

การแสวงหาวิถีชีวิตในอุดมคติ ในผลงานสามเล่มของ เลอ เกลซีโอ : มนโค และเรื่องอื่นๆ
เดแซร์ และ ตารางค์และเรื่องสัพเพเหระอื่นๆ



นาย กษิตศ วัชรพรรณ

สถาบันวิทยบริการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาภาษาฝรั่งเศส ภาควิชาภาษาตะวันตก

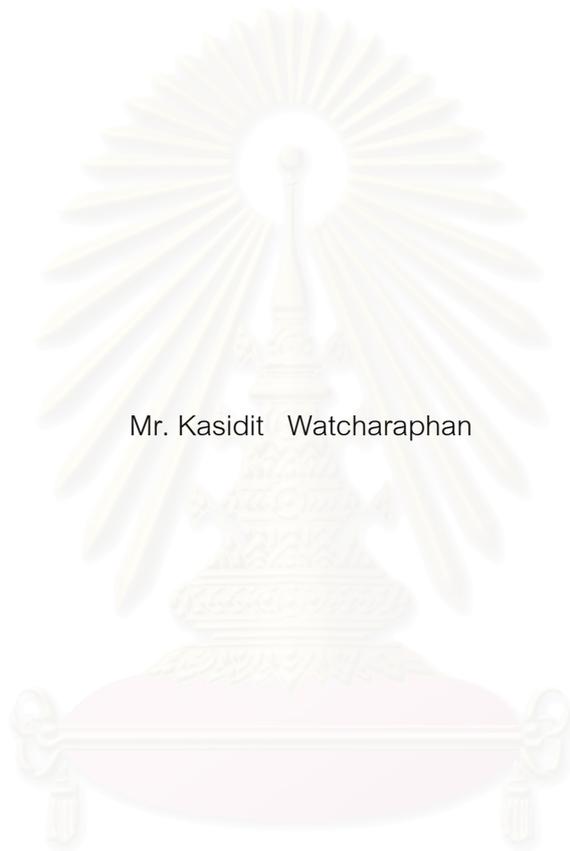
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีการศึกษา 2546

ISBN 974-17-4245-2

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

LA QUETE DE L'IDEAL DANS TROIS OEUVRES DE LE CLEZIO : *MONDO ET AUTRES HISTOIRES*,
DESERT ET *LA RONDE ET AUTRES FAITS DIVERS*



Mr. Kasidit Watcharaphan

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Cette Thèse Fait Partie des Études Supérieures Conformément au
Règlement du Diplôme d' Études Supérieures

Section de Langues Occidentales

Faculté des Lettres

Université Chulalongkorn

Année Académique 2003

ISBN 974-17-4245-2

4380102922 MAJOR FRENCH: MENSION LANGUE ET LITTERATURE FRANÇAISES

MOTS CLES : QUETE / IDEAL / LE CLEZIO

KASIDIT WATCHARAPHAN : LA QUETE DE L'IDEAL DANS TROIS
OEUVRES DE LE CLEZIO : *MONDO ET AUTRES HISTOIRES, DESERT ET
LA RONDE ET AUTRES FAITS DIVERS.*. DIRECTEUR DE THESE :
PROFESSEUR ASSOCIE SUNISA SUMITRA, 224 pp. ISBN 974-17-4245-2

Les trois ouvrages étudiés reflètent l'image de la société occidentale au 20ème siècle dont le progrès est l'objet de l'éloge de beaucoup de nos contemporains. Pourtant, cette société n'échappe pas aux contraintes provoquées en grande partie par l'ordre établi, par la bienséance et par la valeur matérielle plutôt que par des conflits spirituels. L'auteur invente ses personnages aliénés qui refusent les difficultés de la vie urbaine et cherchent à se réfugier dans un bonheur simple et idéal, inconnu et inacceptable des autres.

L'auteur nous montre, selon sa vision du monde, la plénitude de la vie qui ne se trouve que dans la disposition d'esprit et dans l'accord harmonieux entre l'homme et l'univers. C'est un mode de vie simple, mais plein de liberté, d'amitié et de compassion ; l'acheminement vers le sens et la vraie valeur de la vie.

Pour transmettre sa pensée, l'auteur attribue ce bonheur à ceux qui semblent plus proches de l'essentiel, de la simplicité et de l'innocence. C'est pourquoi ses protagonistes tels l'enfant et l'adolescent, certains adultes et quelques personnages secondaires sont présentés comme symbole de l'idéal. De plus, l'auteur emploie, dans son écriture, la technique de la mise en abyme, technique qui implique un changement de narrateur pour renforcer cette idée de l'idéal. Il est à remarquer que les protagonistes retournent presque toujours au point de départ après une expérience fructueuse qui change totalement leur monde personnel. Cette action finale ne traduit-elle pas le message de l'auteur pour insister sur la puissance du réel, nous persuader de percevoir la vérité telle quelle et non de se rebeller contre le monde? Cette découverte leur servira comme la sève nutritive et leur permettra de vivre dans le monde actuel sans trop souffrir.

Département	<u>Langues Occidentales</u>	Signature de l'étudiant _____
Section	<u>Langues et littérature françaises</u>	Signature du Directeur de Thèse _____
Année académique	2003	Signature du Co-Directeur de Thèse _____

DÉDICACE

Je tiens à remercier avec reconnaissance toutes les personnes qui m'ont accompagné dans la longue traversée du désert qu'est la recherche de ce mémoire. En premier lieu, au professeur associé Sunisa SUMITRA, qui a bien voulu accepter d'être ma directrice avant de prendre sa retraite. Sans ses suggestions précieuses et ses encouragements constants, ce travail n'aurait pas vu le jour.

J'exprime ensuite ma gratitude la plus profonde au professeur associé Poinkramme PANEBURANA qui m'a éclairé sur la voie à suivre au début de mon tâtonnement. Mes vifs remerciements vont par ailleurs à Mme. Julie POMPONI qui a la gentillesse de corriger et de perfectionner ma rédaction.

Avec les difficultés dues à mon éloignement de textes nécessaires à ma recherche, je sais gré à Mlle Sootsawad NOCOMPO, ma chère copine, qui m'a fait parvenir les livres et les articles photocopiés depuis Aix-en-Provence, à la faculté des Lettres qui m'a accordé une commande de certains livres et aussi à Ajarn Thoranin MEPIAN, qui est si gentil de m'avoir prêté *Magazine littéraire* n°362.

Je suis spécialement reconnaissant à mon père qui m'a prodigué son appui financier pendant les quatre ans de mes études. Quant à ma mère, à mon frère et à d'autres membres de la famille, ceux-ci sont pour moi très importants ; ils m'ont toujours apporté leur soutien d'une manière silencieuse, je le sais bien au fond du coeur.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
RÉSUMÉ (THAI)	iv
RÉSUMÉ (FRANÇAIS)	v
DÉDICACE	vi
TABLE DES MATIÈRES	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I: ANGOISSE DU MONDE CONTEMPORAIN	6
1. L'urbanisme moderne	6
1.1. La ville	7
1.2. La foule	13
1.3. L'agression dans la société	18
1.4. Les contraintes sociales	24
1.4.1. L'ordre	24
1.4.2. L'éducation	27
1.4.3. L'argent	29
2. L'aliénation et la marginalité	33
2.1. La crise d'identité	33
2.2. Le refus d'insertion	36
CHAPITRE II: ACCÈS À LA VIE EN PROFONDEUR :	
VOIE DE LIBÉRATION	47
1. L'éveil au monde	48

1.1. L'imagination	48
1.2. L'aptitude d'émerveillement	53
2. Le sentiment cosmique	58
2.1. Les sensations	59
2.1.1. Le regard	59
2.1.2. L'ouïe	63
2.1.3. L'odorat	68
2.1.4. Le toucher	70
2.2. La perception des quatre éléments	72
2.2.1. Le feu	73
2.2.2. L'eau	84
2.2.3. Le vent	89
2.2.4. La terre	94
2.3. La fusion avec l'univers	97
3. L'espace d'initiation	102
3.1. Le désert	102
3.2. La mer	111
3.3. La montagne	117
4. Le temps	125
4.1. L'aube	125
4.2. Le crépuscule et la nuit	130
5. La vie sans contraintes	136
5.1. Une existence simple	136
5.2. Le vrai sens de l'éducation	146

CHAPITRE III : PRÉSENTATION DE L'IDÉAL	155
1. Les personnages : symbole de l'idéal	155
1.1. L'enfant et l'adolescent protagonistes	156
1.1.1. La caractérisation	157
1.1.2. La relation avec les autres personnages	164
1.2. Les protagonistes adultes	170
1.3. Les personnages secondaires :	
rôle et caractérisation	175
1.3.1. La source de tendresse	175
1.3.2. Les initiateurs	178
1.3.3. Les guides spirituels	185
1.3.1. Le modèle	191
2. Les récits seconds	193
2.1. La place et la situation d'énonciation des récits seconds	194
2.2. Les significations des récits seconds	199
2.2.1. Une valeur médiative	199
2.2.2. Une valeur distractive	200
2.2.3. Une valeur éducative	202
2.2.4. Une valeur thématique	203
3. L'idéal : la quête exigeante toujours inachevée	206
3.1. La puissance du réel	207
3.2. Un monde à double face	211
CONCLUSION	217
BIBLIOGRAPHIE	220
BIOGRAPHIE	224

INTRODUCTION

Écrivain à la recherche de son idéal, Jean-Marie Gustave Le Clézio occupe, dans le paysage des lettres françaises, une place singulière en marge des courants et des modes : “[...]. Je préférerais dire que l’écriture, pour moi, c’est plutôt une aventure, une façon de sortir de moi-même et de trouver autre chose, de me découvrir, surtout, d’essayer de mieux me comprendre.”¹ En 1963, son premier ouvrage *Le Procès-Verbal*, signé par un auteur de 23 ans, recevait d’emblée le prestigieux prix Theophraste Renaudot. Immédiatement, les réactions vives et contradictoires se succèdent ; la critique compare la technique narrative de son premier roman au style visionnaire de Lautréamont et de William Blake. De plus, on a dit que Robbe-Grillet lui avait inspiré telle ou telle phrase. Certes, *Le Procès-Verbal* gagne une réputation d’ouvrage difficile et austère. Tout dans ce livre déconcerte : un refus de l’intrigue, une écriture étrange, un accent encore jamais entendu, qui nous révèle “la volonté obscure de tenter une expérience extrême”², affrontée aux philosophies de l’absurde, à la fois féérique et cauchemardesque.

Depuis lors, Le Clézio n’a cessé de poursuivre une carrière littéraire. Son oeuvre, qui compte aujourd’hui près d’une quarantaine de titres, étonne par sa diversité : romans, essais, recueils de nouvelles, traductions. Mais Le Clézio se soucie très peu, semble-t-il, des formes littéraires existantes ; ses premiers romans : *Le Procès-Verbal*, *Le Déluge* (1966), *Terra Amata* (1967), *Le Livre des fuites* (1969), *La Guerre* (1970), *Les Géants* (1973),

¹ Propos recueillis par Pierre MAURY, “Le Clézio : retour aux origines”, *Magazine Littéraire*, n°230, mai 1985, p.94.

² Préface du roman, *Le Procès-Verbal*, Gallimard, 1963, p.7.

subvertissent les règles traditionnelles de l'écriture romanesque. Tous brisent la chronologie du récit, rejettent la psychologie des personnages, intègrent d'autres formes d'écritures : poèmes, dessins, collages, textes de publicité, voire parodie de divers types de romans (roman policier, roman photo). Gerda Zeltner dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain* refuse de classer l'écrivain dans un courant quelconque en disant qu'il a inventé le roman antiformaliste :

“La caractéristique la plus frappante de ce dernier (Le Clézio) c'est qu'il est scandaleusement inclassable. Comme s'il se plaisait sauvagement à annuler lui-même tous les apparentements qu'on aimerait lui trouver.”¹

À ses débuts, Le Clézio souffrait d'une image d'intellectuel lié aux recherches expérimentales du “nouveau roman”. L'écriture de ses premiers livres est profondément ancrée dans la modernité : non seulement par des techniques et des structures, mais également par une représentation systématique de la société urbaine. Mais plus tard, le ton devient plus serein et la thématique s'élargit après *Voyages de l'autre côté* (1975), qui inaugure une période apaisée. En février 1978, Le Clézio a publié coup sur coup deux oeuvres, *Mondo et autres histoires* et *L'Inconnu sur la terre* ; la première, recueil de huit nouvelles (*Mondo, Lullaby, La montagne du dieu vivant, La roue d'eau, Celui qui n'avait jamais vu la mer, Hazaran, Peuple du ciel, Les bergers*) ; la seconde baptisée “essai”. D'une certaine façon, toutes deux témoignent particulièrement de la nostalgie de l'innocence et de la recherche du bonheur au rythme de l'univers. Deux ans plus tard, son roman *Désert*, qui se place sensiblement au milieu de sa carrière d'écrivain,

¹ Lors du “Colloque de Strasbourg”, *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, en avril 1970, actes présentés par Michel MANSUY, pp.215-216, cité par Susanna LONGO dans *Une lecture de Jean-Marie Gustave Le Clézio : L'enfant et la nature dans Le Chercheur d'or* [Online]. Available from : <http://www.comune.prato.it/scuole/copernico/arianna/du/saggi/clezio/auteur.htm>, juillet, 2003.

l'a révélé au grand public. Ce livre, couronné par le Grand Prix Paul Morand, raconte sur deux niveaux différents. D'un côté, les nomades du désert qui s'opposent à la pénétration du monde matérialiste: c'est le destin collectif d'une race. De l'autre, l'existence heureuse d'une fille descendante d'eux, la jeune Lalla, s'oppose avec son angoisse dans une grande ville française : c'est un destin individuel. À la parution de ce roman, Salim Jay, auteur contemporain, a souligné "l'extraordinaire puissance de paix de ce grand texte en guerre contre l'immonde."¹ En 1982, *La ronde et autres faits divers* (*La ronde, Moloch, L'échappé, Ariane, Villa Aurore, Le Jeu d'Anne, La grande vie, Le passeur, Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?, Orlamonde, David*) reflètent la condition de l'homme, souvent des êtres faibles et vulnérables, des exclus et des marginaux, confrontés à l'indifférence, à la solitude et à la violence du monde moderne.

Il faut noter que l'oeuvre de Le Clézio, tout à fait personnelle, a beaucoup évolué tout en réfléchissant sur le rôle de la littérature : "Nous vivons dans une époque troublée [...]. Le rôle de la littérature aujourd'hui est peut-être de faire écho à ce chaos."² Inlassablement, Le Clézio dénonce les pièges de l'époque moderne, en même temps qu'il affirme sa foi pour dire la beauté du monde et les chances d'une vie nouvelle :

"Je veux écrire pour la beauté du regard, pour la pureté du langage. [...] Je veux écrire pour être du côté des animaux et des enfants, du côté de ceux qui voient le monde tel qu'il est, qui connaissent toute sa beauté. [...] Je veux écrire pour une autre parole, qui ne maudisse pas, qui n'exècre pas, qui

¹ Salim JAY, *Esprit*, juillet-août 1980, cité par Marina SALLES, *Étude sur J.M.G. Le Clézio : Désert*, ellipses, 1999, p.81.

² Entretien avec Tirthankar CHANDA dans *Labelfrance*, magazine trimestriel d'information du ministère des Affaires étrangères, n°45, décembre 2001, p.27.

ne vicie pas, qui ne propage pas de maladie. [...] Je veux écrire pour une vie nouvelle.”¹

Ces constatations nous conduisent à entreprendre une étude sur la quête de cette vie nouvelle, considérée sans doute comme l’idéal. Notre recherche s’appuiera principalement sur trois ouvrages de Le Clézio : *Mondo et autres histoires*, *Désert* et *La ronde et autres faits divers*. Certes, nous nous trouvons en présence d’une pluralité de textes : huit nouvelles, un roman et onze récits indiqués dans la rubrique des faits divers. Témoignant le propos de François Nourrisier : “un écrivain intéressant écrit toujours le même livre”², il nous convient d’envisager, dans ce cas présent, tous les textes dans une signification globale, c’est-à-dire dans leur grande unité thématique.

Avant de concevoir l’idéal, l’homme supporte d’abord les menaces accablantes qui provoquent l’angoisse existentielle. C’est pourquoi nous nous efforcerons en premier lieu d’analyser les éléments qui s’opposent à l’idéal, envisagés sous ses aspects sociologiques (la ville corrompue, la foule, la violence urbaine, les contraintes sociales). Par ailleurs, nous nous intéresserons aux déchirements intérieurs qui entraînent une certaine marginalité sociale et psychologique.

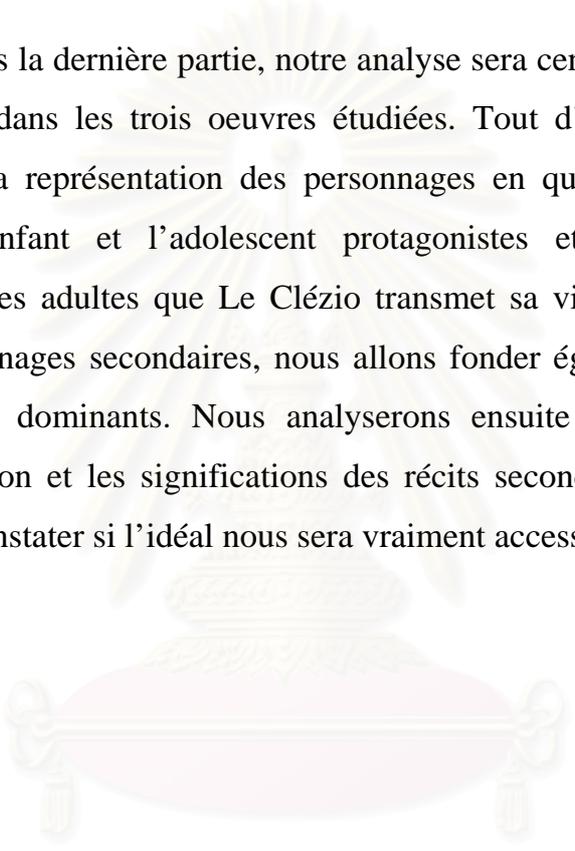
La deuxième partie se concentrera sur une autre relation au monde que la domination matérialiste voire rationaliste de l’urbanisme moderne. Le Clézio nous a toujours incité à vivre avec une faculté d’émerveillement de tous les instants. Il nous faudra donc étudier les moyens qui conduisent vers la simple joie d’exister. De plus, par le sentiment cosmique, nous

¹ LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, pp.386-388.

² Cité par Marina SALLES, *Étude sur J.M.G. Le Clézio : Désert*, ellipses, 1999, p.81.

verrons comment les personnages lecléziens établissent des relations heureuses avec la nature poétique. Ensuite, nous nous intéresserons d'une part à l'espace d'initiation comme le désert, la mer et la montagne avant de souligner d'autre part la question du temps. Finalement, nous viserons à montrer le mode de vie sans contraintes selon la conception de notre écrivain.

Dans la dernière partie, notre analyse sera centrée sur la présentation de l'idéal dans les trois oeuvres étudiées. Tout d'abord, nous tâcherons d'étudier la représentation des personnages en quête de l'idéal. C'est à travers l'enfant et l'adolescent protagonistes et aussi à travers les protagonistes adultes que Le Clézio transmet sa vision du monde. Quant aux personnages secondaires, nous allons fonder également une étude sur leurs rôles dominants. Nous analyserons ensuite la place, la situation d'énonciation et les significations des récits seconds. Enfin, notre travail tente de constater si l'idéal nous sera vraiment accessible.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHAPITRE I

ANGOISSE DU MONDE CONTEMPORAIN

Il est indéniable que tous les êtres humains visent au plaisir, à la perfection et aux commodités de toutes choses. Actuellement, nous vivons dans la société moderne où la grandeur intellectuelle, le progrès scientifique, la technologie ou bien l'industrialisme s'imposent comme la valeur commune. Cependant, l'univers urbain devient un espace d'abomination parce qu'il multiplie également la crise et les contraintes sociales. Dans cette perspective, nous comprenons pourquoi la quête de l'idéal est envisagée comme un besoin fondamental.

En effet, la quête de l'idéal présuppose un rejet radical du moment ou du lieu où l'on vit. Autrement dit, le territoire de l'idéal "n'est pas ici" ; il implique, par conséquent, à imaginer un ailleurs où l'homme peut agir sans contraintes. Mais avant d'accéder à "une vie nouvelle", il nous serait intéressant de disséquer tout d'abord les facteurs sociaux qui provoquent l'angoisse existentielle. Ensuite, nous tâcherons d'étudier le problème de l'aliénation et de la marginalité.

1. L'urbanisme moderne

La réflexion sur les problèmes de la condition humaine n'est pas neuve. Depuis le dix-huitième siècle, Jean-Jacques Rousseau a déjà exposé un regard critique sur le développement social dont, selon lui, proviennent le mal et l'injustice. Au vingtième siècle, Le Clézio décrit à son tour les

menaces qui pèsent sur notre monde. Il dénonce la civilisation moderne, en particulier, la société occidentale qui est un produit de l'intelligence analytique et organisatrice:

“La civilisation moderne est aveugle, [...]. Tout lui est difficile, étranger, et ce qu'elle aperçoit est déformé par ses lunettes, [...]. Elle veut comprendre, elle cherche les structures, les sens cachés. Mais le bonheur lui échappe, le vrai bonheur, magique et prompt comme une danse, le bonheur de la lumière, de la mer, du ciel. La matière est la seule intelligence de l'homme, sa seule vérité, sa technique”¹

L'homme ne sait pas vivre en plénitude ; la plupart du temps, nous nous soumettons aux valeurs conquérantes du monde moderne qui nous ferment les yeux et nous éloignent des merveilles. De ce fait, il nous faut constater comment la ville, la foule, l'agression et les contraintes sociales sont intrinsèquement incompatibles avec l'absolu.

1.1. La ville

Comme des fleuves qui débordent, les villes tentaculaires ne cessent de s'étendre sur le monde entier, finissant par former une seule ville. Dans cette métamorphose chaotique, la ville se retourne contre le vivant.

“Il y a longtemps, très longtemps, beaucoup d'hommes sont arrivés, ils ont installé leurs maisons sur les rivages, dans les vallées, et les maisons sont devenues des villages, et les

¹ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, Gallimard, pp.352-353.

villages sont devenus des villes. Même les oiseaux ont fui. Même les poissons avaient peur.”¹

Dans *Hazaran*, des pauvres déracinés viennent s’établir à la Digue des Français, près des marécages qui bordent l’estuaire du fleuve. Ils construisent leur hutte avec de vieilles planches ou de grandes feuilles de papier goudronné. Mais, le projet du gouvernement, celui de réaliser la “Ville Future”, dont les maisons ressemblent à “une tranche de brique”, empêche les habitants de poursuivre leur vie simple.

“C’est un peu plus tard qu’on a compris, quand on a su que c’étaient des messieurs et des étudiants du gouvernement qui venaient pour tout transporter, la ville et les gens, dans un autre endroit. Le gouvernement avait décidé que la Digue ne devait plus exister, parce que c’était trop près de la route et de la piste des avions, ou peut-être parce qu’ils avaient besoin des terrains pour construire des immeubles et des bureaux. [...]”²

D’ailleurs, à cause de cette urbanisation moderne, l’homme se sent souvent mal à l’aise parce que rien n’y deviant vraiment familier. Dans *Villa Aurore*, Gérard Estève raconte son retour dans un endroit où il avait connu étant enfant, la maison qu’on appelait la “Villa Aurore”. Mais il ne retrouve plus le charme ancien. Les souvenirs de son enfance sont perturbés par une mutation inacceptable qui ne provoque qu’une angoisse.

“[...] Et puis mes souvenirs d’enfance semblaient dérisoires, maintenant que la ville moderne avait rongé la villa Aurore,

¹ LE CLÉZIO, “La montagne du dieu vivant”, *Mondo et autres histoires*, Gallimard, p.138.

² *Ibid.*, p.211.

car rien ne pouvait cacher la plaie, la douleur, l'angoisse qui régnaient maintenant ici.”¹

Le Clézio est extrêmement sensible à l'énormité et à l'horreur des métropoles. Le monde occidental, d'un point de vue général, apparaît comme un paradis terrestre, mais une fois à l'intérieur, on devient esclave. Dans *Désert*, Lalla, une jeune fille marocaine mène une vie simple et heureuse dans un pauvre bidonville. (Le titre de la première partie de son histoire est “Le Bonheur”). Elle est d'abord fascinée par les récits de voyages racontés par Naman le pêcheur. Grâce aux descriptions idéalisées “des grandes villes blanches”² qu'il a connues en Espagne ou en France, l'Europe acquiert donc une dimension mythique aux yeux de Lalla et suscite même le désir d'aventure.

“Emmène-moi là-bas quand tu partiras”, dit Lalla.³

Dans “La Vie chez les esclaves” dont le titre est bien significatif, Lalla arrive à Marseille sur un bateau de la Croix-Rouge internationale. Quelques jours après son arrivée, elle déambule à travers la ville et elle constate que les grandes villes paradisiaques qu'elle porte dans l'esprit ne sont qu'une illusion.

“Cette ville est vraiment très grande. [...] Il y a tellement de rues, tellement de maisons, de magasins, de fenêtres, d'autos ; cela fait tourner la tête, et le bruit, et l'odeur de l'essence brûlée enivrent et donnent mal à la tête.”⁴

¹ LE CLÉZIO, “Villa Aurore”, *La Ronde et autres faits divers*, Gallimard, p.131.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, Gallimard, p.103.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.266.

La découverte de la civilisation européenne inspire à la jeune fille le dégoût de la vie urbaine et l'entraîne rapidement au gouffre de misère humaine. Elle apprend à connaître "le bruit de la peur"¹, la faim et la pauvreté en errant dans la ville marseillaise, entourée de mendiants et de prostituées. Elle hait cette atmosphère triste et menaçant dans lequel règne le mal de toutes sortes.

"Le vent du mal souffle dans la rue, c'est lui qui fait le vide sur la ville, la peur, la pauvreté, la faim ; [...] Lalla le hait, lui, et tous ces géants aux yeux ouverts, qui règnent sur la ville, seulement pour dévorer les hommes et les femmes, les broyer dans son ventre."²

L'homme devient une victime dans la métropole immense et inhumaine. Il ne peut échapper facilement à cet asservissement urbain.

"[...] Mais le grand immeuble sale reste debout, écrasant les hommes de toute sa hauteur. Ce sont les géants immobiles, aux yeux sanglants, aux yeux cruels, les géants dévoreurs d'hommes et de femmes. [...]"³

Le Clézio présente la ville sous un aspect peu favorable. La ville piège et dévore la vie. Il arrive que nous ayons un malaise en pleine rue. Dans *Ariane*⁴, Christine, une jeune fille d'un milieu populaire, traîne dans

¹ *Ibid.*, p.300.

² *Ibid.*, pp.312-313.

³ *Ibid.*, p.315.

⁴ *Ariane*, en fait, désigne le quartier dit "de l'Ariane", qui est un repli de la vallée du Paillon, un peu en retrait de la ville ancienne de Nice, dans l'intérieur des terres, et où a été édifié dans les années 1960 un ensemble d'immeubles à vocation d'habitat populaire.

une cité HLM un jour férié en éprouvant le sentiment d'insécurité et une peur incompréhensible.

“Tout à coup, elle sent la peur. Elle ne sait pas bien de quoi elle a peur, mais c'est là, en elle, comme un frisson, et aussi autour d'elle, dans le silence des grandes rues vides, des immeubles géants aux centaines, aux milliers de fenêtres, [...]. C'est une peur étrange, imprécise, qui serre la gorge de Christine et mouille de sueur son dos et ses paumes, malgré le froid.”¹

Dans *Magazine littéraire* numéro 362, Le Clézio déclare à Gérard de Cortanze que “la société moderne a voulu évacuer la mort, la maladie, la souffrance.”² Cette idée est constamment formulée dans ses oeuvres. Le romancier, par ailleurs, multiplie les images pour décrire une ville géante, prison, labyrinthe car la ville évoque l'enfer, l'impression de torpeur et de mort.

“C'est comme une haleine de mort qui souffle le long des rues, qui emplit les recoins pourris au bas des murs. Où aller? [...] Lalla a toujours un peu peur, quand elle voit ces grandes fenêtres garnies de barreaux, parce qu'elle croit que c'est une prison où les gens sont morts autrefois.”³

Les grandes rues et les immeubles gigantesques sont une marque de prospérité matérielle. Pourtant, toutes ces choses-là confirment la présence froide, déchirante et inhumaine. Le vide intense vient de toutes parts.

¹ LE CLÉZIO, “Ariane”, *loc.cit.*, p.100.

² DE CORTANZE, “Une littérature de l'envahissement”, *Magazine littéraire*, numéro 362, p.24.

³ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.301.

En conséquence, l'homme est quotidiennement obligé de lutter contre la peur, le mal, l'indifférence et aussi la solitude.

“Lalla voit tous les détritrus comme rejetés par la mer, boîtes de conserve rouillées, vieux papiers, morceaux d'os, [...]. Ce sont les marques de la solitude, de l'abandon, comme si les hommes avaient déjà fui cette ville, ce monde, qu'ils les avaient laissés en proie à la maladie, à la mort, à l'oubli. [...].”¹

La ville s'attaque à la vie puisqu'elle pollue ; des immondices provoquent non seulement les images répugnantes mais ils portent les stigmates de l'abandon qui accentuent la souffrance interne chez l'individu. De même dans les quartiers pauvres de Nice, à l'Ariane, il s'agit de la pollution causée par l'usine d'incinération des ordures. La cité se manifeste donc comme un véritable cimetière.

“[...], et l'usine de crémation qui laisse flotter son nuage âcre et lourd au dessus de la vallée. Ici, on est loin de la mer, loin de la ville, loin de la liberté, loin de l'air même, à cause de la fumée de l'usine de crémation, et loin des hommes, parce que c'est une cité qui ressemble à une ville désertée.”²

Remarquons que les personnages lecléziens s'habituent mal aux métropoles. La ville est avant tout un lieu d'excès qui ne laisse l'âme en paix, à vrai dire, c'est un lieu de bouleversement.

¹ *Ibid.*, pp. 306-307.

² LE CLÉZIO, “Ariane”, *loc.cit.*, p.89.

“La ville, derrière lui, qui s’éloigne, est solitaire comme le maudit plateau où souffle le vent. C’est un endroit pour la haine, pour le plaisir et la peur, qui sont tout un”¹

“Là-bas, en bas, dans la brume grise de la ville, il y a la peur, la haine, le dégoût.”²

Ces deux points de vue, l’un d’Antoine, héros du *Jeu d’Anne* qui ne supporte plus son existence malheureuse, décide enfin de se suicider et l’autre de Tayar, l’évadé dans *l’échappé*, manifestent une relation de correspondance et illustrent l’indignation du romancier à propos de la ville.

1.2. La foule

La foule se présente comme une des caractéristiques distinctives de l’urbanisme moderne. Au sens ordinaire, le mot foule représente une réunion, en un même lieu, d’un très grand nombre d’individus quelconques, c’est-à-dire quels que soient leur sexe, leur nationalité ou leur situation sociale. En outre, il est certain que, dans les métropoles, la foule est composée d’éléments beaucoup plus variés que dans les villages. Il s’agit donc des “foules hétérogènes”.³Dans *Désert*, Lalla constate que, à Marseille, il y a tant de mendiants, de prostituées, de vieillards, d’enfants, de pauvres et “il y a des gens de tous les pays du monde, qui parlent toutes sortes de langues ; [...]”⁴Pourtant, malgré cette diversité générale, la foule possède également des caractères communs.

¹ LE CLÉZIO, “Le jeu d’Anne”, *loc.cit.*, p.146.

² LE CLÉZIO, “l’échappé”, *loc.cit.*, p.62.

³ LE BON, *Psychologie des foules*, puf, p.94.

⁴ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.269.

Premièrement, la foule agit dans la précipitation. Dans la ville, les gens ont l'air pressé. Chaque minute ou chaque seconde qui coule leur semble précieuse. On peut dire qu'ils sont esclaves du temps.

“À midi, les gens marchaient à grandes enjambées dans les rues de la ville. Ils sortaient des maisons, montaient dans les autos, claquaient les portières. Mondo aurait bien voulu leur dire : «Attendez! Attendez-moi!» Mais personne ne faisait attention à lui.”¹

Mondo n'aime pas les endroits trop peuplés. “Il préférerait les espaces ouverts, là où on voit loin.”²Lullaby est comme lui, la fourmilière d'hommes l'indispose et l'agresse par son effervescence vertigineuse. Elle a l'impression d'être tombée dans une cohue de marionnettes agitées.

“[...]. Quand elle arriva au centre-ville, sa tête tournait comme prise par le vertige. La foule allait et venait, tourbillonnait comme les feuilles mortes. Les groupes d'hommes et de femmes s'aggloméraient, se dispersaient, se reformaient plus loin, comme la limaille de fer dans un champ magnétique. Où allaient-ils? Que voulaient-ils?”³

Il existe, chez les personnages de Le Clézio, une crainte pathologique des lieux publics, quelque chose qu'on appelle l'agoraphobie. Le plus souvent, on cherche une cachette salvatrice et parfois on se rend inaperçu, comme Lalla qui sait disparaître très vite, de plus, elle a l'impression d'être invisible en mettant un manteau de laine marron trop

¹ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.37.

² *Ibid.*, p.56.

³ LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, p.112.

long pour elle. Par ailleurs, une masse d'hommes paraît terrifiante surtout quand on n'est pas intégré, qu'on se sent surveillé.

“Peut-être que les gens ont peur, ici? Peur de quoi? C'est difficile à dire, c'est comme s'ils se sentaient surveillés, et qu'ils devaient faire attention à tous leurs gestes, à toutes leurs paroles. Mais personne ne les surveille vraiment. Alors, ça vient peut-être de ce qu'ils parlent tellement de langues différentes?”¹

Ensuite, la foule a des comportements inhumains ; elle est indifférente, elle peut devenir cruelle. Dans la société de consommation où nous vivons actuellement, les gens se préoccupent plutôt de leur propre plaisir et de leur propre intérêt sans se soucier de ceux des autres. Dans *Moloch*, Liana, une jeune fille marginale, se retire de la société. Elle se loge, avec son chien Nick, dans un mobile home où elle accouche d'un enfant. Pour avoir de quoi manger, elle est obligée d'aller au supermarché et c'est là qu'elle ressent un malaise profond. Les mots choisis pour décrire le comportement de la foule sont riches de sens.

