés amérindiennes cherchent à reconstituer une présence qui saura se donner comme une forme de témoignage de ce qui n'est plus. Comme la mémoire, l'existence de ces discours est liée à l'absence de leur objet et c'est dans ce sens qu'ils participent du mécanisme propre au travail de deuil. En effet, si le deuil est une façon de laisser entrer l'autre en nous, de lui donner une place dans la prise de conscience qu'il ne peut pas nous appartenir, pour réaliser une forme de témoignage. L'une des choses que Le Clézio nous donne à penser à partir de ces textes, est de reconsidérer notre rapport à l'autre à partir de cette position. C'est-à-dire situer notre rapport à l'autre dans la dimension de la perte, dans cet espace où il ne pourra jamais nous appartenir. Le deuil serait donc le lieu de la distance de l'autre en nous, là où il finira toujours par nous échapper. Cet espace de non appropriation hante littéralement toute l'œuvre de Le Clézio à travers tous ces personnages qui, venus de nulle part, semblent se diriger vers un autre nulle part où ils vont disparaître sans laisser de traces tangibles. C'est l'une des leçons de cette recherche des anciennes civilisations Porhé, Maya et Aztèque ; elle devient le moteur d'un langage poétique qui n'a plus grand-chose à voir avec les discours historiques et mythologiques. Elle produit un langage poétique où l'autre continue à se dérober.

L'écriture de l'initiation dans *Révolutions* de J.-M.G. Le Clézio

Bruno Thibault

Université de Delaware

Jean Marro, le personnage principal de *Révolutions*¹, découvre, en lisant Parménide, qu'on revient toujours à son point de départ. D'où le sens particulier du mot *révolution* dans ce livre, qui décrit une boucle bouclée, un cycle, un retour aux origines. Isabelle Ruff a bien vu qu'à quarante ans d'intervalle *Révolutions* est une réécriture du *Procès-Verbal* : « J.-M.G. Le Clézio revient sur les traces de son enfance niçoise par un texte qui mêle chronique familiale, récit historique et autobiographie² ». Nous allons voir cependant que l'écriture autobiographique leclézienne est problématique parce qu'elle décrit moins la construction d'une identité que le déroulement d'une initiation. D'autre part nous allons voir que le roman familial prime indiscutablement sur le roman historique car, comme le souligne Josyane Savigneau, « Le Clézio est moins soucieux de comprendre l'histoire que de restituer une nostalgie³ ». De fait *Révolutions* se présente sous la forme d'un triptype généalogique. Trois sédiments de mémoire s'y superposent. Le premier sédiment est l'épopée de l'ancêtre Jean Eudes Marro, volontaire breton des armées de la Révolution qui, après la bataille de Valmy, s'établit comme colon à l'île Maurice avec sa jeune femme Marie Anne Naour. Les deux époux ouvrent dans un premier temps un petit commerce à Port Louis et luttent activement pour l'affranchissement des gens de couleur. Mais, confrontés à l'hostilité de la société créole puis désabusés par la conquête anglaise, ils se réfugient à l'intérieur des terres pour y fonder une plantation du nom de Rozilis. Le second sédiment de mémoire correspond aux souvenirs de jeunesse de la tante Catherine, la descendante de Jean Eudes Marro, qui a grandi à Rozilis mais qui, suite à la ruine de sa famille, a été contrainte de quitter l'île Maurice pour rentrer en France à la veille de la Grande Guerre. La tante Catherine est une vieille femme aveugle, digne, droite et sèche, qui vit recluse dans son appartement de Nice. Chaque jour elle y accueille son neveu Jean et évoque pour lui seul les jours heureux de son enfance à Maurice et les aventures héroïques de

-
1. Paris, Gallimard, 2003. Tous les textes de Le Clézio cités dans cet article, sauf mention contraire, ont été publiés aux éditions Gallimard.
 2. « J.-M.G. Le Clézio revient à l'île de ses origines », dans *Le Temps*, 1^{er} mars 2003, p. 25.
 3. « Les Nostalgies de Le Clézio », dans *Le Monde*, 7 février 2003, p. 14.

leurs aïeux. Le troisième sédiment de mémoire décrit la vie de Jean Marro à Nice au début des années 1960, puis ses séjours à Londres et à Mexico pour échapper au service militaire en Algérie. Ici encore une boucle est bouclée : l'arrivée des réfugiés d'Algérie, qui s'entassent sur les quais de Nice comme les rescapés de quelque monumental naufrage, réactive pour Jean tout le passé colonial de sa famille à Maurice.

L'éclatement de la perspective narrative, répartie sur trois époques et trois consciences différentes, peut surprendre : d'autant que s'y ajoutent les voix d'autres personnages significatifs qui, venus de l'extérieur, fournissent le contrepoint des aventures de Jean Eudes Marro, de la tante Catherine et de Jean, en désignant le « non-dit » de ce triptyque généalogique. C'est le cas de Kiambé, l'esclave amenée du Mozambique dans les plantations de Maurice, qui nous montre l'envers du décor colonial. C'est le cas de Somapraba, une jeune fille hindoue originaire de Pondichéry, qui devient l'amie intime de Catherine l'espace d'une saison et qui lui enseigne le culte secret de ses ancêtres. C'est enfin le cas de Paméla, l'Indienne de Mexico, et de Mariam, la Kabyle d'Oran, qui révèlent à Jean les conditions de vie brutales dans les pays du tiers-monde et le traumatisme de l'émigration.

Un autre procédé narratif remarquable est l'emploi du « je » homodiégétique pour raconter les aventures de l'ancêtre Jean Eudes Marro, tandis que la narration à la troisième personne est utilisée pour raconter l'histoire de Jean Marro, qui est pourtant le personnage central du roman. Tout se passe en fait comme si l'auteur cherchait à maintenir une certaine distance entre lui-même et son jumeau romanesque. Cependant Jean prend peu à peu la parole au cours du récit, notamment dans les lettres qu'il envoie du Mexique à Mariam. Dès lors le lien qui unit Jean à son aïeul Jean Eudes s'affirme. Les deux hommes sont assoiffés de justice : ils n'hésitent pas à quitter leur patrie et à rompre brutalement avec les conventions de leur milieu pour vivre selon leurs principes. Dans l'épilogue du roman, comme le souligne Patrick Grainville, « le je de Jean n'a disparu que pour rejoindre, à l'origine de la boucle, celui de Jean Eudes, et se fondre à lui¹ ».

Si l'histoire de Jean Eudes Marro s'apparente au roman d'aventures, l'histoire de Jean est un roman d'apprentissage qui relate une initiation. Les rites d'initiation, ainsi que l'a montré Mircea Eliade, se divisent en trois catégories : les rites qui réalisent le passage de l'état d'enfant ou d'adolescent à l'âge d'homme ; les rites qui préparent l'entrée dans une société secrète ou une communauté religieuse ; les rites qui marquent une naissance mystique, avec ou sans extase². Plusieurs rites de passage et plusieurs rites de naissance mystique sont déjà présents dans *Le*

1. « Une saga de nomades : *Révolutions* de J.-M.G. Le Clézio », dans *Le Figaro*, 6 février 2003, p. 18.
 2. Sur ce point, voir *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1969, p. 186-187.

Chercheur d'or et dans *La Quarantaine*, deux romans qui appartiennent au cycle mauricien de l'auteur. Ces deux romans décrivent des voyages initiatiques qui mènent à « l'autre côté », c'est-à-dire à la découverte de la pensée primitive. Ces deux romans reprennent aussi le thème jungien du processus d'individuation¹. Quels sont les éléments initiatiques présents dans *Révolutions* ? Nous en distinguerons trois.

Le premier grand motif initiatique présent dans *Révolutions* est celui de la quête. Cette quête se déroule en trois étapes. La première étape est celle de l'aliénation, de l'attente, de l'angoisse et de la dérégulation dans la ville moderne, espace dénué de sacralité. Comme Adam Pollo dans *Le Procès-verbal*, Jean Marro marche sans cesse dans la ville, de l'aube jusqu'au soir : « C'était une sorte de fièvre, marcher sans s'arrêter, sans but, sans remède » (p. 93). Le jeune homme s'aventure si loin dans les rues qu'il ne sait plus où il se trouve : il est perdu dans une sorte de labyrinthe. La seconde étape décrit l'épreuve ascétique du héros. Pour échapper à la ville et à l'angoisse, Jean se rend sur la plage et décide de nager vers le large, en direction du soleil, jusqu'à la limite de ses forces : « Il pensait : je vais nager vers l'horizon, si loin que je ne pourrai plus revenir en arrière. Un instant il avait pensé cela, non pas mourir, mais partir » (p. 101). Mais une fois loin de la côte, une subite panique s'empare du nageur. Il lui semble que le soleil s'est immobilisé dans le ciel, dur et inaccessible. Sous son corps, la mer est devenue une masse froide et obscure, effrayante comme une étendue impossible et impensable. « À ce moment, [...] il avait pensé : c'est aujourd'hui, le jour où je pouvais mourir. C'était presque cosmique » (p. 102). Il est clair que cet épisode dramatique conjugue, comme le mythe d'Icare qu'il reproduit de très près, l'image symbolique de l'illumination (la progression vers le soleil) et l'image symbolique de la purification (la plongée dans la mer)². D'autre part ce fantasme de noyade offre un condensé de l'expérience chamannique : il décrit une mort symbolique suivie d'une renaissance symbolique. Enfin, comme de nombreux récits primitifs fondés sur le modèle de la quête chamannique, cette *expérience des limites* coïncide avec la rencontre d'un animal monstrueux et mystérieux qui révèle au néophyte certains secrets : « Soudain, presque sous son nez, est passé paresseusement un poisson-lune, étrange, gonflé, qui se laissait emporter par le courant en tournant sur lui-même, telle une mystérieuse toupie » (p. 102). Le poisson-lune, ou môle, est un poisson dont le corps en forme de disque aplati de couleur gris perle peut mesurer jusqu'à quatre mètres et peser jusqu'à

1. Je renvoie ici à mon article qui examine la « métaphore exotique » à l'œuvre dans ces deux romans : « La Métaphore exotique : l'écriture du processus d'individuation dans *Le Chercheur d'or* et dans *La Quarantaine* de J.-M.G. Le Clézio », dans *The French Review*, n°73, avril 2000, p. 845-860.

2. Jennifer Waelti-Walters a montré que le mythe d'Icare, qui hante l'ensemble de la production romanesque leclézienne, reproduit l'archétype de la quête initiatique. Sur ce point, voir *Icare ou l'évasion impossible*, Sherbrooke, Naaman, 1982, p. 11-26.

deux tonnes. Entre le printemps et l'automne, on peut observer les poissons-lunes dérivant dans la Méditerranée à la surface des flots et au gré des courants. Simone Vierne a noté que, parmi les images archétypiques qui expriment le but de la quête initiatique, se range l'image du trésor enfoui dans le ventre d'un poisson : « Or ou perle, ce trésor est lumineux : c'est une sorte de soleil enfermé provisoirement dans les ténèbres¹ ». Le poisson-lune qui apparaît dans *Révolutions* correspond évidemment à cette image archétypique. Mais il faut voir aussi dans ce poisson étrange, qui tourne sur lui-même comme une toupie, une représentation de la *révolution lunaire* qui renvoie à l'un des plus vieux schémas initiatiques de la mentalité primitive. Comme le rappelle Mircea Eliade, c'est grâce à l'observation des phases lunaires (c'est-à-dire la « naissance », la « mort » et la « résurrection » de la lune dans le ciel nocturne) que les hommes d'autrefois ont pris conscience de leur propre mode d'être dans le Cosmos et se sont interrogés sur leurs chances de survie après la mort ou de renaissance spirituelle².

Le second élément initiatique présent dans *Révolutions* est celui d'une gnose à caractère cosmogonique. L'importance de cette gnose apparaît dans les nombreuses références aux philosophes présocratiques qui émaillent le texte. Au lycée de Nice, Jean se lie d'amitié avec Santos Balas, un camarade plus mûr qui lui fait découvrir le poème de Parménide et lui explique que « la philo, ce n'est pas dire ceci ou cela, raisonner avec des concepts... ; la philo, c'est être accordé au temps céleste, comprendre le cours des astres » (p. 99). L'étude de l'histoire de la pensée enseigne à Jean que, dans leur effort pour comprendre le monde, les grandes civilisations ont d'abord élaboré des mythes. En Grèce comme ailleurs, tout a commencé par une cosmogonie de ce type. Puis, à partir de ce terreau mythologique, des hommes comme Pythagore, Héraclite et Parménide ont tenté d'expliquer l'énigme du monde en éliminant l'intervention du surnaturel : « Parménide avait eu l'intuition de la révolution universelle, la rotondité de la Terre, la Lune comme un astre tournant autour de la Terre et reflétant dans ses phases la lumière du Soleil » (p. 99). Avec Parménide, l'essentiel n'est donc plus à chercher dans l'histoire des Dieux mais dans l'observation des corps célestes. Sa pensée est une tentative pour dépasser la mythologie vers l'ontologie : pour identifier la matrice de l'être³.

À la pensée présocratique, tout imprégnée encore de mythologie, s'ajoute un peu plus tard dans le roman la pensée précolombienne. Au cours de son séjour au Mexique, Jean découvre avec émerveillement les chroniques de Orozco y Berra, de Palacio et de Motolinia, de Sahagún et de Torquemada, dans lesquelles sont consignés les mythes fondateurs et

1. *Rite, roman, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 2000, p. 85.

2. Mircea Eliade développe cette idée dans *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 135.

3. Sur ce point, voir Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 142-143.

les rites sacrés des peuples amérindiens. Dans *Le Rêve mexicain*¹, Le Clézio a noté que les mythes des Aztèques, des Mayas et des Purepecha, sont des récits de genèse fondés sur l'observation des phénomènes cosmologiques : ces récits retracent l'histoire de la création du monde par les dieux, le peuplement de la terre, l'avènement des cultures. Mais Le Clézio a noté que les grands mythes amérindiens sont aussi des épopées qui relatent des voyages initiatiques. De fait la plupart des mythes amérindiens racontent un voyage au pays des morts et décrivent les épreuves que le héros (ou apprenti chaman) doit traverser avant de revenir sur terre muni de la puissance divine des ancêtres. « Le voyage initiatique du chaman est l'accomplissement d'un cycle », souligne Le Clézio : « Descendre aux enfers, c'est retourner vers l'utérus de la terre-mère, où se cache le secret de toute vie² ».

Un troisième collage intertextuel est celui des récits légendaires issus de la métaphysique hindoue. La section du roman intitulée « Le Bout du monde » décrit l'amitié entre Catherine et Somapraba à Maurice : cet épisode fait d'ailleurs écho à l'amitié qui unit Anna et Sita dans l'épilogue de *La Quarantaine*. Somapraba raconte d'abord à Catherine « la légende indienne de Damayanti et du roi Nala » (p. 256). Puis elle conduit son amie jusqu'à la source d'une rivière où se trouve une grotte de roches noires, décorée des vases de terre rouge et des bouts de bois parfumés. C'est ici, dans cette grotte obscure qui figure à la fois le centre du monde et la matrice de la création, que les travailleurs immigrés hindous de Maurice viennent rendre un culte aux Sept Déeses, comme autrefois les esclaves africains y rendaient un culte secret à leurs divinités³. *Révolutions* offre par conséquent un collage intertextuel et interculturel assez complexe, qui couvre plusieurs grandes aires géographiques du monde : l'Europe, l'Amérique, l'Inde et l'Afrique. Mais il est clair que ces diverses traditions convergent sur l'essentiel grâce au thème universel de l'initiation. Examinons maintenant comment l'auteur intègre le motif du *cycle initiatique* dans son roman.

« C'est tout un par où je commence, car là je retourne » : cette formule de Parménide est sans conteste la clé de *Révolutions*. D'une part cette formule apparaît à deux reprises dans le roman, comme pour produire un encadrement, à la page 100 et à la page 526. D'autre part cette formule reflète la structure même du livre : elle désigne la « révolution » ou le « cycle » au terme desquels Jean va revenir à la terre de ses aïeux. Mircea Eliade a montré qu'il existe plusieurs configurations possibles du voyage initiatique. La première configuration est horizontale : elle décrit un voyage vers une île mystérieuse ou un royaume mythique, séjour

1. Paris, Gallimard, 1988.

2. *La Fête chantée*, Paris, Le Promeneur, 1997, p. 175.

3. Les pages 545-550 de *Révolutions* décrivent comment les descendantes de Kiambé entretiennent la mémoire de ce culte primitif.

édénique où résident les âmes des Bienheureux. La seconde configuration est orientée vers le bas, c'est-à-dire vers les Enfers. Il s'agit d'un voyage au séjour des morts, c'est-à-dire au pays des ancêtres mythiques. La troisième configuration est orientée vers le haut, vers l'Empyrée ou l'Olympe où séjournent les êtres divins. Cette dernière catégorie comprend tous les symboles d'ascension¹. Dans *Révolutions*, le voyage à Maurice se présente d'abord pour Jean comme un voyage vers une île bienheureuse : un voyage vers le vert paradis que lui a décrit sa tante Catherine. Mais en même temps le voyage à Maurice se présente pour le jeune homme comme un voyage au pays des morts : un voyage vers la terre où reposent ses aïeux. Lorsque Jean se rend au cimetière de Cassis, à l'ouest de Port Louis, il retrouve après quelques efforts la tombe de Jean Eudes Marro et de Marie Anne Naour dissimulée dans les broussailles. Pourtant ce n'est pas dans le cimetière de Cassis que se produit l'illumination du héros mais à Rozilis.

En arrivant sur les lieux où s'élevait autrefois la plantation familiale, Jean constate qu'il ne subsiste aucune trace de la maison : même les jardins ont été détruits pour laisser place à de nouveaux lotissements. En revanche Jean retrouve sans peine la rivière Terre Rouge dont il décide de remonter le cours jusqu'à sa source. Cette marche vers l'amont de la rivière marque l'apogée du voyage initiatique. En quittant la route, Jean éprouve d'abord la sensation de se couper du monde et de remonter le cours du temps. Puis cette randonnée lui fait découvrir deux espaces (ou deux mondes) distincts. Le premier espace est un ravin étroit et ombragé, envahi par la végétation tropicale, dominé par les troncs immenses des ébéniers et des palissandres. Cet espace est lié au souvenir de son aïeul Jean Eudes Marro : « C'est un lieu perdu, séparé de la Maurice actuelle, si différent que Jean a le sentiment de voir avec les yeux de son aïeul ce qu'il a regardé il y a cent cinquante ans quand il est venu ici à la recherche de sa thébaïde » (p. 543). Un peu plus loin, le décor change. La rivière traverse une petite vallée plantée de maïdous et d'amarantes, de térébinthes et de macassars. Lorsqu'apparaissent la grotte et la cascade, Jean reconnaît aussitôt le *bout du monde* où Sompraba conduisait autrefois la tante Catherine : « Maintenant Jean s'arrête, le cœur battant, la tête pleine de vertige. Il est à l'endroit exact où la vie de Catherine s'est interrompue, comme si elle y avait laissé une partie d'elle-même » (p. 543).