“ Liana marche longtemps dans les allées du supermarché, [...]. Les gens ne la regardent pas. Ils sont trop occupés à regarder les gâteaux, les fruits, [...], ils ont des visages couleur de viande, des yeux brillants comme des capsules, leurs mains sont avides de prendre, d'emporter

Alors tout à coup elle s'aperçoit qu'elle ne cherche rien d'autre que la sortie, une porte, n'importe où, pour fuir, pour être dehors. [...].”²

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.283.

² LE CLÉZIO, “Moloch”, *loc.cit.*, pp.51-52.

“Chacun pour soi, chacun chez soi.” Cette formule reflète bien la mentalité des foules. Dans *Mondo*, le petit garçon au tricycle rouge qui ne veut pas prêter son jouet à Mondo représente le sens de la propriété. Il est déjà gâté par la société de consommation individualiste. De plus, aux yeux de l’ouvrier portugais, le héros dans *Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?*, qui se retrouve au chômage et devient cambrioleur pour nourrir sa famille, les troubles sociaux empirent sans aucun espoir de s’améliorer puisque la cupidité humaine est inépuisable. Les gens cherchent le maximum et ignorent ceux qui sont misérables.

“Mais aussi, quelquefois, je me dis que ça ne finira jamais, jamais, parce que les gens riches n’ont pas de considération pour ceux qui sont dans la misère, ils s’en moquent, ils gardent leurs richesses pour eux, enfermées dans leurs maisons vides, dans leurs coffres-forts.”¹

D’un point de vue sentimental, l’indifférente froideur est vraiment poignante, s’ajuste même à la fatalité de l’existence. Ainsi, dans la société moderne, les gens se transforment peu à peu en cadavres vivants car leurs coeurs sont dévorés par un égoïsme implacable.

“Dans les cellules de leurs appartements fermés, les adultes ne savent pas ce qui se passe au-dehors, ils ne veulent pas savoir qui tourne dans les rues vides, sur les vélomoteurs fous. Comment pourraient-ils le savoir? Ils sont prisonniers du plâtre et de la pierre, le ciment a envahi leur chair, a obstrué leurs artères.”²

¹ LE CLÉZIO, “Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?”, *loc.cit.*, p.233.

² LE CLÉZIO, “La ronde”, *loc.cit.*, p.22.

Il y a, chez Le Clézio, de la haine pour cette race inhumaine qui brise l'alliance originelle et s'éloigne de la nature. Quant aux êtres pauvres et vulnérables, la plupart d'eux quittent son pays natal pour chercher un emploi dans les grandes villes. Ils y espèrent d'avoir une vie meilleure. Dans *Désert*, la révélation de la misère et de l'indifférence poussent Lalla à s'absorber dans la méditation sur la condition humaine.

“Il y a si longtemps que les hommes n'ont pas mangé à leur faim, si longtemps qu'ils n'ont pas eu de repos, ni de bonheur, ni d'amour, mais seulement des chambres souterraines, froides, où flotte la vapeur d'angoisse, seulement ces rues obscures où courent les rats, où coulent les eaux pourries, où s'entassent les immondices. Le mal.”¹

Lorsque la vie est tellement pénible et lorsque l'amour fraternel n'existe pas, c'est plus facile pour l'homme de devenir méchant.

“Les hommes ont des visages effrayants quand vient la nuit, et qu'ils sont à demi éclairés par les réverbères. Leurs yeux brillent durement, [...]. Lalla marche vite, maintenant, comme si elle essayait de s'enfuir. Par moments, un homme la suit, cherche, à venir près d'elle, à la prendre par le bras ; alors Lalla se cache derrière une auto, puis elle disparaît”²

Nous sommes ainsi amenés à conclure que la population agglomérée dans l'urbanisme moderne provoque naturellement le désordre, la violence possible, instaurant enfin un monde dur et destructeur.

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.306.

² *Ibid.*, p.274.

1.3. L'agression dans la société

Au lieu de protéger l'homme et de lui offrir un refuge rassurant, l'urbanisme moderne multiplie en revanche les agressions par une atteinte à l'intégrité psychologique ou physiologique des individus. D'autre part, l'irrésistible élan de ce qu'on appelle la modernisation est en train de se répandre sur toute la planète, mais celle-ci s'oppose à la nature poétique et accueillante, elle stérilise, elle se ferme sur le bonheur et, finalement, l'homme se trouve en conflit permanent avec le monde où il subit des violences inouïes. Nous voyons le destin de la Villa Aurore, le récit s'attarde longuement sur les angoisses de la vieille dame devant les agressions nocturnes. Pour une raison d'utilité publique, la vieille dame, seule et faible, est expropriée. Sa maison doit donc être détruite.

“[...] moi je sais qu'ils reviendront, ils viendront la nuit, et ils taperont sur les volets avec leurs barres de fer, et ils lanceront des cailloux, et ils pousseront leurs cris sauvages. Depuis des années, ils font cela pour me faire peur, comprenez-vous, pour que je m'en aille d'ici, mais où est-ce que j'irais? [...]. Ils ont pris le terrain pour la route, pour l'école, [...]. Mais il y a encore cette maison, c'est cela qu'ils veulent maintenant, ils ne me laisseront pas en repos tant qu'ils n'auront pas eu la maison, pour quoi faire? Pour construire encore, encore. [...]”¹

En effet, les agresseurs potentiels sont les machines qui dévastent et ne respectent rien. Dans *Orlamonde*, Annah, une jeune fille s'attache beaucoup au vieux théâtre en ruine au sommet d'une falaise. Elle préfère s'asseoir dans l'embrasure de la grande fenêtre par laquelle elle voit bien la

¹ LE CLÉZIO, “Villa Aurore”, *loc.cit.*, pp.129-130.

mer et le ciel. Néanmoins, elle résiste en vain à la destruction de son endroit aimé.

“Ils ont amené les machines jaunes, la grue dont l’immense flèche oscille dans le vent, les compresseurs, les bulldozers, et aussi la machine qui porte au bout de son bras une grande boule de métal noir. Pierre dit que c’est pour abattre les murs, il en a vu une comme ça en ville, elle balance son poids et elle le lâche sur les maisons qui s’effondrent comme si elles étaient en poussière.”¹

Dans *Ariane*, le bruit redoutable des cyclomoteurs brise la tranquillité nocturne de la cité HLM; il constitue un univers d’agressivité dans la mesure où il envahit tout et devient assourdissant.

“[...]. Ou bien, tout d’un coup, quand la nuit tombe, il y a le bruit déchirant des cyclomoteurs, et la troupe passe à toute vitesse en zigzaguant à travers les parking, [...]. Le bruit de leurs engins se répercute sur les murs de ciment, rugit dans les couloirs, dans les souterrains, fait aboyer quelques chiens. [...]. C’est un bruit étrange comme celui d’un troupeau de bêtes sauvages, qui crie et rugit dans la nuit, fait rouler des échos au fond des ravins obscurs. C’est un bruit qui fait naître la peur, parce qu’il vient de tous les côtés à la fois, incompréhensible, presque surnaturel.”²

De plus, l’odieuse exploitation de l’homme par l’homme et la violence des rapports de domination menacent des minorités silencieuses,

¹ LE CLÉZIO, “Orlamonde”, *loc.cit.*, pp.243-244.

² LE CLÉZIO, “Ariane”, *loc.cit.*, pp.90-91.

particulièrement, les enfants qui sont toujours victimes. Notre société moderne, bien-pensante et nantie, les persécute sans scrupules. Dans *Désert*, Lalla témoigne d'une détresse à la fois physique et morale de Radicz, un jeune mendiant vendu par sa propre mère à un homme qui lui apprend la mendicité et le vol. Bien qu'il soit gentil envers Radicz, cet homme profite abusivement de ce pauvre garçon, des autres petits garçons et des autres filles pour son intérêt. D'autre part, la délinquance juvénile représente, sans aucun doute, un acte agressif à l'image de la nouvelle société. En outre, comme Lalla est très sensible à la misère humaine, elle ne tolère pas la brutalité de Zora, une marchande de tapis. Par conséquent, elle décide bientôt de ne plus aller travailler avec cette femme cruelle et méchante.

“La marchande s'appelle Zora, c'est une grande femme vêtue de noir, qui tient toujours dans ses mains grasses une baguette souple avec laquelle elle frappe les jambes et les épaules des petites filles qui ne travaillent pas assez vite, ou qui parlent à leur voisine.”¹

La ville moderne est dangereuse pour les faibles. Dans les trois oeuvres étudiées, nous pouvons remarquer que certaines filles protagonistes de Le Clézio sont menacées par l'agression sexuelle qui s'acharne contre l'innocence et la fraîcheur enfantine. Dans *Lullaby*, Lullaby est émerveillée par une maison grecque, mais quand elle entre à l'intérieur, la trace de la sexualité bestiale sur les murs la tourmente et lui fait perdre son équilibre.

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.187.

“Les murs étaient couverts de graffiti et de dessins obscènes. Cela la mit en colère, comme si la maison était vraiment à elle. [...]”¹

Dans *Désert*, Lalla découvre le vice et l’obscénité en la personne d’Asaph, le frère du vieux Naman, qui regarde tout le temps “le ventre et les seins de Lalla, avec ses vilains yeux humides.”² Puis, à l’hôtel Sainte-Blanche où elle travaille comme femme de ménage, elle trouve encore des conduites ignobles des hommes, par exemple, “un magazine plein de photos obscènes (dont) les pages sont froissées, collées de sperme, les photos sont salies et usées comme si elles avaient été traînées dans la rue sous les pas des gens.”³ À cause du désir voluptueux d’un yougoslave, elle est presque violée.

“Il y a celui qui lit ses revues obscènes, et qui laisse traîner toutes ces photos de femmes nues sur son lit défait, pour que Lalla les ramasse et les regarde. C’est un Yougoslave, qui s’appelle Gregori. Un jour, Lalla est entrée dans sa chambre, et il était là. Il l’a prise par le bras et il a voulu la faire tomber sur son lit, mais Lalla s’est mise à crier et il a eu peur. Il l’a laissée partir en lui criant des injures.”⁴

Lalla a de la chance d’échapper à cet homme brutal. Malheureusement, dans *Ariane*, Christine est violée par des motards. Pour Le Clézio, “le viol, c’est la situation actuelle de la femme qui en s’aventurant se rend vulnérable à cette agression. Le fait qu’elle soit assez

¹ LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, p.94.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.267.

³ *Ibid.*, pp.291-292.

⁴ *Ibid.*, pp.320-321.

souvent victime de viols n'est pas une définition de la femme, c'est simplement sa vulnérabilité dans le monde présent.”¹ Cela veut dire que la société moderne n'assure jamais aux filles la sécurité fondamentale dans la vie. La scène ci-dessous nous affirme la violence et la bestialité humaine :

“[...] Interminablement, l'un après l'autre, ils l'ouvrent, ils la déchirent, et la douleur est si grande qu'elle ne sent plus la peur ni le froid, mais seulement le vertige qui se creuse en elle, qui l'écrase plus loin que son ventre, plus bas, [...]. Chaque fois qu'un garçon entre en elle, en forçant, la douleur grandit dans son corps et l'entraîne au fond du puits. Les mains écrasent ses poignets contre le sol, écrasent ses jambes. Les bouches s'appliquent sur sa bouche, mordant ses seins, étouffent sa respiration.”²

La relation sexuelle, au sens sublime du terme, représente l'union de deux êtres vivants, conditionnés par l'amour ou la tendresse. Mais dans l'urbanisme moderne où ses peuples agissent avec une grande hâte, elle devient un témoignage de conduite ignoble, des saletés scandaleuses et des vomissures de la vie. Les femmes sont simplement perçues comme un objet sexuel des hommes. Dans cette image, l'homme se transforme en animal. L'acte de tendresse devient un besoin bestial de l'égoïsme masculin.

“[...] les jeunes femmes sont renversées sur les vieux matelas tachés, et possédées en quelques secondes par les hommes silencieux dont le sexe brûle comme un tison. Puis ils se rhabillent et s'en vont, et leur cigarette posée sur le bord de la

¹ Propos recueillis par Gérard DE CORTANZE, *J.M.G. Le Clézio*, folio, 1999, p.237.

² LE CLÉZIO, “Ariane”, *loc.cit.*, p.104.

table n'a pas eu le temps de s'éteindre. Dans l'intérieur des géants dévoreurs, les vieilles femmes sont couchées sous le poids des hommes qui les écrasent, qui salissent leurs chairs jaunes. [...].”¹

Substantiellement, certaines valeurs collectives sont considérées comme la mentalité agressive par excellence. Dans *Le jeu d'Anne*, il semble que, chez les hommes, la relation sexuelle est une preuve de masculinité. “Pour s’amuser”², les types de la ville amènent leurs filles après avoir bu et dansé dans les boîtes de nuit, au “paysage sexuel.”³ “C’est un endroit plein de haine et de violence.”⁴

“Partout ici, la nuit, ils viennent. [...]. Ils viennent en courant à travers les broussailles. Il y a le rire excité, un peu effrayé peut-être, des filles que les types font semblant de perdre dans les broussailles. Ils tombent par terre, ils se roulent là, contre les buissons. Ils déchirent leurs vêtements dans les épines, et les cheveux des filles sont pleins de terre et de brindilles.”⁵

Tandis que la société humaine progresse sans cesse, la blessure causée par la déshumanisation et la violence des rapports entre l’homme devient de plus en plus grave. Il nous arrive de nous demander parfois si nous vivons actuellement dans l’époque où la violence se déclenche partout?

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.315.

² LE CLÉZIO, “Le jeu d’Anne”, *loc.cit.*, p.142.

³ *Ibid.*, p.144.

⁴ *Ibid.*, p.145.

⁵ *Ibid.*

1.4. Les contraintes sociales

Pour Le Clézio, la vie est avant tout liberté, épanouissement serein et sans contrainte. Mais étant donné que nous ne sommes pas seuls dans la société, il nous est donc obligé, pour y avoir la paix civile, d'agir conformément aux règles et aux valeurs établies qui ne sont rien d'autre que les contraintes de l'existence.

1.4.1. L'ordre

Lorsque l'homme obéit aux systèmes d'ordre idéologiques, sociaux, culturels qu'impose la société ou quand il doit faire quelque chose par force ou sous la menace, il agit évidemment par contrainte. Toute la société a besoin de se délimiter, de se définir, elle n'accepte la liberté humaine que quand celle-ci est soumise à la réglementation. Dans *Mondo*, la présence de l'enfant mendiant perturbe l'image harmonieuse de la ville moderne, prétendument civilisée. L'organisation rigoureuse de la cité exige, par conséquent, la capture de Mondo.

“Les policiers et les gens de l'Assistance n'aiment pas que les enfants vivent comme cela, en liberté, mangeant n'importe quoi et dormant n'importe où.”¹

Les représentants de l'ordre constitué et les garants de l'autorité comme “les hommes en uniforme”², l'Assistance publique, le Ciapacan et surtout le Commissaire et ses policiers sont assurément antipathiques d'après Le Clézio. Ils sont les rouages de l'ordre qui appliquent la loi de façon aveugle et impitoyable. Après la fuite de Mondo, le commissaire

¹ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.14.

² *Ibid.*, p.52.

mène une enquête agressive. Chez Thi Chin, il entre presque de force et scrute à l'intérieur de la maison. Mondo, qui a mis le feu à l'infirmierie en s'évadant, est pour lui un "sauvage"¹ qu'il faut faire rentrer dans le rang. Aussi le commissaire est-il perçu comme le symbole d'une société inhumaine qui broie des individus différents ou marginaux, sentis comme dangereux.

Au service des Institutions, ceux qui maintiennent l'ordre restent à la surface et ne peuvent comprendre les êtres, leurs motivations et leurs problèmes. Dans *Désert*, des policiers français déguisés en civils frappent aux portes des immigrés. Ils entrent chez Aamma et veulent savoir si Lalla a du travail. Ils lui disent de faire attention, qu'elle risque bien de devenir "une putain à dix francs"², comme beaucoup d'autres filles. Cela montre que les autorités accomplissent machinalement leur fonction ; ceux-ci maintiennent seulement l'ordre, les inquisitions et les persécutions sans jamais penser aux sentiments.

D'ailleurs, la nécessité de travailler est sans doute une entrave à la liberté et le plus souvent à la dignité humaine. Dans *Le passeur*, Miloz, un immigré clandestin, subit un contrat de travail pour deux ans au chantier de construction dans lequel il se croit prisonnier.

"La carrière était fermée par une clôture de fil de fer barbelé, dont le portail était condamné la nuit par un cadenas. Il y avait aussi un grand chien-loup enchaîné, qui courait attaché à la clôture par un mousqueton passé dans un fil de fer."³

¹ *Ibid.*, p.14.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.285.

³ LE CLÉZIO, "Le passeur", *loc.cit.*, p.213.

L'obéissance aux ordres reçus implique la passivité de l'homme. Tel est le cas pour le travail que font les deux protagonistes au début de *La grande vie*, elles exercent leur métier d'ouvrières dans un atelier de confection où elles ne jouissent d'aucune liberté.

«C'est le bagne», disait Olga, une voisine. Mais elle ne parlait pas trop fort parce que c'était défendu de parler pendant le temps de travail. Celles qui parlaient, qui arrivaient en retard, ou qui se déplaçaient sans autorisation devaient payer une amende au patron, vingt francs, quelquefois trente, ou même cinquante. Il ne fallait pas qu'il y ait de temps mort.»¹

Un certain principe de conduite peut être conçu comme l'ordre implicite car il exige une soumission ou un devoir à faire. Comme affirme le célèbre propos d'André Gide: "La famille, je vous hais", l'engagement familial provoque également chez Le Clézio, une contrainte: "Elle (Christine) ne veut pas entrer chez ses parents, pas encore."² Plus précisément, la famille contrarie un dessein de l'individu.

"S'il n'y avait pas ma femme, les enfants, je pourrais peut-être m'en aller, je ne sais pas, au Canada, en Australie, n'importe où, changer d'endroit, changer de vie..."³

L'ordre est donc une sorte de jugement social, un ensemble d'épreuves auxquelles nous nous soumettons pour pouvoir nous intégrer dans la société. Celui qui transgresse ses normes est préjugé comme

¹ LE CLÉZIO, "La grande vie", *loc.cit.*, p.154.

² LE CLÉZIO, "Ariane", *loc.cit.*, p.98.

³ LE CLÉZIO, "Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?", *loc.cit.*, pp.227-228.

marginal. Quoi qu'il en soit, l'ordre nous entraîne vers l'impasse. Il est une véritable tenaille qui se serre sur la liberté et sur le bonheur. Dans *La Ronde*, Le Clézio oriente le lecteur vers un supplément de sens : une jeune fille, pour faire partie d'une bande, subit une épreuve initiatique consistant en un vol à l'arraché ; elle passe en cyclomoteur près d'une femme à qui elle dérobe son sac à main ; elle a d'abord fait un parcours circulaire pour prendre son élan, mais sitôt après son vol elle percute un camion qui la broie. Cette anecdote tragique renvoie à la situation actuelle où l'on subit une épreuve initiatique de l'ordre afin d'être accepté par un groupe social. Mais celui qui la soumit aveuglement peut être considéré comme un condamné à mort vivant, jugé coupable pour avoir voulu se faire une place dans la société moderne.

1.4.2. L'éducation

“Je ne me sens pas intéressé par un savoir qui cherche à vaincre ou à convaincre. Je n'ai pas de goût pour l'intelligence qui trace ses plans, qui organise le futur.”¹

D'après la citation, nous voyons que Le Clézio a sévèrement critiqué le système éducatif traditionnel qui nous apprend en principe à délimiter, à appliquer des méthodes voire à analyser des informations afin de comprendre la formulation, d'exploiter la situation et de nous rassurer. Selon lui, l'éducation institutionnelle nous empêche d'établir le contact avec la réalité. À l'école, les enfants éprouvent un malaise, ils ne semblent pas du tout s'amuser comme en témoigne l'attitude de Daniel, le genre héros dans *Celui qui n'avait jamais vu la mer* :

¹ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre.*, p.103.

“Il ne se mêlait pas aux conversations des autres, sauf quand il était question de la mer, ou de voyages. [...]. Les choses de la terre l’ennuyaient, les magasins, les voitures, la musique, les films et naturellement les cours du Lycée. Il ne disait rien, [...]. Mais il restait sur place, assis sur un banc ou bien sur les marches de l’escalier, devant le préau, à regarder dans le vide. [...]. C’était comme s’il dormait les yeux ouverts.”¹

Dans *Orlamonde*, Annah “manquait l’école presque tous les jours depuis trois mois, pour aller regarder la mer et le ciel.”² De même que Lullaby et Daniel, ils ne cessent de rêver à la nature poétique. Mais comme la culture ne cherche qu’à intellectualiser et à approfondir une expérience concrète, on accepte difficilement le rêve et la contemplation. Les enfants perdent ainsi leur pouvoir d’animation et leur participation imaginative à la fois au monde, aux autres et à eux-mêmes. Dans *Lullaby*, nous écoutons la jeune fille décrire son école à son père :

“«[...] J’avais vraiment l’impression d’être dans une prison [...]. Imagine tous ces murs partout, tellement de murs que tu ne pourrais pas les compter, avec des fils de fer barbelés des grillages, des barreaux aux fenêtres! [...]»”³

Dans la scène de confrontation entre Lullaby et la directrice, nous sommes susceptibles de distinguer deux valeurs opposantes : celle de la naïveté enfantine et celle de l’intelligence aveugle. Le Clézio est contre les intellectuels; c’est pourquoi il compare caricaturalement la directrice avec un mannequin de magasin : un corps en plastique, figé et mécanique.

¹ LE CLÉZIO, “Celui qui n’avait jamais vu la mer”, *loc.cit.*, pp.167-168.

² LE CLÉZIO, “Orlamonde”, *loc.cit.*, p.241.

³ LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, pp.90-91.

“[...] c’était seulement un grand mannequin de matière plastique, vêtu d’une cape de loden vert. Les bras écartés du mannequin vibraient un peu et son visage pointu couleur de cire ressemblait à celui de la directrice. [...]”¹

La métamorphose de la directrice révèle que “la vie n’est pas dans l’intelligence, ni dans le savoir”² L’important n’est pas d’être rempli de connaissances. Vivre est ailleurs. Mais où, exactement?

1.4.3. L’argent

L’argent facilite les activités économiques de l’homme. Toutefois, notre romancier inspire l’horreur de la civilisation de l’argent. “Je hais l’argent. Vivre avec l’argent, ce n’est pas facile [...]”³, écrit-il dans *L’extase matérielle*. L’argent est, par ailleurs, perçu comme un critère d’évaluation sociale. C’est-à-dire, la plupart des gens estiment ceux qui possèdent des biens matériels et rejettent insensiblement les déshérités. Dans de nombreuses sociétés, il est impossible de se marier et de fonder une famille avant d’avoir une position stable. Miloz, le héros dans *Le passeur*, se plie à cette règle de bienséance en partant travailler comme un ouvrier clandestin afin de gagner de l’argent pour son mariage.

“Miloz pensait au jour où il pourrait enfin partir, il pensait au long voyage de retour, à l’argent qu’il apporterait pour le mariage.”⁴

¹ *Ibid.*, p.113.

² LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre.*, p.356.

³ LE CLÉZIO, *L’extase matérielle*, Gallimard, p.73.

⁴ LE CLÉZIO, “Le passeur”, *loc.cit.*, p.214.

D'une manière semblable, nous voyons dans *Désert* qu'Aamma, la tante paternelle de Lalla, n'aime pas que la jeune Maure fréquente si souvent le Hartani, un jeune berger chleuh.¹ : "Elle lui dit que c'est un enfant trouvé, un étranger, qu'il n'est pas un garçon pour elle."² C'est pourquoi elle la force à épouser un homme riche : "ce sera un bon mari pour toi, dit Aamma, il n'est plus très jeune, mais il est riche, il a une grande maison à la ville, et il connaît beaucoup de gens puissants. Tu dois l'épouser."³

L'argent devient donc une préoccupation quasi obsessionnelle chez la plupart des hommes qui s'attachent plus à la valeur matérielle qu'à la valeur morale. Par conséquent, le monde régulé par l'argent est tout naturellement impitoyable car l'argent dévoile la bassesse humaine sous-jacente. Dans *Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?*, notre héros éprouve de l'aversion envers ses amis qui l'abandonnent quand il se trouve dans une période périlleuse de son existence.

"Oh, tu sais, les amis, quand tu as des problèmes, quand ils savent que tu as perdu ton travail et que tu n'as plus d'argent, au début ils sont bien gentils, mais après ils ont peur que tu ne viennes leur demander de l'argent, alors... Tu ne fais pas très attention, et un jour tu t'aperçois que tu ne vois plus personne, que tu ne connais plus personne..."⁴

Il est incontestable que l'argent accroît les injustices et les haines entre les hommes. La puissance impérative de l'argent et le besoin d'en

¹ C'est ainsi que l'on nomme les Berbères du Sud.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.112.

³ *Ibid.*, p.193.

⁴ LE CLÉZIO, "Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?", *loc.cit.*, pp.232-233.

prendre possession sont une des causes majeures qui provoquent la violence du monde contemporain.

“[...] Lalla connaît bien ces jours-là, quand il n’y a plus du tout d’argent à la maison, [...], et tout le monde devient sombre, triste, presque méchant.”¹

Sur le plan moral, l’argent triomphe de l’amour même le plus grandiose et sans condition qu’est l’amour maternel. Dans *Désert*, le jeune personnage Radicz est vendu par sa propre mère.

“[...] Et puis mon père est mort, et comme on était nombreux et qu’on n’avait pas assez d’argent, ma mère m’a vendu au patron et je suis venu habiter ici, à Marseille.”²

L’argent abaisse la dignité humaine. Bien des fois l’homme est dans une situation difficile qui le force à choisir entre le côté bestial et le côté spirituel. Dans *Désert*, Lalla ne supporte pas l’agressivité de Zora qui frappe les petites mais, à cause de l’argent, elle doit garder son sang-froid :

“Lalla serre les dents, elle penche sa tête vers le sol pour ne pas voir ni entendre, parce qu’elle voudrait crier et frapper à son tour sur Zora. Mais elle ne dit rien à cause de l’argent qu’elle doit ramener à la maison pour Aamma.”³

Soumis délibérément au système capitaliste de l’argent, l’homme devient son esclave. Dans *David*, dont le nom du héros sert de titre, celui-ci

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.186.

² *Ibid.*, p.340.

³ *Ibid.*, p.188.

nous présente la qualité d'un enfant moralement pur. L'argent est pour lui fort désagréable. "L'argent est sale, David le déteste, [...]. L'argent est laid, et David le méprise."¹ Mais poussé par le désir de retrouver la trace d'un frère aîné qui a fugué et n'est jamais revenu, il fait une fugue lui aussi, puis finit par tenter de dérober la caisse d'un magasin. "[...], que ce n'est pas l'argent qu'il voulait, mais le visage de son frère Edouard."²

En effet, David est un représentant de la passivité humaine. Le message de *Le Clézio* est profondément significatif. Nous voyons que cet enfant conserve la naïveté enfantine en croyant encore l'histoire des anges racontée par sa mère. Au contraire, nous concevons son frère comme le symbole de l'âge adulte formé par la logique du monde moderne: "Son frère Edouard se moquait de lui parce qu'il croyait ces histoires, et il disait que les anges, ça n'existe pas, qu'il n'y avait rien d'autre dans le ciel que des avions."³ L'épisode où David commet un vol est révélateur de la perte totale de soi.

"David est appuyé contre le comptoir, son visage à la hauteur du tiroir de la caisse. Le tiroir justement est entrouvert, et il glisse lentement sur lui-même, **comme si c'était la main d'un autre qui l'ouvrait**, qui prenait une liasse de billets et la serrait fort, en la froissant entre ses doigts."⁴

Si l'argent est, pour David, un moyen d'atteindre son idéal (son frère est conçu comme représentant de la valeur commune), il lui faudra,

¹ LE CLÉZIO, "David", *loc.cit.*, p.259.

² *Ibid.*, p.279.

³ *Ibid.*, p.253.

⁴ *Ibid.*, p.278 (c'est nous qui soulignons).

pour l'obtenir, sacrifier sa propre personnalité et agir sous contraintes. Néanmoins, ces contraintes le rassurent parce qu'il est désormais "comme les autres."

"Il voit cela très vite, [...], les uniformes des gardes. Mais cela lui est égal, il n'a plus peur de la solitude, il ne peut plus craindre le monde, ni les regards des gens, parce qu'il connaît maintenant la porte qui conduit vers son frère Edouard, vers sa cachette secrète d'où on ne revient jamais."¹

En un mot, la valeur supposée de l'argent se perçoit, pour la plupart, comme l'idéal. Mais cet idéal matériel est privé de bonheur spirituel.

2. L'aliénation et la marginalité

Les personnages lecléziens, confrontés à la violence et au mal se caractérisent par une inaptitude à vivre dans la société moderne. Comme ils n'y trouvent pas leur place, ils tentent en vain de se différencier des autres, le refus d'insertion et l'exil justifient peut-être un moyen de réaliser leur idéal.

2.1. La crise d'identité

À cause de ses contraintes et de ses exigences qui poussent l'individu à s'intégrer dans un groupe social, l'urbanisme moderne est donc perçu comme aliénant et dépersonnalisant. La transgression des valeurs admises est mal vue. Antoine, héros du *jeu d'Anne*, Radicz le gitan subit l'épreuve de masculinité qu'inculquent ses amis ; on se moque de lui car il n'a jamais eu d'expérience sexuelle.

¹ *Ibid.*, p.281.

“ - Je n’ai pas couché avec une femme.
 - Tu es trop jeune
 - Ce n’est pas vrai! dit Radicz. Il s’énerve et bégaie un peu. Ce n’est pas vrai! Moi, mes amis ils ont tous fait ça, et il y en a même qui ont une femme à eux, et ils se moquent de moi, ils disent que je suis pédé, parce que je n’ai pas de femme.”¹

Martine, l’héroïne dans *La Ronde* qui “manque un peu de caractère”² doit subir une épreuve pour s’intégrer dans le groupe, elle trouve la fin pitoyable dans la mort, écrasée par un camion. De la même manière, le romancier ne laisse aucune chance à Radicz en le faisant mourir brutalement, fauché par un autobus tandis qu’il fuyait la police. Pour Le Clézio, Radicz est un enfant des banlieues modernes, sans valeurs et sans patrie et Martine renvoie à la passivité totale de l’homme vivant dans la société. C’est ainsi que le romancier condamne ces personnages à une mort prématurée.

L’identité s’avère aussi par les contraintes du système éducatif qui, non seulement, entravent la liberté humaine, mais elles poussent l’homme à devenir un malfaiteur. Dans *Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?*, un ouvrier portugais doué en électricité est jeté au chômage après la faillite de l’entreprise parce qu’il ne possède pas de diplôme : “Et pour l’électricité, je n’avais pas de C.A.P., personne ne m’aurait confié un travail comme ça.”³ Ainsi, il s’engage désormais dans le cambriolage.

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.297.

² LE CLÉZIO, “La Ronde”, *loc.cit.*, p.11.

³ LE CLÉZIO, “Ô voleur, voleur quelle vie est la tienne?”, *loc.cit.*, p.227.

Dans l'espace si plein et si tendu de l'urbanisme moderne, il n'y a pas de place pour celui qui est hors norme ou celui qui se singularise. Tout le monde admet la réglementation et la bienfaisance qu'impose la société et se laisse engoutir. Aussi la façon d'agir est-elle presque la même "comme s'il refaisait les gestes que quelqu'un d'autre aurait faits avant lui."¹ C'est sans doute que, pour Le Clézio, la société moderne est considérée comme une "pièce rapportée"², lieu où on agit sous certaine contrainte.

"[...] vivre dans la société, irrémédiablement, sans pouvoir de se démettre. La force, la force strangulatrice des autres, des autres qui sont en moi, qui m'ont créé. Comment puis-je être moi, comment puis-je *ne pas communiquer*?"³

Saturé d'une existence implacablement réglée, l'urbanisme moderne est un endroit où l'on se perd, impossible d'être soi-même et de se connaître. La liberté humaine doit être assujettie aux conditions qui restreignent. Dans *Ariane*, Le Clézio nous donne une signification hors texte. Christine, anxieuse par sa silhouette déformée, a envie de se voir. Cela n'est rien d'autre que la quête de l'identité perdue dans la société moderne.

"Tandis qu'elle marche, de temps en temps elle cherche à se voir, dans les vitres des camionnettes arrêtées, [...]. Elle cherche à se voir, avec un peu d'anxiété, en penchant un peu la tête, les yeux plissés. Dans les petits

¹ LE CLÉZIO, "David", *loc.cit.*, p.276.

² "[...]. Je suis né en France et j'ai été élevé en France avec cette culture-là. J'ai grandi en me disant qu'il y avait un ailleurs qui incarnait ma vraie patrie. Un jour, j'irai là-bas, et je saurai ce que c'est. En France, je me suis donc toujours un peu considéré comme une «pièce rapportée»", entretien réalisé par Tirthankar CHANDA, paru dans *Labelfrance*, n° 45, décembre 2001, p.38.

³ LE CLÉZIO, *L'extase matérielle*, p.65.

miroirs convexes, comme un milieu d'une brume bleue, elle voit alors sa silhouette noire et blanche qui avance comme en dansant, longues jambes, longs bras, [...]. Autrefois, Christine aurait ri à chaque fois, devant son reflet déformé. Mais maintenant l'anxiété est trop forte, et elle cherche à refaire son vrai visage, son vrai corps, à partir de l'image grotesque, tout en fermant les yeux, lorsqu'elle a dépassé le miroir.

Elle ne sait pas pourquoi elle a tellement besoin de se voir. [...].¹

Comme un grand moule, la société moderne façonne l'esprit de l'individu. Pour se faire assimiler, il nous faut "comprendre l'organisation de la société humaine [...], comprendre la structure des êtres vivants pour vivre."² Mais sans que nous nous en rendions compte, l'urbanisme moderne nous enlève toute initiative, nous robotise, nous éloigne de la valeur authentique et provoque la crise d'identité.

2.2. Le refus d'insertion

Le Clézio passe en revue les idéologies dominantes qui prônent la disparition de l'individu au profit de la collectivité. Partout, les difficultés de la vie actuelle, liées à l'organisation sociale, s'opposent au simple bonheur d'exister. On ne s'étonne pas de voir que les personnages atypiques du romancier sont souvent caractérisés par un nihilisme moderne; ils refusent l'idéal collectif, se retirent du monde ou demeurent sauvages sur le seuil de la civilisation. Autrement dit, ils restent les marginaux de la société contemporaine où le vécu personnel ne trouve pas sa place. Par exemple, Mondo, enfant abandonné, "mangeant n'importe quoi et dormant

¹ LE CLÉZIO, "Ariane", *loc.cit.*, pp.93-94.

² LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, p.27.

n'importe où"¹, selon le commissaire, vit en marge de la société ; dans *Moloch*, Liana s'installe dans un "mobile home" avec son chien sans vouloir rencontrer personne ; dans *Hazaran*, Martin construit sa hutte "tout seul sur ce morceau de terre dont personne d'autre n'aurait voulu"² ou dans *Peuple du ciel*, Petite Croix aime bien "quand il n'y a plus personne autour d'elle."³ Par ailleurs, nous voyons souvent que l'enfant et l'adolescent protagonistes font l'école buissonnière ou se privent de système éducatif. À l'école, nous avons vu que cet endroit de formation intellectuelle est perçue comme une prison car rien ne correspond à la vie réelle. En outre, les adolescents protagonistes lecléziens se détachent des amis, comme Daniel qui ne se lie d'amitié à personne :

"Il n'avait pas d'amis, il ne connaissait personne et personne ne le connaissait. Peut-être qu'il préférerait que ce soit ainsi, pour ne pas être lié."⁴

Lullaby méprise également l'intégration dans un groupe d'amis.

"[...], mais au lycée il n'y a personne qui sache parler de ces choses-là. Les filles sont bêtes à pleurer! Les garçon sont niais! Ils n'aiment que leurs motos et leurs blousons!"⁵

Pour Le Clézio, il faut se tenir à distance des hommes aveugles, de ceux qui, par éducation unilatéralement rationaliste, par une pensée

¹ LE CLÉZIO, "Mondo", *loc.cit.*, p.193.

² LE CLÉZIO, "Hazaran", *loc.cit.*, p.193.

³ LE CLÉZIO, "Peuple du ciel", *loc.cit.*, p.223.

⁴ LE CLÉZIO, "Celui qui n'avait jamais vu la mer", *loc.cit.*, p.168.

⁵ LE CLÉZIO, "Lullaby", *loc.cit.*, p.91.

scientifique, ont cessé de voir et de sentir. Mondo n'aime pas qu'on le questionne sur son nom, son âge, l'adresse de ses parents quand il leur demande "Est-ce que vous voulez m'adopter?", car cela représente une civilisation de l'exact, où tout est prévu. Ainsi, il manifeste son refus du raisonnement en s'en allant en courant.

"[...] Mais c'était difficile. Les gens ne pouvaient pas l'adopter comme cela, tout de suite. Ils commençaient à lui poser des questions, son âge, son nom, son adresse, où étaient ses parents, et Mondo n'aimait pas beaucoup ces questions-là.

Il répondait :

« Je ne sais pas, je ne sais pas. »

Et il s'en allait en courant."¹

En effet, les traditions intellectuelles n'ont rien de satisfaisant en soi. Elles nous inculquent une réalité conditionnée, un modèle qui nous asservit. L'auteur lui-même méfie de tout système de pensée, de toute explication rationnelle du monde moderne. "L'intelligence, cela ne m'intéresse pas. La connaissance, cela ne suffit pas. C'est autre chose que je cherche, que je veux."² Dans *Moloch*, même si Liana est enceinte, elle refuse d'aller voir un médecin.

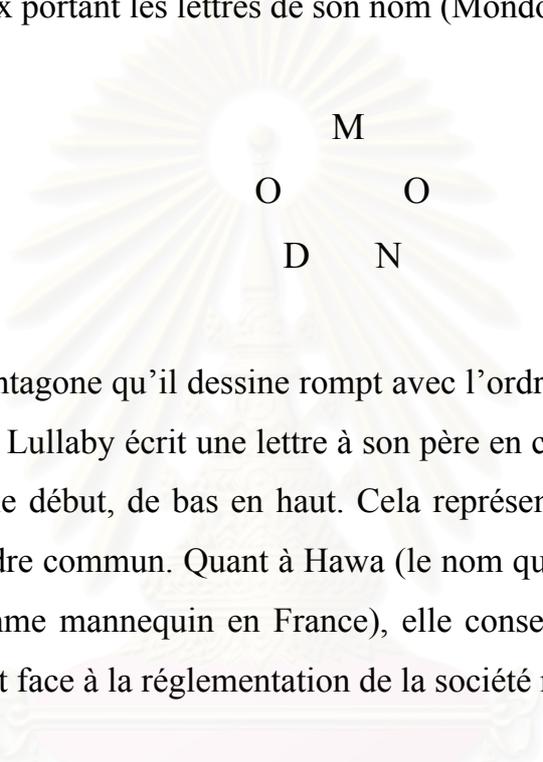
"[...] Mais elle n'aime pas les médecins. Ils veulent toujours toucher, examiner, ils veulent toujours savoir... Si elle va voir un médecin, il va sûrement poser des questions, et ses yeux brilleront. Les gens aiment tellement poser des questions. Ils ont des yeux qui brillent, et avec leur bouche humide ils

¹ LE CLÉZIO, "Mondo", *loc.cit.*, p.15.

² LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, p.83.

parlent, ils disent des choses, ils demandent des choses, ils veulent savoir des noms.”¹

Menant une vie de rêve en marge des lois et de l’ordre, certains personnages de Le Clézio peuvent se considérer comme un révolté ou un contestataire : nous notons la manière dont Mondo dispose sur la plage les petits cailloux portant les lettres de son nom (Mondo., p.69).



M
O O
D N

Le pentagone qu’il dessine rompt avec l’ordre linéaire du sens. De la même façon, Lullaby écrit une lettre à son père en commençant par la fin et termine par le début, de bas en haut. Cela représente sans aucun doute un refus de l’ordre commun. Quant à Hawa (le nom que porte Lalla quand elle travaille comme mannequin en France), elle conserve la liberté intacte de fille du désert face à la réglementation de la société moderne.

“Mais qui est Hawa? Chaque jour, quand elle se réveille, [...], elle va se laver dans la salle de bains sans bruit, puis **elle sort par la fenêtre**, et elle s’en va à travers les rues du quartier, au hasard, [...]. Le photographe se réveille, il ouvre les yeux, [...]. Il sait qu’elle est comme cela, qu’il ne faut pas essayer de la retenir. Simplement, il laisse la fenêtre ouverte, pour qu’elle puisse entrer, comme un chat.”²

¹ LE CLÉZIO, “Moloch”, *loc.cit.*, p.30.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.346. (C’est nous qui soulignons).

Malgré ses succès de “cover girl” et malgré les rythmes différents d’une vie citadine, Lalla recrée toujours en elle son Désert intérieur (C’est-à-dire le bonheur). Elle ne fait aucun cas de l’argent ni des biens matériels, s’en sert à peine, l’abandonne ou le distribue, et en même temps elle ne se plie pas à la célébrité purement fabriquée. Lalla n’est donc que superficiellement intégrée à cette société.

“Elle ne veut pas d’argent, cela ne l’intéresse pas. Chaque fois que le photographe lui donne de l’argent — le prix des heures de pose — Hawa prend les billets de banque, en choisit un ou deux, et elle lui rend le reste. [...], comme si elle ne voulait rien garder pour elle.”¹

Dans *David*, nous voyons comment l’argent apparaît comme détestable aux yeux du jeune garçon. Celui-ci ne se laisse jamais séduire par les fausses valeurs de l’argent.

“[...]. L’autre jour, devant son ami Hoceddine, David a jeté une pièce de monnaie dans un trou du trottoir, comme cela, pour le plaisir. [...]. Quant il aura de l’argent David pense qu’il le jettera par terre, ou dans la mer, pour que personne ne le trouve. Lui, il n’a besoin de rien.”²

Les marginaux de Le Clézio témoignent de l’indigence spirituelle de pays trop riches, où la vie s’étouffe de plaisirs et de possessions. Dans *Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?*, bien que le protagoniste mène sa vie comme un voleur, il ne pense pas à la grande richesse. Pour lui, il suffit de voler pour survivre et pour faire vivre sa famille.

¹ *Ibid.*, p.352.

² LE CLÉZIO, “David”, *loc.cit.*, p.259.

“[...] Ou alors il faudrait que je fasse partie d’une bande, que je devienne un vrai gangster, quoi. Mais ça ne me plairait pas, parce qu’eux je crois qu’ils font ça par plaisir plus que par besoin, ils veulent s’enrichir, ils cherchent le maximum, faire le gros coup, tandis que moi je fais ça pour vivre, [...]. Les maisons, les gens, les voitures, j’ai l’impression que tout est faux et truqué, [...], ça n’appartient à personne.”¹

Paradoxalement, ce voleur refuse de s’enrichir et il nous semble qu’il connaît le sens de la vie mieux que ceux qui travaillent légalement mais ne pensent qu’à l’argent. En fin de compte, le refus des contraintes que la plupart admet comme un certain type d’organisation et de valeur sociale est partout présent chez Le Clézio. Le refus de suivre n’est pas régressif, au contraire, il se révèle lucide et libérateur.

2.3. L’exil

Tout homme nourrit secrètement le rêve insatiable d’occuper un espace inconnu où il puisse développer librement son identité personnelle et culturelle. Dans ses entretiens avec Pierre Lhoste, Le Clézio déclarait : “Nous vivons dans une vie d’esclaves dans un monde d’esclave.”² Cette certitude suscite donc le besoin de dépasser les limites imposées par l’urbanisme moderne.

Effarouchés par l’approche de la civilisation impersonnelle et factice, les personnages de Le Clézio éprouvent le désir de fuir. Gérard Estève, se rend à une belle villa qu’il avait connu dans son enfance. Il la

¹ LE CLÉZIO, “Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?”, *loc.cit.*, p.232.

² cité par Marina Salles dans *Le Procès-verbal : Le Clézio*, Bertrand-Lacoste, Paris, 1996, p.81.

retrouve abîmée par la modernisation. Cela provoque chez lui un malaise qui le pousse à fuir.

“[...] Mais ce n’était pas le silence d’autrefois, chargé de magie et de mystère. C’était un mutisme pesant, difficile, qui m’étreignait le coeur et la gorge, et me donnait envie de fuir.”¹

Chez Le Clézio, le seul motif de l’exil reside dans le désir initial de partir. C’est la forme d’une errance sans but mais qui n’est pourtant pas dépourvue de sens. À Marseille, Lalla aime bien s’asseoir sur les marches des grands escaliers devant la gare et il existe chez elle un rêve partir à la recherche d’un bonheur au lieu de s’intégrer dans une masse qui ne provoque que l’anéantissement de l’individu.

“Lalla aime bien rester près de la gare. Là, c’est comme si la grande ville n’était pas encore tout à fait finie, comme s’il y avait encore ce grand trou par lequel les gens continuaient d’arriver et de partir. Souvent, elle pense qu’elle aimerait bien s’en aller, monter dans un train qui part vers le nord, avec tous ces noms de pays qui attirent et qui effraient un peu, Irun, Bordeaux, Amsterdam, Lyon, Dijon, Paris, Calais.”²

Le sentiment exotique s’associe toujours à un rêve de bonheur. Dans *Mondo*, notre héros symbolise des valeurs positives comme l’amour de la nature, de la beauté, le goût du rêve et de l’évasion. Son désir de fuir reflète une quête de valeurs authentiques qui pourraient enrichir sa vie.

¹ LE CLÉZIO, “Villa Aurore”, *loc.cit.*, pp.123-124.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.272.

“Le bateau bougeait doucement, tournait un peu, s'éloignait, faisait grincer son amarre. Mondo aurait bien voulu partir avec lui, au hasard, sur la mer. En passant devant la digue, il aurait dit à Giordan le Pêcheur de monter à bord, et ils seraient partis ensemble sur la mer Rouge.”¹

Selon Propp, tous les contes commencent par un départ et il est évident que, dans les fictions de Le Clézio, on se déplace beaucoup. Dans *La grande vie*, le titre représente la “grande aventure.”² Pousse et Poussy, désireuses d'une vie neuve, n'hésitent pas à rompre et à partir.

“Il fallait qu'elles partent, elles n'en pouvaient plus. Pouce et Poussy ne pensaient plus à rien d'autre. Si elles attendaient, elles deviendraient comme les autres, [...]”³

“[...] : comme c'était facile de partir, et d'oublier les gens, les lieux, d'être neuf. [...]”⁴

Le voyage se présente comme un acte métaphysique de conquête du monde et de la réalité. Le départ importe plus que la destination car l'essentiel résidait dans le fait de se déplacer plutôt que dans celui de rester dans un endroit déterminé.

¹ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.55.

² “«La grande vie», c'est comme «la grande aventure»”, Georges MOLINÉ et Alain VIALA, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, PUF, Paris, 1993, pp.242-243.

³ LE CLÉZIO, “La grande vie”, *loc.cit.*, p.159.

⁴ *Ibid.*, p.170.

“C’était bien de partir, enfin, comme ça, sans savoir ce qui se passerait, sans même savoir si on reviendrait.”¹

Dans *Celui qui n’avait jamais vu la mer*, Daniel, enfant taciturne, se consacre tout entier à son projet d’évasion. Mais à la différence de Lullaby, il est un fugueur et un voyageur sans retour. Il part pour disparaître en laissant derrière lui une énigme, une interrogation et un sentiment d’inquiétude à ses professeurs, à la police et à ses parents. Autrement dit, il abandonne la vie ordinaire afin de se rendre libre. De même, le récit de *Mondo* conduit inexorablement à la disparition du personnage. C’est peut-être le seul chemin vers la beauté et vers la vérité même de l’être.

Le Clézio expose son idée dans son essai philosophico-poétique *L’inconnu sur la terre* : “Il faut quitter le monde établi, le monde compliqué et sérieux des adultes.”² C’est ainsi que l’exil est un moyen d’échapper à un monde mensonger, artificiel, porteur de mort. Dans *Désert*, la fuite en Europe fait entrer Lalla dans une période de dégradation : à l’émerveillement de l’enfance succède la désespérance, l’aliénation et la perte de soi. Dès lors, elle part, rentre en Afrique et arrive au bidonville où elle a vécu son enfance et son adolescence. Par ailleurs, guidée par la passion inépuisable du désert, son retour dans sa patrie marque la renonciation à tout bien ou confort matériel afin de préserver son identité et son bonheur.

Il faut remarquer que les déplacements dans les trois oeuvres étudiées répondent à une nécessité fondamentale qu’éprouvent les héros. D’après Todorov, dans le récit idéologique, “on désire ce qu’on n’a pas, on

¹ *Ibid.*, p.160.

² LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, p.299.

fuit ce qu'on a.”¹ Par conséquent, les obstacles et les menaces du monde contemporain qui pèsent sur les personnages lecléziens renforcent leur désir d'évasion et les poussent finalement à s'exiler.

Le mot exil conviendrait mieux à cette disparition volontaire puisqu'il désigne un mode d'accomplissement de la liberté. Miloz, oppressé par l'obligation de travailler, décide donc de s'enfuir : “[...]. Puis il a pris la poignée de sa valise en carton bouilli, et il est sorti de l'enclos, sans se retourner.”² Dans *L'échappé*, la ville moderne a privé Tayar, notre héros, de ses instincts primitifs, le forçant à s'exiler de la civilisation afin de les retrouver dans la nature et de pouvoir enfin se libérer ou bien Martin, guide spirituel dans *Hazaran*, refuse la “Ville Future” en s'évadant vers l'ailleurs, accompagné des habitants de la Digue :

“Les enfants et les femmes sont sortis d'abord, parce qu'ils avaient compris. Puis les hommes sont venus aussi, les uns après les autres. La foule des habitants de la Digue grossissait dans les allées. [...]. Les enfants criaient et couraient à travers les allées en répétant la même phrase :

« Nous partons! Nous partons! »³

Le sentiment de l'angoisse existentielle pèse sur l'oeuvre de Le Clézio. De nos jours, on est excédé par la vie moderne, par la société de consommation, les traditions, les normes et la valeur. En croyant constituer une civilisation rationnelle, l'humanité a pris conscience qu'elle construisait progressivement son propre enfer. Aussi éprouve-t-on le besoin de

¹ Tzvetan TODOROV, *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique*, Seuil, p.72.

² LE CLÉZIO, “Le passeur”, *loc.cit.*, p.218.

³ LE CLÉZIO, “Hazaran”, *loc.cit.*, p.217.

rechercher l' "ailleurs" des sentiments inconnus, ou simplement un peu de silence, de naturel, de beauté, de paix, de bonheur.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHAPITRE II

ACCÈS À LA VIE EN PROFONDEUR : VOIE DE LIBÉRATION

“Hé quoi! Vous demeurez à Bagdad, et vous ignorez que c’est ici la demeure du Seigneur Sindbad le Marin, de ce fameux voyageur qui a parcouru toutes les mers que le soleil éclaire?”¹

En empruntant l’épigraphe de *L’Histoire de Sindbad le Marin*, Le Clézio formule explicitement l’idée que l’homme actuel garde les yeux fermés sur la réalité merveilleuse et qu’il ne sait pas vivre en plénitude. Soumis à la valeur mensongère de l’urbanisme moderne, l’homme ignore ou peut-être oublie l’essentiel qui ne lui est qu’à la portée. Ce chapitre se consacre, pour cette raison, à montrer l’accès à la vie en profondeur qui n’est d’autre que le pouvoir d’animation et le contact direct avec le cosmos. Ensuite, nous aborderons le sujet de l’espace initiatique, considéré comme lieu de libération totale avant de consacrer une partie sur le temps idéal, lié au thème de la quête. Enfin, nous terminerons ce chapitre avec le mode de vie sans contraintes, qui, à l’occurrence, semble être un moyen conduisant l’humanité vers l’idéal.

¹ L’épigraphe de *Mondo et autres histoires*, empruntée à *L’Histoire de Sindbad le Marin*.

1.L'éveil au monde

Après la plongée dans l'angoisse existentielle du premier chapitre, nous retournons à la joie de l'être-au-monde, à une vie si ardente de sens et aussi à la voie de libération. Ordinairement, on s'éveille d'un long sommeil d'habitude. Mais "l'éveil au monde", selon Le Clézio, c'est-à-dire le désir de modifier notre rapport au réel, de rajeunir notre vision des choses, de sortir de l'indifférence ou de l'ignorance humaine par une simple imagination voire par une prise de conscience qui mène à l'émerveillement et enfin à l'intensité de vivre.

1.1 L'imagination

Comme disait Einstein : "L'imagination est plus importante que la connaissance", Le Clézio, lui-même, croit toujours aussi que, pour atteindre "l'autre côté"¹, il faut rejeter l'intelligence et même du bon sens : ce seraient plutôt des obstacles et puisque la connaissance cherche à comprendre, elle est donc dépourvue d'ampleur. En revanche, l'imagination donne à l'homme la faculté d'apercevoir l'univers, de pénétrer dedans pour en découvrir l'envers, ce qui est l'autre face des choses, "l'autre côté":

"[...]. Les étoiles apparaissaient, l'une après l'autre, elles palpitaient faiblement dans l'humidité de la nuit. Mondo les regardait, la tête renversée, en retenant son souffle.

- Elles sont belles, est-ce qu'elles disent quelque chose?, Thi Chin?

- Oui, elles disent beaucoup de choses, mais on ne comprend pas ce qu'elles disent.

¹ *Voyages de l'autre côté*, un des livres de Le Clézio.

- Même si on savait lire, on ne pourrait pas comprendre?

- Non, on ne pourrait pas, Mondo. Les hommes ne peuvent pas comprendre ce que disent les étoiles.

- Peut-être qu'elles racontent ce qu'il y aura plus tard, dans très longtemps.

[...]

- Peut-être qu'elles disent la route qu'il faut suivre, les pays où il faut aller.

Mondo réfléchissait.

- Elles brillent fort maintenant. Peut-être qu'elles sont des âmes.”¹

Ces lignes émouvantes nous montrent comment la connaissance nous fait perdre le contact avec la réalité. C'est parce qu'elle manque “d'âme” ou, peut-être, d'imagination qui nous indique “la route qu'il faut suivre, les pays où il faut aller.” Autrement dit, l'imagination nous permet d'atteindre le sens de la vie, de percevoir librement le réel ; elle nous aide à exister davantage.

Ne sachant ni lire ni écrire, Mondo aime les bandes dessinées, celles d'Akim dans la jungle, de Kit Carson et les journaux illustrés de roman-photos. Il s'émerveille des histoires contées par les retraités des Postes et il sait aussi, bien qu'il ne connaisse point les lettres, interpréter des images pour en faire engendrer toute la rêverie qu'il possède au fond de lui : n'est-ce pas la meilleure façon de lui donner envie d'apprendre à lire et à écrire?

¹ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, pp.64-65.

Face aux contraintes que la pensée rationnelle et les nécessités pratiques imposent à l'activité mentale, l'imagination apparaît comme l'épanouissement surtout quand on se livre à ses fantasmes aberrants.

“David préfère penser aux anges, à ceux qui volent si haut qu'ils ne voient même plus la terre, seulement le tapis blanc des nuages qui glisse lentement sous leurs ailes.”¹

L'imagination va souvent à l'extrême, elle nous achemine vers l'extase. Le Clézio a un plaisir évident de nous transcrire cette émotion vive de jubilation par une image. De ce genre, il lui suffit d'une comparaison et d'une métaphore dynamique. Nous les voyons très abondantes dans ses oeuvres.

“[...] Jon voyait maintenant devant lui, sous la pierre dure, tous les courants mystérieux qui bougeaient. Les veines rouges rampaient, tels des serpents de feu ; les bulles lentes figées au coeur de la matière luisaient comme les photogènes des animaux marins.”²

Nous voyons, en outre, l'image descriptive d'une ville magique, Yol.

“[...] Yol est apparue, [...]. Il y a de hautes tours sans fenêtres, des villas blanches au milieu des jardins de palmiers, des palais, des temples. Les blocs de marbre luisent comme s'ils venaient d'être coupés. La ville tourne lentement autour de Juba, [...]. La ville flotte sur les champs déserts, légère comme les reflets du soleil sur les grands lacs de sel, et devant

¹ LE CLÉZIO, “David”, *loc.cit.*, p.254.

² LE CLÉZIO, “La montagne du dieu vivant”, *loc.cit.*, p.132.

elle coule l'eau du fleuve Azan comme une route de lumières.
[...].”¹

Le Clézio, après les surréalistes, est celui qui perçoit la magie dans l'ordinaire, l'incroyable dans le quotidien. Comme eux, il tente d'enlever les masques du bon sens que nous avons inconsciemment portés afin de nous rassurer. De plus, il nous fait voir comment un rêveur accueille l'expérience banale comme une merveille ou, pour mieux dire, comme une grâce. Dans *Peuple du ciel*, bien que ce ne soit jamais précisé, nous savons que Petite Croix est aveugle. C'est une petite fille qui cherche à répondre à une question qui, pour elle, constitue une énigme : elle voudrait tant élucider “Qu'est-ce que le bleu?”. Petite Croix, dès le début du récit, est présentée dans une position assise qui est celle de la méditation : “Elle ne bougeait pas, ou presque, pendant des heures, le buste droit, les jambes bien étendues devant elle.”² Dans sa découverte quotidienne, elle connaît l'ivresse vitale et accueille la lumière avec un geste d'entière disponibilité. Avec la force subliminale de l'imagination, la lumière est métamorphosée en chevaux de feu domestiqués.

“C'est toujours comme cela, au début, avec la lumière qui tourne autour d'elle, et qui se frotte contre les paumes de ses mains comme les chevaux du vieux Bahti. [...]. Petite Croix aime bien quand ils arrivent. Ils ne sont venus que pour elle, pour répondre à sa question peut-être, parce qu'elle est la seule à les comprendre, la seule qui les aime. Les autres gens ont peur, et leur font peur, et c'est pour cela qu'ils ne voient jamais les chevaux du bleu. Petite Croix les appelle ; elle leur parle doucement, à voix basse, en chantant un peu, parce que

¹ LE CLÉZIO, “La roue d'eau”, *loc.cit.*, p.157.

² LE CLÉZIO, “Peuple du ciel”, *loc.cit.*, p.221.

les chevaux de la lumière sont comme les chevaux de la terre, ils aiment les voix douces et les chansons.»¹

Certes, l'imagination peut offrir de nouvelles visions de la réalité et nous voyons aussi dans l'imagination le lieu de contact avec les phénomènes surnaturels. Dans *La roue d'eau*, un jeune fellah algérien nommé Juba se trouve dans une terre aride. Chaque jour, il lui faut aller puiser de l'eau au puits éloigné. C'est ainsi sa chance de sortir du cours ordinaire de la vie, de se projeter dans un double divin de lui-même. Avec un rêve éveillé, Juba s'identifie au roi Juba II, souverain de Yol. De cette perspective, son entrée dans le rêve de grandeur se confond avec l'idée de l'absolu et celle de l'éternité:

« Tout est beau ici, il y a si longtemps que j'ai souhaité revenir. Chaque jour, depuis mon enfance, je pensais au moment où je pourrais revoir tout cela. Je voudrais être éternel, pour ne plus jamais quitter cette ville et cette terre, pour voir cela toujours.»²

Yol est , en effet, un songe de vie éclatante, l'antithèse de l'existence morne et monotone de Juba. De plus, nous voyons que l'absolu peut être possédé dans l'imagination d'un instant privilégié.

En un mot, l'imagination est considérée non seulement comme une délivrance, mais aussi comme une révélation de l'âme la plus profonde: "Le rêve n'est pas seulement une recherche extérieure, il est aussi la quête de soi-même, de sa propre conscience...un moyen de rencontrer l'autre

¹ *Ibid.*, pp.225-226.

² LE CLÉZIO, "La roue d'eau", *loc.cit.*, p.160.

partie de soi-même.”¹C’est sans doute la voie qui parvient à “la conscience du moi” dans l’universelle création. Toutefois, pour intégrer au monde sensible, seule l’imagination ne suffit pas, il faut aussi avoir une aptitude d’émerveillement, ce qui est perçu comme moyen qui conduit à la place de l’homme dans la réalité.

1.2. L’aptitude d’émerveillement

Dans son parti-pris de réanimer le monde, Le Clézio attache volontiers une conscience aux choses. Cette aptitude d’émerveillement a fait le succès formidable de notre écrivain auprès des enfants. Plus précisément, le don le plus subtil de ses personnages, à la fois réel et magiques², est de savoir déchiffrer les choses, la matière, le monde, non seulement en les imaginant, mais aussi en les vivant, en les assimilant par une expérience directe. Mondo, avec son âme d’enfant, est capable de s’émerveiller devant le jet d’eau de l’arroseur public et les arcs-en-ciel qu’il produit.

“[...] L’arroseur public dirigeait le jet d’eau sur les ordures et les faisait courir devant lui comme des bêtes, et il y avait un nuage de gouttes qui montait dans l’air. Ça faisait un bruit d’orage et de tonnerre, l’eau fusait sur la chaussée et on voyait des arcs-en-ciel légers au-dessus des voitures arrêtées.”³

¹ Blanchot, Gracq, Le Clézio, *Sur Lautrémont*, Complexe, 1987, cité par Jean ONIMUS dans *Pour lire Le Clézio*, PUF, p.104.

² “Les enfants sont magiques.”, LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, p.279.

³ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.13.

Ensuite, la découverte, par Mondo, du cerf-volant, marque la totalité de l'être-au-monde. C'est-à-dire le désir de vivre sa vie pleinement. Mondo aime les couleurs, il admire un cerf-volant qui ressemble à "un grand papillon jaune et noir aux ailes immenses."¹ Le cerf-volant représente, d'ailleurs, la plénitude et la liberté conquises à force d'émerveillement. Peut-être est-ce cela que l'homme au cerf-volant tente de rappeler à Mondo, lorsqu'il lui dit : "«Oui, c'était beau. Mais maintenant les gens ne savent plus.»"²

Emportés par l'agitation quotidienne, les êtres humains sont incapables de parvenir à la magie du monde. Au contraire, pour Mondo et les autres personnages lecléziens, la curiosité s'opère à tous les niveaux tels l'ascenseur devient une chose merveilleuse :

"L'ascenseur bougeait un peu sous les pieds comme un bateau. [...].

L'ascenseur montait doucement. Mondo regardait à travers les vitres les plafonds qui reculaient. Les portes vibraient, et à chaque étage on entendait un drôle de claquement. On entendait aussi les câbles siffler dans la cage de l'ascenseur."³

Dans *Désert*, Lalla s'attache beaucoup à une chanson qui dit seulement "Méditerrané-é-é..." La chanson revient tout au long du roman, toujours avec ce seul mot.

¹ *Ibid.*, p.52.

² *Ibid.*, p.54.

³ *Ibid.*, pp.35-36.

“Lalla ne sait pas ce que cela veut dire. C’est une chanson qu’elle a entendu à la radio, un jour, et elle n’a retenu que ce mot-là, mais c’est un mot qui lui plaît bien.”¹

Pour la chanteuse, la chanson n’a aucun sens conformément au dictionnaire. Par contre, elle acquiert une signification propre à Lalla. Le mot “Méditerranée”, accompagné de sa mélodie et de son rythme traînant, devient, pour elle, un mot magique. D’autre part, ce mot lui procure le bonheur. Il “fait partir la peur” et aussi calme la solitude et la tristesse. Cet usage du langage est celui des enfants pourvus d’un pouvoir d’animation; ils emploient les mots dont ils ignorent le sens, mais c’est tout simplement la sonorité qui les impressionne.

Ainsi, l’observation attentive peut nous révéler l’étrangeté. Les enfants et les adolescents protagonistes chez Le Clézio contemplent les choses comme des réalités sacrées ou des objets d’art. Dans *Lullaby*, la jeune fille est fascinée par l’attrait extérieur d’une maison grecque dont le nom ΧΑΡΙΣΜΑ gravé au-dessus de la porte apparaît pour elle comme une beauté incomparable :

“Lullaby lut le nom à voix haute, et elle pensait qu’aucune maison n’avait jamais eu un nom aussi beau.”²

De même, dans *Villa Aurore*, notre héros s’émerveille devant la villa et son jardin où se dresse le temple circulaire et particulièrement le mot étrange ΟΥΠΑΝΟΣ écrit sur son fronton.

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.77.

² LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, p.93.

“Longtemps je restais là à regarder le mot étrange, sans comprendre, à moitié caché dans les hautes herbes, entre les feuilles de laurier-sauce. C’était un mot qui vous emportait loin en arrière, dans un autre temps, dans un autre monde, comme un nom de pays qui n’existerait pas.”¹

Pour s’émerveiller, il suffit de se laisser prendre à l’éveil du monde, autrement dit, à la disponibilité de tous les instants. Par conséquent, les sens s’aiguisent et l’ennui s’éclipse, on revit. Comme en témoigne Pouce et Poussy, les jumelles dans *La grande vie*, leurs comportements et surtout “leur rire en cascades” sont la première manifestation de leur éveil.

“Plus tard, à tour de rôle, elles téléphonaient au restaurant de l’hôtel, [...], et toujours elles commandaient une bouteille de champagne. Elles aimaient bien tremper leur lèvre supérieure dans la coupe légère, et sentir le pétilllement des bulles qui piquait l’intérieur de leur bouche et leurs narines. [...], elles riaient et elles avaient l’air de s’amuser tout le temps.”²

Le Clézio s’intéresse aux relations heureuses et fécondes que ses personnages établissent avec le monde qui les entoure. Dans *Peuple du ciel*, nous avons vu comment la splendeur de la terre initie la petite aveugle. De la même manière, bien que le Hartani soit muet, il est capable de faire découvrir à Lalla les richesses concrètes de la terre et le ciel. Celui-ci sait également raconter des histoires rien qu’avec ses yeux et ses mains. Il possède la faculté d’émerveillement, la façon de voir au-delà même des apparences.

¹ LE CLÉZIO, “Villa Aurore”, *loc.cit.*, p.113.

² LE CLÉZIO, “La grande vie”, *loc.cit.*, p.165.

“Le Hartani sait tout faire avec ses mains, [...]. Surtout, ses mains savent parler [...]. Ce que dit le Hartani avec ses mains est incensé comme lui, mais c’est comme un rêve, [...]. Le Hartani fait apparaître un serpent qui glisse au fond d’un ravin, puis qui s’arrête, tête dressée. Alors, un grand ibis blanc s’échappe, en faisant claquer ses ailes. Dans le ciel [...] le Hartani allume les étoiles, une, une, encore une [...] le Hartani lance une pierre triangulaire qui monte, monte, et hop! d’un seul coup, elle s’ouvre et se transforme en un arbre au feuillage immense rempli d’oiseaux.”¹

Le Clézio manifeste à travers ses personnages son amour pour tout ce qui est petit et insignifiant : par exemple, les guêpes, les abeilles, les mouches, etc. Dans *Désert*, Lalla aime les insectes : les fourmis, “les scolopendres lentes, les hannetons mordorés, les bousiers, les lucanes, les doryphores, les coccinelles, les criquets pareils à des bouts de bois brûlés”² et surtout des mouches. “Lalla les aime bien, malgré leur bruit et leurs piqûres. Elle ne sait pas très bien pourquoi elle les aime, mais c’est comme ça”³ Quant à Petite Croix, non seulement elle sait apprivoiser les abeilles, mais elle est capable aussi de décrypter leur langage. “Elles ne parlent pas la langue des hommes, mais Petite Criox comprend ce qu’elles disent, et les vibrations aiguës de leurs milliers d’ailes font apparaître des taches et des étoiles et des fleurs sur ses rétines.”⁴ De même pour Jon, celui-ci trouve que les insectes sont “les seuls êtres vivants.”⁵

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, pp.133-134.