L'un des aspects les plus frappants du rituel initiatique est que l'individu est invité à revivre l'histoire de son clan en mimant les gestes de ses Ancêtres. C'est ce qui se passe ici. Jean vient mettre ses pas dans les pas de ses aïeux ; il revit dans sa chair l'expérience de Jean Eudes et de

1. Sur ce point, voir Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951, p. 154-171, 211-218 et 247-251.

Catherine ; il se remémore l'histoire complète de Rozilis, de sa fondation à sa destruction ; il communique ainsi avec les mânes des Marro. D'autre part le rituel initiatique, en répétant les gestes des Ancêtres, permet d'échapper au temps historique ordinaire. Le rituel initiatique définit un temps autre, mythique et cyclique, qui renvoie au temps de l'origine et qui possède ainsi un certain pouvoir de renouvellement. C'est ce qui se passe ici encore. Jean observe qu'aux pieds de la grotte l'eau de la cascade forme un bassin profond, entouré de toutes parts de lotus aux corolles mauves. Le jeune homme s'y plonge nu, « heureux et libre, comme si l'eau du bassin du Bout du Monde l'avait lavé » (p. 545). C'est sur ce *chromo* que le récit initiatique prend fin. Cette scène idyllique souligne que le voyage de Jean à Maurice est un retour aux sources au sens littéral, mais aussi au sens métaphorique de ce mot : c'est un *regressus ad uterum* qui apporte la renaissance symbolique du héros.

Dans *Révolutions*, le voyageur recherche à la fois un certain enracinement et un certain ressourcement. Mais les deux sont-ils vraiment compatibles ? Gilles Deleuze¹ et Édouard Glissant² ont souligné que le mythe de l'enracinement sert fréquemment d'alibi à la pensée totalitaire et à la logique de l'exclusion. D'une part l'image de la racine unique renvoie à une philosophie de l'être et de l'essence, avec tous les pièges conceptuels qui s'y rattachent. D'autre part l'image de la racine unique renvoie au fantasme de la pureté du groupe ou du clan : elle nie tout rapport fondateur à l'autre. Cependant le voyage de Jean à Maurice est intéressant car il transcende *in fine* cette idéologie de la généalogie. Le jeune homme, en plongeant dans la source de Somapraha, rompt avec ses racines familiales. Il rejette la perspective rationaliste et matérialiste de l'homme occidental pour adopter la vision religieuse indienne. Parvenu au terme de sa quête, le voyageur leclézien est *gone native*³. La nostalgie des origines, si puissante dans ce roman, débouche sur une conversion à la pensée primitive, c'est-à-dire sur une prise de conscience des grands archétypes de la psyché. Ainsi le principe d'altérité apparaît au fondement même de la subjectivité⁴.

Pour conclure, il existe toutes sortes de difficultés lorsqu'on tente d'intégrer le récit d'une initiation dans un cadre historique précis. Le Clézio le sait bien : le temps initiatique, qui est un temps cyclique, s'insère non sans difficulté dans les vicissitudes de l'histoire. Dans *Révolutions*, le souci de s'affranchir de l'héritage empoisonné du colonialisme est évident : le voyage initiatique du héros leclézien est une contre-écriture de

1. *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976.

2. *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.

3. Expression courante, héritée de l'impérialisme britannique, qui s'appliquait à ceux des colons qui choisissaient de vivre à l'indigène ou d'épouser une indigène dans les colonies.

4. Concernant les théories de Deleuze et Glissant, voir l'excellente synthèse de Jean-Xavier Ridon dans *Le Voyage en son miroir*, Paris, Kimé, 2002, p. 126-131.

la colonisation. Mais ce voyage se heurte aussi aux réalités brutales du tiers-monde : la pauvreté, la corruption, la prostitution, la pollution, la violence et le fanatisme. D'où l'importance de personnages comme Paméla et Mariam, dont les récits d'aliénation et d'émigration viennent contrebalancer et enrichir la quête initiatique de Jean. D'où l'importance aussi du thème du métissage : Mariam, qui accompagne Jean à Maurice, attend de lui un enfant. Comme l'a souligné Claire Devarrieux¹, le roman de Le Clézio raconte plus qu'un voyage exotique : il décrit une métamorphose radicale. Il ne s'agit pas pour le héros de changer de décor mais, plus profondément, de « changer de peau » (p. 34).

1. « Le Clézio entre ciel et terre », dans *Libération*, 6 février 2003, p. 34.

À LA CROISÉE DES ARTS

Chanson et musicalité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio

Sophie Jollin-Bertocchi

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

La ronde des chansons

La chanson est un motif récurrent dans l'œuvre de Le Clézio, et protéiforme : elle est empruntée à des aires culturelles variées, et s'inscrit dans le texte selon différentes modalités. Genre mixte au sein d'un genre verbal, elle suscite nécessairement une interrogation sur sa fonction, sa valeur. Poétique ou populaire, elle a partie liée avec la dimension mythique qui nourrit les textes lecléziens.

Aires culturelles

La chanson comme intertexte intervient dans plusieurs œuvres de Le Clézio¹. Les aires culturelles auxquelles elle appartient sont assez variées : nous en donnerons un aperçu qui ne prétend pas épuiser les références. La chanson française est représentée par Charles Trenet (« Méditerranée », *Désert*, p. 79), François Hardy (« Sous aucun prétexte », *La Guerre*, p. 44), ou Serge Gainsbourg (« Élixa », *Poisson d'or*, p. 82). La chanson anglo-saxonne – « pop-rock » – est massivement évoquée dans *La Guerre* (sous la forme d'une liste, p. 44), et surtout dans *Voyages de l'autre côté*, à plusieurs reprises. Elle revient des années plus tard dans *Poisson d'or*, également à plusieurs endroits (p. 83, 161, 225, etc.). Enfin, la chanson « ethnique », ou du moins étrangère mais non anglophone, figure seulement dans les textes de la seconde période (à partir de 1980) : elle est portugaise (*La Ronde et autres faits divers*, p. 234), africaine (*Désert*, p. 164, *Poisson d'or*, p. 14), créole (*Le Chercheur d'or*, p. 61, 112, 297 ; *Poisson d'or*, p. 148) ou indienne (*La Quarantaine*).

La chanson apparaît ainsi globalement, dans l'œuvre de Le Clézio, comme un intertexte fortement vecteur d'interculturalité, et ce à plus d'un titre. Deux exemples illustreront ce point plus précisément de

1. Les textes de Le Clézio cités dans cet article ont été publiés aux éditions Gallimard, Paris : *Désert*, 1980 ; *La Guerre*, 1970 ; *Poisson d'or*, 1997 ; *Voyages de l'autre côté*, 1977 ; *Le Chercheur d'or*, 1985 ; *La Quarantaine*, 1995 ; *La Ronde et autres faits divers*, 1982.

manière emblématique. En premier lieu, la liste de titres de chansons accompagnés de leur interprète, que l'on trouve dans *La Guerre* (p. 44) est à dominante anglo-saxonne, mais comporte une référence à la chanson française. En second lieu, le créole est un langage interculturel par définition, puisqu'il s'agit d'un système linguistique mixte.

Modalités d'inscription

Face à ces éléments d'intertextualité, la question se pose alors des modalités d'inscription de la chanson dans le texte. Sa présence s'opère selon deux modes alternatifs. La citation consiste à intégrer le texte de la chanson dans le texte d'accueil selon le mode du collage. C'est le cas des chansons ethniques. Le texte est alors soit séparé par des blancs typographiques, en italique ou non (*Le Chercheur d'or*) ; soit placé entre guillemets, avec le marquage du discours direct, quand la chanson se confond avec les propos rapportés (ceux d'Aama dans *Désert*, p. 164). Il peut en outre s'agir du texte original (*Le Chercheur d'or*) ou d'une traduction (*Désert*, « chants du Sud, certains dans la langue des chleuhs »). La simple référence ne comporte pas le texte de la chanson. C'est le cas des chansons françaises et anglo-saxonnes. Elle est complète lorsqu'elle indique le titre et l'auteur/interprète, elle est partielle lorsque seule l'une de ces deux indications est mentionnée. En somme, le degré de présence, littéral, explicite ou non, est proportionnel à la proximité ou à l'exotisme de l'aire culturelle d'emprunt pour un lectorat français.

Un genre mixte et populaire dans un genre verbal

La difficulté consiste à situer la chanson dans le cadre d'une classification des genres, et à partir de là, à préciser son articulation et ses rapports avec le genre romanesque.

La chanson est un genre de texte à part entière, mais qui n'appartient plus de plein droit à la littérature à l'époque moderne. On peut la considérer comme un genre mineur, plus populaire que la poésie, à laquelle elle se rattache historiquement, depuis le Moyen Âge, et formellement, sans lui être totalement assimilable : « Le mot [...], très ancien, couvre un champ notionnel très large, allant de la poésie au sens le plus élevé à l'air de musique le plus élémentaire, du sublime au populaire¹ ». Depuis le milieu du XIX^e siècle, l'évolution est telle que « certains poètes désignent ainsi des poèmes qui ne sont pas destinés à être chantés, mais qui présentent des caractéristiques de la chanson dans son sens courant² [...] ». Ce sens courant, à toutes les époques, est « une pièce de vers d'un

1. Michèle Aquien, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 79.

2. *Ibid.*

ton familier [...], divisée en couplets qui se terminent souvent par un refrain, et destinée à être chantée, avec un accompagnement musical¹ ».

La chanson s'affirme donc comme une forme populaire : « si la chanson comme *pratique* remonte aux origines, [...] elle n'a pu que récemment se constituer en *art* ». Elle représente ce que Stéphane Hirschi, dans son essai de « cantologie », appelle une « *poéticité vivante*, parce que publique, tandis que la poésie écrite doit se contenter, en France, d'une audience réduite² ».

La spécificité du genre, qui fonde sa popularité, réside au premier chef dans sa forme mixte, alliance d'un texte et d'une mélodie, en d'autres termes d'une sémiose verbale et d'une sémiose musicale, comme l'a défini S. Hirschi. Mais par essence, la sémiose non verbale – la musique – ne peut apparaître chez Le Clézio, comme dans aucune autre œuvre littéraire – à moins que ce ne soit sous la forme d'une partition, que seuls les initiés pourraient cependant déchiffrer. Nous sommes par conséquent en présence non seulement d'un fait d'intertextualité, mais également d'un fait d'*inter-sémiotique*³, c'est-à-dire une forme de métissage culturel et poétique (au sens grec), qui relie littérature et musique.

Le côté partiel de sa présence, imposé par la catégorie d'art investie (l'art verbal), est encore renforcé lorsque la chanson n'apparaît que sous la forme d'une référence. L'absence de mélodie est toutefois compensée par le fait qu'il s'agit de chansons populaires, par opposition à la chanson définie comme sous-genre de la poésie. En effet, dans la mesure où la chanson est connue du grand public, la mélodie virtuelle est restituable par le lecteur – à condition que la sphère culturelle à laquelle la chanson appartient ne lui soit pas étrangère. Le fait inter-sémiotique se rattache dès lors à une « esthétique de la connivence », selon l'expression d'Alain Viala⁴, mise en œuvre de diverses manières par Le Clézio. Mais cela ne fonctionne évidemment pas pour le lecteur occidental face aux chansons africaines et créoles, auquel cas nous avons affaire à une esthétique exotique.

Chanson et mythe

L'autre critère définitoire du genre, qui oppose la chanson au poème selon S. Hirschi, est la dimension temporelle, la linéarité, la brièveté et le caractère « irréversible » du développement mélodique⁵. La chanson aurait ainsi des affinités avec le récit fabuleux et le mythe, compte tenu de leur dimension narrative limitée et orientée vers un dénouement et

1. *Ibid.*

2. Jacques Brel, *Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995.

3. Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1998, p. 41.

4. *Approches de la réception. Sociopoétique*, Paris, PUF, 1993.

5. « qui ne revêt [...] sa pleine acception que lors d'une performance scénique », *op. cit.*, p. 28.

un enseignement. Une étude précise de l'insertion des chansons dans le roman (à quel moment du récit ?), de leur valeur dans la fiction, reviendrait en quelque sorte à tenter de dévoiler la signification particulière qui leur est conférée par le projet romanesque sur lequel elles se greffent. Si la chanson peut jouer un rôle d'opérateur tonal ou social, elle assume aussi une valeur initiatique, comme en témoigne la vertu consolatrice de l'extrait suivant, et de la chanson dans la chanson :

Un jour, oh, un jour, le vent ne soufflera plus dans le désert, les grains de sable deviendront doux comme le sucre, sous chaque pierre blanche il y aura une source qui m'attendra, un jour, oh, un jour, les abeilles chanteront pour moi une chanson, car ce jour-là j'aurai perdu mon amour (*Désert*, p. 164-165).

Sur le plan esthétique, la chanson évoque souvent une représentation de type naïf, forme également en accord avec la dimension mythique : sa syntaxe est généralement très simple, la rime approximative ou assonancée, le statut très libre de l'e instable, les strophes très rythmées et de longueur égale, les vers courts. En somme, brièveté, simplicité et répétition en sont les traits caractéristiques.

Historiquement liés aux sociétés premières, les mythes, histoires d'origine populaire à valeur symbolique, continuent d'imprégner la société occidentale contemporaine. La chanson me semble pouvoir être perçue, dans l'œuvre de Le Clézio, comme un avatar moderne du récit mythique. J'ai montré ailleurs¹ l'utilisation faite par Le Clézio des références bibliques, puisées essentiellement dans le fonds culturel le plus largement partagé, c'est-à-dire populaire et mythique : c'est en cela que le travail de l'écrivain contemporain tend à se différencier de celui des classiques, chez qui les références sont plus savantes. Or la chanson permet tout autant de créer ce type de lien.

Si la chanson chez Le Clézio incarne l'art populaire, elle exhibe en même temps la dimension intertextuelle qui contribue à définir la littérature. Elle offre également, chez l'écrivain qui nous occupe, une orientation interculturelle forte, ce qui fait d'elle, en définitive, une forme emblématique de métissage à la fois culturel, poétique et esthétique. Forme populaire connaissant un grand développement au XX^e siècle grâce aux médias, la chanson pourrait de surcroît être considérée comme une forme moderne d'écriture du mythe, eu égard à sa dimension fortement temporelle, ainsi qu'aux traits formels qui fondent sa popularité – brièveté, simplicité et répétition.

1. Sophie Jollin, « La Bible chez Le Clézio : références et réécriture », dans *Bible et littérature*, Études réunies et présentées par Olivier Millet, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 221-230.

Prose et musicalité

La musique est présente sous une autre forme, à un autre niveau, dans l'œuvre de Le Clézio. Sophie Laumailé, dans un travail malheureusement non publié, « La Prose poétique dans les romans de Le Clézio : *Désert* et *Le Chercheur d'or*¹ », a montré l'importance des rythmes et des sonorités dans la phrase leclézienne, conformément à la tradition littéraire de la prose poétique qui émergea à l'époque classique, et qui fut magistralement illustrée par des auteurs tels que Chateaubriand au XIX^e siècle, et Proust au XX^e siècle. C'est ainsi que s'entend communément la notion de « musicalité » appliquée au texte littéraire, c'est ainsi qu'elle investit la matière verbale. Ceux des romans de Le Clézio qui représentent le monde naturel, les sociétés traditionnelles, et qui évoquent une quête des origines, manifestent souvent ces « tranquilles cadences² ». Baudelaire a suivi une voie plus délicate encore, celle du « petit poème en prose dérythmé³ », dont il formule les caractéristiques et la fonction en ces termes :

Quel est celui [...] qui n'a pas rêvé d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience⁴ ?

La vie moderne et ses trépidations serait à l'origine de cette nouvelle forme d'expression apte à rendre compte des « irrégularités intérieures⁵ ». Or, du point de vue de leur thématique, certains romans de Le Clézio se rangent nettement du côté de la modernité urbaine. Je me suis donc posé la question de savoir si l'écrivain n'explorait pas une autre voie dans le domaine de l'expression de la musicalité, différente de celle de la tranquille prose poétique de *Désert* ou *Le Chercheur d'or*. Pour y répondre, il est un texte qui semble particulièrement approprié à l'investigation : il s'agit de *Poisson d'or*⁶, car la musique y revêt une importance décisive dans l'itinéraire et la formation de l'héroïne. La musique en question est des plus modernes : il s'agit de la chanson populaire et surtout du jazz dans sa plus large extension, qui imprime sa tonalité propre au roman.

1. Mémoire de maîtrise, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1991.

2. Henri Morier, Article « Prose cadencée et poétique, poème en prose », dans *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, 5^e éd. revue et augmentée 1998.

3. *Ibid.*

4. Préface des *Petits poèmes en prose*, 1869.

5. Henri Morier, *op. cit.*

6. Paris, Gallimard, 1997.

Poisson d'or, un roman de formation musicale

Dans ce roman écrit à la première personne, Laïla raconte qu'elle est une enfant volée, recueillie par une femme âgée, et qu'elle a grandi dans un pays d'Afrique du Nord. Elle y reçoit une instruction très élémentaire, pour laquelle ses efforts sont dédommagés par la musique, alors exclusivement maghrébine :

Comme récompense, elle m'autorisait à m'asseoir dans la salle à côté d'elle, et elle mettait sur son pick-up les disques des chanteurs qu'elle aimait : Oum Kalsoum, Said Darwich, Hbibba Msika, et surtout Fayrouz à la voix grave et rauque [...]. (p. 14)

Après le décès de sa protectrice, Laïla est recueillie par les femmes d'une maison close. L'initiation à la musique et à la danse y a également son importance, avec cette fois un rôle plus actif :

Elle m'apprenait à jouer de la darbouka, en dansant au milieu de sa chambre. Quand elles entendaient le bruit des petits tambours, les autres femmes arrivaient, et je dansais pour elles, pieds nus sur le carrelage, en tournant sur moi-même jusqu'au vertige. (p. 39)

La musique maghrébine, dont ce sont là les seules évocations, cède ensuite rapidement la place à la musique occidentale anglo-saxonne par la voix d'un poste de radio : une portion de texte immédiatement plus étendue lui est consacrée. Cela correspond à la troisième étape du parcours de Laïla en Afrique du Nord, la vie dans un bidonville en compagnie de deux anciennes prostituées, après la fermeture de la maison close :

Avec mes économies, j'avais acheté une radio au marché de la contrebande [...]. Le soir, sur Radio Tangiers, j'écoutais Jimi Hendrix. Il y avait aussi, en fin d'après-midi, l'émission de Djemaa [...]. Je notais dans un carnet tous les noms des chanteurs qu'elle présentait, j'essayais de transcrire les paroles des chansons en anglais, *Foxy Lady*. C'était étrange, ce printemps-là, mon dernier printemps africain. La pluie cascadaït sur l'auvent en plastique dans la cour, débordait des tambours. Et la voix de Djemaa qui résonnait dans mon oreille, la musique du poste de radio, Nina Simone, Paul McCartney, Simon et Garfunkel, Cat Stevens qui chantait *Longer Boats*, tout cela comme une très longue attente. (p. 82-83)

À la page suivante cette séquence débute le voyage clandestin vers Paris, et s'ouvre alors la période passée en France (p. 87-212). Les rencontres musicales se font de plus en plus nombreuses, l'appel de la musique devient de plus en plus pressant, dès le voyage en train, où Laïla fait la connaissance d'un gitan qui chante en s'accompagnant de sa guitare :

Il jouait une musique étrange, qui faisait comme un roulement mêlé au bruit du train, puis des notes qui éclataient, qui parlaient vite. Je n'avais jamais entendu ça, même sur mon vieux poste. Il jouait, et en même temps, il parlait, il chantait, plutôt il murmurait des mots dans sa langue, ou bien des marmonnements, des humm, ahumm, hem, comme cela. [...] Et moi j'avais envie de danser, je me souvenais quand, les premiers temps, au fondouk, je dansais pour les princesses, pieds nus sur le carrelage froid des chambres, pendant qu'elles chantaient et frappaient dans leurs mains. La musique du Gitan était comme cela, elle entraînait en moi, elle me donnait des forces nouvelles. (p. 93)

Véritable initiation aux musiques du monde, celle-ci se poursuit à travers la fête des « Noirs », aux sources du jazz :

Les Africains jouaient du tambour, de grands tambours de bois couverts de peau, très doucement, du bout des doigts, et à la lumière des bougies, les garçons dansaient. [...] José, le copain, avait sorti son saxo et jouait un air de jazz, un slow, avec des temps à autre une exclamation qui grinçait. (p. 102)

Laïla rencontre en particulier Nono, un boxeur camerounais avec qui elle poursuit son exploration musicale éclectique :

[...] on a dansé sur des cassettes, de la musique africaine, du raï, du reggae, du rock. Ensuite, ils ont sorti leurs petits tambours djun-djun, et ils ont commencé à jouer, et aussi d'un instrument étrange, une sanza [...], comme une harpe en miniature qui faisait un son glissant et doux qui semblait venir de tous les côtés à la fois. [...] Nono a commencé à jouer du tambour, et Hakim a fait grincer la sanza. (p. 129-130)

Dans ces derniers extraits, en plus du geste de nomination, d'inventaire même, s'affirme la tentative de décrire les sons musicaux, à défaut de pouvoir les transcrire (« une exclamation qui grinçait », « un son glissant et doux... »). La spirale de la musique entraîne l'héroïne jusque dans le métro, lieu où se produisent clandestinement musiciens et chanteurs. Le charme de la musique y est puissant :

Quand j'arrivais par le tuyau du couloir et que j'entendais les coups du tambour, ça me faisait frissonner. C'était magique. Je ne pouvais pas résister. J'aurais traversé la mer et le désert, tirée par le fil de cette musique-là. (p. 144)

L'envoûtement a déjà opéré lorsque la jeune fille fait une rencontre décisive, celle de Simone, une Haïtienne, dans les couloirs du métro : « Elle avait une voix grave, vibrante et chaude, qui entraînait jusqu'au fond de moi, jusque dans mon ventre. Elle chantait en créole, avec des mots africains » (p. 144). Chez Simone, la musique se déploie dans une atmo-

sphère de paradis artificiel : « La fumée des cigarettes et du hasch faisait des volutes lourdes qui s'enroulaient autour des rayons des spots lumineux, en suivant les notes d'une musique lente qui avait l'air de sortir de tous les côtés du sol, même des fenêtres » (p. 146). Paroles et musique se rejoignent et s'enlacent : « Et Simone a commencé à chanter, rien que pour moi. [...] sa voix chantait des paroles en français, très douces et qui glissaient dans la musique des tambours » (p. 147). La musique devient une hypnose et trahit une quête des origines :

La musique des jumbés, des djuns-djuns roulait doucement, c'était très lent, très calme. Ça roulait sous la terre, jusqu'à l'autre bout du monde, pour réveiller la musique de l'autre côté de l'eau. Comme un chant, comme une langue. J'en avais besoin, ça me faisait du bien, c'était pareil à la voix du muezzin qui passait au-dessus des toits et qui entrait dans la cour de Lalla Asma, pareil à la voix de mes ancêtres du pays des Hilal. (p. 157-158)

Simone va être la véritable initiatrice de Laïla car elle va lui enseigner à interpréter la musique : « Elle m'a dit que je devais faire de la musique, parce que j'avais une oreille qui n'entendait pas, et que tous les grands musiciens avaient un problème, ils étaient sourds, ou aveugles, ou simplement un peu fêlés¹ » (p. 160). L'on aura reconnu une allusion à Beethoven ou à Ray Charles notamment. La musique apparaît donc, rétrospectivement, comme le destin de la jeune fille, qui entame alors son véritable apprentissage :

Elle s'était mis dans la tête de m'apprendre à chanter. [...] Elle jouait de la main gauche sur le clavier, sa main large, légère qui courait sur les notes, juste trois, quatre, cinq mesures, ou un accord prolongé, et je devais suivre avec la voix. [...] C'est incroyable qu'elle ait eu l'idée de m'enseigner la musique, comme si elle avait compris que c'était ça qui était en moi, que c'était pour ça que je vivais. [...] mais je ne chantais pas les paroles, je faisais juste des sons, pas seulement avec mes lèvres et ma gorge, mais du plus profond, du fond de mes poumons, des entrailles. Juste quatre, six mesures, et elle m'arrêtait, et encore, encore. Sa main dansait sur le clavier, et je devais faire la même chose une octave au-dessus, ou c'est elle qui jouait en grave, et je devais suivre, et chanter : « Babeliboo, baabelolali, lalilalola... » (p. 160-161)

C'est à cette période-là que revient l'expression du « vertige » lié à la musique, et associé au transport mental, imaginaire, dans un autre univers, à la fois exotique et originel :

1. Laïla raconte dès la première page du roman l'origine de son handicap : « Une camionnette m'a cognée, et m'a brisé un os dans l'oreille gauche » (p. 12).

Pour moi elle jouait sur le clavier, toujours les mêmes notes qui revenaient, graves, ou bien elle frappait du bout des doigts sur le tambour qui parle, sur le rada, sur le djun-djun, et le roulement me pénétrait comme dans les couloirs de Réaumur-Sébastopol, il montait en moi et m'emplissait tout entière, et j'étais pareille au serpent qui danse devant le dresseur, pareille aux Aïssaoua des fêtes, je tournais sur moi-même jusqu'au vertige.

On ne parlait plus. Seulement elle, accroupie au milieu de sa robe, balançant son buste, et jouant sa musique, et chantant son chant africain qui allait jusque de l'autre côté de la mer, et moi qui répétais ses mouvements, ses phrases, jusqu'au mouvement de ses yeux et aux gestes de ses mains, sans comprendre, comme si une force magnétique me liait à elle. (p. 162-163)

Des traits stylistiques récurrents chez Le Clézio sont ici repérables, tels que les comparaisons (notamment introduites par *comme si*), l'hyperbate (relance en fin de phrase) et l'image de la vague (ou ailleurs de la caresse), ici à travers le « roulement », qui contribuent notamment à déterminer la réception érotique de certaines séquences¹.

La troisième et ultime étape de la formation musicale de Laïla se joue à travers une autre rencontre féminine importante, celle de Sara, une chanteuse américaine qui se produit dans le bar d'un hôtel à Nice :

Et au fond du hall, j'ai entendu la musique. C'est curieux, parce que, en général, à cause de mon oreille gauche, je n'entends pas la musique de si loin. Mais là, le son arrivait jusqu'à moi, lourd et bas, avec des vibrations qui couraient sur ma peau, dans mon ventre [...].

J'ai écouté toutes les chansons, jusqu'à la nuit. [...] Mais moi je buvais les mots et la musique [...]. (p. 200)

Cette rencontre, plus encore que la précédente, résonne comme un coup de foudre pour la musique, dont la sensualité profonde s'affirme : « Alors, chaque après-midi, j'étais au rendez-vous, pour écouter la musique de Sara, qui glissait comme une caresse » (p. 202). Toutes ses autres attaches affectives en France s'étant distendues, Laïla suit alors sa nouvelle amie dans un club de jazz de Chicago, aux États-Unis. Ce second changement de continent correspond au début d'une dérive amorcée par l'alcool, en association avec la musique, selon une configuration convenue :

Dans le bar, la musique cognait trop fort, un rythme lourd qui résonnait dans mon ventre, j'avais beau appuyer ma main sur ma bonne oreille, le bruit de la basse entraînait dans mon corps, me

1. Voir Sophie Jollin-Bertocchi, *J.-M.G. Le Clézio : l'érotisme, les mots*, Paris, Kimé, 2001.

faisait mal. Je buvais de la bière, de la Margarita, de la Cuba libre, je buvais la lumière et la fumée. (p. 214-215)

Si l'Europe a été le lieu de la formation, l'Amérique, avant de devenir le lieu de la dégradation, de la perte, se pose d'abord comme le territoire de tous les possibles, notamment en matière d'ascension professionnelle et sociale. Ainsi, lorsque le pianiste de l'hôtel tombe malade, c'est la jeune fille qui se met au piano, et qui finit même par remplacer la chanteuse :

Les leçons de Simone et de Sara m'avaient bien servi. Je jouais de mémoire, je n'avais pas besoin de lire la musique. [...] Le patron de l'hôtel aimait bien ma musique. Il venait s'asseoir dans le salon quand je jouais [...]. Et quand la chanteuse est partie à son tour, c'est moi qu'il a engagée pour chanter et jouer du piano à sa place. Je chantais le répertoire de Sara, Billie Holiday, Nina Simone. Quelquefois j'improvisais, je retrouvais la musique que nous faisons dans les couloirs de la station Réaumur-Sébastopol, ou bien sur le toit de la rue du Javelot. Juste le rythme du piano qui roule, un grondement d'orage au loin, le bruit lourd des voitures dans les avenues, et des cris, des appels, les aboiements des coupeurs de canne dans les champs, à Saint-Domingue : "Aouha ! Houa !" (p. 219-220)

Mais dans le même temps, une nouvelle rencontre, celle de Bela, petit trafiquant et consommateur de drogue, entraîne Laïla dans les bars et les « boîtes à blues » où les références musicales sont quelque peu altérées :

Il y avait [...] des dj sans Technics, des égéries qui se prenaient pour Janet Jackson quand elle chante *Run away if you want to survive*, des Jamaïcains qui se prenaient pour Ziggy Marley, des Haïtiens qui se prenaient pour les Fugees. Moi, ceux que j'aimais, c'étaient les Roots : Razhel "The Godfather of Noise", Black Thought, Hub, ? Question Mark, Kamel. Et puis Common Sense, et KRS one, et Coed. J'avais échangé le vieux poste de radio contre un baladeur, j'allais partout avec la musique profonde dans ma seule oreille, comme si le monde entier était muet. (p. 225)

Le tournant suivant dans la vie de la jeune fille intervient lorsqu'elle est « lancée » par un producteur. Auditionnée dans un studio d'enregistrement, elle livre une performance bouleversante :

J'ai joué comme j'avais appris avec Simone dans la maison de la Butte-aux-Cailles, penchée sur le clavier pour bien entendre rouler les notes graves. J'ai chanté Nina Simone, *I put a spell on you* et *Black is the color of my true love's hair*. Et puis j'ai joué mon

morceau, celui où j'aboyais comme les coupeurs de cannes, où je criais comme les martinets dans le ciel au-dessus de la cour de Lalla Asma, où je chantais comme les esclaves qui appelaient leurs grands-pères loas, au bord des plantations, debout dans la mer. J'ai appelé ma chanson *On the roof*, en souvenir de la rue du Javelot et de l'échelle des pompiers qui menait au toit du monde. J'avais le cœur qui battait trop fort. Pour me donner du courage, j'ai pensé à la voix drôle et fraîche de Djemaa que j'écoutais jadis au Douar Tabriket, le poste collé à mon oreille, quand elle annonçait Cat Stevens sur Radio Tangiers, *The Voice of America*.

Le statut d'artiste s'affirme à travers la composition personnelle, mais aussi à travers l'expression d'une quête radicale d'identité :

Maintenant, je jouais, je n'avais plus peur de rien. Je savais qui j'étais. [...] J'ai chanté longtemps, presque sans reprendre mon souffle, et j'avais mal au bout des doigts. J'avais l'impression d'un très grand vide, comme dans les couloirs du métro quand tout le monde s'en va. (p. 226-227)

Peu de temps après Laïla reçoit un rendez-vous pour enregistrer sa composition, *On the roof*, puis elle signe un contrat pour cinq ans. Cette réussite nouvelle et cette relative stabilité en perspective font néanmoins vaciller le personnage, accoutumé à une vie marginale : « J'avais une sorte de colère rentrée, je tremblais. J'avais l'impression que la musique des tambours de Réaumur-Sébastopol était partout, dans l'air, dans la fumée des bars, dans la lueur rouge qui reste au-dessus de Chicago jusqu'à l'aube » (p. 228).

La fin du roman est plutôt mouvementée pour Laïla. La dérive en compagnie de Bela la conduit jusqu'en Californie. Enceinte, elle y contracte une fièvre cérébro-spinale, fait une fausse couche, et perd totalement l'audition. Abandonnée par Bela, elle est hospitalisée quelque temps ; à sa sortie, elle mène une vie de vagabonde. À l'issue de cette série de malheurs, Laïla parvient toutefois à surmonter son désespoir et son handicap grâce à la musique, avec laquelle elle renoue au piano d'un centre commercial :

C'est la musique qui m'a sauvée [...].

Je me suis assise sur le banc, j'ai commencé à jouer. Je crois que j'avais oublié, au début, mes doigts accrochaient les touches, et je cherchais à retrouver les sons, dans ma tête, je chantonnais, je marmonnais. Je penchais la tête de côté, pour capturer les sons, comme faisait Simone quand elle m'enseignait. Et puis tout à coup, ça a commencé à revenir.

[...] je jouais, je retrouvais ma musique, le roulement sourd des tambours de Réaumur-Sébastopol, de Tolbiac, d'Austerlitz. [...]

J'étais prise par la musique, je l'entendais passer sur la peau de mon visage comme un aveugle peut sentir le crépitement du soleil et le roulement lent de la mer. J'ai senti les larmes déborder de mes yeux. [...]

J'aurais pu jouer comme ça jusqu'à la fin du monde. (p. 241-243)

Finalement retrouvée par son producteur, Laïla est invitée à se produire au festival de jazz à Nice. Elle s'y rend, mais à la dernière minute y renonce et décide de poursuivre son voyage jusqu'à la terre de ses origines, le Maghreb, où Jean, son amant de cœur désormais délogé de tout autre lien, s'apprête à la rejoindre.

Ainsi la musique a-t-elle un rôle primordial dans l'économie générale du roman, sur le plan fictionnel, celui de l'évolution du personnage (la formation par les livres que suit parallèlement Laïla, en autodidacte, aboutit, elle, à un échec au baccalauréat), et notamment dans le dénouement heureux de l'histoire. Elle se constitue progressivement en art de vivre, ou de survivre ; elle est la source d'une révélation, une quête d'identité. Mais l'idée de « formation musicale » peut également être appliquée au niveau structurel et stylistique. Dans son étude du style de Proust dans *À la recherche du temps perdu*, Jean Milly souligne le

rôle attribué à la musique dans l'économie générale de son roman, puisqu'il la considère comme un modèle esthétique et qu'il l'étudie moins en musicologue qu'en écrivain, en donnant la primauté à l'étude des *phrases*, unités communes à la musique et à la littérature¹.

Dans *Poisson d'or*, l'on observe nettement, à l'échelle du texte tout entier, un *crescendo* depuis les brèves évocations de la musique maghrébine, jusqu'aux performances extatiques finales, développées dans de longues séquences textuelles. Selon le critique Jean Milly,

les problèmes musicaux que [Proust] soulève recouvrent en même temps des problèmes de composition littéraire et d'écriture [...] théorie des phrases-types, qui ne se limitent certes pas à des formules syntaxiques, mais qui sont des thèmes récurrents, signes d'une réalité permanente et cachée, analogues aux phrases-types du musicien².

Si les données sont très différentes dans le texte de Le Clézio, il n'est pas cependant impossible de percevoir le rôle esthétique de la musique dans la composition même du roman, jusque dans la phrase.

1. *La Phrase de Proust : des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1983, p. 209. À propos du septuor de Vinteuil et du déploiement de la phrase.

2. *Ibid.*, p. 265.

Le jazz dans la phrase

Gerda Zeltner a suggéré l'influence de la musique sur l'écriture « étrange » de Le Clézio à ses débuts : « la musique pop de nos jours [...] avec ses inventaires innombrables de rythmes extatiques¹ ». Ce genre de musique, principalement vocal, qui occupe une place importante dans *Poisson d'or*, est issu du jazz, lequel « constitue un des grands courants esthétiques du monde moderne, né de la musique² ». Forme de dénonciation de la haute culture, le jazz prend ses racines dans le folklore négro-américain, centré sur le blues, qui

[...] connaît un succès sans précédent, et suscite, auprès des jeunes Blancs, des formes dérivées dont l'ensemble constitue la "pop music" : celle-ci, en retour, séduit les jazzmen les plus avancés qui tentent, parfois, de la combiner à leur art. L'esprit du jazz, ainsi, a envahi presque toute la musique, même celle qui est dite classique ; mais les contours de la notion de jazz n'ont jamais été aussi fuyants³.

Le catalogue musical recensé dans *Poisson d'or* correspond pleinement à cet univers musical, à partir de la deuxième partie (« un air de jazz, un slow » p. 102). À la fin du roman, rappelons-le, Laïla est invitée au festival de jazz à Nice. Le parcours de l'héroïne d'un continent à l'autre incarne bien le rayonnement international du jazz aujourd'hui. L'énumération de titres et d'interprètes, plus ou moins étendue, est un procédé récurrent dans le roman :

Elle m'apprenait à chanter sur la musique de Jimi Hendrix, Burning in the midnight lamp, Foxy Lady, Purple haze, Room full of mirrors, Sunshine of your love, et Voodoo child, bien sûr, et la musique de Nina Simone, Black is the color of my true love's hair, I put a spell on you, et Muddy Waters, et Billie Holiday, Sophisticated Lady⁴ [...]. (p. 161)

Avant de tenter de percevoir des rythmes jazz dans la phrase leclézienne, il convient de définir et de décrire ces rythmes : l'on distingue le swing, l'improvisation et le traitement sonore.

Le mot *swing* signifie « balancement » :

-
1. « Jean-Marie Gustave Le Clézio : le roman antiformaliste », dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, textes présentés par Michel Mansuy, Actes du colloque organisé par le Centre de Philologie et Littératures romanes de Strasbourg, avril 1970, Paris, Klincksieck, 1971, p. 222.
 2. Article « Jazz » dans *l'Encyclopédie Universalis*, 2002, p. 847.
 3. *Ibid.*, p. 847.
 4. La pratique du catalogue se retrouve ailleurs à de nombreuses reprises chez Le Clézio, que ce soit dans ses premiers textes ou dans les romans ultérieurs. Elle participe sans doute de l'écriture mythique inspirée par les inventaires des textes anciens, fondateurs de notre culture, *L'Iliade* ou *La Bible*.

[...] il renvoie donc à une réalité vécue dont il suggère la transposition imagée : le swing est une dimension euphorique de la musique, qui engendre, chez l'auditeur, la sensation de rebondir d'un temps sur l'autre, d'être continûment "balancé" [...] dualité entre [...] un élément de permanence [...] et [...] un élément d'instabilité¹ [...].

Nous touchons là à la question du rythme binaire. Concurrent du rythme impair ternaire, ce rythme a connu bien des utilisations dans la littérature ; l'interprétation « jazzistique » se propose d'en donner une nouvelle incarnation, signe de son infinie plasticité. Dans quelques passages de *Poisson d'or* liés à l'expression de la musique, le rythme binaire des phrases est particulièrement frappant, alors qu'il n'est pas systématiquement dominant chez Le Clézio². C'est le cas notamment lors de l'évocation finale de la performance de Laïla, devenue complètement sourde, qui ne peut plus ressentir désormais les vibrations de la musique qu'à travers son corps tout entier :

Mes doigts roulaient sur le clavier, je retrouvais les accords, les airs, je reformais les boucles. Je jouais Billie, je jouais Jimi Hendrix, des morceaux qui s'arrachaient, qui tombaient. Je jouais tout ce qui venait, sans ordre, sans m'arrêter, j'improvisais, comme à Chicago, comme à la Butte-aux-Cailles, je retournais en arrière, je reprenais, j'oubliais, et les sons jaillissaient hors de moi, de ma bouche, de mes mains, de mon ventre. Je ne voyais rien, j'étais dans le coffre du piano, ma bouche béante, mon ventre qui résonnait, ma gorge, même mes jambes, comme si je marchais dehors au soleil, comme si je courais.