² *Ibid.*, pp.77-78.

³ *Ibid.*, p.78.

⁴ LE CLÉZIO, “Peuple du ciel”, *loc.cit.*, p.230.

⁵ LE CLÉZIO, “Montagne du dieu vivant”, *loc.cit.*, p.124.

Il y a dans l'insecte cette totalité de vie; il est entier dans ce qu'il fait. Dans *L'inconnu sur la terre*, Le Clézio confirme sa vive admiration pour l'insecte : "Il est un être animé, libre, hermétique, qui contient dans son corps tout le bonheur possible, [...]"¹ Alors, les insectes nous amusent et nous guide le chemin vers l'éveil au monde. "Ils avaient beaucoup de choses à enseigner, des choses étranges et minuscules, quand les journées duraient aussi longtemps qu'une vie."²

Pour atteindre le bonheur, il faut refuser l'attitude passive et conformiste qui nous fait voir que le côté banal des choses. Par conséquent, on pourra découvrir d'innombrables merveilles ; ce qui nous écartera de l'horrible condition. Le Clézio fait appel à une certaine sensualité, à une certaine communion avec la nature mystérieuse, qui seules peuvent être une clef magique de la vie en profondeur.

2. Le sentiment cosmique

La cosmologie considère le monde dans son ensemble et son objet est originellement le tout de la réalité, le sentiment cosmique reflète, donc, la volonté de penser et de représenter la totalité existentielle qui entraîne au-delà des limites. Dans cette partie, il serait intéressant d'aborder la notion de conscience en tant qu'individualité totalisante, fondée sur des effets de sensations. Ensuite, nous verrons comment la perception peut être une expérience du monde. Enfin, nous tâcherons de montrer que la voie de salut se trouve dans la fusion avec le monde élémentaire.

¹ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, p.49.

² LE CLÉZIO, "Les bergers", *loc.cit.*, p.288.

2.1. Les sensations

Chez Le Clézio, il y a un furieux désir de vivre avec son corps et par son corps : “[...], sans désirer rien d’autre que ce que voient les yeux, ce que sentent les narines, ce qu’entendent les oreilles, sans désirer rien d’autre que ce que les organes absorbent et digèrent.”¹ Aussi rêve l’écrivain de transcrire la splendeur et la beauté du monde matériel par le regard, l’ouïe et les autres sensations.

2.1.1. Le regard

Le regard est un élément important dans la communication et dans le rapport au monde. Le Clézio aimerait que l’homme se dépouille des systèmes intellectuels et langagiers qui l’encombrent et le séparent du monde. D’après-lui, “être vivant, c’est d’abord savoir regarder. Pour ceux dont la vie n’est pas sûre, regarder est une action. C’est la première jouissance effective de l’être vivant.”²

Par conséquent, l’écrivain nous apprend à voir, à ouvrir les yeux car il y a tellement de choses à voir que nous pourrions y passer la vie. Dans *Désert*, le Hartani a le don de regarder les choses avec intensité.

“[...]”, il n’y avait rien que le ciel, immense, éclatant de blancheur, ou bien la danse des rayons de soleil le long des cassures de pierre, [...]. Ces choses étaient plus belles quand

¹ LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, p.164.

² LE CLÉZIO, *L’extase matérielle*, p.113.

il les regardait, plus neuves, comme si personne ne les avait regardées avant lui, comme au commencement du monde.”¹

À la fois sujet et objet, le regard permet à la description de l'emporter sur la narration. Les personnages voient, regardent, observent, contemplent, fascinent ou se laissent fasciner, s'exprimant plutôt par les yeux que par la parole. La contemplation de l'univers permet l'annulation des contraintes qui séparent l'homme et les choses.

“[...] En marchant, Lullaby regardait la mer et le ciel bleu, la voile blanche, et les rochers du cap, et elle était bien contente d'avoir décidé de ne plus aller à l'école. Tout était si beau que c'était comme si l'école n'avait jamais existé.”²

Chez certains, le regard erre indéfiniment sans fixer d'objet. Cette errance du regard favorise l'imagination qui substitue l'univers idéalisé ou fantasmé en univers réel. C'est l'expérience que font Giordan le Pêcheur et le vieil homme dans *Mondo*.

“Giordan le Pêcheur ne regardait plus sa ligne maintenant. Il regardait au loin, vers l'horizon, comme s'il cherchait à voir vraiment tout cela.”³

“[...] Il parlait d'un pays étranger, [...], un pays très grand où les gens étaient beaux et doux, où il n'y avait pas de guerres, [...]. Tandis qu'il parlait de ce pays-là, [...], et ses yeux pâles

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.129.

² LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, p.85.

³ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.21.

regardaient encore plus loin, comme s'il était déjà là-bas, au bord de ce fleuve.”¹

Puisque l'univers est la totalité de la vie, nous n'avons qu'à regarder autour de nous pour le voir et le regard nous engagera dans une communion avec les choses. De plus, le regard poétique se charge de nouvelles valeurs. Quand on s'arrête et s'efforce de participer, les choses s'ouvrent et deviennent amies. A force de regarder les mouettes, par exemple, “on cesse d'être un homme, de penser, d'agir et de parler comme un homme. On est une mouette.”² C'est ainsi que “Voir” est un moyen qui provoque l'émerveillement.

Le Clézio insiste sur la contemplation des espaces illimités. Mondo, Lullaby, Daniel préfèrent regarder la mer pendant de longues heures. Annah “regardait le ciel et la mer, comme elle ne les avait jamais vus”³ En outre, fasciné par l'immensité, l'homme se projette dans son déploiement infini et découvre un profond sentiment de liberté par le regard.

“[...]”, seulement son regard qui s'élargissait, qui se mêlait à l'espace comme un faisceau de lumière. Lullaby sentait son corps s'ouvrir, comme une porte, et qu'elle attendait de rejoindre la mer. [...]. Le regard de Lullaby était étendu, il planait sur l'air, la lumière, au-dessus de l'eau.”⁴

¹ *Ibid.*, p.63.

² LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, p.255.

³ LE CLÉZIO, “Orlamonde”, *loc.cit.*, p.240.

⁴ LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, p.99.

Dans la contemplation de l'immensité, la perception visuelle s'intensifie ; le regard attentif procure le bonheur : "C'est un regard peut-être, un regard absolu comme le bleu du ciel, [...]." ¹

"Gaspar et les enfants regardaient sans bouger la plaine lointaine, et ils sentaient une sorte de bonheur dans leurs corps. Ils auraient voulu voler aussi vite que le regard et se poser là-bas, au centre de la vallée." ²

Le regard fait naître la rêverie qui se délivre de toute entrave, même des limites spatio-temporelles.

"Lullaby voyait avec tous ses yeux, de toutes parts. Elle voyait des choses qu'elle n'aurait pu imaginer autrefois. [...]. Elle voyait tout cela au même instant et chaque regard durait des mois, des années." ³

D'ailleurs, le regard peut être envisagé comme objet de puissance. Grâce à son regard, Daniel jouit d'un pouvoir surnaturel, celui de commander les vagues. Cette image hyperbolique du regard symbolise la supériorité de l'homme sur la nature:

"Alors il regarda la mer pour l'arrêter. De toutes ses forces, il la regardait, sans parler, et il renvoyait les vagues en

¹ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, p.336.

² LE CLÉZIO, "Les bergers", *loc.cit.*, p.260.

³ LE CLÉZIO, "Lullaby", *loc.cit.*, pp.99-100.

arrière, en faisant des contre-lames qui brisaient l'élan de la mer.»¹

Nous sommes amenés à constater que le rôle du regard occupe une place considérable dans l'oeuvre leclézienne. Pour lui, «la conscience signifie découverte de l'existence de soi dans le monde par l'action de son regard.»² Désormais, l'univers et le moi s'unissent car voir c'est être au fond de soi, et en même temps, être autour de l'univers. En outre, voir les choses telles qu'elles sont, cela peut être la connaissance, la révélation et la marque de la liberté.

2.1.2. L'ouïe

Le Clézio essaie, autant que possible, de nous faire entendre les bruits naturels qui sont aussi subtils que le regard. Ses personnages, absorbés par une grandiose symphonie cosmique, sont totalement et continuellement vivants; ils y prêtent l'oreille, se laissent fasciner et manifestent la joie de vivre. Lalla écoute les bruits discrets qui créent des ambiances animées et qui sont, pour elle, comme le souffle paisible de la terre.

«Alors Lalla essaie à nouveau d'entendre la voix étrangère qui chante, très loin, comme d'un autre pays, la voix qui monte et descend doucement, claire, pareille au bruit des fontaines, pareille à la lumière du soleil. [...]. C'est une musique qui naît du ciel et des nuages, qui résonne dans le sable des dunes, qui s'étend partout et qui vibre, même dans

¹ LE CLÉZIO, «Celui qui n'avait jamais vu la mer», *loc.cit.*, p.186.

² Martha PARDO SEGURA, *La réflexion de J.M.G. Le Clézio sur l'écriture*, thèse de doctorat, université de la Sorbonne nouvelle Paris III, 1996, p.66.

les feuilles sèches des charbons. Elle chante pour Lalla, pour elle seulement, [...]”¹

Selon la pensée indienne et l’Evangile de Saint Jean, le son est lié à l’origine du cosmos: “Si la Parole, le Verbe, produit l’univers, c’est par l’effet des vibrations rythmiques du son primordial.”² Ainsi, grâce à la perception auditive, la connaissance apparaît comme une sorte d’élan intemporel voire primitif. Dans *La montagne du dieu vivant*, la marche initiatique de Jon vers la montagne est successivement accompagnée par “une musique étrange et belle”³ du vent et du cri des oiseaux. Puis, arrivé au sommet, Jon entend les coups de son coeur qui résonnent “Dom-dom, dom-dom, dom-dom, dom-dom, dom-dom, dom-dom, dom-dom.”⁴ C’est exceptionnellement un bruit qui “entraînait vers un autre monde, **comme au jour de la naissance.**”⁵ Et l’extraordinaire quantité de bruits naturels lui montre évidemment l’entrée dans le mystère originel du cosmos.

“Jon perçut un autre bruit, un bruit de mer profonde, qui raclait lourdement, un bruit de vapeur qui fuse, et cela aussi l’entraînait plus loin. [...]. Tous les bruits naissaient, venaient, s’éloignaient, revenaient encore, et cela faisait une

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, pp.182-183.

² *Dictionnaire des symboles* cité par Teresa DI SCANNO dans “La montagne du dieu vivant, récit initiatique”, *La vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l’oeuvre*, Napoli, Liguori, Paris, Nizet, 1983, p.88.

³ LE CLÉZIO, “La montagne du dieu vivant”, *loc.cit.*, p.124.

⁴ *Ibid.*, p.135.

⁵ *Ibid.*, pp.135-136 (c’est nous qui soulignons).

musique qui emportait au loin. Jon ne faisait plus d'effort pour revenir, à présent. [...].”¹

De plus, il y a des bruits de rêve qu'on aimerait percevoir comme le bruit de la nuit. Le jeune Gaspar, dans l'émerveillement des nuits sahariennes, contemple les étoiles avec l'émotion créatrice.

“[...] Dans le vent, on entendait distinctement tous les bruits, les bruits mystérieux de la nuit [...]. La terre paraissait immense à cause de ces bruits, à cause du ciel noir aussi et des étoiles qui brillaient d'un éclat fixe. [...]. De tous les côtés venaient les bruits des insectes, un grincement continu qui résonnait dans le ciel. C'était peut-être le bruit des étoiles, les messages stridents venus du vide.”²

Dans la nuit, “on entend mieux quand on ne voit pas”³ et le bruit nocturne peut être “une musique pour s'endormir.”⁴ Par ailleurs, Le Clézio croit entendre le bruit magique. Il est bien remarquable que ses personnages ont l'oreille si fine qu'ils peuvent entendre l'inaudible. Le Hartani “sait entendre des bruits si fins, si légers, que même en mettant l'oreille contre la terre on ne les entend pas.”⁵ De plus, il nous semble paradoxal que la lumière soit silencieuse. Petite Croix est susceptible de percevoir par l'ouïe le murmure prodigieux de la lumière : “C'est d'abord la lumière. Cela fait un bruit très doux sur le sol comme un bruissement de balai de feuilles, ou

¹ *Ibid.*, pp.135-136.

² LE CLÉZIO, “Les bergers”, *loc.cit.*, p.247.

³ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.64.

⁴ LE CLÉZIO, “Les bergers”, *loc.cit.*, p.262.

⁵ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.139.

un rideau de gouttes qui avance.”¹Dans une situation analogue, Daniel sait aussi écouter le bruit de la lumière. “Il écouta le bruit de la lumière qui bondissait sur les rochers, tous les craquements secs, les claquements, les chuintements, et, près de ses oreilles, le murmure aigu pareil au chant des abeilles.”²Chez Le Clézio, la lumière a de la densité perceptible.

Avec une sensibilité vibrante, notre romancier enregistre les bruits insignifiants ou négligeables en les transformant en sons les plus raffinés tels le bruit de la pluie qui ne présente pas d’intérêt chez certains devient une symphonie originale pour ses personnages.

“[...] , le dos contre le tronc d’un palmier, et d’écouter la pluie faire son tambourinage sur les grandes palmes et sur les feuilles des lauriers.”³

De même, Lalla aime bien écouter le bruit du vent qui est pour elle plein d’animation.

“[...] Quand le vent souffle trop fort sur la vallée, on entend claquer toutes les planches et tintinabuler les morceaux de zinc, et le crépitement des feuilles de papier goudronné qui se déchirent dans une rafale. Ça fait une drôle de musique qui brinquebale et craquette, comme si on était dans un grand autobus déglingué sur une route de terre, ou comme s’il y

¹ LE CLÉZIO, “Peuple du ciel”, *loc.cit.*, p.224.

² LE CLÉZIO, “Celui qui n’avait jamais vu la mer”, *loc.cit.*, p.183.

³ LE CLÉZIO, “Villa Aurore”, *loc.cit.*, pp.114-115.

avait des tas d'animaux et de rats qui galopèrent sur les toits et le long des ruelles.”¹

Comme les sons insignifiants rafraîchissent l'existence, Juba parvient à vivre au rythme de l'univers. La musique de la noria, musique de la matière “gémissante comme une voix humaine”², instaure une étroite correspondance entre le jeune garçon et l'univers : “C'est une musique que Juba connaît bien, jour après jour. [...]. Il y a des cris, d'un bout à l'autre de la terre, [...], et cela résonne dans le ciel sans fin, tandis que la roue de bois tourne et grince. Juba ne regarde plus les boeufs. [...], mais il entend leur souffle qui racle leur gorge, qui s'éloigne, qui revient. Les sabots des bêtes frappent toujours les mêmes cailloux, [...], s'enfoncent dans les mêmes trous.”³ Progressivement le chant s'intériorise : “Juba chante pour lui-même, et personne ne peut l'entendre.”⁴ Ainsi se produit chez le garçon un miracle poétique et retrouve en même temps la présence vivante de l'univers.

Le Clézio privilégie cette perception auditive chez ses personnages. Les musiques qu'ils entendent, “sont des bruits comme s'il ne pouvait jamais rien arriver de mal sur la terre.”⁵ Ainsi, les bruits naturels, apparaissant comme hymnes oniriques, nous initient à l'univers des sensations complètement renouvelées.

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.90.

² LE CLÉZIO, “La roue d'eau”, *loc.cit.*, p.153.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.154.

⁵ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.138

2.1.3. L'odorat

Si le regard aigu et l'oreille fine aident à ressentir la beauté magnifique et le mystère du cosmos, la sensation olfactive peut également nous plonger dans l'exaltation existentielle. Toutefois, “les odeurs sont comme les cailloux et les animaux, elles ont chacune sa cachette.”¹ Il faut donc apprendre à flairer.

Un des plaisirs qu'apporte la lecture de Le Clézio, c'est de donner à respirer ce qu'on a oublié. Lalla, après une longue sécheresse, respire les premières pluies odoriférantes : “La poussière sèche de l'hiver monte dans l'air quand la pluie bat le sol, et ça fait une drôle d'odeur de terre mouillée, de paille et de fumée qui est bonne à respirer.”² De surcroît, l'odeur, en s'ajoutant à la vue, fait intensément exister les choses. En montant sur la colline, Mondo s'intéresse à tout ce qui est alentour même des feuilles aux arbres. Il se laisse fasciner par leurs odeurs qui sont tellement fortes.

“Mondo n'était pas pressé. Il avançait en zigzaguant lui aussi, d'un mur à l'autre. Il s'arrêtait pour regarder dans les caniveaux, ou pour arracher des feuilles aux arbres. Il prenait une feuille de poivrier et il l'écrasait entre ses doigts pour sentir l'odeur qui pique le nez et les yeux.”³

En effet, les odeurs vivantes nous donnent chaud au cœur. Pour mieux dire, elles nous encouragent à vivre. Dans *Le passeur*, après être sorti de l'enclos où il avait travaillé péniblement, Miloz marche vers la haute

¹ *Ibid.*, p.130.

² *Ibid.*, p.161.

³ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.40.

montagne et “l’odeur des forêts de mélèzes lui rend ses forces.”¹ Quant à l’héroïne du *Désert*, elle retourne dans sa patrie pour accoucher de son enfant au pied du grand figuier. Dans cette scène si émouvante, nous voyons que l’odeur de cet arbre lui donne l’encouragement voire radoucit sa douleur :

“[...] À chaque extrême douleur, en rythme, Lalla se suspend à la branche de l’arbre. [...]. L’arbre se plie un peu à chaque secousse, fait miroiter ses larges feuilles. À petites goulées, Lalla respire son odeur du sucre et de la sève, et c’est comme une odeur familière qui la rassure et l’apaise.”²

L’odorat n’est qu’une sensation. L’évocation des odeurs n’est pas vague et confuse, elle est tellement précise qu’elle fait revivre le passé. On ne peut oublier le jardin de la Villa Aurore :

“[...] Encore aujourd’hui je la perçois, l’odeur âcre des lauriers, des écorces, des branches cassées qui cuisaient à la chaleur du soleil, l’odeur de la terre rouge. Elle a plus de force que le réel, [...].”³

Dans les trois oeuvres étudiées, Le Clézio évoque souvent les différentes odeurs: “Il y a beaucoup d’odeurs, fortes, âcres, puissantes, elles vous enveloppent et vous tiennent. Odeurs aigres, odeurs acides, odeurs fades, odeurs suaves, odeurs uriques, tanines, soufrées ou bien de miel et de

¹ LE CLÉZIO, “Le passeur”, *loc.cit.*, p.220.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, pp. 421-422.

³ LE CLÉZIO, “Villa Aurore”, *loc.cit.*, p.115.

peau [...]”¹ Grâce à cette énumération sans fin, ce monde méconnu nous paraît aussi sans limites, il y a tant de choses merveilleuses à découvrir. Ainsi, l’odorat permet à l’homme de sortir de la torpeur universelle; les odeurs le rassurent. L’homme retrouve désormais la joie et le courage de vivre.

2.1.4. Le toucher

Le toucher est une impression produite par un corps. Chez Le Clézio, le toucher est toujours exalté. Mais là encore, il s’agit souvent de sensations d’une finesse inouïe. C’est le genre qui nourrit la lecture leclézienne.

Dans *Celui qui n’avait jamais vu la mer*, Daniel descend dans la mer qui le rend sensible. Il a senti l’écume légère, l’eau froide et le sable se dérober sous ses pieds :

“[...] L’écume légère entourait les jambes de Daniel, creusait des puits autour de ses talons. L’eau froide mordit d’abord ses orteils et ses chevilles, puis les insensibilisa. [...]. À chaque vague, il sentait le sable filer entre ses orteils écartés puis revenir.”²

Avec une sensation fine et délicate, le toucher peut être considéré comme une principale distraction. Dans *Peuple du ciel*, la fillette aveugle s’amuse beaucoup à passer ses mains sur la terre.

“Elle touchait la terre avec la paume de ses mains, elle suivait lentement du bout des doigts les petites rides laissées

¹ LE CLÉZIO. *L’inconnu sur la terre.*, p.128.

² LE CLÉZIO, “Celui qui n’avait jamais vu la mer”, *loc.cit.*, p.174.

par le vent et la poussière, les sillons, les bosses. La poussière de sable faisait une poudre douce comme le talc qui glissait sous les paumes de ses mains.”¹

Le toucher contribue à la connaissance du monde. Dans *Désert*, Lalla peut se promener les yeux fermés:

“Lalla connaît tous les chemins, tous les creux des dunes. Elle pourrait aller partout les yeux fermés, et elle saurait tout de suite où elle est, rien qu’en touchant la terre avec ses pieds nus.”²

L’homme se croît, le plus souvent, incapable de mener la vie sans matériel, à vrai dire, sans les produits de l’intellect qu’il a créés. Du reste, est-il certain que les instruments servant à indiquer l’heure, comme l’horloge, la pendule ou la montre sont-ils indispensables à la vie? Petite Croix a appris l’heure par la chaleur qu’elle sent avec son corps.

“Petite Croix écoute le bruit des pas du soldat. Il vient chaque jour à la même heure, quand le soleil brûle bien en face et que la terre dure est tiède sous les mains.”³

Chez Le Clézio, le toucher se présente comme un des moyens de fuir les contraintes, de vivre dans la plénitude et de passer par “l’autre côté.”

“[...] Elle sent sur sa peau le souffle du vent du sud, qui élève les nuées de sable, elle sent sous ses pieds nus le sable brûlant

¹ LE CLÉZIO, “Peuple du ciel”, *loc.cit.*, p.222.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.76.

³ LE CLÉZIO, “Peuple du ciel”, *loc.cit.*, p.234.

des dunes. Elle sent surtout, au-dessus d'elle, l'immensité du ciel vide, du ciel sans ombre où brille le soleil pur.”¹

Le Clézio révèle dans ses livres une vie secrète qui échappe à l'intelligence. C'est une vie plus profondément idéale qu'on ne peut vivre qu'avec le corps et les sensations en éveil : “La vie étrange et longue est une magie. La magie n'est pas invisible ; elle est tout ce qu'on voit, tout ce qu'on touche, tout ce qu'on sent.”² Ainsi, un signe mystérieux écrit sur un mur dans *Lullaby* : « TROUVER-MOI » peut être conçu comme une invitation ou bien comme un message céleste qui encourage l'homme à la recherche de l'idéal à travers ses sensations.

2.2. La perception des quatre éléments

L'être interprète le monde par sa perception. C'est ainsi que Le Clézio travaillait continuellement sur la mise en écrit des sensations et des sentiments qui lient l'homme à la vie. Cet élan vers la magie est aussi fondé sur une perception intuitive du monde. La perception est une première connaissance, elle est une expérience vécue au rythme de l'univers et des éléments. Selon la cosmogonie traditionnelle, les quatre éléments : le feu, l'eau, l'air et la terre sont considérés comme les composants ultimes de la réalité. Le Clézio, avec un enthousiasme communicatif, s'exalte dans ces quatre éléments dans lesquels l'homme est fait pour vivre : “[...], mais il m'est absolument impossible d'écrire un roman sans penser à l'air, au vent, au feu, à la terre, à l'eau. Ils ont pour moi autant d'importance que la société humaine.”³

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.98

² LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre.*, p.56.

³ un entretien dans *Magazine littéraire*, cité par Gérard DE CORTANZE dans *J.M.G. Le Clézio*, Gallimard, 1999, p.175.

2.2.1. Le feu

Nous ne pouvons parler de la perception chez Le Clézio sans mentionner la chaleur car elle renvoie à la source fondamentale de la vie.

“Qu’y a-t-il pour vous de plus important au monde?

- Le soleil!”¹

La réponse immédiate de l’auteur à la question du journaliste nous montre que le soleil se considère comme la nourriture indispensable. Il se peut que notre univers n’ait que cette source d’où puisse jaillir abondamment la vie. Par ailleurs, plus que son “rôle énergétique”², le soleil règle le mouvement perpétuel de l’univers: “C’était le soleil surtout qui était cause de ce qui se passait ici.”³

Dans *Celui qui n’avait jamais vu la mer*, Daniel contemple la mer en constatant que c’est le soleil qui fait pousser les vagues. Il est un centre cosmique d’où jaillissent toutes les forces sur la terre.

“Le soleil brillait de son éclat fixe, tout près de l’horizon. C’était de lui que venait toute cette force, sa lumière poussait les vagues contre la terre. C’était une danse qui ne pouvait pas finir, [...]”⁴

¹ P.LHOSTE, *Conversations avec Le Clézio*, Seghers, 1971, p.123, cité par Jean ONIMUS, *op.cit.*, p.44.

² *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Fernand Nathan, Paris, 1978, p.167.

³ LE CLÉZIO, “Les bergers”, *loc.cit.*, p.299.

⁴ LE CLÉZIO, “Celui qui n’avait jamais vu la mer”, *loc.cit.*, pp.185-186.

Pour Le Clézio, la lumière est “la perfection, la force, la beauté.”¹ Lullaby retrouve ses forces en renversant sa tête en arrière pour “mieux sentir la chaleur de la lumière”² et pour, comme l’expression de son père, “boire le soleil.”³

Lalla aime le soleil parce que c’est le signe de son bonheur. Elle se sent perdue dans la grande ville. Cependant, la fatigue, la faim et l’angoisse s’apaisent grâce à la lumière qui purifie et qui donne la joie de vivre.

“[...] Elle a faim, son corps est fatigué par le travail de l’hôtel, mais pourtant elle a envie de marcher encore, pour voir davantage de lumière, pour chasser toute l’ombre qui est restée au fond d’elle.”⁴

L’Evangile de Saint Jean parle de “la véritable lumière qui éclaire tout homme venant dans le monde.”⁵ Recevoir la lumière, c’est être admis à l’initiation transcendentale. Dans *Désert*, Lalla se tourne souvent vers la lumière du soleil afin de se purifier et de se libérer. Cela implique l’idée du dépouillement nécessaire de l’homme.

“[...] Le soleil brûle son visage et ses épaules, brûle ses jambes et ses mains. Mais elle le sent à peine. C’est la lumière qui libère, qui efface la mémoire, qui rend pur comme une

¹ LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, p.32.

² LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, p.109.

³ *Ibid.*

⁴ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.293.

⁵ *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Fernand Nathan, Paris, 1978, p.126.

Pierre blanche. La lumière lave le vent du malheur, brûle les maladies, les malédictions.”¹

Pascal, le grand philosophe, fait dire à la Sagesse de Dieu. “J’ai créé l’homme parfait... Je l’ai rempli de lumière et d’intelligence.”² Chez Le Clézio, la lumière est à la fois la force créatrice initiale et l’illumination. Elle rend l’homme lucide et le remet dans un état d’éveil.

“Le soleil s’est levé maintenant, [...]. Lalla le regarde en face, sans ciller, [...]. La lumière pénètre au fond d’elle, touche tout ce qui est caché dans son corps, le cœur surtout.”³

En effet, la lumière est associée au feu, elle donne les schèmes de l’éblouissement, du soleil brûlant, de l’éclair. Soulignons encore que cette clarté divine donne non seulement la vie mais le sens à la vie. Dans *Désert*, la clarté montre les lieux sacrés aux nomades et la clarté permet à l’homme inconscient de devenir “un homme qui sait où il va.”⁴

“[...] Alors il (l’homme au fusil) montrait à Nour la route qu’ils suivraient le jour, **comme si les lumières qui s’allumaient dans le ciel traçaient les chemins que doivent parcourir les hommes sur la terre.**”⁵

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.200.

² *Pensées*, IV cité dans *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, p.126.

³ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.212.

⁴ *Ibid.*, p.372.

⁵ *Ibid.*, p.11 (C’est nous qui soulignons).

Dans *La montagne du dieu vivant*, la lumière joue un rôle capital dans l'ascension initiatique de Jon. Au début du récit, ce qui attire l'adolescent, c'est la montagne Reydarbarmur ; mais ce qui le frappe encore plus, c'est la lumière du mois de juin¹ qui le conduit vers le haut.

“C'est peut-être la lumière qui lui avait donné envie d'aller jusqu'à Reydarbarmur.”²

“C'était ici que la lumière régnait. Elle l'avait appelé, quand il marchait au pied de la montagne, et c'est pour cela qu'il avait laissé sa bicyclette renversée sur le talus de mousse, au bord du chemin.”³

En tout cas, ce n'est pas seulement un simple attrait qui appelle Jon. Doué d'un corps aérien, il a acquis désormais une force ascensionnelle qui lui vient de la lumière, celle de l'infini, celle “de tous les soleils et de tous les astres invisibles.”⁴ C'est une lumière éternelle qui rompt avec le temps humain.

“[...] C'était une lumière étrange, parce qu'elle semblait ne rien devoir au soleil ; elle flottait dans l'air, autour des murs de la montagne. C'était une lumière très lente, et Jon comprit qu'elle allait durer des mois encore, sans faiblir, jour après

¹ C'est dans la lumière du vingt-et-un juin que Jon est attiré irrésistiblement vers la montagne. Et il est intéressant de relever cette date car il y a certes une raison ésotérique pour que Le Clézio indique le jour et le mois avec précision. C'est le jour du solstice d'été, qui marque l'apogée de la course solaire ; c'est le jour le plus long de l'année, le soleil est au zénith, et donc le jour où il y a le plus de lumière.

² LE CLÉZIO, “La montagne du dieu vivant”, *loc.cit.*, p.124.

³ *Ibid.*, p.131.

⁴ *Ibid.*

jour, sans laisser place à la nuit. Elle était née maintenant, sortie de la terre, allumée dans le ciel parmi les nuages, comme si elle devait vivre toujours. Jon sentit qu'elle entrait en lui par toute la peau de son corps et de son visage. Elle brûlait et pénétrait les pores comme un liquide chaud, elle imprégnait ses habits et ses cheveux.”¹

Jon prend conscience d'une lumière qui entre en lui par les pores de sa peau. Mais, après cette épreuve nécessaire à l'initiation, il ne songe plus à rien car son âme connaît maintenant l'ivresse de l'ascension. Il se sent sans poids, délivré du corps, de toutes contraintes.

“[...] Jon sentait peu à peu qu'il perdait son corps et son poids. Maintenant il flottait, couché sur le dos gris des nuages, et la lumière le traversait de part en part.”²

De même, dans *L'échappé*, Tayar sent une ivresse étrange car la lumière efface toute sa douleur, le libère et révèle “l'inconnu sur la terre.”

“[...] La lumière ouvre sa route jusqu'à l'horizon, et c'est sur elle que Tayar avance, glisse. Il se sépare de lui-même. Il touche à tous les points de la vallée, jusqu'à l'horizon. Il voit les pierres rouges des ruines de Timgad, pareilles à des termitières brisées, et les palmiers des oasis, là où flotte la fine vapeur de l'eau, plus légère qu'une fumée.”³

¹ *Ibid.*, p.126.

² *Ibid.*, p.134.

³ LE CLÉZIO, “L'échappé”, *loc.cit.*, p.78

Selon Le Clézio, “la lumière ne fait pas que brûler : elle libère.”¹ L’écrivain multiplie librement les images qui nous mènent vers “l’autre côté” car “la lumière est toujours ailleurs, et l’on vit avec elle sans le savoir.”² Nous voyons souvent les comparaisons étranges: “la lumière est dure comme la pierre, comme le ciel”³ ou bien “la lumière [...] étend son dôme étincelant, pareil à deux ailes d’ange.”⁴ En outre, la métamorphose vive nous plonge souvent dans l’extase : “[...], dans le brouillard de lumière apparaissent les mirages, les dômes, les tours, [...]”⁵ De plus, la lumière est personnifiée: “[...], elle balaie l’espace. La lumière fait un bruit d’eau, [...]”⁶ ou comme “les petites flammes des reflets qui dansaient.”⁷

Dans les ouvrages poétiques de Le Clézio, l’insolite naît de la lumière, de son omniprésence, de ses variations et métamorphoses. La lumière polarise énormément d’images. Une des prédilections de notre auteur est de créer une atmosphère particulière, bizarre, voire fantastique. Il décrit le plus souvent des choses éclatantes afin d’accentuer l’idée de la beauté et de la force créatrice de la lumière.

“Le soleil brûle et éblouit, mais Tayar voit enfin ce qu’il cherchait, l’immense vallée qui va jusqu’à l’autre bout du monde, là où chaque caillou, chaque plante, chaque

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.117.

² LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre.*, p.70.

³ LE CLÉZIO, “L’échappé”, *loc.cit.*, p.61.

⁴ LE CLÉZIO, “Le jeu d’Anne”, *loc.cit.*, p.140.

⁵ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.330.

⁶ *Ibid.*, p.215.

⁷ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.18.

buisson d'épines brille d'un éclat qui n'existe nulle part ailleurs, car la lumière vient d'eux et non du ciel.”¹

Les êtres et les choses avaient été imprégnés de la lumière afin de répandre la chaleur. De surcroît, il nous est remarquable que l'intensité, autant que l'éclat, est à la source de l'insolite. Avec cette célébration de la lumière, Le Clézio remplit de lumière le corps de ses personnages jusqu'à ce que ces corps éclatent. Voyons par exemple Lullaby, “les rayons de lumière sortaient d'elle, par ses doigts, par ses yeux, sa bouche, ses cheveux.”² De la même manière, Lalla est étincelante, presque magique “à cause de toute la lumière qui jaillit de ses yeux, de sa peau, de ses cheveux, la lumière presque surnaturelle.”³

Dans la lumière, particulièrement, vit la magie. Le plus souvent la lumière peut communiquer avec l'être humain. Elle apparaît sous la forme d'un regard de Dieu qui surveille la créature : “[...], la lumière qui est un regard”⁴ et Lalla sent “un poids terrible dans cette lumière”⁵ qui la scrute. Jon sent aussi, pendant l'ascension, qu'un regard se pose sur lui. Et c'est après une longue contemplation dans la clarté que peut avoir lieu la rencontre du “dieu vivant”. Comme un signe sacré, il y a en cet enfant quelque chose d'exceptionnel, de surnaturel car, autour de lui, la lumière est intense, ou mieux encore, “la lumière qui l'entourait semblait sortir de ses

¹ LE CLÉZIO, “L'échappé”, *loc.cit.*, p.84.

² LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, p.98.

³ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.333.

⁴ *Ibid.*, p.201.