Maintenant, j'entendais la musique, pas avec mes oreilles, mais avec tout mon corps, un frisson qui m'enveloppait, qui glissait sur ma peau, qui me faisait mal jusque dans les nerfs, jusque dans les os. Les sons inaudibles montaient dans mes doigts, ils se mêlaient à mon sang, à mon souffle, à la sueur qui coulait sur mon visage et dans mon dos. (p. 241-242)

La parataxe, c'est-à-dire l'absence de mots de liaison entre éléments parallèles, est une première dominante de ce style. Cette caractéristique est enfreinte lorsqu'il s'agit de clore une séquence, comme à la fin du dernier paragraphe (« et »), ou d'exprimer un paradoxe : « j'entendais la musique, pas avec mes oreilles, mais avec tout mon corps ». La reprise des mêmes marqueurs syntaxiques (*homéoptote*) est une constante qui souligne les très nombreuses constructions parallèles : reprise de « je » (surtout dans le premier paragraphe), mais aussi des déterminants

1. Article « Jazz » dans l'*Encyclopédie Universalis*, 2002, p. 847.

2. Voir Georges Molinié, *Approches de la réception. Sémiostylistique*, Paris, PUF, 1993.

possessifs, d'un subordonnant (« comme » redoublé par deux fois dans le premier paragraphe, « qui »). La discrétion des marqueurs syntactico-logiques (qui se résument principalement aux conjonctions comparatives *comme*, *comme si*, et aux pronoms relatifs) est éventuellement accentuée par le rattachement assez vague d'un groupe : « « j'entendais la musique [...] avec tout mon corps, *un frisson qui m'enveloppait* » (c'est moi qui souligne). Les rythmes numériques peuvent être appréhendés à partir de la quantité des éléments parallèles : les duplications (rythme binaire) sont nombreuses, enchaînées ou enchâssées, dans les deux premières phrases. Essayons de les rendre apparentes dans la suivante :

Je jouais tout ce qui venait, sans ordre,
sans m'arrêter,
J'improvisais, comme à Chicago,
comme à la Butte-aux-Cailles,
Je retournais en arrière,
Je reprenais,
J'oubliais,
et les sons jaillissaient hors de moi,
de ma bouche,
de mes mains,
de mon ventre.

Le binaire est redoublé, il s'amplifie en rythme quaternaire à la fin de la phrase. Le ternaire surgit pourtant dans le paragraphe suivant : « qui m'enveloppait, qui glissait sur ma peau, qui me faisait mal » et « à mon sang, à mon souffle, à la sueur » ; mais l'on peut remarquer que, dans les deux cas, le dernier membre de la série sert d'appui à un groupe binaire (« qui me faisait mal jusque dans les nerfs, jusque dans les os » et « à la sueur qui coulait sur mon visage et dans mon dos »). Ce passage est donc dominé par le rythme binaire, l'oscillation régulière pouvant laisser la place à un glissement vers le rythme impair.

L'**improvisation** (« j'improvisais » p. 220 et 241) correspond à un aspect fréquent, mais non à une propriété caractéristique du jazz ; dans le jazz traditionnel, elle relève de la variation sur un thème ; le jazz le plus moderne vise l'improvisation totale. La notion de variation est également essentielle s'agissant de la littérature, à travers les notions d'intertextualité et d'intratextualité : dans *Poisson d'or*, une série de passages témoignent précisément d'un leitmotiv, motif actualisé sous différentes formes, par exemple celui du grondement de l'orage, mais aussi, dans une moindre mesure, celui du roulement de la mer :

Dans le couloir du métro, le tam-tam résonnait chaque soir [...].
Ça faisait un roulement dans les couloirs, tantôt menaçant
comme un orage qui gronde, tantôt très doux et régulier comme
un cœur qui bat. (p. 131)

[...] en faisant rouler une musique comme le grondement du tonnerre à travers la forêt, le long des fleuves [...]. (p. 170)

Juste le rythme du piano qui roule, un grondement d'orage au loin [...]. (p. 220)

[...] ce roulement ininterrompu, sourd, grave, profond, le bruit de la mer sur le socle de la terre, le bruit des bogies sur des rails sans fin, le grondement continu de l'orage qui se lève derrière l'horizon. (p. 226)

J'étais prise par la musique, je l'entendais passer sur la peau de mon visage comme un aveugle peut sentir le crépitement du soleil et le roulement lent de la mer. (p. 243)

En dernier lieu, la question du **traitement sonore** a trait aux « techniques inorthodoxes par rapport aux normes de la musique classique », et ce pour tenter de « transposer les inflexions et la souplesse de l'art vocal négro-américain¹ ». « C'est ce traitement qui fait que les jazzmen, sur leurs instruments, semblent souvent gémir, crier, s'efforcer de séduire, parler [...] ainsi réapparaît la dimension existentielle du jazz² ». À partir des années 1960 commence à régner un esprit d'improvisation généralisé : « Ainsi l'univers de la contrainte musicale est-il pratiquement rejeté au profit de la spontanéité intérieure, et le jazz s'immerge-t-il de plus en plus dans le vécu. À la notion de swing se substitue, comme concept clef, celle de *feeling*³ ». Cette dernière orientation correspond bien à la pratique de Laïla dans *Poisson d'or*, surtout telle qu'elle est exprimée dans la dernière partie du livre. Ainsi peut-on lire quelques transcriptions de sons qui ne s'apparentent ni à des paroles, ni à des onomatopées : « des cris, des appels, les aboiements des coupeurs de canne dans les champs, à Saint-Domingue : “Aouha ! Houa !” » (p. 220) ; « On chantait, juste des sons, ah, ouh, eho, ehe, ahe, yaou, ya » (p. 130-131) ; « Babeliboo, baabelolali, lalilalola » (p. 161). L'énergie vitale qui se dégage de cette musique est liée à un retour intérieur aux origines. Or tel est bien le sens du jazz, ou du moins sa vocation première, évoquée dès les premières séquences, d'abord à travers la mention d'instruments de musique africains traditionnels (« petits tambours djun-djun », « sanza » p. 129, « jumbés » p. 157, « rada » p. 162), puis à travers les thèmes des chansons (« elle chantait le voyage de retour, à travers la mer, que font les gens de l'île quand ils sont morts » p. 144), puis sous la forme d'images exotiques dans lesquelles Laïla se trouve mentalement transportée : « [La musique] mettait du sable rouge sur les murs, de la terre d'Afrique » (p. 130), « la musique qui franchit la mer jusqu'à la terre

1. G. Molinié, *Approches de la réception...*, op. cit., p. 847.

2. G. Molinié, *Approches de la réception...*, op. cit., p. 848.

3. *Ibid.*, p. 848.

ancienne d'où ses ancêtres ont été enlevés et vendus » (p. 161), « j'étais pareille au serpent qui danse devant le dresseur » (p. 162). Finalement, la performance bouleversante de l'héroïne dans le studio d'enregistrement repose en grande partie sur le morceau qu'elle a composé, une pièce ancrée dans ses expériences, directes ou indirectes, réelles ou imaginaires : « celui où j'aboyais comme les coupeurs de cannes, où je criaais comme les martinets dans le ciel au-dessus de la cour de Lalla Asma, où je chantais comme les esclaves [...] au bord des plantations, debout dans la mer » (p. 226). La dimension intérieure explose dans les dernières séquences musicales, orchestrée par l'enchaînement syntaxique et textuel :

Maintenant, après toutes ces années, je savais ce que je voulais entendre, ce roulement ininterrompu, sourd, grave, profond, le bruit de la mer sur le socle de la terre, le bruit des bogies sur des rails sans fin, le grondement continu de l'orage qui se lève derrière l'horizon. Comme un soupir, ou une rumeur qui viennent de l'inconnu, le bruit du sang dans mes artères quand je me réveille la nuit et que je me sens seule. (p. 226-227)

Dans la première phrase, nous observons une série formellement parallèle de quatre groupes nominaux, avec un enchâssement du rythme quaternaire : les adjectifs « ininterrompu, sourd, grave, profond », qui ne sont pas sur le même plan en réalité, puisque, comme en témoigne le changement de déterminant, les trois derniers ont une fonction appositive : ils expriment, sur le mode de la connotation, la signification de la musique. La seconde phrase ne comporte pas de proposition principale, elle est entièrement constituée d'une subordonnée de comparaison qui développe les évocations suscitées par le « roulement », mais la dimension cosmique cède la place à l'intériorité. L'expression, sous la forme d'une alternative, d'un double comparant (« un soupir, ou une rumeur ») qui prolonge la dérive imaginaire est cette fois encore relayée par un terme en fonction d'apposition (le décrochage étant marqué par le passage de l'article indéfini à l'article défini), « le bruit du sang », qui pourrait être interprété comme un élément comparé en vertu de la relation de coréférence instaurée par l'apposition. Ce paragraphe opère un rapprochement très fort de la double dimension de la musique, extérieure et intérieure.

Ces quelques échantillons ne font que nous inviter à réfléchir plus avant aux modalités de la représentation artistique croisée, celle d'un art au moins partiellement non verbal, dans l'espace et la matière de l'art exclusivement verbal : nous touchons là aux « axes de l'inter-sémiotique et de la trans-sémiotique » développés par Georges Molinié¹. Il y a dans

1. G. Molinié, *Approches de la réception...*, op. cit., p. 120.

Poisson d'or à la fois la présence d'un thème musical, d'une grande modernité, explicitement désigné, et, de manière plus subtile et complexe, à interpréter, de traits stylistiques qui évoquent un traitement musical, qui s'apparentent à une caractérisation musicale. Mais cette problématique une fois posée semble s'évanouir, perdre de sa pertinence sur le plan fictionnel à la fin du roman de Le Clézio. *Poisson d'or* est en effet placé sous le signe de la palinodie, puisque le recouvrement de l'audition par l'héroïne coïncide paradoxalement avec une mise à distance de la musique, une prise de conscience des limites de la création : « Tout d'un coup la musique m'étouffait » (p. 248), tout comme de celles du langage verbal, ainsi renvoyés dos à dos dans les dernières pages du livre : « Depuis que je suis revenue, mon oreille s'est bien améliorée, mais est-ce que d'entendre les voix et les mots du langage est suffisant pour comprendre ? » (p. 250).

L'influence de quelques modèles artistiques sur l'œuvre romanesque de J.-M.G. Le Clézio

(Arman, Klein, Raysse, Tinguely, Kahlo et O'Keeffe)

Bruno Thibault
Université de Delaware

Dès la fin des années 50 et tout au long des années 60, l'art pop des « Nouveaux Réalistes » est présent avec éclat sur la scène artistique parisienne. Arman, Yves Klein, Marcel Raysse, Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, César et Christo défraient la chronique par leurs œuvres radicales et subversives. D'une part ces artistes entendent rompre avec l'abstraction dont certaines limites sont devenues évidentes. D'autre part ces artistes veulent intégrer directement dans leurs œuvres les nouveaux produits de la société de consommation et les nouveaux signes de la société de communication. Au départ, cependant, le mouvement des Nouveaux Réalistes est lié à un lieu géographique précis : Nice et la Côte d'Azur. Nice a joué dans la naissance de l'art pop en France, par rapport à Paris, un rôle similaire à celui qu'a joué Los Angeles par rapport à New York pour l'art pop américain¹. D'une part Nice est le lieu d'un décentrement par rapport aux milieux reconnus de la culture officielle. D'autre part Nice est le lieu d'un enracinement quasi écologique, proche de la nature, de la mer, du soleil et du ciel. Il est clair que « l'école de Nice », qui rassemble au départ Arman, Yves Klein et Martial Raysse et qui donnera naissance quelques années plus tard au mouvement des « Nouveaux Réalistes » regroupés autour de Jean Restany, n'offre pas vraiment de doctrine cohérente : les aspirations qui l'habitent sont nombreuses et contradictoires. Quoi de commun par exemple entre les sculptures d'Arman, qui renvoient à une technique du recyclage et de l'assemblage, à un art de l'accumulation et de la saturation, et les peintures monochromes de Klein qui expriment l'espace et le vide ? Quoi qu'il en soit, notre thèse est que l'école de Nice a profondément influencé l'écriture du jeune Le Clézio. Non seulement l'auteur du *Procès-Verbal*, en grandissant à Nice, ne pouvait ignorer l'intérêt extraordinaire que suscitaient ces artistes. Mais de plus il partageait leur vision du monde

1. Notons ici que l'art pop des Nouveaux Réalistes français précède de quelques années l'art pop des maîtres américains : Roy Lichtenstein, Andy Warhol, James Rosenquist. Mais les Nouveaux Réalistes sont eux-mêmes précédés par le mouvement pop britannique d'Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Peter Blake et Richard Smith. Sur ce point, voir l'excellente synthèse d'Isabelle Leconte-Depoorter, *Le Pop Art*, Paris, Flammarion, 2001, p. 19-22, ainsi que l'essai de Claude Molard, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Éditions du Cercle d'Art, 2002, p. 7-10.

et certains de leurs objectifs. On peut dire aujourd'hui sans risque d'erreur que J.-M.G. Le Clézio a été le plus grand écrivain *pop* de sa génération en France : il a employé plusieurs des techniques de l'art pop dans *Le Procès-Verbal*, dans *La Fièvre*, dans *Le Déluge*, dans *Terra Amata*, dans *La Guerre* et dans *Les Géants*¹. On trouve en particulier dans *La Guerre* de très nombreuses descriptions des nouveaux produits de consommation ainsi que des photographies de rayonnages de supermarchés. On trouve aussi dans *Les Géants* un échantillon de slogans publicitaires, de fiches de stratégie de marketing et de photocopies de pages rédigées en langage informatique. Enfin on retrouve dans ces textes les deux tendances opposées qu'illustrent l'art d'Arman et l'art de Klein. Comme les compositions d'Arman, les premiers textes lecléziens proposent de nombreuses accumulations d'objets produits en série, jusqu'à saturation, pour dénoncer le consumérisme effréné des années soixante. En même temps, comme dans les toiles d'Yves Klein, ces textes cherchent une issue hors du système de la société d'abondance : ils rêvent tout haut d'un retour à la nature et ils témoignent d'une ouverture possible vers un monde spirituel.

Le Clézio a bien connu Arman à travers le club des jeunes à Nice au début des années 60. Né dans cette ville en 1928, Arman y a grandi avant de s'établir à New York. Arman déclare à propos de J.-M.G. Le Clézio dans un entretien : « Nous nous sommes rencontrés, mais nous avons deux caractères incompatibles. J'ai de l'estime pour lui. Plus tard, il est venu me voir, à New York... mais je peux dire que la sauce n'a pas pris² ». Par delà le conflit des personnalités, il existe plusieurs thèmes et plusieurs techniques qui rapprochent les œuvres d'Arman et celles de Le Clézio. Dans un premier temps, Arman a produit la série des « Accumulations » : il s'agit d'assemblages de produits industriels métalliques soudés entre eux par l'artiste³. Ces assemblages de capsules de bouteille, de fers à repasser, de boîtes de conserve ou de roulements à bille, décrivent la production de masse, le matérialisme et le gaspillage de la société d'abondance. Dans un deuxième temps, Arman a produit la série des « Colères » et des « Combustions » : il s'agit de compositions d'objets brisés, écrasés ou calcinés, qui expriment la révolte de l'artiste contre le système. Évidemment la violence explicite des « Colères » et des « Combustions » contredit la démarche méthodique des « Accumulations ». Une tentative pour dépasser cette contradiction est réalisée par Arman dans la série des « Poubelles ». Ces œuvres inclassables sont

-
1. Tous ces textes, comme la plupart des œuvres de Le Clézio, ont été publiés aux éditions Gallimard : *Le Procès-Verbal* en 1963 ; *La Fièvre* en 1965 ; *Le Déluge* en 1966 ; *Terra Amata* en 1967 ; *La Guerre* en 1970 ; *Les Géants* en 1973.
 2. Tita Reut, *Yves Klein : Substitution*, Nice, Z'éditions, 1992, p. 53.
 3. Isabelle Lecomte-Depoorter souligne que le mot *assemblage* désigne « des collages en trois dimensions, qu'ils relèvent de la sculpture ou du relief » (*op. cit.*, p. 11).

composées de déchets industriels et de détritiques domestiques insérés dans des boîtes en verre ou en plastique. S'interrogeant sur la cohérence de la démarche artistique d'Arman, Alain Jouffroy souligne que cet artiste est un « objecteur », au double sens de ce mot¹. Arman est un objecteur en ce sens qu'il insère directement dans ses compositions les objets nouveaux produits par la société de consommation. Mais Arman est aussi un objecteur en ce sens que, loin d'avaliser le système commercial qui l'entoure, il lui oppose des objections et se joue de lui. On peut dire que Le Clézio est, lui aussi, un objecteur au double sens de ce mot. D'une part l'écrivain décrit dans ses romans l'obsession de l'acquisition de ses contemporains : il dénonce l'utopie matérialiste des classes moyennes. D'autre part on retrouve dans ses textes le double mouvement objectif et critique, fétichiste et iconoclaste, qui caractérise l'art d'Arman. Toute l'ambiguïté du consumérisme est évidente dans *La Guerre* où alternent production et destruction, accumulation et colère :

À chaque seconde, les objets apparaissent sur la terre, flamboyants, avec leurs carapaces d'aluminium, leurs emballages, leurs boutons de couleurs, leurs surfaces plastifiées, leurs réseaux de fils. Machines, boîtes, cylindres, bobines... Sans cesse, nuit et jour, ils naissent, ils naissent : les boîtes d'ananas, les boîtes de jambons, les fruits, les légumes, les parfums dans leurs petites bouteilles carrées, Onyx, Tabac, Arpège, Old Leather, Chanel, les liqueurs aux couleurs magiques, Drambuie, Misty Isley, les alcools blancs, verts, jaunes, les boîtes de chocolat Cadbury's, Lindt, Bahlsen, Fry's, le sucre blanc en milliards de petits cristaux, le tabac dans les fuseaux des cigarettes, Carmen, Philip Morris, Mekong, Alas, Newport, Camel, Gitanes, Peter Stuyvesant, Pall Mall ! Toutes les richesses s'étalent, là, devant moi, et leur éclat crève mes pupilles ! Les milliers de petits flacons contenant les liquides irisés, les tubes pleins de pastilles roses ou mauves,... les milliers de bombes aérosols, les milliers de crayons à bille, de bas de soie, de tissus, de savonnets, de lames de rasoir ! Tous brillant de leur lumière féroce, avec leurs couleurs vulgaires ou belles... Dans les bouteilles de soda toutes pareilles, le liquide glacé attend, gonflé contre la capsule de métal aux bords dentelés. Sur les étiquettes peintes, les noms vivants sont gonflés aussi, Pschitt, Schweppes, Coke, Fanta ! (p. 229-30)

Cet extrait est caractéristique de l'écriture *pop* de Le Clézio. L'écrivain y souligne la pléthore obscène des objets produits par la société d'abondance. Il y décrit un monde nouveau, chatoyant et tonitruant, purement technique et purement matériel, qui correspond à l'univers commercial des supermarchés. Mais d'autre part cet extrait révèle que la société

1. Alain Jouffroy, *Les Pré-Voyants*, Bruxelles, Éditions de la connaissance, 1974, p. 28.

d'abondance et de consommation est essentiellement une société de l'image. L'auteur souligne en effet que les noms, les sigles et les icônes de ce nouveau système ne renvoient jamais à des valeurs mais seulement à des produits. Cette idée est reprise quelques pages plus loin dans un passage où Le Clézio s'inspire encore plus directement des techniques de l'art pop. Il offre alors au lecteur un pur collage de marques de cosmétiques, de détergents et de lessives, pour dénoncer la nouvelle culture globalisée du marketing :

Ils sont là, les objets maudits. Alignés le long des corridors des supermarchés, venus de tous les coins de l'univers, avec tous leurs noms criés à la fois :

Lifebuoy	Paic		
Palmolive		Pax	Exciting
Safeguard	Sunil	Dolce	Finish
Lux	Breeze	Isinis	Majorque
Cologne	Tide	Arpin	Saskia
GL	Laden	O.B.A.O.	Gerbe
Dogne	Persil	Bafix	
Omo	Le Bourget		
Ajax	Martens	Sup'hose	
Gibbs		Danone	Top Liberté
Colgate	Leon		
Vademecum		Miam-Miam	
Dentol NH4	Balkan		
KolynosIce Blue	Gervais		Elizabeth Arden
Email Diamant		Pykovsky	Novesessence
Sanogyl	Lanvin		
Rexona	Lubin	Dim'up	
Cashmere Bouquet		Trim	Kayser
Dédoril	Caron		Burlington
Cadum	Gemey		Escapade
Eye Liner			
Canoe Dana			
Nilsol	Bien-être...		(p. 232)

Comme dans les accumulations d'Arman, la violence et la destruction ne sont jamais loin. L'écrivain souhaite ardemment la disparition de cet univers mercantile. Parodiant le discours prophétique, il imagine aussitôt une sorte d'apocalypse universelle :

La fin est proche. Que ceux qui ont des oreilles écoutent. Que ceux qui ont une bouche goûtent. Que ceux qui ont des yeux voient. Que ceux qui ont une peau et des nerfs se couchent sur le

sol [...]. Que ceux qui ont des lunettes noires les mettent, car la déflagration qui commence va être dix mille fois plus forte que celle qui sort d'une lampe à souder [...]. (p. 230-232)

Un écho de cette violence destructrice, similaire à celle qui anime les « Colères » et les « Combustions » d'Arman, se retrouve aussi dans un passage très frappant du *Procès-Verbal* où Adam Pollo rêve de réaliser des sculptures d'un type nouveau :

Voici à quoi je passerais mes journées [...] Je brûlerais des planches, du verre, de la fonte, du caoutchouc, tout ce que je trouverais. Je ferais des sortes de sculptures, comme ça, directement avec le feu [...] Je tordrais tout, je noircirais tout, j'enduirais tout d'une poudre crissante [...] Le brasier aurait l'air de l'ombre du soleil, ou d'un trou sans fond. Et il ne resterait plus que [...] les masses de métal foudroyé, fondu, le verre tordu, les gouttes d'acier parmi les cendres [...] Alors je les prendrais toutes, ces formes tétaniques, et je les mettrais en tas dans une chambre de la maison. (p. 165-166)

D'une part ce gigantesque bûcher, où s'entassent matières plastiques, déchets métalliques et ordures ménagères, symbolise une révolte contre la société d'abondance : c'est un autodafé de la société de consommation. D'autre part ce gigantesque bûcher exprime la grande hantise des années cinquante et soixante : la menace de la déflagration nucléaire toujours possible, suspendue au-dessus des têtes comme une épée de Damoclès. Enfin cette œuvre d'art étrange est une sorte de mise en abyme du roman. Comme l'art pop, l'écriture leclézienne fait feu de tout bois : hétéroclite et incandescente, elle est à la fois accumulation et destruction, matière en fusion et matière en fission.

En plus de l'influence des « Accumulations » d'Arman, on trouve dans les premiers textes lecléziens plusieurs traces de l'influence des « Machinations » de Jean Tinguely. Né en 1925 à Fribourg, Tinguely a été très rapidement rattaché au groupe des Nouveaux Réalistes par l'entremise d'Yves Klein. Jean Tinguely est fasciné par la machine : dans ses compositions, il glorifie la machine mais il la satirise aussi. Jean Tinguely a acquis une notoriété internationale en créant en 1960 pour le MOMA (Musée d'art moderne de New-York) une machine autodestructrice en hommage à la ville de New York. Puis il a créé la fameuse composition mécanique du « Monument kamikaze » pour le musée Hakone au Japon. Dans *Le Procès-Verbal*, Adam Pollo rêve lui aussi de créer une sculpture kamikaze. Il explique : « Un jour, je prendrais une bagnole. Je la mettrais au milieu du terrain et je l'arroserais d'essence. Puis je m'arroserais d'essence moi-même. Je me mettrais dans la voiture et j'y bouterais le feu. Et comme j'aurais gardé mes lunettes noires, on retrouverait sur mon corps calciné, sur mon crâne en boule, un drôle d'insecte noi-

raud, caricatural, dont le corps en matière plastique se serait inséré tout bouillant au fond de mes orbites. Deux tringles de fer, en formes de pattes, se dresseraient sur les côtés et me feraient des antennes. J'espère qu'on ne reconnaîtrait plus rien de moi dans cette momie gercée. Parce que je voudrais bien vivre tout nu et tout noir, définitivement brûlant, définitivement créé » (p. 167). Le Clézio suggère ici un nouveau type d'art kamikaze. Cette étrange sculpture automobile repose, comme chez Jean Tinguely, sur un paradoxe ironique car ici, d'un même geste, l'artiste s'immole et s'immortalise par l'incendie. En mettant le feu au véhicule, Adam Pollo intègre d'abord la destruction dans la création. Puis il intègre le corps de l'artiste dans l'œuvre elle-même. Enfin il met en scène sa propre mort et sa métamorphose. Autrement dit cette sculpture suicidaire possède au moins deux significations. D'une part elle symbolise la revanche de l'art sur l'industrie : la revanche de l'expression individuelle sur la production de masse. D'autre part elle exprime une tentative « magique » de purification et d'illumination de l'artiste : un rituel de mort et de renaissance pour l'éternité.

Isabelle Lecomte-Depoorter a souligné dans son essai, *Le Pop Art*, que la thématique érotique constitue un motif majeur de l'iconographie pop. La femme y apparaît comme un produit excitant, un objet de consommation et une source de plaisir parmi d'autres. La pose lascive et provoquante, les lèvres entrouvertes et humides, la poitrine bombée et les cuisses fuselées, la *pin up* s'offre aux regards des amateurs sans pudeur, anonyme et disponible. Cet érotisme tape-à-l'œil, inspiré des réclames publicitaires, est évident dans certaines compositions de Martial Raysse¹. Né à Golfe-Juan en 1936, Raysse a été introduit dans le groupe de Nice par Arman. Comme ce dernier, Raysse a d'abord réalisé une série d'assemblages de produits de supermarchés intitulée « Hygiène de la vision ». Cependant Raysse a très vite utilisé plusieurs procédés originaux basés sur de nouvelles technologies, notamment la projection de diapositives sur la toile vierge ou l'éclairage de sculptures au néon fluorescent. En s'inspirant de clichés photographiques reproduits à grande échelle, cet artiste a ensuite réalisé plusieurs œuvres centrées sur le corps féminin. Dans « Soudain, l'été dernier » (1963), par exemple, une femme est allongée sur la plage. Son corps grandeur nature envahit tout l'espace du tableau. Son attitude et son sourire semblent un peu affectés ; et son bronzage est rendu par d'éclatantes couleurs synthétiques – le vert vif et le rose – tandis que divers accessoires sont directement collés sur la toile : serviette, chapeau de paille, lunettes noires ou crème solaire. Il est clair que l'érotisme de Martial Raysse, même si l'humour n'est jamais absent, témoigne d'une indéniable fascination

1. Sur ce point, voir Isabelle Lecomte-Depoorter, *op. cit.*, p. 10-11. Les femmes fétichisées d'Allen Jones et les baigneuses de salles de bain de Tom Wesselmann expriment la même tendance dans le domaine anglo-saxon.

pour les canons du nu féminin publicitaire. On retrouve cette même tendance dans les premiers romans lecléziens où les portraits féminins sont nettement démarqués des icônes publicitaires qui les entourent. *La Guerre* décrit ainsi à plusieurs reprises des femmes très séduisantes et très désirables, « des femmes géantes debout contre les murs » (p. 237), « des femmes étrangères au corps de métal, aux cheveux blonds, aux longues jambes minces vêtues de bas résille » (p. 237), qui semblent s'offrir au passant mais qui viennent en réalité s'emparer des richesses du monde et dévorer ses ressources. « Il n'y aura pas assez d'eau, de lait et de parfum pour baigner leurs bras et leurs cuisses » (p. 238), souligne l'auteur. En effet, ces grandes déesses prédatrices exigent un culte sans partage : « Il y aura tellement de richesses stockées dans les magasins que le désir n'existera plus et que des peuples entiers mourront de faim dans les rues » (p. 232).

Dans *Le Procès-Verbal*, Le Clézio propose au lecteur une véritable méditation sur les pouvoirs de l'image érotique, notamment lorsqu'Adam Pollo examine les photos de mannequins dans les magazines ou les photos d'une *pin up* à demi nue figurant sur des cartes postales :

En cinq couleurs, la jeune femme à genoux sur une espèce de plage souriait très fort. Avec la main droite, elle dégrafait la culotte de son bikini ; on voyait un morceau de hanche assez rond, bronzé. De l'autre main, elle voilait l'extrémité de ses seins [...] Tout cela était assez ridicule [...] [mais] la puissance de communication de ce simple objet, si on y réfléchissait, se détachait entièrement de son intention pornographique. Le message collectif était pauvre [...] mais sa vérité [...] se situait au niveau de la géométrie, ou de la technique. [La jeune femme nue] semblait régner sur le monde comme une madone, loin du blasphème, des onanismes et des rigolades ; le glaçage de la photo pouvait la préserver au cours des siècles, aussi sûrement qu'une vitrine de musée. (p. 131)

D'une part Le Clézio souligne ici que les images érotiques sont des produits culturels stéréotypés : de véritables allégories dont les poses sont savamment calculées. Mais d'autre part il souligne que la fascination exercée par ces corps nus repose en partie sur les modalités de la représentation photographique : le cadrage, l'éclairage, le glaçage, etc. Il est évident que le nu féminin érotique photographique entretient des rapports privilégiés avec la peinture. Cependant, contrairement à la peinture, l'image photographique repose sur une technique de reproduction en série : c'est pourquoi on peut dire qu'elle transforme le corps singulier en une sorte de signe abstrait et de marchandise.

Yves Klein est incontestablement la personnalité la plus marquante de l'école de Nice. Né dans cette ville en 1928, comme Arman, Yves Klein

s'est lié d'amitié très tôt avec celui-ci. Mais Yves Klein est mort subitement d'une crise cardiaque en 1962. Le Clézio a donc surtout connu cet artiste à travers son œuvre et sa légende. Yves Klein considérait que les années 60, en abolissant presque toutes les difficultés de réalisation grâce à de nouveaux matériaux (plastiques, etc.) et à de nouvelles technologies (télécommunications, etc.), permettaient d'imaginer un art de plus en plus pur et conceptuel. D'autre part Yves Klein considérait que la peinture contemporaine ne doit pas se limiter au domaine de l'œil et des formes. Sa démarche artistique était donc dirigée non vers la reproduction d'objets particuliers mais vers la représentation de l'espace, c'est-à-dire de l'illimité et de l'immatériel.

Le premier point commun entre Yves Klein et J.-M.G. Le Clézio est justement cette quête de l'immatériel. On sait comment Yves Klein, avec ses tableaux monochromes bleus traités à l'IKB, a imposé au regard une expérience originale qui est indissolublement celle de l'intensité de la couleur, du vide et de l'espace. « Sentir l'âme, sans expliquer, sans vocabulaire, et représenter cette sensation, c'est je crois l'une des raisons qui m'a amené à la monochromie », affirme l'artiste¹. D'une part les tableaux monochromes bleus d'Yves Klein ne décrivent aucun objet et ne proposent aucune image : ils donnent simplement la sensation de l'espace pur. D'autre part ces tableaux monochromes bleus soulèvent l'âme : ils renvoient à un rêve immémorial et archétypique de lévitation. Cette idée est puissamment suggérée par l'artiste lorsqu'il ajoute des éponges colorées sur la toile, évoquant ainsi le relief de surfaces planétaires. Cette idée est aussi suggérée dans la série des « Anthropométries » qui, par l'application directe de modèles enduits de peinture bleue sur la toile, présentent au spectateur l'empreinte de nus féminins immatériels : de véritables corps glorieux en apesanteur.

On retrouve chez Le Clézio l'obsession kleinienne du bleu du ciel. Pourquoi le ciel est-il bleu ? *Les Géants* nous livre l'explication scientifique du phénomène : « Lorsque les rayons solaires atteignent l'atmosphère terrestre, les molécules de gaz diffusent la lumière dans tous les sens. Comme ces molécules tendent à diffuser les radiations bleues plus que les autres, le ciel nous paraît bleu » (p. 121). Le bleu du ciel n'est donc qu'une illusion : il cache le noir obscur de l'espace sidéral. Mais ces observations scientifiques ne sauraient satisfaire l'auteur : il existe en effet une fascination particulière qui le porte vers l'azur. Goethe a fait observer que le mysticisme attaché traditionnellement à la couleur bleue du ciel tire sa source d'une expérience rétinienne : « Lorsque nous voyons en bleu le ciel au-dessus de nous, ou des montagnes au loin, la surface bleue semble reculer devant nous. De même que nous aimons poursuivre

1. Cette citation d'Yves Klein est tirée de l'étude d'Hannah Weitmeier, *Yves Klein*, Köln, Taschen, 2001, p. 15.

un objet agréable qui nous fuit, nous regardons volontiers le bleu, non parce qu'il s'impose, mais parce qu'il nous entraîne¹ ». Ce vertige de l'aspiration vers le ciel bleu, ce « psychisme ascensionnel » dont parle Gaston Bachelard², tous les premiers romans de Le Clézio en portent la trace. Cette fascination pour le bleu du ciel est également présente dans les essais spéculatifs de l'écrivain, notamment *L'Extase matérielle* (1967) et *L'Inconnu sur la terre* (1978), où ce bleu aérien symbolise à chaque fois la pensée détachée du langage et du concept, enivrée par l'espace et par le vide. L'auteur explique : « Il y a quelque chose d'éternel dans le bleu du ciel, la plus grande volonté, le plus grand désir. Mais ce n'est pas pour parler, oh non, ce n'est pas pour parler. C'est pour boire, pour danser, pour voler, pour courir » (*L'Inconnu sur la terre*, p. 213).

On retrouve aussi chez Le Clézio de nombreuses « images planantes » de corps immatériels suspendus dans l'air, notamment Bea B dans *La Guerre* et Naja Naja dans *Voyages de l'autre côté* (1973). Un exemple très frappant se trouve aussi dans la nouvelle éponyme du recueil *La Fièvre*. Cette nouvelle décrit l'image flottante de la femme de Roch, Élisabeth, dans l'espace. Ce texte met d'ailleurs en relief la crise que connaît la peinture réaliste à l'époque moderne. Lorsque le vieux peintre Tobie exécute le portrait de la jeune femme au fusain, celle-ci connaît une étrange métamorphose, malaise et lévitation à la fois : « À chaque fois qu'elle était regardée ainsi, Élisabeth se sentait fondre, devenir transparente, flottante dans l'air, vidée de toute sa chair, de ses os, de sa substance. Il ne restait que sa peau, fine baudruche gonflée de gaz carbonique, et qui oscillait dans le vent » (p. 43).

Le second point commun entre Le Clézio et Klein concerne la dépersonnalisation de l'art. « Yves Klein est allé très loin dans le sens de cette dépersonnalisation de l'œuvre d'art », explique Catherine Millet. « Sa philosophie était violemment anti-individualiste [...] et sa peinture devait être un apprentissage, la libération de l'homme des entraves psychologiques³ ». On trouve une démarche similaire chez Le Clézio tout au long des années 1960 et 1970. La dépersonnalisation de l'art n'est-elle pas l'un des thèmes majeurs de *L'Extase matérielle* ? Dans ce livre, Le Clézio déclare avec netteté : « Il y a une différence essentielle entre cet ineffable vers quoi aspire l'œuvre d'art, et cette déification solitaire et irréalisable de l'homme qui ne veut s'exprimer que pour lui-même » (p. 145). La représentation de l'ineffable requiert donc une forme d'ascèse qui progresse à rebours de l'expression de la personnalité. Cette

-
1. La citation de Goethe, tirée de *Farbenlehre* (1810), est traduite dans l'étude d'Hannah Weite-meier, *op. cit.*, p. 16.
 2. Voir « Le Bleu du ciel », dans *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943, p. 186-201.
 3. C. Millet, « Yves Klein ou la peinture subtilisée », dans *Yves Klein*, Paris, Catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, 1983, p. 90.

dépersonnalisation de l'art est d'ailleurs très sensible dans le traitement de la voix narrative des premiers récits lecléziens. Dans *Le Procès-Verbal*, dans *La Fièvre* et dans *Le Déluge*, le rejet de la psychologie est frappant : ces textes nous proposent une vision quasi phénoménologique du monde. Au fond, de même qu'Yves Klein écarte l'expression du moi, abolit le dessin et remet en question le cadre du tableau, de même Le Clézio écarte la psychologie, abolit l'intrigue et remet en question le cadre du livre. La préface des *Géants* et la préface de *Terra Amata*, par exemple, soulignent non seulement les limites du genre romanesque mais aussi les limites du livre comme objet. Dans *L'Extase matérielle*, l'auteur revient sur cette question :

Pourquoi le livre ? Les disques feraient aussi bien l'affaire. Je rêve parfois à une littérature qui ne finirait jamais, à une littérature qui aurait son siège dans les bureaux de poste, et qui écrirait lentement son histoire du monde avec les télégrammes, les lettres recommandées, les imprimés et les paquets-poste, les échantillons, les catalogues, les factures, les exprès, les messages téléphonés... Je rêve à cette littérature totale, et plus encore, à cet art total qui aurait réussi à recouvrir complètement les activités de la vie. Où le monde serait enfin devenu sa propre expression, anonyme, parfaite, immensément et magnifiquement humaine.
(p. 147)

Ce fantasme d'une écriture totale, objective et anonyme, qui ignorerait les entraves psychologiques du sujet parlant et qui intégrerait directement les activités sociales dans l'œuvre même, reflète assez bien certaines tendances de l'art pop. Mais comme nous l'avons montré, la dépersonnalisation de l'art s'accompagne aussi d'une puissante aspiration à l'immatériel. Il est certain que l'idéalisme et le mysticisme qui caractérisent les œuvres d'Yves Klein et de J.-M.G. Le Clézio ne servent guère leur gloire au cours des années soixante. Face au marxisme et au structuralisme qui dominèrent la critique d'art durant cette période, leurs propos semblaient manquer de rigueur. Cependant cette quête de l'immatériel est l'expression du malaise profond de la société d'abondance des années 1960 : elle reflète une certaine nostalgie du spirituel dans l'art. Catherine Millet observe qu'à chaque fois où l'art du XX^e siècle s'est tourné vers la question spirituelle, il a fait resurgir des mythes et des rites anciens qui rétablissent un lien concret et sacré entre l'homme et le monde : « Les modernes à la recherche d'une unité perdue ont été fascinés par les croyances primitives¹ ». Ce qui est vrai pour Yves Klein et pour tant d'autres peintres contemporains l'est également pour J.-M.G. Le Clézio. Le tournant se situe pour l'écrivain au cours des années 1970 lorsqu'il découvre la culture amérindienne lors de séjours prolongés au

1. C. Millet, « Yves Klein ou la peinture subtilisée », *op. cit.*, p. 94.

Panama et au Mexique. Le Clézio a raconté dans *Haiï*¹ comment cette rencontre avec la culture amérindienne a transformé sa conception du monde et sa conception de l'art. Cette expérience a conduit l'écrivain à modifier profondément son écriture au cours des années 1980 et, nous allons le montrer, à s'inspirer d'artistes comme Frida Kahlo et Georgia O'Keeffe.