⁵ *Ibid.*, p.202.

yeux et de ses cheveux.”¹C’est sans doute que la lumière nous fait reconnaître la présence de l’au-delà.

Dans cette perspective, la lumière possède les attributs du divin. Il semble qu’elle surveille tout le temps l’être humain et témoigne toutes ses actions. Nous sommes ainsi tentés de dire que la lumière détermine le destin de l’homme.²Dans *Le jeu d’Anne*, Antoine prend conscience de la lumière tandis qu’il conduit sa voiture du garage pour aller se suicider.

“[...] C’est peut-être la lumière qui cause cette impression d’étrangeté, la lumière qui brillait sur les cheveux blancs de sa mère, sur le mur blanc de la villa, sur les gravillons, comme un regard qui scrute avec insistance.”³

La lumière, leitmotiv répété presque comme une obsession, existe au sens plein du terme : “la lumière de la paix, et il n’y aura jamais d’autre paix, jamais de bonheur plus grand dans le monde.”⁴C’est ce caractère sacré de la lumière qui transforme la maison de Thi Chin. La lumière investit et sanctifie l’espace de la maison qui devient désormais une sorte de sanctuaire.

¹ LE CLÉZIO, “La montagne du dieu vivant”, *loc.cit.*, p.136.

² Songeons à Meursault, le héros de *L’Étranger* de Camus qui tire un coup de revolver sur un arabe à cause de la lumière éclatante qui jette sur ses yeux.

³ LE CLÉZIO, “Le jeu d’Anne”, *loc.cit.*, p.137.

⁴ LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre.*, p.34.

“La lumière d’or emplissait toute la pièce et Mondo se sentait plus calme et plus fort, comme après avoir bu le thé chaud.”¹

Attirante, la lumière d’Or révèle l’espace imaginaire du paradis. Elle éclaircit les choses pour les dépasser et permet à l’enfant de vivre une expérience mystique.

“Ce qui était beau surtout, c’était la lumière qui enveloppait la maison. [...]. La lumière du soleil de la fin d’après-midi avait une couleur très douce et calme, [...]. Tandis qu’il avançait lentement sur le chemin de gravier, Mondo sentait la lumière qui caressait son visage. Il avait envie de dormir, et son coeur battait au ralenti. Il respirait à peine.”²

Comme la lumière se répand en des couleurs spectrales, nous voyons par conséquent “les lumières bleues, rouges, orangées, violettes, les lumières fixes, celles qui avancent, celles qui dansent sur place comme des flammes d’allumettes.”³ Et “il y avait des lumières sur la mer aussi, les feux rouges des balises, les réverbères de la jetée, [...].”⁴ De plus, Le Clézio évoque la lumière sous-marine :

“Mondo pensait au jour qui se levait aussi dans la mer, [...]. Peut-être qu’au fond de l’eau, tout devenait rose et clair

¹ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.47.

² *Ibid.*, p.43.

³ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.309.

⁴ LE CLÉZIO, “La grande vie”, *loc.cit.*, p.172.

comme à la surface de la terre? Les poissons se réveillaient [...], ils étaient heureux au milieu des milliers de soleils qui dansaient, et les hippocampes montaient le long des tiges d'algues pour mieux voir la lumière nouvelle.”¹

Encore une autre source de lumière, le feu possède aussi un caractère magique pourvu qu'il puisse mettre l'homme en état d'extase. Dans *Désert*, Lalla aime bien regarder le feu ; elle se laisse émerveiller par les flammes qui l'emportent vers un autre endroit où le raisonnement et la logique sont anéantis.

“Quand elle a le temps, Lalla aime bien s'arrêter pour regarder les feux [...]. Les flammes dansent dans l'air froid du matin, en faisant une belle musique. Si on regarde à l'intérieur des flammes, on peut voir les génies [...]. On peut voir aussi des paysages, des villes, des rivières, toutes sortes de choses extraordinaires qui apparaissent et se cachent, un peu comme les nuages.”²

Pour seulement voir le feu, Radicz se plaît à gratter des allumettes : “Il va s'asseoir dans un coin tranquille, et il gratte ses allumettes, l'une après l'autre. Il fait ça très vite, juste pour le plaisir de voir la petite tête rouge qui s'embrase en faisant son bruit de fusée, [...]”³ De même, Lullaby s'amuse bien à brûler des papiers. Pour elle, le feu est comme une personne

¹ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.32.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.101.

³ *Ibid.*, p.296.

vivante. Le Clézio personnifie le feu comme il personnifie la lumière :
 “Maintenant, le feu semblait un peu fatigué, lui aussi.”¹

Dans *Mondo*, l’initiation par le feu est un élément déterminant dans le cheminement de l’enfant. On note, tout au long du récit, la présence du feu. Dès le début du texte, avant l’arrivée de Mondo, il y a des feux sur les collines :

“[...] Il faisait déjà très chaud, et il y avait chaque soir plusieurs incendies sur les collines.”²

Les incendies marquent l’itinéraire de Mondo et il semble fasciné et attiré par le feu :

“«Il faudra que j’aille voir là-bas», disait Mondo. Il pensait aux grandes flammes rouges qui dévoraient les buissons et les forêts de chênes-lièges.”³

Mondo est d’abord attiré par le feu. Mais, au fur et à mesure que le récit progresse, nous notons chez l’enfant le désir de maîtriser le feu :

“Il y avait des feux sur la plupart des collines, parce qu’on approchait de l’été. [...]. Un après-midi, il était même rentré plus tôt que d’habitude pour arracher les mauvaises herbes qui poussaient autour de la maison, et quand Thi Chin lui avait demandé ce qu’il faisait, il avait dit :

¹ LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, p.103.

² LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.12.

³ *Ibid.*, p.17.

«C'est pour que le feu ne puisse pas venir ici»¹

“Le feu est comme cela, il aime ceux qui n'ont pas peur de lui.”² Par conséquent, la prévention accomplie par Mondo montre que l'enfant est capable d'anticiper sur sa destinée en dominant le feu. À la fin du récit, la disparition du héros coïncide encore avec le thème du feu, celui de l'ultime embrasement.

“Il a mis le feu à son matelas, dans l'infirmierie, et il a profité de l'affolement pour filer”³

Le feu est libérateur ; il est comme la lumière, symbole de l'esprit et de l'illumination. Il est aussi messager du sacré, véhicule du rêve qui nous enveloppe, nous fascine voire nous transcende. Le Clézio multiplie le thème de la lumière en l'associant au feu et en nous le faisant voir par des images insolites, étranges mais originales.

2.2.2. L'eau

Le feu est magique, mais il a l'inconvénient d'être immatériel, tandis que l'eau est consistante voire quantifiable. L'importance de l'élément aquatique est sans aucun doute indispensable à notre vie. Les nomades du désert en savent bien la valeur. Notons qu'il y a, dans *Désert*, une obsession de l'eau, exprimée par de nombreuses images.

D'un point de vue symbolique, certains personnages, dotés de la grâce de Dieu, ont le pouvoir sur l'eau. Ma el Aïnine, surnommé “l'Eau des

¹ *Ibid.*, p.50.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.143.

³ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.76.

Yeux”¹, est susceptible de commander la pluie “[...] à ceux qui lui demandaient de l’eau, il disait, le ciel te donnera l’eau, et aussitôt la grande pluie ruisselait sur la terre...”²

Par sa sainteté et ses pouvoirs surnaturels, Al Azraq ou l’Homme Bleu est un être d’exception. Il fait jaillir l’eau sous les pierres pour une vieille femme qui lui a manifesté “sa tristesse, sa solitude, parce que sa maison était très loin de l’eau et qu’elle n’avait pas la force de rentrer en portant la cruche...”³ L’Élu l’aide à retourner chez elle. Ensuite, la vieille femme soulève une pierre au bord du chemin comme il le lui a dit et puis “il y avait une source d’eau très claire qui a jailli, et l’eau s’est répandue alentour, jusqu’à former une fontaine plus belle et plus fraîche que nulle autre dans le pays.”⁴ De plus, il possède et offre à ses disciples un liquide très particulier : “[...] quant à l’eau de la cruche, elle abreuvait tout de suite et emplissait de joie, car c’était une eau vierge, faite de la rosée la plus pure.”⁵

L’eau désigne en fait l’existence. Au cours d’une folle équipée dans le désert, au moment où Lalla est sur le point de mourir d’épuisement et de soif, le Hartani prend la jeune fille dans ses bras et il la porte jusqu’à la source.

“Avant la nuit, ils sont arrivés devant le rocher et l’arbre, là où il y a l’œil de l’eau. C’est un simple trou dans la

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.35.

² *Ibid.*, p.366.

³ *Ibid.*, p.124.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.55.

caillasse, avec de l'eau grise. Le Hartani dépose doucement Lalla au bord de l'eau, et il lui donne à boire dans le creux de sa main."¹

L'eau est un élément régénérateur; elle nous donne un peu de force. Le héros de *L'échappé* sait bien que "s'il ne trouve pas un peu d'eau maintenant, il ne pourra plus marcher."² Dans *La montagne du dieu vivant*, l'adolescent sent la force invisible de l'eau régénératrice dont l'enfant mystérieux lui offre à boire de ses mains.

"[...] Jon n'avait jamais bu une eau comme celle-là. Elle était douce et fraîche, mais dense et lourde aussi, et elle semblait parcourir tout son corps comme une source. C'était une eau qui rassasiait la soif et la faim, qui bougeait dans les veines comme une lumière."³

Avec cette eau exceptionnelle qui rappelle un passage sacré dans l'Évangile où Jésus dit à la Samaritaine : "Qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif, et l'eau que je lui donnerai deviendra en lui source d'eau jaillissant en vie éternelle."⁴ Chez Le Clézio, boire de l'eau est un acte spirituel. Non seulement nous buvons pour apaiser la soif, mais encore, il faut surmonter le désir physique pour connaître l'instant sacré de l'illumination intérieure.

¹ *Ibid.*, p.218.

² LE CLÉZIO, "L'échappé", *loc.cit.*, p.66.

³ LE CLÉZIO, "La montagne du dieu vivant", *loc.cit.*, p.142.

⁴ cité par Teresa DI SCANNO, *loc.cit.*, p.87.

“Daniel avait soif. Dans le creux de sa main, il prit un peu d’eau et d’écume et il but une gorgée. Le sel brûla sa bouche et sa langue, mais Daniel continua à boire, parce qu’il aimait le goût de la mer. Il y avait si longtemps qu’il pensait à toute cette eau, libre, sans frontières, toute cette eau qu’on pouvait boire pendant toute sa vie!”¹

Daniel, par l’amour spontané de la mer, prend l’initiative et boit une gorgée d’eau marine. Dans une expérience semblable, Lalla atteint une disposition particulière de son esprit après avoir bu de l’eau salée de la mer:

“[...] Elle se déshabille vite, et sans hésiter, elle plonge la tête la première dans l’eau. [...]. L’eau salée emplit sa bouche, coule dans sa gorge. Mais Lalla n’a pas peur de la mer, ce jour-là, elle boit l’eau salée a grandes gorgées, et elle sort de la vague en vacillant, comme ivre, aveuglée par le sel.”²

Lalla vit dans le monde où l’eau s’avère sacrée. Dans son univers d’enfance, il y a des fontaines, il y a la mer, dans laquelle elle entre avec jouissance, il y a même encore parfois la pluie qui alimente les bains où l’on se plonge avec délice : “[...] Et puis, l’eau est si belle, si pure, l’eau tombée directement du ciel dans la grande citerne, l’eau est si neuve qu’elle doit guérir celles qui en ont besoin.”³ C’est alors une purification, non seulement du corps mais aussi de l’âme, qui donne une rénovation spirituelle : “L’eau est très chaude, très dure, elle fait venir le sang sous la peau, elle dilate les pores, elle envoie les ondes de sa chaleur jusqu’à l’intérieur du corps, comme si elle avait la force du ciel et du soleil. [...]”

¹ LE CLÉZIO, “Celui qui n’avait jamais vu la mer”, *loc.cit.*, p.174.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, pp.170-171.

³ *Ibid.*, p.163.

Même les corps les plus laids deviennent beaux à travers le cristal de l'eau pure, [...].”¹

Parfaitement vierge, créatrice et régénératrice, l'eau est un don du ciel par ses vertus qu'elle rétablit l'être dans un état nouveau. Le bain, puisqu'il est l'immersion dans l'eau, peut renvoyer au baptême, sacrement de la religion chrétienne. Au pays de Lalla Hawa, il existe un rite : “C'est la coutume là-bas, il faut toujours naître auprès d'une source.”² La jeune Lalla, associée à sa propre mère, accouche de son enfant auprès de la plage et elle effectue le rite de purification en plongeant la petite dans l'eau.

“[...] Très lentement, elle rampe sur le sable dur vers la mer, elle s'agenouille dans l'écume légère, et elle plonge l'enfant qui hurle dans l'eau salée, elle le baigne et le lave avec soin.”³

Comme l'eau représente la vie. Ainsi, la mer, une très vaste étendue d'eau, regorge carrément de vie et spiritualise aussi un sentiment. Lullaby se laisse envahir par les multiples sensations nées de la mer :

“[...] Les vagues courtes cognaient contre les rochers, lançaient une contre-lame, se creusaient, revenaient. La jeune fille s'arrêta dans les rochers pour écouter la mer. Elle connaissait bien son bruit, l'eau qui clapote et se déchire, puis se réunit en faisant exploser l'air, elle aimait bien cela, mais

¹ *Ibid.*, p.164.

² *Ibid.*, p.88.

³ *Ibid.*, p.134.

aujourd'hui, c'était comme si elle l'entendait pour la première fois."¹

Mondo est, comme Lullaby, attiré par la mer surtout par le bruit étrange des vagues quand il plonge la tête sous l'eau.

"[...] L'eau de la mer était plus douce et plus tiède que l'air, et Mondo se plongeait jusqu'au cou. Il penchait son visage, il ouvrait ses yeux dans l'eau pour voir le fond. Il entendait le crissement fragile des vagues qui déferlaient, et cela faisait une musique qu'on ne connaît pas sur la terre."²

L'homme ne peut pas vivre sans eau. De là vient la grande propension de l'auteur à emprunter au registre de l'eau les métaphores essentielles de notre vie. Non seulement du simple liquide, l'eau se présente, dans l'oeuvre de Le Clézio, une chose sacrée en tant qu'elle est purificatrice, un signe de vie et une impensable plénitude.

2.2.3. Le vent

Le Clézio représente l'air, l'élément de tout ce qui est léger, mobile et rapide, sous la forme du vent. Avec Claudel, Saint-John Perse et beaucoup d'autres poètes, le vent a incarné l'esprit. Il devient un élément constitutif de la poésie. Sans substance, comme l'esprit, le vent impose parfois des obstacles. Dès les premières pages de *La montagne du dieu vivant*, le vent semble représenter une difficulté à la montée de Jon qui lutte contre le vent froid tout le long de la pente:

¹ LE CLÉZIO, "Lullaby", *loc.cit.*, p.86.

² LE CLÉZIO, "Mondo", *loc.cit.*, p.32.

“[...] il (le vent) le frappait avec violence, il faisait claquer ses habits. Jon serrait les lèvres, et ses yeux étaient brouillés par les larmes.”¹

“[...] Là, le vent soufflait, non plus par rafales, mais continu et puissant, tendu sur la pierre comme une lame. Jon fit quelques pas, en titubant. Son coeur battait très fort dans sa poitrine, poussait son sang dans ses tempes et dans son cou. Pendant un instant, il suffoqua, parce que le vent appuyait sur ses narines et sur ses lèvres.”²

Le souffle du vent devient une véritable épreuve initiatique qui suppose une pénibilité, une épreuve à la fois physique et morale, une sorte de mort apparente. Dans *Désert*, Lalla a perçu le vent de malheur qui amène la souffrance et la mort à l'être humain:

“Et puis il y a eu le vent de malheur qui a soufflé sur le pays, plusieurs jours de suite. [...]. Non, le vent de malheur est un vent très doux qui tourbillonne, qui lance quelques rafales, puis qui pèse sur les toits des maisons, qui pèse sur les épaules et sur la poitrine des hommes. [...].

Quand il vient, ce vent lent et doux, les gens tombent malades, un peu partout, les petits enfants et les gens âgés surtout, et ils meurent. C'est pour cela qu'on l'appelle le vent de malheur.”³

¹ LE CLÉZIO, “La montagne du dieu vivant”, *loc.cit.*, p.129.

² *Ibid.*, p.131.

³ LE CLÉZIO, *Désert.*, pp.195-196.

Pourtant, le vent de malheur nous révèle la précarité de la vie humaine par rapport à l'univers. De plus, il nous apprend à savoir se détacher des besoins matériels et des illusions que fabrique la société moderne et notamment, il nous invite à la recherche de l'idéal, ce qui est le sens véritable de la vie profonde.

Lalla aime le vent malgré sa violence et sa cruauté: “[...], et Lalla est heureuse quand il est là, même s’il brûle ses yeux et ses oreilles, même s’il jette des poignées de sable à sa figure. Elle pense à lui souvent, [...]”¹ Pour montrer combien la jeune fille adore le vent, elle invente son nom: “Il s’appelle woooooohhhh.”²

Il nous semble que ce soit l’air qui caractérise le mieux le monde du désert. Le vent est, pour Lalla, un être vivant. Comme la jeune maure, Lullaby le traite comme une vraie personne. Elle s’amuse beaucoup quand le vent commence à souffler.

“[...] Le vent revenait d’un seul coup, secouait durement ses cheveux et ses habits, comme pour tout remettre en ordre.

Lullaby aimait bien ce vent-là. Elle voulait lui donner des choses, parce que le vent a besoin de manger souvent, des feuilles, des poussières, les chapeaux des messieurs ou bien les petites gouttes qu’il arrache à la mer et aux nuages.”³

Le vent s’insinue partout et remplit le sentiment extatique chez l’homme. Ceux qui perçoivent les signes de la nature sont ceux qui savent vivre leur vie pleinement, qui sont tout le temps en éveil.

¹ *Ibid.*, p.79.

² *Ibid.*, p.80.

³ LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, p.101.

“Le vent parlait souvent, lui-même. Ce qu’il enseignait n’avait pas de fin. Cela venait d’un côté de la vallée, vous traversait et partait vers l’autre côté, passait comme un souffle à travers votre gorge et votre poitrine. Invisible et léger, cela vous emplissait, vous gonflait, sans jamais vous rassasier.”¹

Nous avons déjà constaté comment les sensations s’imposent comme une ouverture à la vie en profondeur. L’odorat et principalement l’ouïe ne seront jamais bien perceptibles sans le mouvement de l’air: “Le vent qui passait sur l’herbe apportait les bruits ténus de la vie, les odeurs.”² C’est ainsi que, dans le vent, nous entendons nettement tous les bruits, “les bruits mystérieux de la nuit”, “de petits craquements”, “les crissements du sable sous les semelles des chaussures” et “le grondement sourd des vagues de l’océan qui venaient s’effondrer sur le sable de la plage. Le vent apportait la voix de la mer, jusqu’ici, par bouffées, avec un peu d’embruns.”³ Dès lors, les sons qu’apportent le vent nous initie à un terrain inconnu, celui où on ne peut visiter que dans le rêve. “Tayar écoute le vent, comme s’il était sur un bateau en route vers l’inconnu.”⁴ Dans *Orlamonde*, Annah a l’impression de se maintenir dans l’air. Elle est sensiblement touchée par la musique céleste produite par le vent.

“[...]. Alors elle est revenue en arrière guidée par la musique gémissante du vent qui entrechoquait les structures métalliques sur le plafond du théâtre abandonné. La musique

¹ LE CLÉZIO, “Les bergers”, *loc.cit.*, p.291.

² *Ibid.*, p.273.

³ *Ibid.*, p.248.

⁴ LE CLÉZIO, “L’échappé”, *loc.cit.*, p.75.

lente et grinçante lui donnait l'impression de voler jusqu'au-dehors, dans l'éblouissement du ciel.”¹

Le vent nous guide, nous montre le chemin et nous accompagne : “Où va la route? Lalla ne sait pas où elle va, à la dérive, entraînée par le vent du désert qui souffle, [...]”² Et dans *La montagne du dieu vivant*, Jon prend une pause après une difficulté. Ensuite, il continue son ascension, mais désormais le vent devient un souffle vivifiant, une espèce de soutien:

“[...] La musique de la voix du vent emplissait ses oreilles, résonnait dans sa bouche. Jon ne pensait à rien, ne regardait rien. Il montait d'un seul effort, tout son corps montait, sans s'arrêter, vers le sommet de la montagne.”³

Comme dit le proverbe “Vouloir, c'est pouvoir”, le vent nous enseigne implicitement. C'est ce qu'on réussira lorsqu'on a la ferme volonté. Il ne faut jamais se décourager à cause des obstacles en tout genre. Bien des fois, le vent nous encourage: “Il vient jusqu'à Petite Criox et il l'enveloppe, il enlève un instant la brûlure du soleil de son visage, [...]”⁴ Le vent peut adoucir la douleur, il est capable de sécher les plaies : “Ses mains saignaient, mais le vent chaud arrêtait le sang tout de suite.”⁵ En outre, puisqu'il purifie, le vent est sacré. Il ne retient rien, il efface les

¹ LE CLÉZIO, “Orlamonde”, *loc.cit.*, p.243.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.204.

³ LE CLÉZIO, “La montagne du dieu vivant”, *loc.cit.*, p.130.

⁴ LE CLÉZIO, “Peuple du ciel”, *loc.cit.*, p.223.

⁵ LE CLÉZIO, “Les bergers”, *loc.cit.*, p.259.

mauvais souvenirs, à vrai dire, il chasse l'impur : "Le vent, le froid de la nuit, le silence et la faim qui ont enlevé tout désir de vengeance."¹

Le Clézio a célébré "le vent qui va vers l'infini, au-delà de l'horizon, au-delà du ciel, jusqu'aux constellations figées, à la Voie lactée, au Soleil."² Le vent est donc le mouvement de la liberté par excellence. Autrement, le vent qui symbolise l'instabilité de l'homme peut, à l'inverse, représenter aussi l'esprit, ce qui est le souffle de vie, le dynamisme de pure transcendance.

2.2.4. La terre

En tant qu'élément, la terre demeure la source féconde de toutes les richesses. Elle est un élément de base de la vie. Cependant, Le Clézio souligne un aspect négatif de la terre. Dans les oeuvres étudiées, elle est plutôt le sol craquelé, le sec, le sable, la poussière voire le désert. De plus, la pierre, matière dure et solide, est considérée aussi comme un élément essentiel de l'écorce terrestre.

Comme le feu, l'eau et l'air, la terre se manifeste de manière bien significative. "Nous le savons : la terre n'appartient pas à l'homme, c'est l'homme qui appartient à la terre"³, écrit notre écrivain dans *La Fête chantée*. Notons encore que ses personnages, principalement ceux dans *Désert*, sont étroitement liés à la terre. Lalla "ôte ses sandales de tennis pour

¹ LE CLÉZIO, "L'échappé", *loc.cit.*, p.75.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.204.

³ cité par Gérard DE CORTANZE dans *J.M.G. Le Clézio*, Gallimard, 1999, p.264.

mieux sentir la fraîcheur et le grain de la terre.”¹ Et chez les nomades du désert, leur vraie origine se trouve dans la terre. “Ils étaient nés du désert.”² Ils marchaient et “certains étaient morts en route, d’autres étaient nés, s’étaient mariés.”³ Dès lors, le trépas du sage de la Saguiet el Hamra, Ma el Aïnine implique la sublime union avec la terre natale :

“[...] Ici, l’esprit de Ma el Aïnine vivait encore, il couvrait la terre entière, mêlé au sable et à la poussière, caché dans les crevasses, ou bien luisant vaguement sur chaque pierre aiguë.”⁴

Dans *Désert*, la terre possède un caractère sacré. À Samara, Nour se rend avec son père au tombeau de l’homme saint dont ils sont les descendants. Ils prient et lui demandent sa bénédiction. Il nous paraît intéressant de souligner le geste respectueux du père par rapport à la terre.

“Il se penchait en avant, prenait de la poussière rouge dans le creux des mains et la laissait couler sur son visage, sur son front, sur ses paupières, sur ses lèvres. [...] Il touchait la terre avec ses mains, les bras allongés devant lui, ne faisant qu’un avec le sol.”⁵

Ensuite, la force extraordinaire lui revient et il est désormais prêt à poursuivre son long chemin.

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.414.

² *Ibid.*, p.8.

³ *Ibid.*, p.13.

⁴ *Ibid.*, p.432.

⁵ *Ibid.*, p.29.

“[...] une énergie nouvelle entrain par son ventre, par ses mains, rayonnait dans chacun de ses muscles. [...]. C’était un pouvoir direct, sans pensée, qui venait du fond de la terre et s’en allait vers le fond de l’espace, comme si un lien invisible unissait le corps de l’homme allongé et le reste du monde.”¹

L’auteur accentue le pouvoir régénérateur de la terre. Nous nous étonnons de l’extraordinaire “pierre de la faim” dans *l’échappé*, qui non seulement donne la force à notre héros, mais lui efface la faim et la douleur.

“[...] C’est celle-là, celle qu’il a entendu nommer autrefois, la «pierre de la faim». [...]. C’était une pierre qui avait un secret, un esprit, quand on la rencontrait sur son chemin. Tayar défait les boutons de sa chemise-verte réglementaire, et il appuie la pointe de la pierre sur sa peau, là où palpite le noeud de la douleur, [...]. Maintenant, la pierre l’aide, elle lui donne sa force froide, elle efface la faim et la douleur.”²

La terre, l’essence d’une réalité à la fois physique et métaphysique, se décrit comme un moyen d’entrer en contact avec le cosmos et le divin. Le Clézio s’intéresse aux relations heureuses que l’homme entretient avec les quatre éléments naturels, le feu, l’eau, l’air et la terre. Pour lui, ceux qui sont proches de ces quatre composants de la vie trouvent leur bonheur dans ce simple contact avec le monde.

¹ *Ibid.*, p.30.

² LE CLÉZIO, “L’échappé”, *log.cit.*, pp.71-72.

2.3. La fusion avec l'univers

Nous avons vu, séparément, les quatre éléments entre lesquels il était difficile d'établir une hiérarchie. En fait, l'extase et la vision poétique du monde sont presque toujours en relation avec plusieurs éléments à la fois. "Je voudrais qu'il n'y ait pas de différence entre les éléments et les hommes, entre la terre, le ciel, la mer et les hommes."¹ C'est ainsi que Le Clézio décrit inlassablement la relation entre l'homme et l'univers.

Dans *Hazaran*, la réponse de Martin à la question posée par une jeune fille, Alia, qui voudrait tant savoir d'où il vient, nous révèle quelques idées fondamentales qui soutiennent de façon constante la pensée de l'auteur.

« Regarde », disait-il alors. Il montrait le ciel, la terre plate, l'estuaire de la rivière qui s'ouvrait sur la mer. « Voilà, c'est tout ça, là d'où je viens. »

« Tout ? »

« Tout, oui, tout ce que tu vois. »²

La matière est une entité en soi, un infini absolu qui enferme le Tout. Du point de vue philosophique, il faut essayer d'insérer le moi dans un univers car l'essence des choses ne peut être appréhendée que par la fusion extatique avec les éléments naturels. Par conséquent, nous pouvons déceler que les personnages lecléziens se fondent dans la nature, c'est-à-dire qu'ils s'offrent aux éléments qui les environnent.

¹ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, pp.142-143.

² LE CLÉZIO, "L'Hazaran", *loc.cit.*, p.198.

“Lullaby était pareille à un nuage, à un gaz, elle se mélangeait à ce qui l’entourait. Elle était pareille à l’odeur des pins chauffés par le soleil, sur les collines, pareille à l’odeur de l’herbe qui sent le miel. Elle était l’embrun des vagues où brille l’arc-en-ciel rapide. Elle était le vent, [...]. Elle était le sel, [...]. Il n’y avait plus une seule Lullaby assise sur la véranda d’une vieille maison pseudo-grecque en ruine. Elles étaient aussi nombreuses que les étincelles de lumière sur les vagues.”¹

L’ouverture aux éléments, c’est avant tout le contact avec la nature, donc un signe de présence active, de vie ; c’est aussi le point de départ des rêves. Lullaby s’approche de l’extase matérielle qui consiste à abolir les frontières entre le moi et l’univers. Par ailleurs, cette fusion avec le cosmos peut se produire au contact de n’importe quel élément. Pour Le Clézio, “chaque chose, chaque être a une indication particulière. Il porte en lui son chant. Il faut être en accord avec lui jusqu’à se confondre.”² Dans *Les bergers*, Gaspar s’identifie aux animaux afin de mieux acquérir la connaissance de l’univers.

“Gaspar pensait que s’il arrivait à comprendre tous les enseignements, il serait pareil au grand bouc Hatrous, très grand et plein de force sur la terre poussiéreuse, [...]. Il serait comme les insectes aussi, et il pourrait construire de grandes maisons de boue, hautes comme des phares, [...].”³

¹ LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, p.99.

² LE CLÉZIO, *L’extase matérielle.*, p.130.

³ LE CLÉZIO, “Les bergers”, *loc.cit.*, pp.291-292.

De même, l’oiseau devient l’objet qui procure une impression de plénitude chez Lalla. Cette forme est liée à son attention intense pour la nature et particulièrement pour ses éléments animés, le ciel, le vent, le désert. En outre, elle aperçoit l’assimilation entre le jeune berger et un épervier. De ce fait, elle n’a plus peur d’entrer dans le silence et avec le Hartani, elle sait accompagner son vol. Voilà “le motif de l’oiseau.”

“[...] Elle appuie sa main sur le bras du Hartani, pour ne pas tomber en avant vers le vide. Lui aussi regarde l’épervier. Mais c’est comme si l’oiseau était son frère, et que rien ne les séparait. Ils ont le même regard, le même courage, ils partagent le silence interminable du ciel, du vent et du désert.

Quand Lalla s’aperçoit que le Hartani et l’épervier sont semblables, elle frissonne, mais son vertige cesse. [...]. Puisque le Hartani connaît tout cela, Lalla n’a plus peur d’entrer dans le silence. Elle ferme les yeux, elle se laisse glisser dans l’air, au milieu du ciel, accrochée au bras du jeune berger. Lentement, ensemble, ils tracent de grands cercles au-dessus de la terre, [...], si haut qu’on ne voit presque plus les rochers, les buissons d’épines, les maisons de planches et de papier goudronné.”¹

En nous mêlant à l’environnement, nous accédons à un sentiment de puissance authentique. “On vit sur la terre, au milieu des plantes et des animaux, tout près des rochers, dans l’air, dans le vent, dans la lumière. Et on brille aussi, comme une pierre, plein de l’inexplicable rayonnement.”² Et avec cette expérience d’osmose, nous parvenons à la beauté sacrée et au mystère de la nature.

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.128.

² LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, p.100.

“[...] Elle (Lalla) devient comme un morceau de rocher, couvert de lichen et de mousse, immobile, sans pensée, dilatée par la chaleur du soleil.”¹

La fusion avec les éléments marque le dépassement des limites individuelles. Lorsque nous nous abandonnons au monde, nous échapperons à notre propre prison. De ce fait, nous pouvons faire allusion à l'idée fabuleuse d'Albert Camus dans son essai *Le mythe de Sisyphe*. Il s'agit de profiter des joies, d'accéder à un sentiment d'éternité, de supprimer la peine par une démarche volontaire qui implique une concentration. Chez Le Clézio, une voie de libération réside dans une communion intense avec la matière. Dans *La Roue d'eau*, Juba transforme sa tâche journalière, répétition incessante de la marche, en une plongée métaphysique. Nous avons vu qu'il ne conduit que ses deux boeufs qui font mouvoir une roue à eau. Mais son chant et aussi la musique de la roue sont assimilés au monde entier, se répandent dans l'infini et atteignent l'éternité:

“C'est une musique qui ne peut pas finir, car elle est dans le monde tout entier, dans le ciel même, où monte lentement le disque solaire, le long de son chemin courbé. Les sons profonds, réguliers, monotones, montent de la grande roue de bois aux engrenages gémissants, [...]”²

Il semble que l'engrenage des roues soit aussi parfait que le mouvement solaire du matin au soir. C'est alors que l'adolescent tombe en extase matérielle qui fait courageusement accepter le domaine de la douleur. Par ailleurs, il est intéressant de retourner encore une fois à la

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, pp.294-295.

² LE CLÉZIO, “La roue d'eau”, *loc.cit.*, pp.154-155.

scène de l'accouchement de Lalla dans *Désert* parce que cette naissance rassemble les grands thèmes liés aux éléments :

“[...] La douleur qui jaillit du ventre de la jeune femme se répand sur toute l'étendue de la mer, sur toute l'étendue des dunes, jusque dans le ciel pâle, est plus forte que tout, elle efface tout, elle vide tout. [...]”¹

D'après la scène, nous voyons comme si les éléments témoignaient de la douleur maternelle et comme s'ils voulaient la partager ou la calmer.

“C'est le moment où les spasmes deviennent d'un seul coup violents, terribles, et la douleur est semblable à la grande lumière rouge qui aveugle.”²

Le Clézio réussit à exprimer dans une forme significative l'expérience de fusion avec l'univers. D'après-lui, les étapes de l'extase sont tout simplement une communion totale, c'est-à-dire l'aptitude de se fondre dans les matières inertes ou dans d'autres espèces vivantes: “Mais je sais aussi que je peux entrer dans la vie sans obstacle, je sais que je peux entrer dans la vie totale.”³ Ainsi, l'homme peut abolir les limites en se créant un univers mythique à lui, en se livrant à ses sensations et en devenant ce qu'il reçoit de l'extérieur. En un mot, pour atteindre l'être de “l'autre côté” des choses, il faut donc vivre en harmonie avec la nature, avec leur environnement ou à proprement parler, avec Tout.

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.420.

² *Ibid.*, p.421.

³ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre.*, pp.338-339.