Dans *Haiï*, Le Clézio souligne à plusieurs reprises la « haine de la peinture » (p. 95) qui caractérise l'art moderne. Cette haine de la peinture s'exprime par le rejet brutal des formes héritées : « Ces effigies glacées, sans relief, sans mouvement, sans odeur, sans chaleur, ces monceaux de cadavres de femmes nues, de fruits et de fleurs, de visages, de paysages, à quoi servent-ils ? ... Ils ne sont là que pour témoigner de l'impuissance de l'individu, de son désir de dominer, et de sa peur de la mort » (p. 95). Ce rejet de la peinture figurative reflète évidemment la crise aiguë que traverse l'art occidental dans les années 1950 et 1960. Mais pour Le Clézio les peintres occidentaux se sont rendu prisonniers de l'illusion de réalité dès l'origine, en choisissant pour support le panneau de toile : « Tout le reste a suivi : la composition, la perspective, l'équilibre. Tout a été contaminé par cette surface plane » (p. 105). Comment sortir de cette impasse ? Une première voie consiste évidemment à se tourner vers d'autres supports et à mieux intégrer l'expérience contemporaine dans l'œuvre, comme l'ont fait les Nouveaux Réalistes. C'est sans doute à eux que songe l'écrivain lorsqu'il note : « Aujourd'hui seulement, [la peinture] parvient à se libérer de l'esclavage de la toile et du papier, elle reprend contact avec les objets et les corps » (p. 105). Mais une autre voie consiste à se tourner vers l'art primitif – indien, africain ou océanien – pour renouer avec le spirituel. Quelles sont les caractéristiques de l'art indien ? Dans *Haiï*, Le Clézio définit l'art indien de deux manières : de manière anthropologique, puis en l'opposant à l'art occidental². On peut résumer les observations de l'auteur en quatre points principaux.

Primo l'art indien est primitif : c'est un art qui ignore la tentation du réalisme. L'Indien ne se sent pas aliéné du monde mais au contraire il s'y sent intégré. C'est pourquoi il n'éprouve pas le besoin de produire une image du monde : « L'Indien n'est pas du tout préoccupé par le problème de la réalité » (p. 97). Pour l'Indien, en fait, il n'y a pas de « réalité » car il s'agit d'un concept purement occidental, intellectuel et abstrait. Pour l'Indien, il y a d'une part le monde sensible, vivant et mortel, auquel l'homme appartient et qui n'a pas besoin d'être reproduit, et d'autre part le monde parallèle des esprits, invisible et menaçant. Autrement dit, dans la mentalité indienne, l'art ne saurait s'immiscer entre la réalité et

1. Genève, Albert Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1971.

2. Il est intéressant de noter que l'auteur insère dans *Haiï* plusieurs images d'artefacts indiens pour les opposer aux photographies publicitaires occidentales.

l'imaginaire, comme *représentation* ; l'art est au contraire une pratique magique, une *invocation* pour tenter d'apaiser les dieux et les démons cachés.

Secundo l'art indien est lié à une tradition : il se soucie peu d'innovation. Le dessin indien, par exemple, reproduit scrupuleusement le code établi par la tribu. L'Indien trace des petits signes réguliers, toujours les mêmes, sur ses outils, sur ses pendentifs et sur ses armes, sur ses calebasses et ses paniers. Ces signes ont une forme et une couleur acceptées par tous – le triangle, la boucle, la croix, le signe du serpent, le signe du papillon, le signe du crabe – et il n'y en a pas d'autres. Ces signes sont fixés dans la mémoire collective : ce sont des signes totémiques et archétypiques qui relient les hommes et les femmes aux dieux et aux ancêtres de la tribu. Ainsi le dessin indien est « une *écriture* qu'on ne lit pas, mais qu'on voit, et qui vous relie aussitôt aux mystères de la création » (p. 96). Tout comme le chant indien, l'art indien est codé, limité, répétitif, sans aucune recherche d'effet et dégagé de tout souci d'expression personnelle.

Tertio l'art indien est chamanique : c'est un art de guérison et non un art d'ornementation. L'art indien ne cherche pas à mettre en valeur le *génie* de l'artiste mais à tenir à distance les *démons* qui menacent la communauté. L'art indien est inséparable des pratiques et des croyances liées au monde des esprits. Dans ses expressions les plus abouties, l'art indien devient une forme de méditation et d'ascèse : mais il exprime la recherche d'un équilibre plutôt que la révélation d'un absolu. Le Clézio observe que les trois étapes qui arrachent l'Indien à la maladie et à la mort – l'initiation, le chant, l'exorcisme – jalonnent aussi tout art authentique : « Un jour, on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art, mais seulement de la *médecine* » (p. 7).

Quarto l'art indien est intégré à la vie quotidienne et aux objets familiers dont il épouse les formes et les irrégularités. Le Clézio fait observer la diversité des matériaux et des supports employés par les Indiens : fils tressés pour les bracelets ; fibres végétales pour la vannerie ; billes et coquillages pour les colliers ; pierre et bois pour les armes et pour les outils. Mais il souligne que le support privilégié de l'art indien, c'est le corps humain lui-même. La peau humaine est pour l'Indien la seule vraie toile, la seule vraie surface vierge. « L'Indien peint son corps parce que c'est la plus grande expérience de la conscience jamais imaginée par l'homme » (p. 122). Similaire au tatouage rituel, la peinture corporelle indienne n'a donc pas pour but d'embellir le corps : il s'agit de tracer les marques de l'espèce humaine elle-même. Comme le jaguar porte des taches sur son pelage, comme l'agouti et le pécarari arborent des raies, l'homme possède des signes qui lui sont propres.

Il est clair que l'étude de la culture amérindienne et l'initiation à ses pratiques chamaniques ont exercé une influence déterminante sur

Le Clézio au cours des années 1970. L'art indien apparaît dans *Hai* comme une issue possible face à la crise de l'art moderne : comme un moyen d'échapper aux dangers de l'abstraction et aux contradictions du *pop art*, tout en renouant avec le sacré. Pour l'écrivain les signes indiens ne sont pas « l'archéologie de la peinture, mais son avenir » (p. 102) ; et peut-être songe-t-il ici aux dessins « primitifs » d'un Klee ou d'un Dubuffet. Quoi qu'il en soit, cette fascination pour l'art indien a conduit l'écrivain à s'intéresser aux œuvres de Frida Kahlo et de Georgia O'Keeffe parce que ces œuvres sont étroitement liées à la culture amérindienne du Mexique et du Nouveau-Mexique, ainsi qu'à une certaine forme de primitivisme. Frida Kahlo et Georgia O'Keeffe sont deux artistes qui ont tenté de définir des formules originales et intermédiaires entre l'art occidental et l'art indien. Il n'est d'ailleurs pas indifférent qu'il s'agisse de deux femmes au moment même où s'affirment dans l'œuvre de l'écrivain les protagonistes féminins jusqu'alors assez passifs.

On trouve dans les œuvres de Le Clézio, à partir des années 1970, plusieurs portraits de femmes qui soulignent, à l'instar des toiles de Frida Kahlo, la beauté particulière de la race indienne¹. Il existe pour l'écrivain un véritable idéal de la beauté indienne : un corps robuste et trapu, ambré et parfumé, bien plus proche des vahinées de Gauguin que des nus de Modigliani. Ce corps indien est animé d'une grande force vitale et paré d'une sorte d'aura sacrée : il évoque les idoles des religions primitives et notamment la religion chthonienne de la déesse-terre. C'est par exemple le cas d'Elvira qui apparaît dans la nouvelle intitulée « Angoli Mala » (1999) : « Elvira avait un beau visage aux pommettes hautes, une chevelure magnifique et sauvage, mais son corps était déjà lourd, avec de larges épaules et des seins petits, à peine formés. Depuis la moitié de son visage jusqu'au bas du corps, elle était peinte en noir, et ses yeux brillaient d'un éclat fiévreux » (p. 227). Ce personnage fascine à ce point l'auteur qu'il apparaît de nouveau dans *La Fête chantée*². Le Clézio raconte dans ce livre comment il a rencontré Elvira dans un bar du petit bourg de Yaviza : « Elvira avait un visage régulier, décoré au noir de génipa, une chevelure magnifique, noire comme l'onyx, et de grandes boucles d'oreilles en or et des colliers d'argent » (p. 13). Elvira est fascinante non seulement à cause de sa beauté sauvage et de sa vie indépendante, mais aussi de sa voix étrange, immatérielle, aiguë et fine « comme un bruit d'insecte » (p. 14). De plus Elvira connaît les vieux chants chamaniques : « Elle savait les chansons anciennes, qui durent comme des contes, [...] la chanson du premier couple et de la naissance du tabac, la chanson du pou, la chanson du monde souterrain » (p. 14). Évidemment Elvira n'est pas la seule égérie indienne de l'auteur. Il y a

1. Voir notamment *Hai*, p. 20-28.

2. *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien*, Paris, Le Promeneur, 1997.

aussi Nada Chavez, la jeune infirmière mexicaine établie en Californie qui apparaît dans *Poisson d'or*, si belle avec son visage « à l'ovale très pur, pareil à un masque d'or inca, ses sourcils arqués, ses yeux comme deux larmes de jais » (p. 235), malgré l'obésité de son corps. Ou encore Pamela, la ravissante jeune indienne de la vallée de Toluca qui apparaît dans *Révolutions*. Cette fille étrange, qui « semblait sortir tout droit des chroniques indiennes » (p. 440), contemple le monde en silence, avec méfiance et avec distance, comme si toutes ses pensées étaient tournées vers une réalité invisible : « Ses yeux de biais semblaient exprimer une très ancienne énigme » (p. 441). On retrouve cette ancienne énigme exprimée dans les autoportraits de Frida Kahlo dont l'attitude et le visage, souligne l'écrivain, sont très consciemment modelés sur la statuaire précolombienne :

Les traits du visage, la stature, et surtout cette coiffure très précieuse, cheveux nattés mêlés de fils de coton et formant une couronne sur la tête, c'est Frida toute entière, identifiée à la déesse de la terre et de la fécondité, la Tlazolteotl des anciens Mexicains, qui porte dans son corps la vie et la mort, et s'offre au regard des hommes¹.

J.-M.G. Le Clézio a consacré une magnifique étude à l'art et à la vie de Frida Kahlo en 1993. Dans ce livre, *Diego et Frida*, il explique que le thème indien est chez ce peintre tout autre chose qu'un cliché folklorique : à la recherche de son identité, Frida se déguise en princesse ou en prêtresse aztèque pour faire de sa vie un rituel. Les autoportraits de Frida Kahlo sont donc de véritables tableaux vivants : « Ce rituel, cette parade, c'est l'autre versant de la peinture de Frida, l'œuvre qu'elle peint avec son visage et avec son corps, et qui la relie au plus profond de son origine rêvée, dans le regard angoissé qu'elle porte sur elle-même, sur sa propre identité » (p. 91). Autrement dit, pour Le Clézio, l'art de Frida Kahlo exprime l'essence même de l'art indien. D'une part la peinture de Frida Kahlo, comme l'art des chamans, est une action magique sur le corps, un exorcisme de la menace, une quête de la guérison : « Pour Frida, l'art n'est ni un moyen de communication, ni une symbolique. C'est, littéralement, son seul moyen d'être elle-même, d'exister, de survivre à la ruine des sentiments et du corps » (p. 204). D'autre part l'art de Frida Kahlo correspond à une quête des origines et de l'identité, à une recherche de ses racines indiennes qui sont indissolublement liées au culte des esprits et des ancêtres. Ce monde invisible des esprits et des ancêtres, Frida Kahlo l'a immortalisé dans un tableau célèbre, *Ma nourrice et moi*, où l'artiste se présente comme un nourrisson suçant le lait « d'une géante au masque préhispanique, à la fois effrayant et sublime »

1. *Diego et Frida*, Paris, Stock, 1993, p. 90.

(p. 192). Cette géante préhispanique, le corps à demi nu et le visage peint de noir, nous fait irrésistiblement songer à Elvira¹.

Si la figure humaine et le corps indien sont bien présents dans l'œuvre de Frida Kahlo, en revanche ils sont presque absents dans l'œuvre de Georgia O'Keeffe. Celle-ci se concentre sur le paysage du Nouveau-Mexique, sur ses hauts plateaux désertiques et sur son ciel immense, qui l'ont hantée depuis sa première visite en 1929 jusqu'à sa mort à Santa Fé en 1986. Georgia O'Keeffe a tâché toute sa vie durant d'arracher l'art du paysage aux influences européennes et surtout françaises : elle a tenté de définir un art du paysage purement américain, tant au niveau du décor qu'au niveau de la facture. Sharyn Rohlfen Udall souligne que les paysages du Nouveau-Mexique, parce qu'ils imprègnent en profondeur la culture amérindienne, ont permis à O'Keeffe de trouver sa voie :

Attirée par certains concepts amérindiens, O'Keeffe commença à mélanger les notions de sacré et de profane, distinction rendue caduque par sa conscience de plus en plus affirmée que le divin est immanent en toutes choses [...] Telle est sans aucun doute la grande leçon qu'O'Keeffe a tirée de la culture indienne : ses lieux saints sont, comme les leurs, des montagnes, des étendues vides [...] Dans le désert du Nouveau-Mexique, le ciel et le soleil affinèrent ses capacités visuelles autant que spirituelles jusqu'à ce qu'elle parvienne enfin à aborder la nature avec révérence et avec respect. De même que la sacralisation du paysage est une des fonctions essentielles de la mythologie, de même l'une des fonctions essentielles de l'art est de révéler la divinité inhérente à la nature².

Une démarche similaire, faite de respect et de révérence, anime plusieurs textes de Le Clézio consacrés eux aussi au décor du Nouveau-Mexique. Dans l'épilogue de *Voyages de l'autre côté*, par exemple, l'auteur propose au lecteur une longue description de douze pages pour mieux faire ressentir l'immensité de ce paysage où « chaque jour, le soleil apparaissait au-dessus de la crête des mesas et montait lentement dans le ciel pur » (p. 302). Face à ce paysage démesuré, comme Georgia O'Keeffe dans ses toiles, l'auteur adopte un point de vue aérien, planant et panoramique, qui évoque le vieux rêve indien du vol chamanique : « Où était-on ? On ne pouvait plus être nulle part, puisqu'il n'y avait plus personne [...]. C'était vaste et aérien, filant à travers les roches, ou bien plongeant droit jusqu'au ciel bleu³ » (p. 300). D'une part, comme dans la

-
1. Ce tableau de Frida Kahlo est reproduit et commenté dans le livre d'Helga Prignitz-Poda, *Frida Kahlo*, Paris, Gallimard, 2003, p. 104-105.
 2. Carr, *O'Keeffe, Kahlo : Places of their own*, London, Yale UP, 2000, p. 239. La traduction de cet extrait est la mienne.
 3. Concernant le vol chamanique, voir Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951, p. 372-375.

vision kleinienne, le moi s'efface ici en se diluant dans le bleu du ciel. Tout se passe en effet comme si l'éclat du soleil et l'immensité du ciel venaient décupler non seulement les capacités visuelles mais aussi les forces spirituelles de l'observateur. D'autre part, à mesure que le moi s'efface et que le point de vue s'élève, toute trace humaine disparaît sur terre. Le texte offre alors une vision du monde qui n'est plus historique mais géologique et mythique : « On était enfin arrivé à la beauté, calme, immobile, celle qui peint et sculpte avec le vent. C'était le dernier pays, il n'y en aurait plus d'autre. Pays pour personne, pur, apaisé, sans frontières » (p. 308). La métaphore picturale et sculpturale suggère une vision nouvelle, épurée, élémentaire, où le temps lui-même façonne l'espace. Comme dans les toiles d'O'Keeffe, notamment *Ram's head with holly-hock* ou *From the faraway nearby*, le désert du Nouveau-Mexique apparaît ici comme l'anticipation de la fin du monde : l'image sereine de l'extinction de toute vie sur la planète¹.

L'Inconnu sur la terre, publié trois ans après *Voyages de l'autre côté*, prolonge la réflexion de l'auteur sur le décor du Nouveau-Mexique mais en mettant l'accent sur les villages d'Acoma et de Taos qui fascinèrent tant D.H. Lawrence². Ici habitent les Indiens *Pueblos*, isolés du monde, perchés sur les falaises, « déjà au-delà de la frontière qui sépare le réel de l'imaginaire » (p. 231). Évidemment Le Clézio sait qu'il existe des raisons politiques, économiques et militaires qui poussèrent ces populations indiennes à s'isoler sur les hauts plateaux arides du Sud-Ouest. Mais, à la manière d'Henri Michaux dans *Voyage en Grande Garabagne*, il ne veut voir en elles qu'un peuple d'ascètes qui, comme les hommes bleus du désert saharien, vivent « nourris, abreuvés, enivrés d'azur, en attendant le moment de l'envol » (p. 232). À leur exemple, l'écrivain propose donc au lecteur de s'établir dans ces lieux déserts, continuellement exposés, sans abri et sans protection. Il s'agit de se laisser étreindre par le vent, par la sécheresse, par l'immensité du ciel : de se dilater et de s'ouvrir pour habiter enfin au centre de l'air. Alors une étonnante métamorphose du regard s'accomplit : « L'absolu bleu est en nous, nous ne connaissons plus d'autre couleur, d'autre désir. Le ciel silencieux nous possède, et nous commençons à connaître le vertige de la liberté » (p. 232). On remarque qu'ici, comme dans les toiles d'Yves Klein, l'extase de *l'absolu bleu* requiert une certaine forme de dépersonnalisation. On remarque d'autre part que, comme dans les toiles d'O'Keeffe, le regard quitte peu à peu l'étendue des terres pour se perdre dans le bleu du ciel, passant ainsi de la figuration à l'abstraction. Autrement dit l'écrivain,

-
1. Les deux tableaux de Georgia O'Keeffe sont reproduits et commentés par Charles Eldredge dans *Georgia O'Keeffe*, New York, Harry Abrams, 1991, p. 127 et p. 131.
 2. D.H. Lawrence fit un long séjour à Taos de 1922 à 1925. Ce séjour lui inspira *Le Serpent à plumes*, publié en 1926.

comme le peintre, transcende la problématique du paysage en mettant l'accent sur l'expérience de l'immatériel.

« Peuple du ciel », une nouvelle qui paraît la même année que *L'Inconnu sur la terre*, poursuit la méditation de l'auteur sur le décor du Nouveau-Mexique et sur le bleu du ciel. Cette nouvelle est remarquable pour plusieurs raisons. D'une elle offre à nouveau une magnifique description de ce pays immense, « avec pour seules limites les mesas rectangulaires, à l'horizon » (p. 201). D'autre part cette nouvelle manifeste la fascination de l'auteur pour la race indienne. Le personnage principal, Petite Croix, est une jeune indienne qui passe ses journées à l'écart de son village, assise sur un promontoire rocheux, perdue dans ses pensées. La description du décor grandiose qui entoure la jeune fille est d'autant plus frappante que celle-ci est aveugle. Petite Croix ne peut percevoir ni les formes ni les couleurs du paysage ; mais elle en ressent avec intensité l'immensité et la sécheresse. D'autre part elle associe certaines sensations qu'elle éprouve aux couleurs qu'elle ne peut pas voir. Le blanc, par exemple, est pour elle la couleur du froid et de la mort car c'est la couleur des nuages et de la neige, des os et des dents. L'or, au contraire, est la couleur de la vie et de la chaleur car c'est la couleur du soleil, du feu, de la peau bronzée et des abeilles qui piquent comme des étincelles. Mais la couleur qui fascine le plus Petite Croix, c'est évidemment le bleu du ciel car il n'est rien qu'elle puisse y associer. Un jour, ayant longuement médité sur cette énigme, la jeune fille est saisie par une vision. À la tombée du jour, elle croit voir devant elle *l'au-delà du bleu*, le bleu sombre et cosmique du ciel nocturne, où apparaît soudain le guerrier géant Saquasohuh. François Marotin a fait remarquer que l'expérience de Petite Croix reproduit d'assez près l'expérience relatée par Le Clézio dans son essai *Mydriase*. Dans ce livre, l'écrivain explique comment il est possible d'altérer la vision rétinienne par la dilation extrême des pupilles sous l'effet d'une drogue hallucinogène. Après quelques instants de cécité, un nouveau mode de regard s'établit et la conscience qui sépare l'observateur de l'univers semble s'effacer¹. D'autre part François Marotin a fait remarquer que le guerrier géant Saquasohuh, porteur d'un « masque d'écaillés et de plumes » (p. 219), n'est autre que Quetzalcóatl, le dieu aztèque du serpent à plumes. L'œil unique de Saquasohuh symbolise la vision authentique de la réalité, par delà toute dualité. Nous sommes donc ici en présence d'un syncrétisme *new age*, s'inspirant du chamanisme indien². Ajoutons à ces analyses que « Peuple du ciel »

1. Le Clézio écrit : « L'aire de la vue s'est magnifiée. Les pupilles ont ouvert leur cercle jusqu'au bord de l'iris, jusqu'à la sclérotique. Les paupières retroussées brûlent au passage du regard... On ne sait rien, rien, vraiment rien... La nescience est plus grande que la conscience. Elle ouvre le visage comme un fruit », *Mydriase*, Paris, Fata Morgana, 1973, p. 57-58.

2. Voir François Marotin, *Mondo et autres histoires de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, 1995, p. 105-108.

permet de mesurer tout le chemin parcouru par l'écrivain au cours des années 1970. Cette nouvelle associe en effet l'obsession du bleu immatériel d'Yves Klein aux mythes primitifs et aux corps indiens de Kahlo, ainsi qu'aux paysages mystiques d'O'Keeffe.

Pour conclure, il est clair qu'on ne saurait employer en toute rigueur le terme d'intertextualité pour décrire l'influence qu'ont exercée certains modèles picturaux sur l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio. Cependant nous avons voulu montrer que cet écrivain s'est interrogé à plusieurs reprises sur la crise de l'art contemporain et qu'il s'est inspiré de certains courants artistiques importants du XX^e siècle, notamment de l'art pop des Nouveaux Réalistes. D'autre part nous avons voulu montrer que l'intérêt de Le Clézio pour la peinture de Frida Kahlo et de Georgia O'Keeffe s'explique en grande partie par sa passion pour la culture amérindienne. La riche culture indienne du Mexique et du Nouveau-Mexique, avec ses mythes et ses croyances chamaniques, a représenté pour l'écrivain une intertextualité et une interculturalité fécondes qui n'ont cessé d'alimenter son œuvre et sa réflexion jusqu'à aujourd'hui.

Le cinéma selon Le Clézio : magie ou mensonge ?

Isa Van Acker
Université d'Anvers

En 1966, les *Cahiers du cinéma* consacrent un numéro spécial à la question des rapports fluctuants, des influences mutuelles, des correspondances et des divergences entre récit filmique et récit romanesque. À cette occasion, un certain nombre de romanciers sont interrogés sur leurs idées concernant le cinéma contemporain et sur les possibilités d'échange qu'ils voient entre cet art relativement jeune et l'écriture romanesque. Parmi eux figure le jeune J.-M.G. Le Clézio qui, à la question de savoir si le cinéma a une quelconque influence sur sa conception du roman, répond ceci : « Oui, et il y a une raison précise à cela : je ne lis presque pas de romans, moins d'une dizaine par an, alors que je vais pratiquement tous les jours au cinéma. Dans ces conditions, comment ne pas être influencé par le cinéma¹ ? ». En attestant ainsi l'influence du cinéma, l'auteur précise toutefois que ce que le cinéma lui apporte, « c'est moins une conception du roman [...] qu'une conception du monde² » ; suite à l'influence de la culture cinématographique, Le Clézio déclare avoir une conception du monde qui fait prévaloir les fondements matériels de la vie, et en l'occurrence les données d'ordre visuel, sur des considérations métaphysiques ou psychologiques. Il ajoute qu'il n'envisage les rapports entre le cinéma et le roman en termes de concurrence : plus que la rivalité, lui semble intéressante « la curiosité de ces deux techniques l'une pour l'autre, et la complémentarité future qu'elle laisse espérer³ ».

Vu l'importance que Le Clézio attribue au cinéma au moment où sa carrière littéraire commence à prendre son essor⁴, il m'a paru intéressant d'examiner à travers les écrits de Le Clézio ce que l'art cinématographique représente pour lui. Il ne s'agit pas pour nous de déterminer dans quelle mesure et en quel sens l'avènement du cinéma et les spécificités de son langage ont pu influencer sur la technique scripturale du romancier, puisque lui-même situe l'influence à un niveau plus général,

1. *Les Cahiers du cinéma*, n°185 (1966), p. 98.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*

4. L'intérêt que l'auteur porte au cinéma ressort encore du fait que Le Clézio préface en 1988 les *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson (Paris, Gallimard, coll. « Folio » n°2705).

mais de voir comment Le Clézio perçoit et envisage le cinéma, de dégager les qualités qu'il assigne au septième art.

Pour ce faire, nous avons retenu deux de ses textes qui abordent chacun le sujet du cinéma, sous des angles un peu différents puisque l'un est un texte non fictionnel alors que l'autre est un roman. Le premier est un texte d'une trentaine de pages, intitulé « La Magie du cinéma », que Le Clézio rédige à l'occasion du quarantième anniversaire du festival de Cannes, et qui est publié en 1987 en guise de préface aux chroniques de Robert Chazal. La contribution de Le Clézio, « ces quelques réflexions d'un amateur, d'un amoureux du cinéma¹ », comme l'auteur qualifie lui-même son texte, constitue un véritable éloge à l'art cinématographique. Il renvoie à un nombre impressionnant de films et de célébrités du métier : outre une soixantaine de noms d'actrices et d'acteurs de tous pays, le texte comporte plus de cinquante noms de metteurs en scène, et il mentionne environ cent cinquante titres de films, ce qui porte à croire que Le Clézio n'exagère pas lorsque, dans ses propos de 1966, il prétend aller au cinéma presque tous les jours. Le deuxième texte retenu est le court roman *Hasard*, publié en 1999. Le cinéma ne constitue pas le sujet principal de ce livre, mais il y joue néanmoins un rôle important, puisque l'un des protagonistes de l'histoire est un cinéaste.

En confrontant ces deux textes de nature différente et publiés à un intervalle de douze ans, nous avons cru y percevoir, à propos des propriétés attribuées au cinéma, tant des analogies remarquables que quelques divergences. Les propriétés que Le Clézio assigne au cinéma ont trait en particulier à l'opposition entre le réel et le rêve, entre la réalité et le monde imaginaire. La préface aussi bien que le récit romanesque suggèrent en effet l'idée que le cinéma permet de quitter le réel et d'entrer dans un monde du rêve, mais cette mise à distance du réel jointe à l'entrée dans un autre univers s'opèrent dans l'un et l'autre texte selon des modalités assez différentes. Il semblerait ainsi que le regard porté par Le Clézio sur le cinéma varie selon qu'il parle en spectateur ou en romancier.

L'expérience du spectateur

Comme l'indique son titre éloquent, la préface de 1987 assigne d'entrée de jeu un pouvoir surnaturel au cinéma. D'après Le Clézio, la « magie » du cinéma consiste en ce qu'il nous montre « la matière première de nos rêves » (M, p. 8) ; les séances sont comparées à des « cérémonies nocturnes » où les témoins assistent « à un secret, au passage des esprits, à la révélation trouble de leur propre origine »

1. J.-M.G. Le Clézio, « La Magie du cinéma » (abrégé désormais M), dans Robert Chazal et J.-M.G. Le Clézio, *Les Années Cannes : 40 ans de festival*, Paris, Hatier, 1987, p. 37.

(M, p. 10). Ces propos peuvent paraître surprenants, dans la mesure où Le Clézio allie un mode d'expression aussi actuel et conditionné par le progrès technique que le cinéma avec l'idée d'une initiation aux mystères du commencement du monde. C'est que, dans cette préface, l'art cinématographique fait l'objet d'une intense mythification, qui passe, comme souvent chez Le Clézio, par l'évocation d'un temps des origines. L'auteur décèle ainsi une parenté entre les images très modernes montrées par le cinéma – des sorties d'usine, des arrivées de train, la silhouette de Charlie Chaplin – et les marques ou les peintures sur les parois des cavernes préhistoriques ; aussi contemporaines que soient les images filmiques, le pouvoir du cinéma, affirme Le Clézio, « c'est de nous rendre notre enfance, ou le temps de notre adolescence, cette première impression du monde, [...] quand tout était encore neuf » (M, p. 18).

Il est à noter que cette expérience d'un autre univers est vécue sur un mode fragmentaire et éphémère, dans l'instantané. La préface insiste en effet sur l'aspect fugitif des images cinématographiques, qui apparaissent tels des « éclairs » ou des « éclats » (M, p. 10). Si le texte souligne « l'éphémère », voire « la fragilité » (M, p. 26) des images, ces caractéristiques n'infirmen en rien leur puissance. Ce que le cinéma propose, ce sont bien des instants, mais des instants « prolongés à l'infini » (M, p. 14) : « Images fugitives, paroles qui s'envo[ent], visages apparus un bref instant, éclat de la chair, tout cela léger comme une trace ou un reflet, et pourtant tout commence à ce moment-là » (M, p. 9-10). Pour Le Clézio, malgré leur support fragmentaire, les images filmiques ont un effet d'envoûtement : elles nous « relie[n]t à une autre vie » (M, p. 14), nous font « entrer dans un autre monde plus vrai, plus durable » (M, p. 20).

Dans un article des années 1970 consacré à Federico Fellini, Le Clézio reprend encore l'idée selon laquelle les films exercent une « emprise magique » qui entraîne les spectateurs « dans un autre temps et dans un autre lieu », « plus réel que le réel¹ ». En ouvrant ainsi sur un autre univers, le cinéma constitue aussi un moyen pour échapper aux contraintes de la vie quotidienne. Dans « La Magie du cinéma », Le Clézio renvoie explicitement à cette évasion hors d'une réalité décevante que permet le cinéma, dans des passages qui se rapprochent de l'aveu autobiographique. L'auteur raconte que les images les plus poignantes qu'il ait retenues de certains films se mêlent pour lui à sa mémoire du temps de l'après-guerre, voire « se superposent au réel » (M, p. 11) et recouvrent les souvenirs de ces années-là. Le cinéma offre ainsi au jeune Le Clézio la possibilité « d'être un autre », d'« oublier » ou de « mettre en doute le réel » (M, p. 8).

1. « Fellini l'extraterrestre », dans *La Quinzaine littéraire*, n°116 (16-30 avril 1971), p. 25.

L'entrée dans un autre monde et la mise en doute du réel, qui sont sans doute les deux faces d'un même phénomène, ainsi que l'idée de la fragmentation, apparaissent aussi dans le roman *Hasard*, mais avec des résonances quelque peu différentes.

Le regard du romancier

En abordant *Hasard*, autre texte de Le Clézio où apparaît la référence à l'univers du cinéma, signalons quelques changements de perspective qui se produisent par rapport à la préface. Il s'agit d'un roman ; c'est donc dans un discours fictionnel que s'inscrivent les allusions au cinéma. De plus, on passe en quelque sorte du côté de la réception (Le Clézio parlant dans sa préface en spectateur du cinéma) au côté de la production, le narrateur leclézien de *Hasard* racontant à la troisième personne l'histoire de Juan Moguer, qui est cinéaste. Au-delà de ces différences, on note cependant des analogies frappantes à propos des propriétés assignées à l'art cinématographique.

Dans *Hasard*, le cinéma est toujours entouré d'un halo merveilleux. Au tout début du récit, l'arrivée du bateau du cinéaste dans le port de Villefranche constitue un moment « magique¹ » pour Nassima. Même si c'est par voie interposée ou par métonymie que le cinéma se dote ici d'un attrait surnaturel, l'apparition de ce mot « magique » rappelle le titre et la teneur de la préface. Ensuite, on trouve dans le roman une réminiscence du pouvoir mythique assigné au cinéma. À un certain moment, Juan Moguer rêve de réaliser un ultime chef-d'œuvre : « un seul, un dernier film [...] où il pourrait montrer ce qu'était vraiment le monde dans son commencement » (H, p. 41). À cause de l'allusion aux origines du monde, ce passage rappelle la préface, où Le Clézio explique l'attrait du cinéma précisément par son pouvoir de révéler à l'homme sa propre origine. Tout se passe en quelque sorte comme si la réalisation de films procurait au personnage romanesque le même genre de plaisir que celui qu'éprouve Le Clézio en spectateur : imaginer des scénarios est pour Juan Moguer une façon d'entrer dans un autre monde, d'oublier le quotidien, au même titre que voir un film permet au jeune Le Clézio de mettre à distance le réel, de devenir un autre.

Seulement, dans la préface, le pouvoir magique du cinéma paraît quasi illimité, alors que dans *Hasard*, il se trouve mis en question. Car le projet du cinéaste, son « chant du cygne » (H, p. 47), tournera à l'échec. Le personnage de Juan Moguer constitue d'emblée une figure de la déchéance : il s'agit d'un vieux cinéaste hollywoodien, dont le récit précise qu'il est « plutôt sur son déclin » (H, p. 28). Moguer n'en continue pas

1. J.-M.G. Le Clézio, *Hasard* suivi de *Angoli Mala* (abrégé désormais H), Paris, Gallimard, 1999, p. 14.

moins de rêver à ses projets cinématographiques, mais au lieu de réaliser de vrais films, ce dont il paraît désormais incapable, il n'effectue que des bouts de scénario, agrémentant son quotidien de fictions fragmentaires. Tout au long du récit, on voit en effet le cinéaste déchu opérer de petites mises en scène, comme pour injecter des fragments de rêve dans son quotidien décevant.

La construction même de son bateau, le *Azzar*, relève d'une telle démarche : le texte indique que Moguer a fait construire le voilier « sur ses plans », un peu comme s'il s'agissait d'un scénario, et qu'ensuite, tel un metteur en scène présidant à la création de son œuvre, il a « veillé à la réalisation du navire jusque dans les moindres détails » (H, p. 28). Comme tout bateau, le *Azzar* est un microcosme clos ; en construisant ce « château flottant » (H, p. 30), Moguer crée un univers à petite échelle, un monde parallèle, où il peut s'abriter du réel. Le récit indique en effet que son « radeau de luxe » procure au cinéaste « un oubli du monde dans le bercement soyeux des vagues contre l'étrave » (H, p. 29). Le navire se présente non seulement comme une chance d'évasion ; il circonscrit aussi un espace du rêve. À bord du *Azzar*, Juan Moguer éprouve le sentiment d'une « puissance infinie, quelque chose qui l'apparenterait à un roi ou à un héros » (H, p. 35) ; il se prend tour à tour pour un capitaine (H, p. 164) ou un « forban » (H, p. 212).

Quand il découvre qu'il a un passager clandestin à bord, la réaction de Moguer montre encore son goût de sortir de l'ordinaire. S'il ne chasse pas Nassima de son navire, c'est que l'apparition inattendue de la jeune fille représente « tout ce qu'il [a] toujours aimé, un grain de folie, un caprice, la chance, l'imprévu » et qu'il a en lui « le désir [...] de jouer un jeu » (H, p. 50). Vers la fin de leur voyage en commun, Juan Moguer emmène Nassima dans un hôtel de luxe au large de Colón pour déjeuner. Le vieux cinéaste a choisi cet endroit somptueux dans un dessein particulier : « C'était sa lubie, il voulait lire dans les yeux de la jeune fille le sentiment qu'il avait éprouvé il y avait très longtemps, quand il avait fait son entrée dans le monde [...]. L'ébahissement devant le luxe, l'ivresse qui fait tourner la tête » (H, p. 105). Dans la grande salle du restaurant, la jeune fille s'émerveille en regardant « le ballet des serveurs » et l'abondance des plats : « C'est si beau, on dirait un décor de cinéma ! », s'exclame-t-elle (H, p. 106). La double référence chorégraphique et cinématographique donne à lire cet épisode comme une autre mise en scène de Moguer, destiné à faire rêver sa jeune passagère.

Cependant, à la différence de ce qui se passe dans le texte de la préface, les fragments de rêve dans *Hasard* ne sont pas exempts de duplicité. Car l'attitude ludique qui consiste à introduire dans le réel des bribes d'illusions peut aussi devenir un acte de tromperie. Dans le roman, la plupart des allusions au cinéma acquièrent en effet une connotation négative, renvoyant moins à l'effet magique mis en valeur par la préface

qu'à l'artifice, au simulacre, au mensonge. Le navire de Juan Moguer est appelé ainsi un « bateau de cinéma » « vaguement ridicule » (H, p. 27) ; lui-même, au lieu d'un fier capitaine, devient un dérisoire « pirate de cinéma » (H, p. 78) ; habitué à « jouer la comédie » (H, p. 39), Moguer se meut dans les parages de « faux loups de mer » (H, p. 159) et son yacht de luxe finit par périr dans une minable « parodie de naufrage¹ » (H, p. 195).

Magie ou mensonge ?

On peut se demander pourquoi J.-M.G. Le Clézio mythifie tant le cinéma dans un texte non fictionnel où il parle en spectateur, alors que son récit romanesque en donne une image assez désenchantée. La différence tient-elle à la distance temporelle qui sépare les deux textes ? L'émerveillement du jeune Le Clézio devant les images du grand écran aurait-il fait place à une attitude plus sceptique ? Ou le romancier éprouve-t-il le besoin de se démarquer de l'enthousiasme qu'il avait manifesté en spectateur à l'égard d'un art susceptible de rivaliser avec le sien² ? Plutôt que de formuler ici des réponses hâtives, concluons en signalant que les oppositions que nous venons de cerner sont sans doute moins nettes. Car le texte de la préface n'omet pas d'indiquer, à l'occasion, les risques de dérive inhérents au charme puissant du septième art : « Le cinéma, manipulateur d'émotions, peut atteindre les sommets de l'art, la pure vérité, comme il peut aussi, à chaque instant, nous entraîner dans un monde de trompe-l'œil et de mensonge. Il n'y a pas de magie sans danger » (M, p. 28).

-
1. Malgré le désenchantement que produisent les métaphores cinématographiques ou théâtrales, le récit continue à assigner à la fable (fut-elle mensongère) un pouvoir d'émerveillement. Alors que sa chute s'achève et que son bateau de rêve se transforme en épave, le cinéaste semble toujours capable de produire des discours fabuleux : « Accroupi sur le quai au soleil, devant le navire en ruine, il paraissait un vieux pêcheur merveilleux et hâbleur, prêt à raconter ses voyages aux enfants » (H, p. 162).
 2. Dans un entretien récent, Le Clézio s'exprime sur les rapports entre roman et cinéma en des termes un peu différents de ses déclarations dans les *Cahiers du cinéma* : l'auteur y affirme que, lors de son arrivée, le cinéma a « volé la vedette » au « genre bourgeois » qu'était alors le roman, et qu'il « s'est révélé un outil de représentation du monde beaucoup plus efficace ». Le Clézio atténue cependant les dimensions de cette rivalité en en soulignant les effets bénéfiques : selon lui, la concurrence du cinéma a incité les écrivains à « élargir la portée du genre romanesque » et a ainsi contribué aux renouvellements ou réinventions du roman. Voir Tirthankar Chanda, Entretien avec J.-M.G. Le Clézio : « La langue française est peut-être mon seul véritable pays », dans *Label France*, n°45, décembre 2001.