3. L'espace d'initiation

Puisque le sentiment cosmique désigne le rapport entre l'homme et l'ensemble des choses qui constituent l'univers, l'étude de l'espace, dans trois oeuvres étudiées, nous apparaît alors indispensable. Il ne suffit pas, quand on étudie le roman, de décrire seulement les lieux car l'espace n'est jamais neutre ou insignifiant. Il se situe à tous les niveaux textuels : tous les éléments qui le construisent sont interdépendants et leur fonctionnement crée du sens. Dans l'univers de Le Clézio, le romancier charge souvent le type d'espace d'un sens philosophique. Ses endroits prédominants, structurant une série d'oppositions face à l'espace urbain, tels que le désert, la mer et la montagne sont l'espace initiatique par excellence. En d'autres termes, ces lieux procurent aux personnages le bonheur et leur révèlent les significations profondes.

3.1. Le désert

Plusieurs nouvelles de *Mondo et autres histoires* ont pour cadre le désert : “La Roue d'eau”, “Peuple du ciel” et surtout “Les Bergers” qui raconte l'initiation au désert d'un jeune garçon de la ville par un groupe d'enfants nomades. Pour insister, un roman intitulé *Désert* dont le titre est simple, un seul mot, sans même un article, désigne un pays désertique. Mais le désert présenté dans ce roman est bien autre chose qu'un lieu sur la carte, il est un type de lieu mythique, un véritable personnage.

Si l'on se reporte aux définitions des dictionnaires, on trouve au mot “désert” : “lieu inhabité, vide et peu fréquenté” ou “région très sèche, marquée par l'absence ou la pauvreté de la végétation et la rareté du peuplement.” Cette dénotation est régulièrement développée par Le Clézio. D'ailleurs, l'auteur a ajouté d'autres aspects, beaucoup plus poétiques,

c'est-à-dire ayant un effet bien plus grand pour le lecteur, de ce lieu primordial. Et d'abord son immensité.

La première impression que nous fait ces images du désert de sable, quand bien même nous n'y sommes jamais allés, c'est le désert, avec ses étendues illimitées, ses dunes, ses espaces ponctués d'une éminence rocheuse, dénudée, qui éveille en nous, comme la mer, le sentiment de l'infini.

“[...] Elle (Lalla) voit l'étendue de sable couleur d'or et de soufre, immense, pareille à la mer, aux grandes vagues immobiles. Sur cette étendue de sable, il n'y a personne, [...]. Ici, tout est semblable, et c'est comme si elle était à la fois ici, puis plus loin, là où son regard se pose au hasard, puis ailleurs encore, [...].”¹

Nous apercevons d'emblée que l'adjectif “immense” apparaît comme l'un des termes leitmotiv du livre. Réuni à des substantifs, il rythme, avec ses nombreuses variantes, la description qui nous intéresse : “l'étendue sans limites”², “le désert est si grand que personne ne peut le connaître en entier”³, “le ciel est immense, l'horizon n'a pas de fin, car il n'y a rien qui arrête la vue”⁴, “à perte de vue”⁵, etc. Ainsi, le désert se caractérise surtout par son immensité élémentaire. C'est la terre nue,

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.97.

² *Ibid.*, p.25.

³ *Ibid.*, p.180.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.23.

absolue, totale, la terre lorsqu'elle se manifeste sous sa forme la plus dépouillée. C'est l'immensité pure, sans autre décor qu'elle-même.

Avec son étendue de sable sans fin, le désert donne l'impression d'une liberté illimitée : "Liberté de l'espace, liberté si grande et parfaite, au-delà de tout ce que les mots peuvent dire."¹ Le désert est défini comme le dernier refuge de la liberté : "[...] c'était le seul, le dernier pays libre peut-être, le pays où les lois des hommes n'avaient plus d'importance."² Et les hommes bleus sont comme les derniers hommes libres. Ils "avançaient sur la piste invisible, [...], libres comme nul être au monde ne pouvait l'être."³

Le Clézio donne au désert une valeur mythique. Selon lui, le désert a pour nom l'éternité car il se situe hors du temps. "[...] c'était un pays hors du temps, loin de l'histoire des hommes, peut-être, un pays où plus rien ne pouvait apparaître ou mourir, comme s'il était déjà séparé des autres pays, au sommet de l'existence terrestre."⁴ La vallée de la Saguiet el Hamra est conçue comme un espace originel et aussi mythique: "[...] étendue infinie de pierres et de sable rouge inchangée depuis le commencement des temps."⁵

Dans son roman *Désert*, Le Clézio dénonce le colonialisme ainsi que la civilisation occidentale qui s'avère inhumaine et violente. Il lui oppose le

¹ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, p.262.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.14.

³ *Ibid.*, p.23.

⁴ *Ibid.*, p.11.

⁵ *Ibid.*, p.224.

désert, lieu de purification, d'un possible retour vers le pays mythique des origines.

La lecture exhaustive de ce roman montre que l'histoire des hommes bleus et celle de Lalla s'inscrivent dans un même espace géographique: l'itinéraire de Lalla répète celui de ses ancêtres, les nomades.

L'histoire des nomades est celle d'un cheminement à travers le désert. Le colonialisme fait une conquête brutale afin d'exploiter le pays ; les occidentaux créent des banques et par conséquent des spéculations financières. Pire encore, ils soudoient les "guerriers touareg" pour qu'ils volent la caravane des nomades. "Les Européens d'Afrique du Nord, les «Chrétiens», comme leur vraie religion n'est-elle pas celle de l'argent?"¹ Ils font la guerre sans merci contre les populations désarmées, surtout contre Ma el Aïnine, leur chef.

"[...] les soldats des Chrétiens avaient lentement refermé leur mur sur les hommes libres du désert, ils occupaient les puits de la vallée sainte de la Saguet el Hamra. Que voulaient-ils? Ils voulaient la terre tout entière, ils n'auraient de cesse qu'ils ne l'aient dévorée toute, cela était sûr."²

Chassés des oasis du Sud par la menace des soldats chrétiens, les nomades se sont réunis dans la cité d'accueil de Samara auprès de Ma el Aïnine. Pour lui, la pénétration des hommes blancs sur le sol marocain apparaît comme un danger. Par conséquent, il décide de conduire la caravane dans les régions du Nord, terres de la promesse de survie. "Nous allons bientôt arriver dans les terres que le cheikh a promises, là où nous ne

¹ *Ibid.*, p.377.

² *Ibid.*, pp.425-426.

manquerons de rien, là où ce sera comme le royaume de Dieu.”¹ La nouvelle du départ se répand et fait naître une agitation fiévreuse, un intense espoir dans le campement. Pourtant, la marche dans le désert est une épreuve au sens initiatique du terme. Les hommes bleus doivent marcher pendant des jours et des mois ou peut-être “[...], ils avaient été condamnés à errer jusqu’à la fin de leur existence, dans cette marche sans fin, [...]”² En tout cas, le fait que ces hommes parcourent un espace vide et désertique ne signifie pas qu’ils errent sans but. L’abondance des détails topographiques que sont les noms de fleuves, de vallées, de régions ou de villes est significative : c’est-à-dire que ces hommes connaissent parfaitement l’espace dans lequel ils s’évaluent, qu’ils savent où ils vont.

Leur itinéraire s’établit dans une géographie aisément repérable. Venus de toutes parts, les nomades se rassemblent à Smara, ville sainte située dans la vallée de la Saguiet el Hamra. Puis au travers du désert, jalonnant la marche épuisante vers le Nord : les mesas du Haua, la piste du Tindouf par le plateau de la Hamada, les monts du Ouarkziz, la vallée du Draa, les montagnes du Taïssa, la palmerie de Thïdalt, le fleuve Noun. Ensuite, ils s’acheminent jusqu’à Taroudant, mais la ville les rejette. La caravane repartira. C’est une occasion pour le lecteur de rencontrer l’oued Issene, Marrakech et l’oued Tadla. Vaincus par l’armée française, ils bifurqueront vers Agadir où la plupart d’entre eux seront massacrés. Il ne reste plus aux rares survivants qu’à repartir vers le Sud: “Les autres sont retournés vers le Sud, vers leurs pistes, parce qu’ils ont compris qu’il n’y avait plus rien à espérer, que les terres promises ne leur seraient jamais données.”³

¹ *Ibid.*, p.231.

² *Ibid.*, p.369.

³ *Ibid.*, p.399.

Ainsi se trouvent inversées l'espoir symbolisé par le Nord et l'orientation de la lente et pénible marche des hommes bleus. Dans le dictionnaire des symboles, nous voyons l'ambivalence des connotations attachées au désert : "lieu de l'indifférenciation originelle il est une étendue stérile sous laquelle doit être cherchée La Réalité."¹ Le Clézio précise à ce sujet: "j'avais le sentiment que le désert était comme [...] un endroit où l'on percevait mieux tout ce qui est humain."² Avec son aridité et son silence, le désert est le lieu où l'homme peut surmonter ses difficultés par la seule force spirituelle, le lieu où l'homme peut trouver "tout ce qui est humain", ce qui n'est rien d'autre que "La Réalité".

L'auteur décrit la souffrance des nomades pendant leur voyage dans le désert : "la sécheresse avait durci leurs lèvres et leur langue. La faim les rongait. Ils n'auraient pas pu parler"³, le silence règne, parfois qualifié négativement : "[...], le silence était encore plus poignant. C'était comme si le monde s'était arrêté de bouger et de parler, s'était transformé en pierre"⁴, accompagné, en outre, d'un adjectif peu rassurant "le silence était oppressant"⁵, "le silence infini"⁶, etc. Accablés d'un désespoir total, ces hommes deviennent taciturnes; ils n'échangent guère, seulement des "mots et des noms qui s'effaçaient tout de suite."⁷

¹ *Dictionnaire des symboles*, éd. R.Laffont, coll.«Bouquins», p.349, cité par Marina SALLES dans *Étude sur J.M.G.Le Clézio : Désert*, ellipses, Paris, p.12.

² Propos recueillis par Gérard DE CORTANZE dans "Une littérature de l'envahissement", *loc.cit.*,p.22.

³ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.9.

⁴ *Ibid.*, p.28.

⁵ *Ibid.*, p.36.

⁶ *Ibid.*, p.57.

⁷ *Ibid.*, p.19.

Dans la solitude et le silence, le paysage désertique peut devenir menaçant ; il manifeste son rejet des hommes : “les hommes savaient bien que le désert ne voulait pas d’eux [...]”¹ Il les fait souffrir, leur accorde une eau rare et malsaine : “[...] L’eau trouble et fade l’écoeurait (Nour), ne parvenait pas à éteindre sa soif. [...] L’eau était immobile dans les puits, lisse comme du métal, portant à la surface les débris de feuilles et la laine des animaux”², les tue avec violence, à coups de lumière ou de vent mauvais qui incarnent l’indifférence. De façon générale, le désert se montre hostile à toute forme de vie, rappelant sans cesse aux hommes la fragilité d’une existence soumise à “l’ordre vide du désert, où tout était possible, où l’on marchait sans ombre au bord de sa propre mort.”³

Pour surmonter les épreuves, ces personnages disposent en effet d’une force morale remarquable. Ils ne craignent pas la solitude, mais la recherchent comme une condition nécessaire à leur vie intérieure ; la souffrance, ils la dominent : “personne ne pleurait ni ne gémissait.”⁴ Le désert détruit mais sublime en même temps parce que toute souffrance implique aussi la valeur initiatique. Nour, par exemple, doit se résoudre à accepter l’ordre impitoyable du désert qui fait du sable le destin des nomades : “les petites filles aux cheveux cuivrés grandissaient, apprenaient les gestes sans fin de la vie. [...] Les garçons apprenaient à marcher, à parler, à chasser et à combattre simplement pour apprendre à mourir sur le sable.”⁵ De plus, il reconnaît la fragilité physique et de la souffrance interminable de l’homme : “la douleur de la soif dans sa gorge n’étaient que

¹ *Ibid.*, p.11.

² *Ibid.*, p.17.

³ *Ibid.*, p.23.

⁴ *Ibid.*, p.227.

⁵ *Ibid.*, p.25.

le commencement d'un autre désir.”¹ De cette manière, la marche dans le désert peut, effectivement, se considérer comme une formation ou un apprentissage qui permet d'accéder à un nouveau mode d'être : “[...] la traversée du désert devait tout détruire, tout brûler dans sa mémoire, faire de lui un autre garçon.”²

Cette régénération semble inaccessible aux civilisés. Les occidentaux, dominateurs et colonialistes se veulent maîtres et possesseurs de la nature. Les nomades, au contraire, ne cherchent pas à dominer le monde. Ils connaissent la loi de renoncement et de modestie, ne se sentent jamais supérieurs. De la naissance à la mort, ils appartiennent au désert et ne font qu'un avec le sable, la lumière et le vent.

“[...]. Ici, l'esprit de Ma el Aïnine vivait encore, il couvrait la terre entière, mêlé au sable et à la poussière, caché dans les crevasses, ou bien luisant vaguement sur chaque pierre aiguë. [...] Peut-être qu'il demandait aux hommes de le rejoindre, là où il était, mêlé à la terre grise, dispersé dans le vent, devenu poussière...”³

Bien des années après, le parcours individuel de Lalla répète l'itinéraire de ses ancêtres. Comme eux, Lalla est attirée vers le Nord. Elle rejoint d'abord le littoral du Maroc puis s'embarque pour Marseille. Son voyage l'entraîne jusqu'à Paris. À la fin du roman, Lalla effectue aussi un long voyage de retour vers le Sud.

¹ *Ibid.*, p.20.

² *Ibid.*, p.237.

³ *Ibid.*, p.432.

Dans *Désert*, le Nord et le Sud constituent des pôles nettement opposés. Le mouvement parallèle des hommes bleus, historiques et mythiques, et de leur descendance, symbolique et fictive, confirme bien l'orientation de l'espace par les oppositions stéréotypées.

Le Nord, lieu mythique de l'eau et de la richesse, est en réalité le lieu de refus, d'injustice et d'esclavage. Nous avons vu dans le premier chapitre que la ville se définit par le trop plein. Il y a tant de populations, de bruits assourdissants des gens et des voitures, tellement de rues aussi, tellement de maisons et de magasins qui font tourner la tête. Les citadins perdent, toute liberté, obligés de se soumettre à la loi implacable du mouvement perpétuel s'ils veulent survivre : "il faut marcher pour ne pas tomber, pour ne pas être piétiné par les autres."¹

À l'opposé du Nord, le Sud, lieu de l'aridité et de la pauvreté, est le lieu du bonheur de la liberté voire le lieu utopique. Dans le roman, Nour et Lalla découvrent la plénitude, la beauté de chaque élément parce qu'elles sont rares; les moindres plantes, les moindres manifestations de vie ont une valeur immense. Une pierre, la lumière du désert, ses dunes suffisent à faire susciter le plaisir de vivre et d'aimer la vie.

"[...]. Elle voit la forme des dunes, de grands animaux endormis, [...]. C'est le pays où il n'y a pas d'hommes, pas de villes, rien qui s'arrête et qui trouble. Il y a seulement la pierre, le sable, le vent. Mais Lalla ressent le bonheur, parce qu'elle reconnaît chaque chose, chaque détail du paysage, chaque arbuste calciné de la grande vallée. [...]."²

¹ *Ibid.*, p.309.

² *Ibid.*, p.204.

Les personnages des deux récits, après avoir connu la souffrance en cheminant vers le Nord, opèrent un voyage de retour vers le Sud. Mais, au lieu de mourir ou d'avoir la fin tragique comme les hommes bleus, Lalla met au monde un enfant, signe de vie et d'espérance. Celle-ci pense en serrant la nouvelle-née dans ses bras : ««Hawa, fille de Hawa»»¹ Ainsi, la naissance d'un enfant termine le récit sur une note d'espoir. Le Sud est symboliquement lieu de renouveau.

Le désert crée l'harmonie des contraires, l'union du ciel et de la terre, de la violence et de la beauté, de la vie et de la mort. Dans *Désert*, Le Clézio reprend un de ses grands thèmes, le plus important peut-être : l'opposition entre la civilisation matérialiste et la spiritualité du nomadisme. Ainsi, le désert place l'homme en face de l'essentiel ; il est le lieu d'une vérité spirituelle qui, pour l'atteindre, exige le dépouillement, la purification et l'initiation.

3.2. La mer

“[...] Elle est le véritable acteur de ma vie, qui me dirige, me comprend, me nomme. Je suis son sujet, elle ne cesse de m'envelopper, d'agrandir mes limites. Tout lui appartient, ma vie, mon sort, mon avenir.”²

D'origine mauricienne, Le Clézio ne pourra jamais vivre loin de la mer. Il y revient sans cesse. L'univers de Mondo, Lullaby, Pouce et Poussy se situe semble-t-il dans une ville méditerranéenne, proche de la frontière italienne, qui serait semblable à Nice, mais il pourrait s'agir aussi de tout port frontalier de culture occidentale. L'écrivain décrit les rues qui

¹ *Ibid.*, p.423.

² LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, p.199.

s'ouvrent sur la plage, les rochers et les falaises qui surplombent la mer. Même le désert, qui pourrait être jugé comme l'espace le plus radicalement opposé à la mer, n'échappe pas à l'influence marine. Dans *Désert*, la plage désertique marque l'attrait irrésistible de l'auteur envers ces deux lieux poétiques. Aussi dans le désert des *Bergers*, "de temps en temps on entendait la mer, le grondement sourd des vagues de l'océan qui venaient s'effondrer sur le sable de la plage."¹

Un des malheurs de l'homme est le fait qu'il ne peut pas vivre autour de la mer, qu'il ne la voit jamais : "Petite Croix voudrait bien la voir quand même. Mais c'est difficile, parce qu'elle ne sait pas comment est la mer. Bleue, bien sûr, mais comment?"² En définitive, la mer constitue un espace-élément fondamental chez Le Clézio. Selon lui, la seule vue de la mer serait une promesse de bonheur, une affirmation d'un infini car la mer, comme le désert, enracine la pensée de l'illimité, une sorte d'absolu ressenti comme une délivrance.

"[...] Au-dessous d'elle, si loin qu'on regardât, il n'y avait que cela : la mer. Immense, bleue, la mer emplissait l'espace jusqu'à l'horizon agrandi, et c'était comme un toit sans fin, un dôme géant fait de métal sombre, où bougeaient toutes les rides des vagues. [...]"³

La mer attire par sa beauté : "c'est l'endroit le plus beau du monde, l'endroit où tout est vraiment bleu."⁴ Elle est aussi un espace de rencontre

¹ LE CLÉZIO, "Les bergers", *loc.cit.*, p.248.

² LE CLÉZIO, "Peuple du ciel", *loc.cit.*, p.237.

³ LE CLÉZIO, "Lullaby", *loc.cit.*, p.237.

⁴ LE CLÉZIO, "Peuple du ciel", *loc.cit.*, p.228.

des éléments, où les personnages se sentent aux confins de trois zones cosmiques : sous les amoncellements de la terre, de l'eau et du ciel, on assiste au dévoilement du monde.

Garçon de la terre, fils de paysan, enterré dans un lycée de campagne, loin de la mer, Daniel est attiré par cet espace découvert dans “un gros livre relié en rouge”¹. Depuis longtemps, il pense “à toute cette eau, libre, sans frontières, toute cette eau qu'on pouvait boire pendant toute sa vie.”² L'enfant n'a jamais vu la mer. Mais il n'est pas de la race de ceux qui, nés sur la terre, sont des “terriens” ; il éprouve une profonde affection pour l'authentique mer ; ce n'est point la mer banale des terriens caractérisée par “des bains, de la pêche sous-marine, des plages et des coups de soleil.”³ Il s'agit “d'une autre mer, on ne savait pas laquelle, mais d'une autre mer.”⁴ Il s'agit là d'un désir de l'ailleurs qui le pousse enfin à partir.

L'appel de la mer s'avère puissant. Daniel, “sans jamais quitter la mer des yeux”⁵, fait d'une grotte marine son refuge, d'où il poursuit sa recherche attentive des secrets de la mer. La première exploration est celle des “fonds mystérieux”⁶ découverts quand la mer était basse. Cet espace d'où la mer s'est retirée représente, pour lui, “un pays étrange, qui n'existait

¹ LE CLÉZIO, “Celui qui n'avait jamais vu la mer”, *loc.cit.*, p.167.

² *Ibid.*, p.174.

³ *Ibid.*, p.168.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.177.

⁶ *Ibid.*

que quelques heures.”¹ Et lorsqu’il descend “jusqu’au centre de la plaine découverte par la mer”², Daniel éprouve l’impression de se trouver “au centre même de la mer.”³ Il en découvre les richesses cachées : “C’était l’endroit le plus secret du monde, sans doute, là où la lumière du jour ne brille que pendant quelques minutes.”⁴

Dans l’immédiat, il doit se contenter de découvrir le mystère de la mer, de satisfaire sa curiosité sans fin, et de célébrer une danse de la marée. Ici, il parvient à la révélation et à la découverte de l’inconnu. La mer constitue, apparemment, le véritable centre de son univers. “C’était bien la mer, sa mer, pour lui seul maintenant, et il savait qu’il ne pourrait plus jamais s’en aller.”⁵ Daniel, régénéré, est prêt désormais à organiser son existence nouvelle. Il éprouve, pour être marin, l’intense sentiment d’une expérience initiatique. L’émotion, le saisissement qui l’immobilisent marquent le moment décisif de l’entrée dans le monde du merveilleux, l’entraînent enfin à une libération de l’être tout entier.

“[...] Il respirait de toutes ses forces, pour sentir le souffle, et c’était comme si la mer et l’horizon gonflaient ses poumons, son ventre, sa tête, et qu’il devenait une sorte de géant. Il regardait l’eau sombre, au loin, là où il n’y avait pas de terre ni d’écume, mais seulement le ciel libre, [...]”⁶

¹ *Ibid.*, p.178.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.179.

⁵ *Ibid.*, p.174.

⁶ *Ibid.*, p.175.

“[...] Il n’y avait personne ici, personne d’autre que la mer, et Daniel était libre.”¹

Il semble que Daniel est une figure de Le Clézio lui-même. Pour ce dernier, la mer est avant tout la magie du monde réel car elle nous invite au voyage, au rêve et surtout elle nous fait oublier l’angoisse.

“J’aime la mer, c’est d’elle que vient la beauté réelle. Elle satisfait mon désir, car elle m’enseigne la force de la vie. D’où vient sa plénitude? Elle est au fond de l’imaginaire : mer des rêves, mer immense comme le ciel, cercle de l’horizon qui vous étreint comme l’angoisse.”²

Accablés par la crise du monde moderne, les personnages lecléziens ne se sentent heureux qu’à la plage. “[...] le seul moyen d’échapper à l’univers urbain, c’est d’aller à la plage.”³ Lullaby tourne le dos à la société, ne pense plus à l’école. La mer lui offre la plénitude et joue, pour elle, un rôle lustral. Tout son passé malheureux se trouve aboli : “La mer est comme cela : elle efface ces choses de la terre parce qu’elle est ce qu’il y a de plus important au monde [...]. Elle voyait l’horizon net, la ligne noire qui sépare la mer du ciel. Elle ne pensait plus du tout aux rues, aux maisons, aux voitures, aux motocyclettes.”⁴

Devant la mer consolatrice, on est plus calme. “Annah pensait parfois à sa mère qui était malade, dans le grand hôpital en haut de la ville.

¹ *Ibid.*, p.176.

² LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, p.198.

³ entretiens sur *France-Culture* avec Jean-Louis EZINE dans *Ailleurs : J.M.G. Le Clézio*, arléa, 1995, p.14.

⁴ LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, p.86.

Mais quand elle était ici, dans sa maison, en haut de la muraille abandonnée face à la mer, elle pouvait y penser sans que cela lui fasse mal.”¹ Non seulement la vue de la mer nous rend heureux, mais aussi on retrouve un équilibre moral en pensant à elle. “Il (Antoine) pense à la mer, et tout d’un coup, le vertige cesse, et la violence, la fureur, la haine se résorbent.”²

La mer se présente comme un espace nourricier. Dans *Mondo*, l’espace maritime occupe une large place. Cela explique le lien étroit entre Mondo et la mer vers qui il va toujours. Près de la mer rassurante et protectrice, l’enfant trouve aussi des cachettes où il peut se réfugier. Ainsi, la mer le nourrit et le protège représente une figure de la maternité.

“Alors tout à coup Mondo avait senti une grande fatigue. Il voulait retourner s’asseoir au bord de la mer, sur la plage, pour dormir.”³

Pour la jeune Lalla, cette femme est associée à sa propre mère perdue, voire même confondue avec elle. C’est sur la plage qu’elle peut sentir la présence de sa mère.

“Chaque fois que Lalla marche sur le sentier, au bord de la mer, elle pense à la mer si bleue, [...], et elle sent les larmes dans ses yeux, parce que c’est un peu le regard de sa mère qui vient sur elle, qui l’enveloppe, la fait frissonner. [...]. Elle dit quelquefois : «Oummi», comme cela, très doucement, en murmurant. Quelquefois elle lui parle, toute seule, très bas,

¹ LE CLÉZIO, “Orlamonde”, *loc.cit.*, p.241.

² LE CLÉZIO, “Le jeu d’Anne”, *loc.cit.*, p.145.

³ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.70.

comme un souffle, en regardant la mer très bleue entre les dunes.”¹

Lalla aime être près de la mer parce qu’elle contient tout un univers virtuel, plein de promesses de devenir. “Peut-être que c’est la mer qui regarde comme cela sans cesse, regard profond des vagues de l’eau, regard éblouissant des vagues des dunes de sable et de sel? Naman le pêcheur dit que la mer est comme une femme, [...]”² Dans ce sens, la mer nourrit l’imagination et regorge de vie:

“[...] «C’est vivant, c’est comme un très grand animal vivant. Ça bouge, ça saute, ça change de forme et d’humeur, ça parle tout le temps, ça ne reste pas une seconde sans rien faire, et tu (Petite Croix) ne peux pas t’ennuyer avec elle.»”³

L’espace maritime permet à l’homme de s’interroger sur le sens qu’il faut donner à sa vie. En ralliant la destinée de l’être humain à son immensité, la mer montre le chemin qui permet d’atteindre l’autre côté, d’aller au-delà en dépassant les contraintes des choses.

3.3. La montagne

Comme la mer et le désert, la montagne jouit d’un statut bien particulier dans l’imagination de Le Clézio. Pour lui, la montagne n’existe pas vraiment pour elle-même ; elle est le lieu de la beauté. Là encore, s’il s’agit d’un lieu élevé qui fait rêver, par excellence, d’ascension, d’évasion

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.153.

² *Ibid.*, p.157.

³ LE CLÉZIO, “Peuple du ciel”, *loc.cit.*,p.238.

et d'immensité matérielle d'où nous viennent l'air, l'eau, la terre, la lumière, rien de plus.

Le mont Reydarbarmur se caractérise par ses dimensions imposantes. “Très haut et large, dominant le pays de steppes et le grand lac froid”¹, il surpasse même “le massif du Kalfstinder, les grandes vallées creusées jusqu'à la mer, et au nord, la masse sombre des gardiens des glaciers.”² C'est un paysage indéfini et immense, d'une beauté déjà surnaturelle, avec ce mont mystérieux, à “la ligne douce qui allait sans s'interrompre de sa base à son sommet”³, dont la cime touche le ciel, tantôt couverte de nuages, tantôt resplendissante de lumière. Reydarbarmur semble inaccessible, avec ses blocs de basalte ; souvent, pendant l'hiver, il est entouré d'éclairs, signes de force et de puissance.

Jon, protagoniste de ce conte, voit tous les jours le mont Reydarbarmur en allant à l'école. Toutefois, dans la lumière d'un vingt-et-un juin, ce mont cesse tout à coup pour l'adolescent d'être le paysage familier. C'est sans doute une étrange émanation qui renforce son désir d'aller vers cette élévation magnifique du sol.

“[...] Il la regardait, et c'était un peu comme si elle le regardait elle aussi, du fond des nuages, par-dessus la grande steppe grise.”⁴

¹ LE CLÉZIO, “La montagne du dieu vivant”, *loc.cit.*, p.123.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.124.

L'escalade commence, d'abord tâtonnante, ensuite plus difficile, parmi des chemins de mousse souple qui "faisait rebondir ses pieds"¹, "de pierre ponce qui crissait et s'effritait sous ses semelles"² et les blocs de basalte couverts d'humidité, jusqu'à la découverte d'une large faille, "formant comme une porte géante"³ par laquelle Jon entre. Comme Reydarbarmur signifie en islandais "ventre de la baleine"⁴, Jon peut apparaître comme un nouveau Jonas.⁵ Et le chemin de la montagne, selon le symbolisme le plus répandu, notamment dans les civilisations judéo-chrétiennes, représente alors le chemin qui mène à un paradis personnel, celui qui conduit à l'âge viril ou, pour mieux parler, à la maturité.

"Jon regarda sans bouger la plaine, le dos appuyé contre le mur de pierre. Il chercha des yeux la tache rouge de sa bicyclette, et la forme de la maison de son père, à l'autre bout de la vallée. Mais il ne put les voir. Tout ce qu'il connaissait avait disparu, comme si la mousse verte avait monté et avait tout recouvert."⁶

Du sommet de la faille du mont Reydarbarmur, Jon perd toute attache de son existence ordinaire : bicyclette, maison paternelle ont disparu de son champ de vision. Mais déjà se fait jour en lui un tel dépouillement

¹ *Ibid.*, p.127.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Teresa DI SCANNO, *loc.cit.*, p.76.

⁵ La baleine est à l'origine d'un mythe : celui de l'engloutissement par le monstre et de la sortie qui constitue une seconde naissance ; par exemple le mythe de Jonas : "L'Éternel fit intervenir un grand poisson pour engloutir Jonas, et Jonas demeura dans les entrailles du poisson trois jours et trois nuits."

⁶ LE CLÉZIO, "La montagne du dieu vivant", *loc.cit.*, p.128.

pour devenir lui-même et pour découvrir sa propre existence : “Jon était heureux d’être arrivé ici, près des nuages. Il aimait leur pays, si haut, si loin des vallées et des routes des hommes.”¹ En effet, le détachement de tout repère social implique, bien sûr, un désir de communion avec la nature, mais aussi une initiation progressive à la transcendance.

Arrivé au terme de son ascension, Jon marche vers le centre du plateau, puis, s’arrête devant trois marques étranges. “C’était trois cuvettes creusées dans la pierre.”² Il se trouve près du volcan, réceptacle démesuré d’énergie, espèce de lieu qui garde les souvenirs des périodes ancestrales, et qui par son feu intérieur, est le centre du monde, l’image du cœur de la terre ; ce qui entraîne l’adolescent vers l’extase :

“[...] Peut-être que maintenant, tout bougerait sans cesse, en fumant, larges tourbillons, noeuds coulants, voiles, ailes, fleuves pâles. La lave noire glissait aussi, elle s’épandait et coulait vers le bas, la lave froide très lente qui débordait des lèvres du volcan.”³

Subitement, Jon voit, au bord de la cuvette remplie d’eau, un caillou bizarre : il reproduit exactement la forme de la montagne. “C’était la même base large, anguleuse et le même sommet hémisphérique.”⁴ Cette pierre magique engendre un frisson, une espèce de contemplation sacrée, avant d’emplir tout le regard de Jon. Enfin, il découvre une marque étrange au

¹ *Ibid.*, p.133.

² *Ibid.*, p.132.

³ *Ibid.*, p.133.

⁴ *Ibid.*, p.134.

sommet du caillou, trois trous minuscules qui reproduisent les trois cuvettes du plateau ; et de même que la petite pierre résume la montagne.

“Son regard s’arrêta au sommet du caillou. Là, sur la surface arrondie et brillante, il vit trois trous minuscules. C’était une ivresse étrange de voir l’endroit même où il se trouvait. Jon regarda avec une attention presque douloureuse les marques des cuvettes, mais il ne peut voir le drôle d’insecte noir qui se tenait immobile au sommet de la pierre.

Il resta longtemps à regarder le bloc de lave. Par son regard, il sentit qu’il s’échappait peu à peu de lui-même. Il ne perdait pas connaissance, mais son corps s’engourdissait lentement.”¹

Jon voit avec exactitude l’endroit où il se trouve, mais il ne se voit pas lui-même (le fait qu’il ne puisse pas voir “le drôle d’insecte noir”). C’est donc un phénomène de vision d’un monde où son corps n’est plus présent. Par conséquent, il est maintenant l’univers tout entier en même temps qu’il est au centre de l’univers.

La montagne, espace du péril, se transforme pour Jon en un lieu de bien-être, au mouvent d’oscillation berceuse, dans lequel s’accomplit une révélation de la vie cosmique. Jon en revient transformé. Dans un entretien avec Jean-Louis Ezine, Le Clézio exprime la nécessité d’aller en haut :

“«Oui, c’est le désir d’échapper à toute astreinte terrestre, c’est-à-dire d’avoir une vision plus large, plus grande, de voir plus loin, de ne pas s’attacher aux détails.

¹ *Ibid.*, p.135.

Quand on est haut, la terre bouge très lentement. C'est très agréable. [...]»¹

Les personnages lecléziens s'attachent beaucoup au lieu élevé, non seulement la montagne mais la colline, le rocher et aussi la falaise. Dans *Mondo*, le jardin de la maison de Thi Chin situé sur la colline apparaît comme un monde en miniature. Son désordre, son état d'abandon nous renvoient à la vision d'un univers primitif où triomphe la végétation luxuriante, où la nature est restaurée dans son état originel. Par ailleurs, il reflète dans son espace l'infinité de l'univers, ce qui lui confère une dimension surnaturelle :

“[...] Autour de la maison, il y avait un jardin pas très grand, mais tellement envahi de ronces et de mauvaises herbes qu'on n'en voyait pas les limites.”²

Le jardin entoure la Maison de la Lumière d'Or d'une atmosphère spirituelle qui ramène l'enfant à une rêverie du monde, le transportant hors du réel.

“[...] Quand tu dormais, Mondo, tu n'étais pas là. Tu étais parti ailleurs, loin de ton corps. Tu avais laissé ton corps endormi par terre, à quelques mètres du chemin de gravier, et tu te promenais ailleurs.”³

Le jardin de Thi Chin présente donc les conditions d'un séjour d'immortalité : il est le centre du monde, le trait d'union entre l'ici-bas et

¹ Entretien avec Jean-Louis EZINE, *op.cit.*, p.110.

² LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.42.