Bibliographie

ŒUVRES DE J.-M.G. LE CLÉZIO

Fictions :

- *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, 1963.
- *La Fièvre*, Paris, Gallimard, 1965.
- *Le Déluge*, Paris, Gallimard, 1966.
- *Terra amata*, Paris, Gallimard, 1967.
- *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969.
- *La Guerre*, Paris, Gallimard, 1970.
- *Les Géants*, Paris, Gallimard, 1973.
- *Voyages de l'autre côté*, Paris, Gallimard, 1975.
- *Vers les icebergs*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.
- *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, 1978.
- *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.
- *La Ronde et autres faits divers*, Paris, Gallimard, 1982.
- *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985.
- *Printemps et autres saisons*, Paris, Gallimard, 1989.
- *Onitsha*, Paris, Gallimard, 1991.
- *Étoile errante*, Paris, Gallimard, 1992.
- *Pawana*, Paris, Gallimard, 1992.
- *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995.
- *Poisson d'or*, Paris, Gallimard, 1997.
- *Hasard suivi d'Angoli Mala*, Paris, Gallimard, 1999.
- *Cœur brûlé et autres romances*, Paris, Gallimard, 2000.
- *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003.

Autres écrits :

- *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967.
- *Haï*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1971.
- *L'Inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, 1978.
- *Trois villes saintes*, Paris, Gallimard, 1980.
- *Voyage à Rodrigues* (journal), Paris, Gallimard, 1986.
- *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988.
- *Sirandanes* (avec Jémia Le Clézio), Paris, Seghers, 1990.
- *Diego et Frida*, Paris, Stock, 1993.
- *Mydriase*, Montpellier, Fata Morgana, 1993.
- *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien*, Paris, Le Promeneur, 1997.
- *Gens des nuages* (avec Jémia Le Clézio), Paris, Stock, 1997.
- *L'Africain*, Paris, Gallimard, 2004.

ÉTUDES GÉNÉRALES SUR LE TEXTE ET L'INTERTEXTUALITÉ

- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, éd. du Seuil, 1970, ici coll. « Points » ;
- BARTHES, Roland, Article « Texte » dans l'*Encyclopædia Universalis*.
- DE BIASI, Pierre-Marc, « Intertextualité » dans l'*Encyclopædia Universalis*, vol. 12, p. 514-516.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- KRISTEVA, Julia, « Problèmes de la structuration du texte », dans *Théories d'ensemble*, éd. du Seuil, « Tel Quel », 1968 ;
- KRISTEVA, Julia, *Le Mot, le dialogue et le roman*", dans *Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, éd. du Seuil, 1969.

MOTIFS, GENRES ET TYPES DE TEXTES

Le voleur comme figure intertextuelle dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio

- BORGOMANO, Madeleine, « *La Quarantaine* de Le Clézio et le vertige intertextuel », dans *Narratologie*, n°4, *Nouvelles approches de l'intertextualité*, P.U. de Nice-Sophia Antipolis, 2001, p. 199-211.
- CORTANZE, Gérard, *Le Clézio, Vérité et légendes*, Paris, éd. du Chêne, 1999.
- EZINE, Jean-Louis, *Ailleurs*, Entretien avec J.-M.G. Le Clézio, Paris, Arléa, 1995.
- SCHNEIDER, Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.

Sur les traces de J.-M.G. Le Clézio

- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1970
- ELIADE, Mircea, en particulier *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963 (1988 pour la collection « Folio »).
- FOUCAULT, Michel, « Le Langage de l'espace », dans *Critique*, n°203, avril 1964
- FISCHER, Gustave-Nicolas, *Psychologie sociale de l'environnement*, Privat, Saint-Laurent (Canada), 1992.
- FRANCK, Didier, *Chair et corps, sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, éd. de Minuit, 1981.
- LE CLÉZIO, J.-M.G., « Les marges et l'origine », entretien avec Claude CAVALLE-RO, *Europe*, n°756-766, janvier-février 1993, pp.166-174.

Les récits intercalés dans les romans de Le Clézio : une approche lexicométrique

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points essais », 1973.
- BORGOMANO, Madeleine, « *Désert* » de J.-M.G. Le Clézio, Paris, Bertrand-Lacoste, coll. « Parcours d'une œuvre », 1992.
- – « Voix entrecroisées dans les romans de J.-M.G. Le Clézio », dans *Le Français dans tous ses états*, n°35, Montpellier, 1997, p. 10.
- BRUNET, Étienne, *Le Vocabulaire de Jean Giraudoux, structure et évolution*, Genève, Slatkine, 1978 ;
- – *Le Vocabulaire français de 1789 à nos jours*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1981 ;
- – *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1988

Bibliographie

- – « Un texte sacré peut-il changer ? », dans *Variations sur l'Évangile*, *Journal of Northwest Semitic Languages*, 26 mars 2001.
- HADDAD-KHALIL, Sophia, *La Rêverie élémentaire dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Thèse de Doctorat, Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II), 1998 ; publiée aux Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1998.
- KASTBERG SJÖBLOM, Margareta, *J.-M.G. Le Clézio, une approche lexicométrique*, Paris, Champion, coll. « Lettres numériques », 2004.
- LABBÉ, Michelle, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.

La voix narrative leclézienne : entre altérité et spécularité

- BERGOUNIOUX, Pierre, *Le Premier mot*, Paris, Gallimard, 2001.
- CHARNET, Yves, *Proses du fils*, Paris, La Table Ronde, 1993.
- CHELEBOURG, Christian, *Jules Verne, l'œil et le ventre. Une poétique du sujet*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Bibliothèque des Lettres Modernes », 1999 ;
 - – *L'Imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan, coll. « Université », 2000.
- CORTANZE, Gérard de, *J.-M.G. Le Clézio. Le Nomade immobile*, Paris, éd. du Chêne - Hachette, coll. « Vérités et légendes », 1999.
- MAROTIN, François, « *Mondo et autres histoires* » de J.-M.G. Le Clézio, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 1995.
- PAGÈS-JODLOWSKI, *Écriture et nostalgie des origines dans l'œuvre de Le Clézio*, thèse de Doctorat, Université de Toulouse-le-Mirail, 2000.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972 ; Gallimard, coll. « Tel ».
- VIART, Dominique, « Filiations littéraires », dans *La Revue des Lettres Modernes*, Série « Écritures contemporaines », n°2 « États du roman contemporain », Paris, Lettres Modernes Minard, 1999.

La dimension poétique de l'intertextualité dans l'œuvre de Le Clézio

- BARTHES, Roland, « Proust et les noms », dans *Nouveaux essais critiques*, Paris, éd. du Seuil, 1972.
- FONAGY, Peter, « À propos de la transparence verlainienne », dans *Langages*, n°31, septembre 1973.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, éd. du Seuil, 1969.
- GOLDWATER, Robert, *Primitivism in modern art*, The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- LE CLÉZIO, J.-M.G., *Vers les icebergs*, Montpellier, Fata Morgana, 1978.
 - – « Les Noces palestiniennes, Mahmoud Darwich », *NRF*, n°500, septembre 1994
- LHOSTE, Pierre, *Conversations avec J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Mercure de France, 1971
- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau roman*, Paris, éd. du Seuil, 1973.
- STENDAL BOULOS, Miriam, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J.-M.G. Le Clézio*, Copenhague, Museum Tusulanum Press, 1999.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.
- YACINE, Kateb, *Nejma*, Paris, éd. du Seuil, 1956.
- ZELTNER, Gerda, « Le Clézio. Le roman antiformaliste », dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, 8, Actes du colloque de Strasbourg, Paris, Klincksieck, 1971, p. 215-224.

L'aventure maritime dans *Le Chercheur d'or* et *Hasard* : de la réinvention mythique à la fragilisation

- CONRAD, Joseph, *Chance : a tale in two parts*, Londres, Methuen & Co, 1913 (première traduction française : Paris, Gallimard, 1949).
- GRIFFET, Jean, *Aventures marines. Images et pratiques*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- GUILLAUME, Isabelle, *Le Roman d'aventures depuis L'Île au trésor*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- HUGHES, Richard, *A high wind in Jamaica*, Londres, Chatto & Windus, 1929 (première traduction française : Paris, Plon, 1931) ;
– *In hazard : a sea story*, Londres, Chatto & Windus, 1938 (première traduction française : Paris, Stock, 1939).
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Mouton, 1963.
- MATHE, Roger, *L'Aventure d'Hérodote à Malraux*, Paris, Bordas, 1972.
- SALGAS, Jean- Pierre, Entretien avec Le Clézio, dans la *Quinzaine littéraire*, n°435, mars 1985, p. 6-7.
- TADIE, Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris, PUF, 1982.
- THIBAUT, Bruno, « La Métaphore exotique : l'écriture du processus d'individuation dans *Le Chercheur d'or* et *La Quarantaine* de J.-M.G. Le Clézio », *The French Review* n°73, 2000, p. 845-861.

PHILOSOPHIE ET ANTHROPOLOGIE

La Nausée en procès ou l'intertextualité sartrienne chez Le Clézio

- BARTHES, Roland, « Littérature objective », dans *Essais critiques*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Points », 1981, p. 29-40.
- BREE, Germaine, *Le Monde fabuleux de Le Clézio*, Amsterdam, Rodopi, 1990.
- DI SCANNO, Teresa, *La Vision du monde de Le Clézio*, Napoli [Naples], Liguori, 1983.
- HOLZBERG, Ruth, *L'Œil du serpent*, Sherbrooke, Naaman, 1981.
- KILTZ, Bernd-Jürgen, *Transpersonales Erzählen bei J.-M.G. Le Clézio*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1977.
- LE CLÉZIO, J.-M.G., « Un homme exemplaire », dans *L'Arc*, n°30, 1966, p. 5-9.
- NADEAU, Maurice, dans Paris, Gallimard, 1963.
- OSWALD, Johannes, *Reisen auf die andere Seite des Bewusstseins*, Münster, Lit, 1984.
- SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, dans l'édition critique des *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1981.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer, *J.-M.G. Le Clézio*, Boston, G. K. Hall, 1977.

La philosophie orientale du cycle de vie et de mort dans *La Quarantaine*

- ALLENBY, René (Dr), *Le Symbolisme des nombres*, Paris, Chacornac Frères, 1948.
- BONNARD, Marc (Dr), et LE DRU, Elisabeth (Dr), *Les Rituels de mort dans la Chine ancienne*, Paris, Dervy, coll. « Histoire tradition », 1982.
- CAMPBELL, Joseph, *The Power of myth*, New York, Doubleday, 1988. CHEVALIER, Jean, et COOMARASWAMY, Ananda, et Sister NIVEDITA, *Myths of the Hindus and Buddhists*, New York, Dover Publications, 1967.

Bibliographie

- CROSSMAN, Sylvie, *Tibet, la roue du Temps*, Arles, Actes Sud, 1995.
- DAVID-NEEL, Alexandra, *Voyages et Aventures de l'esprit*, Paris, Albin Michel, 1985
- FREEMANTLE, Francesca, *Luminous Emptiness : Understanding the Tibetan Book of the Dead*, Boston/London, Shambala, 2001.
- GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1982.
- HENDERSON, Joseph, et OAKES, Maud, *The Wisdom of the Serpent : the myths of death, rebirth and resurrection*, New York, Collier Books, 1963.
- JUNG, Carl Gustav, *Collected Works of C.G. Jung*, Vol.13, Princeton, Princeton University Press, 1967 ;
- – *The Essential Jung*, Princeton, Princeton University Press, 1983.
- RAY, Reginald, « La Renaissance dans la tradition bouddhiste », dans *Pour comprendre le Bouddhisme*, Paris, Laffont, 1993.
- RENO, Louis, *L'Hindouisme*, Paris, PUF, 1979.
- THIOLLIER, Marguerite-Marie Thiollier, *Dictionnaire des religions*, Paris, Le Sycomore-L'asiathèque, 1971.

J.-M.G. Le Clézio et le Mexique : à la recherche de la parole cachée

- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, tomes VIII et IX, Paris, Gallimard, « Collection blanche », 1980 et 1979.
- BATAILLE, Georges, « L'Amérique disparue », 1928, dans *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1973 ;
- – *La Part maudite*, Paris, Minuit, 1967.
- BRETON, André, « Souvenir du Mexique », dans *La Clé des champs*, Paris, Pauvert, 1979
- DEL CASTILLO, Bernal Díaz, *Histoire véridique de la conquête de la Nouvelle-Espagne*, Paris, La Découverte, 2003.
- DE SAHAGUN, Bernardin, *L'Histoire générale des choses de la Nouvelle-Espagne*, Mexico, Porrúa, 1975.
- RIDON, Jean-Xavier, « Between here and there, a displacement in memory », dans *World Literature Today*, n°71.4 (Autumn 1997), p. 717-722.
- SEGALÉN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, Montpellier, Fata Morgana, 1988.

L'écriture de l'initiation dans *Révolutions* de J.-M.G. Le Clézio

- DELEUZE, Gilles, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976.
- DEVARRIEUX, Claire, « Le Clézio entre ciel et terre », dans *Libération*, 6 février 2003.
- ELIADE, Mircea, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payo, ;
- – *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963 ;
- – *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965 ;
- – 1951 *La Nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1969.
- GLISSANT, Édouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- GRAINVILLE, Patrick, « Une saga de nomades : *Révolutions* de J.-M.G. Le Clézio », dans *Le Figaro*, 6 février 2003.
- RIDON, Jean-Xavier, *Le Voyage en son miroir*, Paris, Kimé, 2002.
- RUFF, Isabelle, « J.-M.G. Le Clézio revient à l'île de ses origines », dans *Le Temps*, 1^{er} mars 2003.
- SAVIGNEAU, Josyane, « Les Nostalgies de Le Clézio », dans *Le Monde*, 7 février 2003.

- THIBAUT, Bruno, « La Métaphore exotique : l'écriture du processus d'individuation dans *Le Chercheur d'or* et dans *La Quarantaine* de J.-M.G. Le Clézio », dans *The French Review*, n°73, avril 2000, p. 845-860.
- VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 2000.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer, *Icare ou l'évasion impossible. Étude psychomythique de l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio*, Sherbrooke, Naaman, 1982.

À LA CROISÉE DES ARTS

Chanson et musicalité dans l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio

- Article « Jazz » dans *Encyclopédia Universalis*, 2002.
- AQUIEN, Michèle, Article « Chanson », dans *Dictionnaire de poésie*, Paris, Le Livre de Poche, 1993.
- HIRSCHI, Stéphane, *Jacques Brel, Chant contre silence*, Paris, Nizet, 1995.
- JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie, *J.-M.G. Le Clézio : l'érotisme, les mots*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires », 2001 ;
- – « La Bible chez Le Clézio : références et réécriture », dans *Bible et littérature*, Études réunies et présentées par Olivier Millet, Paris, Honoré Champion, 2003.
- MILLY, Jean, *La Phrase de Proust : des phrases de Bergotte aux phrases de Vin-teuil*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1983.
- MOLINIE, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1998.
- MOLINIE, Georges, et VIALA, Alain, *Approches de la réception. Sociopoétique*, Paris, PUF, 1993.
- MORIER, Henri, Article « Prose cadencée et poétique, poème en prose », dans *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, PUF, 1961, 5^e éd. revue et augmentée 1998.

L'influence de quelques modèles artistiques sur l'œuvre romanesque de J.-M.G. Le Clézio

- BACHELARD, Gaston, "Le Bleu du ciel", dans *L'Air et les songes*, Paris, Corti, 1943.
- ELDREDGE, Charles, *Georgia O'Keeffe*, New York, Harry Abrams, 1991.
- ELIADE, Mircea, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1951.
- JOUFFROY, Alain, *Les Pré-Voyants*, Bruxelles, Éditions de la connaissance, 1974.
- KETTENMANN, Andrea, *Frida Kahlo : Pain and Passion*, Köln, Taschen, 1993.
- LECOMTE-DEPOORTER, Isabelle, *Le Pop Art*, Paris, Flammarion, 2001.
- MAROTIN, François, *Mondo et autres histoires de J.-M.G. Le Clézio*, Paris, Gallimard, 1995.
- MILLET, Catherine, « Yves Klein ou la peinture subtilisée », dans *Yves Klein*, Paris, Catalogue d'exposition du Centre Georges Pompidou, 1983.
- MOLLARD, Claude, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Éditions du Cercle d'Art, 2002.
- REUT, Tita, *Yves Klein : Substitution*, Nice, Z'éditions, 1992, p. 53.
- RHOHLFSEN UDALL, Sharyn, *Carr, O'Keeffe, Kahlo : Places of their own*, London, Yale UP, 2000.
- WEITMEIER, Hannah, *Yves Klein*, Köln, Taschen, 2001.

Le cinéma selon Le Clézio : magie ou mensonge ?

- Les Cahiers du cinéma, n°185 (1966).
- CHANDA, Tirthankar, Entretien avec J.-M.G. Le Clézio : « La langue française est peut-être mon seul véritable pays », dans Label France, n°45, décembre 2001 (consultable sur internet via www.diplomatie.fr).
- LE CLÉZIO, J.-M.G., « Fellini l'extraterrestre », dans La Quinzaine littéraire, n°116 (16-30 avril 1971) ;
- – « La Magie du cinéma », dans Robert Chazal et J.-M.G. Le Clézio, Les Années Cannes : 40 ans de festival, Paris, Hatier, 1987 ;
- – Préface des Notes sur le cinématographe de Robert Bresson (Paris, Gallimard, coll. « Folio » (n°2705), 1988.

ÉTUDES COMPLÉMENTAIRES SUR L'INTERTEXTUALITÉ ET L'INTERCULTURALITÉ DANS L'ŒUVRE DE LE CLÉZIO

- BORGOMANO, Madeleine, « *Onitsha* de Le Clézio, ou l'Afrique perdue », dans *Carrefour de cultures*, Mélanges offerts à J. Leiner, études réunies par R. Antoine, Tübingen, Narr, 1993, XIX, p. 243-251.
- CAGNON, Maurice, et SMITH, S., « Le Clézio's taoist vision », dans *The French review*, n°47, printemps 1974, p. 245-252.
- JOHNSON, P.J., « Adam Pollo and the Greek connection. The mythological dimensions of Le Clézio's *Le Procès-verbal* », dans *Classical and modern literature*, n°4, 1983-1984.
- RACAULT, Jean-Michel, « L'Écriture des pierres. Fiction généalogique et mémoire insulaire dans *Le Chercheur d'or* et *Voyage à Rodrigues* de Le Clézio », dans *L'Insularité, thématique et représentation*, Actes du colloque international de Saint-Denis de La Réunion, avril 1992. Textes réunis par Jean-Claude Marimotou et Jean-Michel Racault, Paris, L'Harmattan, 1995.
- RIDON, Jean-Xavier, *Michaux, J.-M.G. Le Clézio. L'exil des mots*, Paris, Kimé, 1995.
- THIBAULT, Bruno, « Du stéréotype au mythe. L'écriture du fait divers dans les nouvelles de *La Ronde* de J.-M.G. Le Clézio », dans *The French review*, n°LXVIII, mai 1995, p. 964-975 ;
- – « Le Chant de l'abîme et la voix chamanique dans *Le Procès-verbal* et dans *Voyages de l'autre côté* de J.-M.G. Le Clézio », dans *Symposium* (Syracuse, New-York), vol. LIII, n°1, printemps 1999, p. 37-50.