³ *Ibid.*, p.44.

l’au-delà, profane et sacré, fini et infini. N’est-il pas situé sur une colline, surplombant la ville et tourné vers le cosmos? C’est pourquoi, dans trois oeuvres étudiées, plusieurs endroits se placent bien en haut: la villa Aurore située au sommet de la colline, la place en haut de la falaise de Petite Croix, le plateau de pierres pour Lalla, la grotte de Daniel, la plateforme du théâtre d’où Lullaby contemple la mer grâce à une brèche ou même le vieux théâtre en ruine dans *Orlamonde* (hors le monde), etc.

Attirés par les lieux élevés, les personnages de Le Clézio rêvent d’avoir une vision disponible : ««Je voulais voir la vue qu’on a d’ici», dit Jon. «Je pensais qu’on voyait tout de très loin, comme les oiseaux.»»¹ En haut, il n’y a rien qui s’interpose entre l’homme et l’horizon. Dans *Les bergers*, Gaspar et ses amis nomades sont fascinés par la vue de la chaîne de collines qui fait naître en eux un élan vers le sens suprême du cosmos.

“Quand ils arrivèrent au sommet, les enfants s’arrêtèrent pour regarder. Gaspar n’avait jamais rien vu d’aussi beau. Devant eux, la plaine et les dunes descendaient lentement, par vagues, jusqu’à la limite de l’horizon. C’était une très grande étendue ondoyante, [...]. Tout était très lent, très calme. [...]. Et au bout de la vallée, au loin, si loin que cela devenait presque irréel, on voyait la terre entre les collines : à peine, grise, bleue, verte, légère comme un nuage, [...]. Gaspar et les enfants regardaient sans bouger la plaine lointaine, et ils sentaient une sorte de bonheur dans leurs corps. [...].”²

¹ LE CLÉZIO, “La montagne du dieu vivant”, *loc.cit.*,p.136.

² LE CLÉZIO, “Les bergers”, *loc.cit.*,p.260.

De surcroît, le lieu élevé possède une fonction consolatrice. C'est un lieu où l'on peut rétablir un équilibre spirituel. "Lentement, pour ménager ses forces, Tayar monte vers le haut du plateau calcaire [...]"¹ Et grâce à la beauté de son paysage séduisant, l'homme, dans un certain moment, ne se préoccupe pas de ses soucis et de la douleur quelconque. Montées en haut d'une colline pour regarder le soleil se coucher, Pouce et Poussy se sentent libérées de tout engagement social. "C'était bien ici, c'était un endroit pour oublier."² Aussi dans *Le passeur*, après avoir quitté le chantier de construction dans lequel il se croit toujours prisonnier, Miloz arrive au sommet de la montagne. Là-haut, quelque chose se libère en lui ; c'est ce qui, depuis longtemps, affecte péniblement son coeur. Par ailleurs, en éprouvant de la tranquillité intérieure, considérée comme état authentique de l'âme, il est désormais régénéré.

"Il monte vers le haut de la montagne, peinant sous le soleil éblouissant de l'hiver, comme s'il remontait vers le commencement du temps, là où il n'y a plus de haine, ni de désespoir."³

La montagne devient comme un espace initiatique à partir duquel peut se faire une élévation de l'âme. À la hauteur d'une montagne, d'une falaise ou d'une colline, l'homme découvre un panorama dégagé où rien n'échappe à son regard. Comme le désert et la mer, le lieu élevé rend l'homme libre de toutes contraintes ; il purifie le coeur. C'est pourquoi ses personnages, ayant tourné le dos à la ville, vont y chercher leur bonheur du moment.

¹ LE CLÉZIO, "L'échappé", *loc.cit.*, p.62.

² LE CLÉZIO, "La grande vie", *loc.cit.*, p.172.

³ LE CLÉZIO, "Le passeur", *loc.cit.*, p.221.

4. Le temps

Après avoir examiné la fonction initiatique de l'espace, considérons à présent la question du temps. Avec l'espace, le temps est, selon J-P. Goldenstein, "le deuxième concept qui nous permet d'ordonner nos perceptions en une représentation du monde."¹ Dans cette partie, nous verrons pourquoi les personnages cherchent à se situer dans les deux créneaux temporels bien distincts. Ce sont l'aube et le crépuscule.

4.1. L'aube

"La nuit ne succède qu'à elle (l'aube)"², dit René Char qui est peut-être le seul à penser ainsi ; ni le rêve, ni la mythologie ne manquent de saluer ce moment où la première lueur du jour apparaît à l'horizon. Les poètes qui parlent de l'aurore sont attirés soit par ses lueurs incertaines, soit par la promesse d'une nouvelle journée. Mais l'aube est fragile. "Elle montre son miracle un moment, puis elle s'efface."³

Dans *Désert*, les nomades attachent une grande importance à l'aube puisque, pour eux, elle est le signe sacré. Quand le *fijar*, la première lumière de l'aube, apparaît à l'est, "ils se tournent vers l'Orient pour faire leur première prière."⁴ De plus, le *fijar* peut se considérer également comme la marque de la puissance de Dieu.

¹ J-P. GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Paris-Louvain-la-Neuve : De Boeck-Wesmael et J.Duculot, 1989, p.103.

² cité dans *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, p.34.

³ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.390.

⁴ *Ibid.*, p.21.

“Dans le désert ne courent plus le renard, le chacal, après la gerboise ou le lièvre. La vipère cornue, le scorpion, la scolopendre sont arrêtés sur la terre froide, sous le ciel noir. Le *fijar* les a saisis, les a transformés en pierres, en poudre de pierre, en vapeur, parce que c’est l’heure où le temps de ciel se répand sur la terre, [...]”¹

Généralement, l’aube ne dure pas longtemps et on n’a que deux mots dans le dictionnaire, “l’aube” ou “l’aurore” pour désigner ce moment qui précède le lever du soleil. Par contre, les nomades du désert divisent l’aube en trois phases dont la première est nommée le *fijar*. Puis vient “la deuxième phase, le *blanc*. La lumière commence à se mêler à la noirceur de l’air. [...]. La lueur grise et pâle éclaire le sommet des collines des pierres, elle efface peu à peu les étoiles.”² Enfin, “c’est l’heure *rouge* qui commence, [...]. Les dernières taches de la nuit disparaissent, et la blancheur laiteuse laisse place à l’embrasement de la dernière aube, [...]”³

Le Clézio décrit avec bonheur les trois étapes de l’aube. Pour lui, c’est l’heure où la vie est extrêmement magique : “J’aime bien la vie de bonne heure. Quand le soleil n’est pas encore tout à fait levé, et que le jour est pur et transparent, tout est facile et léger. On vient du sommeil, comme si on arrivait d’un autre pays, et dehors tout est nouveau”⁴, écrit-il dans son essai. Nous comprenons alors pourquoi le thème de l’aurore revient sans cesse. Et grâce à sa beauté fascinante, les personnages découvrent l’accès à la vie profonde.

¹ *Ibid.*, pp.416-417.

² *Ibid.*, p.417.

³ *Ibid.*, p.421.

⁴ LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, p.173.

“[...] Mais la lumière du soleil apparaît peu à peu, de l’autre côté des collines, une tache rouge et jaune qui se mélange au gris de la nuit. Lalla est contente de la voir, et elle pense que c’est là qu’elle ira, plus tard, à l’endroit où le ciel et la terre sont remplis par la grande tache de la première lumière.”¹

Lorsque la première lueur de l’aube apparaît, la fatigue s’évapore et on retrouve la force grâce au pouvoir régénérateur de l’aube.

“[...] Le ciel est clair, et le soleil vient d’apparaître, éclairant d’abord les cimes enneigées au fond de la vallée, puis les autres montagnes peu à peu. Quand la lumière touche les galets du lit du fleuve, ils se mettent à briller, Miloz aime la lumière du matin, et malgré la fatigue de l’insomnie, et le voyage dans l’arrière de la camionnette depuis Milan, il est heureux d’être là au moment où le soleil se lève.”²

L’aube est par excellence l’heure de renouveau. Homère écrit même: “La matinale Aurore va ramener une autre journée.”³ Dans *La Roue d’eau*, Juba se lève, chaque matin, juste avant l’apparition du jour, pour aller chercher de l’eau au puits. L’histoire commence par l’évocation d’une pauvre maison qui condamne la famille à la plus ordinaire des conditions de promiscuités. Au moment du départ, Juba ressent physiquement l’arrivée matinale du jour : “Il regarde le ciel, du côté de l’est, et il devine que le jour va bientôt apparaître. Il sent l’arrivée de la lumière au fond de son corps,

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.211.

² LE CLÉZIO, “Le passeur”, *loc.cit.*, p.198.

³ *Odyssée*, IV, cité dans *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, p.35.

[...].”¹ Ce jeune garçon vit en harmonie avec l’univers mais il faut l’apparition de l’aube pour transformer complètement le rythme de la vie.

“Le matin, le ciel est beau et clair, comme si tout était encore absolument neuf.”² L’idée de renouveau se renforce symboliquement par la naissance de la petite Hawa qui coïncide avec la naissance du jour. Cette naissance rassemble les grands thèmes liés aux éléments, leur donnant un achèvement textuel, qui est aussi un commencement, ou un recommencement de l’histoire. Aussi, l’aube convient-elle mieux avec les espérances d’un jour nouveau. Remarquons que “le jour où Lullaby décida qu’elle n’irait plus à l’école, c’est encore très tôt le matin.”³ Lalla, refusant l’urbanisme moderne, quitte la ville avant le lever du soleil pour retrouver l’harmonie avec son lieu de vie : “C’est comme cela qu’elle est partie, un jour, sans prévenir. Elle s’est levée, un matin, juste avant l’aurore, comme elle avait l’habitude de le faire, là-bas, dans son pays, [...]”⁴ De la même manière, “par une belle matinée ensoleillée”⁵, Pouce et Poussy sont parties pour une autre aventure.

L’aube est donc rassurante. “C’est l’heure où la vie est tout à fait paisible et belle, quand rien n’a encore servi.”⁶ Dans les trois oeuvres étudiées, l’aube implique presque toujours le moment de rupture et, le plus souvent, elle peut être aussi le moment où l’on se sent libre et calme.

¹ LE CLÉZIO, “La roue d’eau”, *loc.cit.*,p.150.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.93.

³ LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*,p.82.

⁴ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.408.

⁵ LE CLÉZIO, “La grande vie”, *loc.cit.*,p.167.

⁶ LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, p.174.

“Quelquefois, il croit que la rue est à lui. C’est le seul endroit qu’il aime, vraiment, surtout au lever du jour, quand il n’y a encore personne, et que les voitures sont froides. David voudrait que ce soit toujours comme cela, [...], et le silence, le grand silence qu’on croirait descendu du ciel pour apaiser la terre. [...]. Mais le matin, maintenant, c’est libre, trop libre, parce qu’il n’y a plus rien, plus personne qui attend. Pourtant il voudrait que cela ne cesse jamais, parce que c’est après que c’est terrible, après, quand le jour est vraiment commencé, [...].”¹

David aime beaucoup l’aurore, parce que les rues sont encore silencieuses, sans personne et il se croit libre de toute contrainte. Et avec ce sentiment d’une tranquillité divine, l’aube est donc le moment le plus favorable que Le Clézio choisit pour le trépas significatif du grand cheikh: “Juste avant la première aube, quand au-dehors l’air est silencieux et immobile, qu’il y a pas un bruit, pas un cri d’insecte, Ma el Aïnine meurt.”²

L’aube joue un rôle considérable chez Le Clézio. Quand le soleil allume sa première lumière du matin, l’homme retrouve l’espoir de poursuivre sa quête de l’idéal. De plus, si l’aube marque le recommencement, c’est sans doute qu’elle implique aussi l’idée de renouveau après la crise intime. Ainsi, “Y a-t-il un endroit où il est toujours tôt?”³

¹ LE CLÉZIO, “David”, *loc.cit.*, pp.253-254.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.406.

³ LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, p.175.

4.2. Le crépuscule et la nuit

Le crépuscule et la nuit présentent un caractère moins dominant par rapport à l'aube. Mais, ces deux moments se chargent de sens. En général, le soir renvoie tout d'abord au temps du repos. Après une longue journée de marche fatigante, la caravane des hommes bleus installe les tentes et ils peuvent passer le temps beaucoup plus agréablement.

“Ils parlaient, maintenant, à voix très haute, et les femmes, dans l'ombre étouffante des tentes, riaient et jetaient de petits cailloux sur les enfants qui jouaient. La parole jaillissait de la bouche des hommes comme dans l'ivresse, les mots chantaient, criaient, résonnaient gutturalement. [...]”¹

La soirée apporte donc un moment convivial ; principalement “quand les hommes se sont retrouvés, il y a eu un regain d'espoir.”² Quant à Nour, “chaque jour, depuis l'aube jusqu'au coucher du soleil, il marchait sur les traces des cheveaux et des hommes, sans savoir où il allait, sans voir son père, ni sa mère, ni ses soeurs. Il les retrouvait quelquefois le soir.”³ D'ailleurs, l'importance de la nuit vient peut-être de ce que les hommes ont compris le rôle à la fois réparateur et révélateur de la vie nocturne, c'est-à-dire le repos et la rêverie.

“Quand la nuit était venue, et que les bêtes avaient fait un trou pour dormir, Nour pouvait regarder autour de lui, l'immense vallée déserte. [...]. Nour avait l'impression d'être aussi grand qu'un arbre. La vallée semblait n'avoir pas de

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.18.

² *Ibid.*, p.240.

³ *Ibid.*, p.224.

limites, [...]]. Dans la pénombre de la nuit, la terre prenait une couleur minérale. Nour attendait debout, absolument immobile, que la noirceur descende et emplisse la vallée, lentement, comme une eau impalpable.”¹

L’obscurité, baignant toutes les formes et toutes les couleurs dans l’uniformité, donne envie de rêver. Dans *Les bergers*, Gaspar et Augustin préfèrent le moment où le soleil commence à baisser dans le ciel. Ils se laissent emportés par le beau crépuscule à Genna.

“[...]]. Gaspar restait avec Augustin jusqu’à la tombée de la nuit. Quand l’ombre venait, il y avait un drôle de frisson sur toutes les choses. C’était l’heure que Gaspar et Augustin préféraient. La lumière déclinait peu à peu, l’herbe et la terre devenaient grises alors que le haut des dunes était encore éclairé. À ce moment-là, le ciel était si transparent qu’on avait l’impression de voler, très haut en décrivant des cercles lents comme un vautour.”²

Chez Le Clézio, on peut noter l’abondance des thèmes romantiques liés à la nuit. C’est pendant la nuit qu’on s’abandonne complètement à une certaine émotion. Mais, plus profondément, la nuit suscite le sentiment d’être en communication avec les forces matérielles et spirituelles de l’Univers qui nous vaut une vision cosmique. Dans *L’échappé*, Tayar commence à apercevoir que la nuit est animée d’une sorte de vie intense. En plus, l’obscurité de la nuit lui révèle que, par rapport à l’Univers, l’homme est tellement fragile.

¹ *Ibid.*, pp.224-225.

² LE CLÉZIO, “Les bergers”, *loc.cit.*,p.281.

“Viennent les étoiles, faiblement, puis de plus en plus brillantes. Jamais elles n’ont lui avec tant d’éclat. [...]. Cette nuit, il y a autre chose en elles, comme si elles portaient un message inconnu. Comme une musique, qui entre jusqu’au fond de lui et le trouble. [...]. Sans cesse apparaissent de nouvelles figures, de nouvelles étoiles. Tayar sait qu’il n’a plus de visage, plus de corps, mais qu’il est devenu un point immobile sur la terre froide, dans la nuit. [...]. Au-dessus de lui, les étoiles sont vivantes d’une vie intense, éclatante, elles entrecroisent dans la nuit leurs musiques stridentes, pareilles aux appels des insectes.”¹

Le lecteur assiste au déploiement et à la contemplation poétique de la nuit. Comme l’aurore, la nuit est un moment privilégié pour agir. Dans *Désert*, Lalla, menacée par un mariage forcé, a décidé de partir. Elle s’éloigne de la Cité, gravit “les collines de pierres” qui mènent au désert et retrouve le Hartani. Ivres de liberté, ils cheminent tout le jour “vers l’autre bout de l’horizon”. Dans la nuit tombée, Lalla se donne au jeune berger.

“«Maintenant que c’est toi que j’ai choisi pour mari, plus personne ne pourra m’enlever, ni m’emmener de force devant le juge pour me marier... Maintenant, nous allons vivre ensemble, et nous aurons un enfant, [...].»

Elle ne ressent plus la fatigue, ni la douleur, mais seulement l’ivresse de cette liberté, au milieu du champ de pierres, dans le silence de la nuit. Elle serre très fort le corps du jeune berger. [...]. Lalla tourne son visage vers le centre du ciel, et elle regarde de toutes ses forces. La nuit froide et

¹ LE CLÉZIO, “L’échappé”, *loc.cit.*, p.79.

belle les enveloppe, les serre dans son bleu profond. Jamais Lalla n'a vu une nuit aussi belle. [...].”¹

Lalla méprise la richesse de “l’homme au complet veston gris-vert” qu’on a choisi pour elle. La nuit où elle s’unit avec le Hartani nous témoigne sa négation totale de la valeur admise, renvoyant au bonheur de libération. C’est donc pourquoi Lalla ne cesse pas de penser aux nuits libres et heureuses dans son pays natal quand elle se trouve à Marseille.

“La nuit, quand tout est endormi autour d’elle, qu’il n’y a plus que le bruit du vent sur le zinc des toits, [...], Lalla reste allongée sur le divan, les yeux ouverts dans la pénombre. Elle pense à la maison de la Cité, là-bas, si loin, quand venait le vent froid de la nuit. Elle pense qu’elle aimerait pousser la porte et être dehors tout de suite, comme autrefois, entourée par la nuit profonde aux milliers d’étoiles. [...]. De toutes ses forces, elle scrute l’ombre, comme si son regard allait pouvoir ouvrir à nouveau le ciel, faire resurgir les figures disparues, les lignes des toits de tôle et de papier goudronné, [...], et eux tous, le vieux Naman, les filles de la fontaine, [...], et lui surtout, le Hartani, [...].”²

Dans *Peuple du ciel*, Petite Croix découvre que le secret du bleu ne se trouve point du côté de la lumière et du soleil. Au contraire, il faut le chercher du côté de la nuit naissante, au moment où la lumière solaire décline : “Le soleil est bas, presque à l’horizontale [...]. Maintenant, c’est

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.219.

² *Ibid.*, pp.286-287.

l'heure où le bleu s'amincit, se résorbe [...].”¹ La recherche de la jeune aveugle ne va pas de nouveau échouer car “à la place du soleil il y a un astre très bleu qui regarde, et son regard appuie sur le front de Petite Croix.”²

Petite Croix, dans sa quête du bleu, rencontre le redoutable “géant de l'étoile bleue”, Saquasohuh dont la danse condamne “les hommes et les femmes et les enfants [...] à mourir.”³ L'initiation de la jeune fille, à la fois agréable et tragique, révèle ainsi le caractère qui dévoile les horreurs tout autant que les splendeurs du monde. De ce fait, Petite Croix, sous le regard insistant du géant Saquasohuh, se sent-elle d'abord envahie par la “lumière claire, pure et bleue qui va jusqu'au fond de son corps comme l'eau fraîche des sources”⁴, par “une lumière douce comme le vent du sud, qui apporte les odeurs des plantes et des fleurs sauvages.”⁵ Mais bientôt elle est frappée de paralysie par ce regard qui la livre à la vision atroce de la guerre avant de lui communiquer la révélation qu'elle attendait du ciel bleu.

“Elle veut se lever et partir en courant, mais la lumière qui sort de l'oeil de Saquasohuh est en elle et l'empêche de bouger. [...]. Les grandes villes sont embrasées par la lumière intense qui jaillit du fond du ciel. Petite Croix entend les roulements du tonnerre, les déflagrations, les cris des enfants, [...].”

¹ LE CLÉZIO, “Peuple du ciel”, *loc.cit.*, p.240.

² *Ibid.*, p.241.

³ *Ibid.*, p.242.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

Le géant Saquasohuh hésite, [...]. Il regarde Petite Croix et la lumière de son regard entre et brûle si fort à l'intérieur de sa tête qu'elle ne peut plus tenir. Elle crie, [...], le coeur serré, car elle vient de voir soudain, comme si l'oeil unique du géant s'était ouvert démesurément, le ciel bleu devant elle.”¹

Apparemment, cette prise de possession monstrueuse de l'oeil de Saquasohuh dissipe la nuit en elle et lui procure l'hallucination de la lumière et des couleurs : “[...], exactement comme le soldat avait dit, la grande plaine jaune, les ravins sombres, les chemins rouges, [...]. Puis elle s'élançe, elle commence à courir [...], sans pousser un seul cri.”²

Au crépuscule baigné de couleur rougeoyante où se mêlent le jour et la nuit, le bleu perceptible par le regard disparaît, mais il se produit un autre bleu, le bleu de la nuit qui n'est plus dissimulé par la clarté surabondante du soleil. C'est sans doute le bleu de l'intellect que la petite aveugle peut atteindre au fond d'elle-même.

L'histoire de Petite Croix prend ainsi tout son sens. Elle réussit à échapper à sa nuit intérieure car la nuit lui inspire des visions venues de l'invisible en même temps qu'elle déchaîne les forces obscures en elle. De toute façon, il lui faut accepter le regard brûlant et doux à la fois parce qu'il est unique, faisant partie de la réalité même. Alors, seulement la nuit intérieure s'éclaire de ses profondeurs en créant un bleu tel que la petite fille n'y voit que du bleu, c'est-à-dire tout, et retrouve à partir de cette

¹ *Ibid.*, pp.242-243.

² *Ibid.*, p.243.

couleur née dans les ténèbres primordiales¹ le monde des couleurs et des formes.

Deux moments bien opposés, l'aube et le crépuscule renvoient à la réflexion poétique et philosophique de Le Clézio. Pour lui, l'aube est belle, paisible et surtout rassurante. En contrepartie, le crépuscule et la nuit offrent le repos, la convivialité et aussi le pouvoir d'être à soi, de créer, de vivre davantage. En somme, la quête d'un temps intérieur dont l'homme a le plaisir intense culmine dans les expériences d'extase matérielle qui suspendent momentanément l'inquiétude du personnage pour le plonger au coeur de la véritable vie.

5. La vie sans contraintes

Le Clézio tient à défendre les valeurs individuelles de liberté, de dignité et de pensée qui fondent l'homme véritable. Alors, il nous met en garde contre la vie mensongère en même temps qu'il s'avance en direction de la vie intense et sans contraintes ; celle de vivre simple mais libre et heureux. En outre, il nous montre ce qui est la véritable connaissance du monde.

5.1. Une existence simple

“Si nous avions su vivre comme vivent les Amérindiens, ou comme ces gens du désert, nous n'aurions certainement pas eu à gérer autant de catastrophes.”²

¹ Ils se chargent de la réalité la plus vraie, celle que porte l'être humain depuis l'abri noir du ventre maternel.

² DE CORTANZE, “Une littérature de l'envahissement”, *loc.cit.*, p.24.

Fuyant la ville et la société de consommation, Le Clézio a découvert un mode d'existence présocial qui l'a libéré ou même l'a sauvé. Dans *Le Livre des fuites*, nous trouvons la preuve de la première initiation au Mexique, celle de 1967 – 1968. La rencontre avec le peuple amérindien, qu'il s'agisse des Huichols, des Mayas du Mexique et surtout des Emberas du Panama, a changé toute sa vie. C'était, pour lui, une expérience bouleversante car il a découvert une manière de vivre qui n'avait rien à voir avec ce qu'il avait pu connaître en Europe ; là où les hommes ont créé des cultures pleines d'artifices. Par contre, les Amérindiens s'en tiennent au moins d'artifices possibles. Ils mènent une vie simple, paisible et sans contraintes. Souvent, Le Clézio dit que ces gens se sont faits au climat, au paysage, qu'ils vivent en alliance harmonieuse avec leur environnement.

Inspiré par les Amériendiens, Le Clézio idéalise l'existence des nomades. Tous, guerriers bleus vaincus et Lalla descendante, portent témoignage d'un idéal de liberté, d'indépendance et de dignité morale, supérieure à l'idéal matérialiste de l'urbanisme moderne. Principalement, les nomades bâtissent leur existence sur un mode de déplacement continu. La vie de ces peuples est faite d'une alternance de marche et de repos, jusqu'à la rencontre d'un puits où l'on s'arrête pour boire et pour se nourrir, d'une nourriture frugale, devenant insuffisante au fur et à mesure que les provisions s'épuisent : “quelques dattes poivrées, le lait caillé et la bouillie d'orge qu'on mangeait vite.”¹

Les nomades sont pauvres mais ils sont purs. Lalla, comme son ancêtre, est fille du désert. Elle vit heureuse dans un pauvre bidonville près de la mer, en marge d'une grande ville du Maroc :

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.45.

“[...] Lalla ne sait pas pourquoi ça s’appelle la Cité, parce qu’au début, il n’y avait qu’une dizaine de cabanes de planches et de papier goudronné, de l’autre côté de la rivière et des terrains vagues qui séparent de la vraie ville. [...]”¹

À la cité, Lalla a reconstitué la vie simple des femmes nomades, avec des coutumes que l’adolescente accomplit tout naturellement dans la vie quotidienne : eau du puits à tirer, bois à ramasser, farine à moudre, etc. Dans son milieu, on respecte les rites ancestraux. Ce sont les jours de “jeûne” qui sont là pour rendre présent à l’esprit, en quelque sorte, la faim terrible qui a, depuis longtemps, torturé les tribus nomades.

“C’est bien d’être dans toute cette sécheresse pendant qu’on jeûne, parce que c’est comme une souffrance aiguë qui est tendue de toutes parts, comme un regard qui ne cesse pas.”²

Avec un sens religieux, Lalla partage les rythmes d’une vie spirituelle pendant cette privation de nourriture.

“[...] Lalla aime bien jeûner pourtant, parce que, quand on ne mange pas et qu’on ne boit pas pendant des heures, et des jours, c’est comme si on lavait l’intérieur de son corps. Les heures paraissent plus longues, et plus pleines, car on fait attention à la moindre chose. [...] Quand on n’a pas mangé pendant des jours, le ciel paraît plus propre aussi, plus bleu et

¹ *Ibid.*, p.87.

² *Ibid.*, p.168.

lisse au-dessus de la terre blanche. Les bruits résonnent plus, [...], et la lumière semble plus pure et plus belle.”¹

Lorsqu’on pratique le jeûne, on connaîtra mieux la faim et la misère qui nous rendent apte à supporter des conditions de vie difficiles. Par conséquent, on va percevoir le monde d’une autre façon, sans doute avec la conscience. De plus, le jeûne, pour vieux Martin, est considéré comme un moyen de conduire vers l’au-delà.

««Quand on jeûne, c’est qu’on n’a pas envie de nourriture ni d’eau, parce qu’on a très envie d’autre chose, et que c’est plus important que de manger ou de boire. »

« Et de quoi est-ce qu’on a envie, alors? » demandait Alia

« De Dieu », disait Marin.”²

Martin vit dans un terrain vague en marge de la ville ; il est à la recherche du divin. Il déteste chez les citadins l’esprit d’avarice et de lucre qui restreint la vie et rend esclave. Dans sa maison, il n’y avait rien d’autre qu’une natte pour dormir par terre et une cruche d’eau sur une caisse. Il a besoin d’un tel dépouillement car il faut embrasser une pauvreté délibérée pour posséder le don de l’éveil.

“[...] c’était un désir chez lui, comme s’il ne voulait rien garder. C’était étrange, parce que c’était comme une parcelle de la lumière claire qui brillait toujours dans ses yeux, comme

¹ *Ibid.*, p.167.

² LE CLÉZIO, “Hazaran”, *loc.cit.*,p.202.

ces mares d'eau qui sont plus transparentes et plus belles quand il n'y a rien au fond.”¹

Marginal par son caractère, le mystérieux Martin ne veut point d'une baraque qui soit une caricature de la maison de ville, il se construit “une hutte circulaire”, dont la porte ne permet pas à un adulte d'entrer debout. Pourtant, son domicile brut peut susciter la grâce aux yeux d'Alia. Et sur le plan symbolique, ce domicile refuse l'orgueil des adultes. C'est-à-dire le rejet à la maturité intellectuelle et à la formation que la société impose à l'homme.

“Martin l'avait construite lui-même, sans l'aide de personne, et Alia pensait que c'était aussi la maison la plus intéressante de la région, à sa manière. C'était une hutte circulaire, sans autre orifice qu'une porte basse que Martin ne pouvait pas franchir debout. [...]. Quand on voyait la maison de Martin, de loin, dans la brume du matin, tout à fait seule au milieu des terrains vagues, à la limite du marécage et de la plage, elle semblait plus grande et plus haute, comme une tour de château.”²

L'homme simple peut être sublime. C'est pourquoi le véritable homme de Dieu n'est pas un étranger au monde : ce sont les hommes simples et ordinaires. François Marotin a fait un rapprochement très intéressant entre ce personnage et saint Martin : “Martin est digne du saint Martin de *La légende dorée* ³, qui, après avoir vécu dans l'abstinence et le

¹ *Ibid.*, pp.195-196.

² *Ibid.*, p.193.

³ nom donné au XV^{ème} siècle au recueil de vies de saints composé par Jacques DE VORAGINE au XIII^{ème} siècle.

dénuement volontaire, mourut sous un cilice et sur la cendre.”¹ Par ailleurs, Martin rappelle aussi “le fondateur des ordres mendiants, François d’Assise.”² Et comme lui, il joint au dépouillement des biens matériels un immense amour pour les enfants.”³

Dans *Désert*, Al Azraq, un grand personnage charismatique, a une attitude plus délibérée encore : “[...] il est devenu un saint, il a abandonné ses habits bleus du désert et il s’est vêtu d’une robe de laine comme les hommes pauvres, et il a marché à travers le pays, de ville en ville, pieds nus, avec un bâton, comme s’il était un mendiant.”⁴ Remarquons que la répétition de “et” souligne l’aisance avec laquelle l’élu change de vie, réduit au minimum les besoins élémentaires. Ou plus encore : “Il vivait partout, dans les cabanes des bergers, les abris de feuilles qui sont construits autour des arbres, ou bien même dans les grottes, au coeur de la montagne.”⁵ Possédant tous les attributs de la sainteté, Al Azraq se distingue par sa simplicité et surtout sa générosité. Il apprend l’humilité aux orgueilleux en les mettant durement à l’épreuve : “[...], et quand quelqu’un venait lui demander : enseigne-moi la Voie, il se contentait de réciter le chapelet pendant des heures, sans rien dire d’autre. Puis il disait au visiteur : va chercher du bois pour le feu, va chercher de l’eau, comme s’il était son serviteur. Il lui disait : évente-moi, et même il lui parlait durement, il le

¹ François MAROTIN, *Mondo et autres histoires de J.M.G. Le Clézio*, Gallimard, p.85.

² Fils d’un riche marchand, il rompt avec le monde après une jeunesse dorée et s’entoure de disciples, qui se vouent comme lui à la pauvreté évangélique. Son idéal de pureté et de joie évangélique s’est exprimé dans le *Cantique du soleil* ou *des créatures*, un des premiers textes de la littérature italienne ; sa légende revit dans *les Fioretti* et dans les fresques attribuées à l’atelier de Giotto, à Assise.

³ François MAROTIN, *op.cit.*, p.85.

⁴ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.120.

⁵ *Ibid.*, p.121.

traitait de paresseux et de menteur, comme s'il était son esclave."¹

À l'inverse, il se montre doux avec les humbles : "Mais quand c'étaient des gens simples qui venaient, ou des enfants, Al Azraq était très doux avec eux, il leur disait des paroles très douces, [...], parce qu'il savait qu'eux n'avaient pas le coeur endurci et qu'ils étaient vraiment près du Dieu."²

Nous notons l'importance de la modestie qui nous permet de mener une vie sans contraintes. Au contraire, l'orgueil ne renvoie qu'au sentiment de dignité ou de fierté factice.

Il est évident, en fait, que Le Clézio s'est avancé vers une philosophie de type traditionnel car il s'efforce souvent de mettre en valeur le retour aux origines, s'opposant aux artifices de la civilisation actuelle: "Parfois il faut revenir en arrière, reprendre le chemin là où on l'avait laissé."³ Dans *La montagne du dieu vivant*, Jon sort de son univers matériel pour entrer dans un autre: celui de la nudité qui le restitue à la simplicité première. Là, il rencontre un "enfant au visage clair", habillé comme un berger, un être auréolé d'une lumière intense, qui a la montagne pour maison :

«« Es-tu berger? Tu es habillé comme les bergers. »»

« Je vis ici », dit l'enfant. « Tout ce que tu vois ici est à moi.»⁴

Né d'une imagination fascinante de l'enfant, ce jeune dieu vivant s'affirme ainsi comme la divinité tutélaire du royaume où règne la valeur

¹ *Ibid.*, p.122.

² *Ibid.*

³ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, p.143.

⁴ LE CLÉZIO, "La montagne du dieu vivant", *loc.cit.*,p.137.

d'une existence naturelle voire primordiale. Ce mode de vie, qui renvoie aux moeurs les plus anciennes, ne se situe pas dans la durée habituelle. Dans *Les bergers*, Gaspar, un jeune homme formé à la vie moderne, s'introduit dans l'espace et l'existence libres du nomadisme pastoral. Au premier abord, notre personnage se décide à "escalader la muraille" de pierres sèches, à entrer dans l'univers des enfants bergers. Un peu plus tard, il est appelé, après une hésitation, à confirmer son acte décisif quand ce sera le moment de bondir. C'est avant tout une séduction ressentie comme un élan libérateur: "Le jeune garçon était attiré par cet endroit. Il sauta du mur et il se sentit plus léger, plus libre."¹

Les traits caractéristiques de l'univers quitté se trouvent avec une valeur inversée. Ce monde transformé se manifeste d'emblée, pour Gaspar, comme une sorte de regard insistant qui pèse sur lui, qui le guette et qui suit chacun de ses mouvements. Par le jeu d'un miroir, le jeune garçon arrive à dévoiler tout ce qui était caché : le groupe des quatre enfants. Ensuite, le lecteur découvre ici une opposition nette entre le "jeune garçon vêtu comme les gens de la ville"², à l'occidentale, et les enfants : "Ils étaient petits, pieds nus, habillés de vêtements en vieille toile. Leurs visages étaient couleur de cuivre, leurs cheveux couleur de cuivre aussi tombaient en larges boucles."³ Cette opposition marque non seulement les relations parmi la société des enfants, mais elle révèle aussi une rupture avec le monde occidental civilisé et l'entrée du garçon dans une existence digne des temps primitifs.

¹ LE CLÉZIO, "Les bergers", *loc.cit.*,p.252.

² *Ibid.*, p.251.

³ *Ibid.*, p.253.

Dans la vallée de Genna, Gaspar se consacre à une existence nouvelle. C'est enfin "sur le bord du lac, au centre d'une plage de sable"¹ qu'est construite la petite maison de roseaux, de branches et de boue où il va vivre et s'abriter avec les enfants bergers. Évidemment, cette "sorte d'igloo en terre"² confirmant que ce simple domicile, symbole d'un monde originel, constitue une inversion du monde moderne matérialiste.

D'ailleurs, le jeune garçon apprend, dans cet "Éden", à vivre comme les bergers. Il mange les graines poivrées pour soulager la soif et il sait fabriquer une fronde d'herbe pour la chasse et aussi pour le combat dangereux contre les chiens sauvages. Tout cela est une initiation à la vie de pasteur nomade caractérisée par la simplicité.

"[...]. Il avait tout oublié, maintenant, tout ce qu'il connaissait avant d'arriver. Les rues de la ville, les salles d'étude sombres, les grands bâtiments blancs de l'internat, les pelouses, tout cela avait disparu comme un mirage dans l'air surchauffé de la plaine déserte."³

Pour Le Clézio, il existe une sorte de vertu dans le dénuement. Gaspar, venu du monde civilisé, est désigné comme l'être apte à comprendre la signification profonde du royaume de Genna. Il se rend compte désormais que l'homme actuel est hanté par le désir de possession et celui de perfection et que, seule, une existence simple est capable d'en débarrasser. Dans *Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?*, le héros insiste sur la nécessité du renoncement.

¹ *Ibid.*, p.268.

² *Ibid.*, p.267.

³ *Ibid.*, p.259.

“Maintenant, j’ai l’impression que ma vie est vide, qu’il n’y a rien derrière tout ça, comme un décor. Les maisons, les gens, les voitures, j’ai l’impression que tout est faux et truqué, qu’un jour on va me dire, tout ça est de la comédie, ça n’appartient à personne.”¹

Puisque la vie est incertaine, il faut donc que l’on ne s’attache à rien: “Je le brûlerai quand je l’aimerai beaucoup.”², dit Lullaby quand elle a refusé de brûler le dessin qu’a dessiné pour elle le petit garçon. Ainsi, nous voyons souvent que les personnages lecléziens, restés intacts, au regard neuf, peuvent atteindre la totalité de l’être. Ils portent la vie à son sommet en gardant toujours la simplicité des origines. “«Moi aussi, je suis pauvre», disait Martin. «Et pourtant je ne trouve pas que c’est une raison pour être triste.»”³ Particulièrement, les peuples nomades, vivant toujours dans le minimum, ils ne se laissent jamais emporter par la possession dérisoire et aussi par la peur de perdre leur fortune car cela n’est rien d’autre qu’une entrave au bonheur.

“Parfois la tempête est très dure, elle balaie tout. Il faut reconstruire la ville le lendemain. Mais les gens font ça en riant, parce qu’ils sont si pauvres qu’ils n’ont pas peur de perdre ce qu’ils ont. Peut-être aussi qu’ils sont contents, parce qu’après la tempête, le ciel au-dessus d’eux est encore plus grand, plus bleu, et la lumière encore plus belle.”⁴

¹ LE CLÉZIO, “Ô voleur, voleur, quelle vie est la tienne?”, *loc.cit.*, p.232.

² LE CLÉZIO, “Lullaby”, *loc.cit.*, p.104.

³ LE CLÉZIO, “Hazaran”, *loc.cit.*, p.196.

⁴ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.90.

Les nomades sont pauvres, mais ils ne se plaignent jamais de la perte de leurs biens. C'est ainsi qu' "ils sont beaux, d'une beauté étrange et sans limites, les peuples nomades."¹ Comme eux, Le Clézio accorde une perfection idéale à l'existence simple des bergers. À vrai dire, ils ont les mêmes origines, les mêmes besoins de liberté et surtout le même dédain des valeurs sociales qui ne créent que les contraintes. Par cette voie, ils arrivent au sens de la pauvreté, au détachement voulu et ils peuvent également maintenir l'équilibre spirituel. En conséquence, il nous faut désormais :

"aimer la pauvreté, non plus parce que la richesse entrave, non pas parce que la pauvreté libère et ennoblit, mais parce qu'il n'y a rien à posséder."²

5.2. Le vrai sens de l'éducation

Puisque l'éducation fait partie de la vie, il nous est donc nécessaire d'envisager ici les meilleures façons qui, selon notre écrivain, mènent à la vraie connaissance. Dans le premier chapitre, nous avons vu ce qui justifie la pédagogie contemporaine ; celle de la volonté de tout expliquer et de tout organiser. C'est sans doute l'éducation rigoureuse qui assassine la vitalité originelle des enfants même quand elle croit en toute bonne foi les aider. De ce fait, une discipline moins sérieuse n'altère-t-elle pas une bonne transmission des connaissances?

Au XVIII^e siècle, Jean-Jacques Rousseau démontre, dans *Émile ou De l'éducation* (1762), comment on peut à la fois protéger l'enfant contre la civilisation qui pratique une "éducation négative" et laisser à sa nature la possibilité de s'épanouir librement. Émile, loin de la corruption des villes,

¹ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, p.275.

² LE CLÉZIO, *L'extase matérielle*, p.71.

s'instruit "par expérience directe des choses, et non par la lecture des livres." Rousseau entend que l'enfant découvre par lui-même toute vérité. D'une manière semblable, Le Clézio déclare à son tour que "les seules possibilités offertes à la connaissance sont celles des enchaînements. Elles donnent à l'homme le pouvoir d'apercevoir l'univers, non de le comprendre."¹ C'est ce qui explique la préférence très marquée des jeunes protagonistes pour les activités non institutionnelles telles l'imagination et la contemplation active de l'univers.

La nature apparaît, dans toute sa générosité en délivrant une connaissance sans contrainte, au rebours du savoir scolaire. Elle offre à l'esprit une formation satisfaisante. Comme Lullaby se contente d'examiner "les lois qui forment le monde" :

"c'étaient des lois étranges qui ne ressemblaient pas du tout à celles qui sont écrites dans les livres et qu'on apprendait par coeur à l'école. Il y avait la loi de l'horizon qui attire le corps, [...]. Il y avait la loi de la mer, sans commencement ni fin, [...]. Il y avait la loi du ciel, la loi du vent, la loi du soleil, mais on ne pouvait pas les comprendre, parce que leurs signes n'appartenaient pas aux hommes."²

Le Clézio exprime sa méfiance envers le système éducatif traditionnel. Seule l'éducation qui est en accord avec la nature permet à l'individu de créer librement un univers riche de possibilités. Lullaby, par expérience directe, parvient à la connaissance spontanée, imperfectible et inaliénable.

¹ *Ibid.*, p.158.

² LE CLÉZIO, "Lullaby", *loc.cit.*, p.100.

“Heureusement, elle savait bien marcher dans les rochers, c’était même ce qu’elle savait le mieux. Il faut calculer très vite du regard, voir les bons passages, les rochers qui font des escaliers ou des tremplins, deviner les chemins qui vous conduisent vers le haut : il faut éviter les culs-de-sac, les pierres friables, les crevasses, les buissons d’épines.

C’était peut-être un travail pour la classe de mathématiques. «Étant donné un rocher faisant un angle de 45° et un autre rocher distant de 2,50 m d’une touffe de genêts, où passera la tangente?» Les rochers blancs ressemblaient à des pupitres, [...].

Lullaby était contente de découvrir que son corps trouvait aussi facilement la solution des problèmes. Elle se penchait en avant, en arrière, elle se balançait sur une jambe, puis elle sautait avec souplesse, et ses pieds atterrissaient exactement au point voulu.”¹

La connaissance effective vient du corps tout entier et prend naissance de la nature : “«La physique est une science de la nature, ne l’oubliez jamais. Continuez comme cela, vous êtes sur la bonne voie.»”², dit M.Filipi à Lullaby. Ainsi, la jeune fille retrouve une connaissance complètement oubliée des gens de la ville, qui, par la valeur sociale, s’intéressent plutôt au savoir systématique. Dans *Désert*, parce que le Hartani perçoit le monde “avec tout son corps, pas seulement avec les yeux”³, il a donc du monde une connaissance intuitive et sensorielle. “Il sait

¹ *Ibid.*, p.88.

² *Ibid.*, p.89.

³ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.129.

des choses que les hommes ne savent pas.”¹ Remarquons ici les verbes clés comme “savoir” et “connaître” : “Il connaît les cachettes mieux que personne : celle des insectes dorés, celles des criquets, celles des mantes religieuses et des insectes-feuilles. Il connaît aussi toutes les plantes, celles qui sentent bon quand on froisse leurs feuilles entre les doigts, celles qui ont des racines pleines d’eau, celles qui ont le goût de l’anis, du poivre, de la menthe, du miel. Il connaît les graines qui craquent sous les dents, les baies minuscules qui teignent les doigts et les lèvres en bleu. Il connaît même les cachettes où on trouve de petits escargots en pierre, ou de minuscules grains de sable en forme d’étoile.”² Mieux encore, nous notons aussi son aptitude à une assimilation presque totale avec les animaux : “le Hartani continue à bondir de roche en roche comme un animal”³, “il est pareil à un animal qui fuit.”⁴ Cette science des animaux, des végétaux, s’accompagne, en fait, de la connaissance de réalités si ténues que les autres hommes ne les perçoivent jamais.

Le plus souvent, l’homme se laisse corrompre et dégrader par les artifices de la vie en société. Il n’apprend pas à vivre, mais à vaincre, à être supérieur, à savoir organiser ou à gagner le plus d’argent possible ; peut-être, il a totalement oublié ce qui est le vrai but de l’éducation. C’est le fait d’apprendre à apprendre : “il faut apprendre pendant une vie entière.”⁵ Mais, pour obtenir la connaissance de la vie, qu’apprendra-t-on? Simplement “des

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, pp.110-111.

³ *Ibid.*, p.141.

⁴ *Ibid.*, p.215.

⁵ LE CLÉZIO, “Les bergers”, *loc.cit.*, p.279.

choses silencieuses et fortes, des choses pleines de beauté et de mystère.”¹

Dans *Les bergers*, Augustin, dépositaire du savoir le plus secret et le plus précieux, doit tout au grand bouc Hatrous, l’intercesseur, symbole du lien unissant l’homme à la nature :

“Hatrous remuait ses mâchoires, il se penchait sur Augustin et soufflait sur son visage. [...]. Il lui enseignait ce qu’il avait appris dans le désert, les journées sous le soleil qui brûle, les choses de la lumière et de la nuit. Peut-être qu’il lui parlait du croissant de lune suspendu au-dessus de l’horizon, ou bien du grand serpent de la voie lactée qui rampe à travers le ciel.”²

Comme les philosophes sensualistes, que les idées, le raisonnement et les connaissances viennent des sens, Le Clézio considère que l’éducation doit fournir les leçons de choses nécessaires au développement continu de l’intelligence. On apprendra à l’enfant ce qu’il lui est utile de savoir, mais sans rien lui exiger par obéissance et en se contentant de satisfaire sa curiosité et de réaliser son aspiration à la vie active.

“Il y avait beaucoup de choses à apprendre, ici, à Genna. On ne les apprenait pas avec les paroles, comme dans les écoles des villes ; on ne les apprenait pas de force, en lisant des livres ou en marchant dans les rues pleines de bruit et de lettres brillantes. On les apprenait sans s’en apercevoir, quelquefois très vite, [...], quelquefois très lentement, journée après journée. C’étaient des choses très belles, qui duraient longtemps, qui n’étaient jamais pareilles, qui changeaient et

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p.284.

bougeaient tout le temps. On les apprenait, puis on les apprenait encore. On ne savait pas bien comment elles venaient : elles étaient là, dans la lumière, dans le ciel, sur la terre, dans le silex et les parcelles de mica, [...]. Il suffisait de les voir, de les entendre. Mais Gaspar savait bien que les gens d'ailleurs ne pouvaient pas les apprendre. Pour les apprendre, il fallait être à Genna, avec les bergers, avec le grand bouc Hatrous, [...].”¹

L'Éden de Genna s'affirme alors comme un lieu du haut savoir. La communication s'établit le plus souvent par l'intermédiaire d'un bruit de fronde ou bien dans le regard expressif, de façon immédiate, dans le silence, sans un mot, comme si les esprits des enfants étaient transparents l'un à l'autre ; Gaspar a l'impression, par exemple, d'entendre “le coeur d'Abel battre dans sa poitrine.”² En outre, l'accord parfait de petite Khaf et de Gaspar tient peut-être à ce que le jeune homme “ne savait pas parler”³, c'est-à-dire, l'échec du langage qui révèle un monde original où l'abstraction rationnelle est souveraine :

“[...] Fausse science, cette science du langage par le langage, qui invente ses propres monstres. Mensongère, cette science qui interprète, qui divise, qui juge.”⁴

Selon notre romancier, l'éloge de la communication non verbale aboutit souvent à des moments de plénitude, d'extase et de bonheur entre

¹ *Ibid.*, pp.290-291.

² *Ibid.*, p.263.

³ *Ibid.*, p.272.

⁴ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre.*, p.103.

les êtres, mais n'exclut pas des échanges plus indirects et culturels. Nous notons que *Mondo* ne cesse d'exploiter les thèmes de la lecture et de l'écriture. Ce récit met en scène l'initiation d'un enfant analphabète :

“Vous savez qu'à son âge il ne sait pas lire ni écrire, qu'il n'a jamais été dans une école?”¹

La parole du commissaire représente la valeur d'une société occidentale très scolarisée et l'analphabétisme devient, d'après un préjugé tenace, synonyme d'intelligence médiocre et renvoie, de façon péjorative, à une “arriération”. Néanmoins, il faut souligner l'appétit de connaissance de Mondo. Bien qu'analphabète, il passe la plupart de son temps à lire le journal, des illustrés, des graffitis ou à écouter des histoires qu'on lui raconte avant de trouver par lui-même le désir d'apprendre:

“Un jour, Mondo avait très envie d'écrire des lettres, et il avait décidé de chercher quelqu'un pour lui apprendre à lire et à écrire.”²

L'initiation de Mondo, par le vieil homme, aux secrets de la lecture et de l'écriture provient d'une manière banale d'agir, car elle ne se limite pas à la transmission du savoir.

“L'homme avait pris dans son sac de plage un vieux canif à manche rouge et il avait commencé à graver les signes des lettres sur les galets bien plats. En même temps, il parlait à Mondo de tout ce qu'il y a dans les lettres, de tout ce qu'on peut y voir quand on les regarde et quand on les écoute. Il

¹ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.74.

² *Ibid.*, p.59.

parlait de A qui est comme une grande mouche avec ses ailes repliées en arrière ; de B qui est drôle, avec ses deux ventres, de C et D qui sont comme la lune, en croissant et à moitié pleine, et O qui est la lune tout entière dans le ciel noir. [...].”¹

L’alphabet du vieil homme est fondé sur une alliance entre les mots et les choses. Cet alphabet s’applique, en effet, à retrouver la présence des choses et à délivrer de l’ordre immuable auquel il est assujéti. Autrement dit, la graphie de chaque lettre échappe au concept linguistique pour reproduire un élément concret appartenant à la nature et aussi au monde. Par ailleurs, l’apprentissage de la lecture ne fait pas appel à une méthode inactive (l’ordre alphabétique à réciter par coeur) mais à une pédagogie humaine qui sollicite les sens (regarder et écouter les lettres) et l’imagination personnelle. On peut même parfois se demander si le destin des lettres est vraiment de faire des mots et des phrases. Chaque lettre pourrait se suffire à elle-même sans le souci de construire le discours et l’écriture : ««OVO OWO OTTO IZTI»»²Cette suite brute des lettres, dont l’expressivité, dissociée du sens, révèle une exceptionnelle vigueur.

Grâce au vieil homme, Mondo arrive enfin à lire son nom, à en composer les lettres. ««C’est beau!»» disait Mondo. «Il y a une montagne, la lune, quelqu’un qui salue le croissant de lune et encore la lune. [...].»³ Écrire consiste dès lors à juxtaposer de petits dessins qui nous amusent, et il en résulte un parti pris de la voie poétique sur celui de la raison. Plus qu’une suite de lettres assemblées par hasard, MONDO inscrit symboliquement l’existence qui s’ouvre à toutes les associations. À la fin

¹ *Ibid.*, p.61.

² *Ibid.*, p.63.

³ *Ibid.*, p.62.

du récit, le lecteur découvre “deux mots écrits en lettres capitales maladroites : TOUJOURS BEAUCOUP”¹Ces deux mots très simples, message d'éternité et d'intensité, que bien peu, en dehors de Thi Chin, sont capables de comprendre, puisque l'humanité ordinaire est naturellement encline à l'oubli.

Depuis longtemps, on fait un grand effort pour chercher les meilleures méthodes d'introduire les enfants à la connaissance. Pourtant, le système éducatif contemporain ne parvient pas à répondre à leurs intérêts. Pour Le Clézio, le vrai sens de l'éducation doit être à l'aise, le moins rigoureux possible et donner à l'homme le pouvoir d'apercevoir l'univers. Par ailleurs, le spectacle de la nature, considérée comme source inépuisable du savoir, offre la connaissance sans contrainte, fort nécessaire au développement du corps. Mais ce n'est pas une connaissance qui ne sert à rien (puisque'elle n'existe pas dans la leçon à l'école), en revanche, c'est la connaissance de réalité, celle du plan de la vie même. De plus, pour montrer ses idées pédagogiques, Le Clézio invente les personnages enfants dont l'âge est dans la période des études, mais demeurant analphabètes ou incapables de parler le langage des hommes. Ceux-ci semblent, les seuls peut-être, à atteindre une leçon hédoniste de plénitude qui, en exaltant l'éternité et l'intensité, vaut toutes les sagesses du monde. Sommairement, le moyen le plus efficace, celui qu'on oublie toujours, c'est d'animer le désir d'apprendre.

¹ *Ibid.*, p.78.

CHAPITRE III

PRÉSENTATION DE L'IDÉAL

La création littéraire peut être considérée comme un véritable acte de communication à travers lequel un auteur transmet sa vision du monde et son point de vue personnel à ses lecteurs. Dans les deux chapitres précédents, nous avons opposé le matérialisme et l'idéalisme, l'esclavage et la liberté, l'ennui et la joie, l'angoisse et l'extase. Le Clézio, pour faire voir ce qui fait souffrir les hommes dans le monde, introduit ses personnages, et probablement ses lecteurs, après eux, dans une autre valeur existentielle. Il nous convient alors d'analyser, dans ce chapitre, pourquoi ses personnages sont incarnés comme le symbole de l'idéal. Puis, nous serons conviés à chercher les effets produits par de nombreux récits seconds qui, sans doute, renforcent les thèmes du livre et déploient, en même temps, toutes ses valeurs positives. Quant à la dernière partie, il s'agit de dévoiler le cheminement de la quête de l'idéal. Nous essaierons de montrer la puissance du réel qui rend l'absolu toujours impossible. En tout cas, Le Clézio nous révèle un moyen qui mène au-delà de ces oppositions. C'est sans doute le véritable "Idéal".

1. Les personnages : symbole de l'idéal

Dans *L'univers du roman* (1975), BOURNEUF et OUELLET ont classifié les fonctions du personnage romanesque : "le personnage de roman, au même titre que le personnage de théâtre, peut remplir diverses fonctions dans l'univers fictif créé par le romancier. Il peut être tour à tour

ou à la fois élément décoratif, agent de l'action, porte-parole de son créateur, être humain fictif avec sa façon d'exister, de sentir, de percevoir les autres et le monde.”¹ Pour Le Clézio, la représentation de ses personnages, en particulier, l'enfant et l'adolescent protagonistes, s'appuie sur une certaine conception de l'homme, c'est-à-dire l'homme tout entier, cet homme qui sait vivre la vie intense. Nombreux dans ses oeuvres, ces personnages d'enfants et d'adolescent sont perçus, par notre écrivain, comme des porte-paroles potentiels importants. Par ailleurs, nous chercherons à montrer pourquoi les protagonistes adultes sont marqués par la nostalgie de l'enfance avant d'étudier, par la suite, le rôle des personnages secondaires, qui, introduisent nos protagonistes d'enfants et d'adolescents, encore innés, dans la lueur d'idéal.

1.1.L'enfant et l'adolescent protagonistes

Le Clézio occupe une place à part parmi les auteurs contemporains pour être du côté des enfants: “L'enfant est un être de pureté. Mais ce thème est, chez moi, double. Il y a l'enfant pris comme symbole – c'est celui qu'on trouve dans les religions : l'enfant Jésus, le jeune Khrishna. Il est presque pour moi, dans ce sens, un thème littéraire. [...]. J'aime penser que si Dieu existe il s'incarne parfois dans un enfant, dans un vieux mendiant. Ce n'est pas une donnée sûre, mais lorsqu'on me dit “religion”, à mes yeux, “religion” c'est ça.”² Ce propos nous explique pourquoi cet écrivain énigmatique accorde dans la plupart de ses oeuvres une place importante aux enfants et aux adolescents. Alors, l'étude d'un certain nombre de procédés de caractérisation et d'un mode de relation entre les personnages nous apparaît certainement fort indispensable.

¹ BOURNEUF et OUELLET. *L'univers du roman*, Presses universitaires de France, 1975, p.159.

² Entretien avec DE CORTANZE dans *J.M.G. Le Clézio*, Gallimard, 1999, p.229.

1.1.1. La caractérisation

“[...] au fond de moi quelqu’un habite. Je ne sais pas qui, je ne le connais pas, ne le connaîtrai jamais. Quelqu’un, un enfant peut-être, qui regarde une image brillante comme le soleil. Je ne veux pas savoir d’où il vient, ni pourquoi. [...]”¹

Le Clézio aimerait devenir un enfant inconnu. Il a une tendance personnelle à choisir pour ses textes des personnages mystérieux, souvent des enfants, dont nous ne connaissons presque rien. La véritable incarnation de l’enfant inconnu dans ses nouvelles, c’est Mondo. Ce petit garçon réunit, en effet, les traits de plusieurs personnages dans d’autres récits de Le Clézio. Arrivé un jour on ne sait d’où, après un long voyage, dans la ville, où il traîne dans les rues pendant un certain temps avant de disparaître à jamais on ne sait même où, Mondo se présente par excellence comme un enfant errant qui conserve la liberté totale. Par analogie, les autres enfants protagonistes lecléziens sont des solitaires, quasi sauvages ou des nomades qui aiment partir à la découverte. Ces enfants jouissent de beaucoup d’autonomie du fait qu’ils sont souvent sans famille, sans maison. Pour donner des exemples, Mondo est orphelin, comme le sont aussi Petite Croix, Pouce et Poussy et apparemment Lalla. Les parents des autres sont d’habitude absents. Telle Lullaby, dont le père et la mère, éloignés ou malades, incapables de la surveiller, lui laissent une indépendance. Le père d’Annah est mort et sa mère est hospitalisée. Daniel, pensionnaire dans son école, a l’air d’un enfant oublié des siens, qui, à cause de leur pauvreté, se consolent, un peu vite semble-t-il, après la disparition de leur fils. Jon peut passer la nuit sur la montagne sans perturber le sommeil de ses parents et lorsqu’il rentre à la maison, son père et sa mère dorment encore. Alia possède, quant à elle, personne d’autre que Martin, son père spirituel à la

¹ LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, pp.105-106.

place de sa famille. Notons ici que personne n'ayant véritablement d'attaches, ils sont donc dégagés d'une obligation familiale pour jouir de leur liberté : "Mais, je crois, ce qui m'attirait, c'était un roman où était mis en scène un enfant qui devenait adulte, qui était obligé par les circonstances de se débrouiller."¹

Pour décrire ses personnages, Le Clézio ne favorise pas le mode de caractérisation du roman traditionnel. Il préfère procéder par des manières qui visent plus à montrer l'étrangeté des personnages dans leurs rapports avec les autres et avec le monde qu'à donner l'illusion d'une personne réelle. Ainsi, les personnages, dans ces conditions, n'offrent pas de prise à l'analyse psychologique. Au mieux, quand il s'agit de ces personnages importants comme Lalla, Daniel, David ou même Gaspar, le narrateur les peint dans leur implusion ou dans une crise psychologique mais sans débat ni déchirement intérieurs. Les décisions sont toujours déjà prises. Les personnages sont portés par un désir de fuite qui se confond avec une quête de l'idéal car cela se termine toujours dans un isolement dans la nature ou une communion avec l'univers. Par ailleurs, les protagonistes enfants de Le Clézio, malgré leur mineur psychologique, prennent une dimension mythique et symbolique, renvoyant à la valeur positive, à une vision du monde marquée par le culte de l'enfance.

"Les enfants éclairent, ils sont la lumière. Les enfants sont semblables aux pauvres, aux nomades, et d'eux vient le même sentiment de force, de vérité, le même pouvoir, la beauté. Ils nous donnent tout cela et cela nous traverse. Les

¹ Entretien du 23 octobre 1993 avec Sandra L. BECKETT paru dans *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Les Presses de l'Université de Montréal, 1997, p.291.

enfants sont magiques, les seuls êtres absolument magiques.”¹

Le Clézio s’efforce de caractériser ses protagonistes enfants qu’il propose de voir à travers des signes linguistiques comme noms, pronoms ou qualificatifs qui servent à les déterminer directement ou indirectement. Dans le premier paragraphe, Mondo est présenté comme “un garçon d’une dizaine d’années” qui a un visage “rond et tranquille”, des yeux noirs “un peu obliques.” La couleur de ses cheveux insiste sur l’étrangeté physique de Mondo, tout en révélant le lien très fort et mystérieux que l’enfant entretient avec le monde: “Mais c’était surtout ses cheveux qu’on remarquait, des cheveux brun cendré qui changeaient de couleur selon la lumière, et qui paraissaient presque gris à la tombée de la nuit.”²

Les traits physiques nous permettent, en effet, de nous faire une première idée du personnage. Les personnages lecléziens sont souvent des êtres atypiques. Il est remarquable que Le Clézio préfère, en dehors du teint foncé, les yeux brillants des enfants: “la lumière brille dans les yeux des enfants. C’est elle que je veux voir, surtout, c’est elle que je veux trouver.”³ Dans *La grande vie*, Pouce et Poussy sont présentées ainsi d’une manière surprenante: “on les a appelées Pouce et Poussy parce qu’elles sont comme des soeurs jumelles, et pas très grandes. Pour dire vrai, elles sont même petites, assez petites. Et très brunes toutes les deux, avec un drôle de visage enfantin, et un bout de nez, et de beaux yeux noirs qui brillent.”⁴ De même, Le Clézio décrit Annah: “le visage de la petite fille était maintenant couleur

¹ LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, pp.278-279.

² LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.11.

³ LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, p.335.

⁴ LE CLÉZIO, “La grande vie”, *loc.cit.*, p.153.

de pain brûlé, et ses yeux brillaient d'une lueur étrange.”¹ Bien plus, Nour, inondé de clarté, diffuse mystérieusement la lumière: “Derrière le troupeau exténué, Nour, le fils de l’homme au fusil, marchait devant sa mère et ses soeurs, mais ses yeux brillaient, et la lumière de son regard était presque surnaturelle.”² Quant à Lalla, son descendante, elle est apparue si belle aux yeux de Radicz, à ceux du photographe, et plus tard à ceux des lecteurs de magazines. Comme son ancêtre, Lalla ne s’est jamais séparée du désert, le désert est en elle:

“Radicz la regarde et la trouve belle, [...]. Ses yeux sont brillants de joie. Il y a comme l’éclat du feu dans le noir des cheveux de Lalla, dans le cuivre rouge de son visage. Maintenant, c’est comme si elle était venue là. [...]. C’est le regard de Lalla qui porte la force brûlante du désert. [...] la lumière qui jaillit de ses yeux, de sa peau, de ses cheveux, la lumière presque surnaturelle.”³

Lalla représente la clarté (ses cheveux, ses yeux, son visage symboliquement brillent). Ainsi, la fascination qu’exerce son image n’est pas seulement celle d’une femme belle, mais celle du désert et de ses valeurs⁴: “Peut-être qu’elle n’est que le prétexte d’un rêve [...], sur les pages des journaux et sur les photos glacées des magazines.”⁵ À la fois

¹ LE CLÉZIO, “Orlamonde”, *loc.cit.*, p.241.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.9.

³ *Ibid.*, pp.332-333.

⁴ “La description pourra toujours être considérée, notamment, comme un *actant collectif* dont il faudra étudier le rôle avec soin, car il peut être non seulement un simple *doublet* du personnage, mais aussi un personnage à part entière”, Philippe Hamon. “Statut sémiologique du personnage”, *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p.162.

⁵ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.349.

réelle et merveilleuse, Lalla est douée d'un pouvoir extraordinaire. Son regard étrange est plein de force. Observons d'abord comment l'héroïne obtient le départ du policier insolent qui vient faire son métier chez Aamma à Marseille: "Il va ouvrir la bouche, il va se lever, il va gifler Lalla peut-être. Mais le regard de la jeune fille est dur comme du métal, difficile à soutenir. Alors le policier se lève brutalement, et en un instant il est dehors, il dévale l'escalier."¹ Une scène à peu près similaire se déroule dans le restaurant luxueux où l'héroïne et Radicz ne devraient pas s'asseoir: "Justement il (le serveur) va ouvrir la bouche pour dire aux deux enfants de partir tout de suite, et sans faire d'histoires, quand son regard triste rencontre celui de Lalla, et d'un coup il oublie ce qu'il allait dire. Le regard de Lalla est dur comme le silex (la connotation du désert), plein d'une telle force que l'homme en noir doit détourner les yeux."²

Nous trouvons aussi dans *Lullaby* la force du regard que la jeune fille projette sur la Directrice:

"[...], et elle regarda la Directrice droit dans les yeux, parce que maintenant, elle ne la craignait plus. La Directrice se troubla, et dut détourner son regard."³

En tant que concept sémiologique, le signifié de l'enfant et l'adolescent protagonistes se constitue par opposition distinctive entre l'enfant et l'adulte. Le Clézio met en scène ses personnages enfants pour nous dire comment lui-même perçoit l'existence. Les enfants sont, pour lui, des médiateurs, des guides spirituels de l'humanité. Ses yeux sont une ouverture sur un autre monde, celui de l'autre côté. En général, le regard

¹ *Ibid.*, p.286.

² *Ibid.*, p.336.

³ LE CLÉZIO, "Lullaby", *loc.cit.*, p.117.

innocent de l'enfant symbolise quelque chose de positif ; c'est un regard nu, sans aucun préjugé tandis que celui des adultes, morne, usé voire aveugle représente la société analytique usante :

“[...] Les enfants regardent le monde moderne : les avions, les autos, les hauts immeubles qui ressemblent à des prisons, et leur regard les arrête, passe à travers eux. On voit alors d'autres choses apparaître, des choses neuves et belles, [...]. Les enfants ne connaissent pas ces murailles. Ils n'ont pas d'édifices ni de forteresses. Ils ne possèdent que ce qu'ils sont, ce qu'ils entendent, ce qu'ils voient. [...]. Les enfants viennent, leur regard brûle et brille comme le soleil, et nous libère.”¹

Ainsi, le regard des enfants se considère comme la puissance qui pénètre les êtres humains, les change momentanément ou peut-être définitivement. Au mieux, seule l'enfance pourrait métamorphoser, un jour, le monde : “Par instants, elle (Liana) pense que le bébé est en train de naître, que c'est cela, ce qu'elle a attendu depuis des mois, qu'il est en train de se passer quelque chose d'extraordinaire, pour la première fois, quelque chose qui va tout changer sur la terre.”²

L'enfant incarne en quelque sorte la description du monde magique dans la ville où règne la science et l'ordre. Il réussit mieux que l'adulte à apprivoiser l'univers, à se défendre contre la vie d'efficacité parce qu'il sait des choses qu'ont oubliées les adultes. Dans *Mondo*, le petit garçon inconnu aime poser aux passants des questions étranges, ce sont les questions “sur la mer, le ciel ou sur les oiseaux” : “Mondo ne leur

¹ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre.*, pp.279-280.

² LE CLÉZIO, “Moloch”, *loc.cit.*, p.43.

demandait pas des choses difficiles, mais c'étaient des choses que les gens avaient oubliées, auxquelles ils avaient cessé de penser depuis des années.”¹ Pendant quelques instants, ils redécouvrent le merveilleux dans le quotidien et l'enfant endormi en eux s'éveille. Grâce à Mondo, le peintre du Dimanche découvre, en riant, la beauté du ciel, qu'il n'avait jamais pensé à dessiner.

“«Vous savez dessiner le ciel?»

Le peintre s'arrêtait de peindre et le regardait avec étonnement.

«Le ciel?»

«Oui, le ciel, avec les nuages, le soleil. Ce serait bien.»

Le peintre n'avait jamais pensé à cela. Il regardait le ciel au-dessus de lui, et il riait.

«Tu as raison, le prochain tableau que je ferai, ce sera rien que le ciel»²

Mondo apparaît comme le symbole du monde de l'enfance face à la pesanteur d'esprit de la société des adultes à qui il a le pouvoir de communiquer sa pureté. Il ressemble aux autres protagonistes enfants qui nous invitent à traverser les tristes opacités du monde actuel où l'espoir se meurt. C'est ainsi qu'on peut apercevoir chez Le Clézio un texte écrivant une identification aux enfants, souvent de petits garçons ou des jeunes filles solitaires mais véritablement magiques.

¹ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.58.

² *Ibid.*, pp.56-57.

1.1.2. La relation avec les autres personnages

Selon Philippe Hamon, “toute analyse du récit est obligée, à un moment ou à un autre, de distinguer entre *l’être* et *le faire* du personnage, entre *qualification* et *fonction*”¹. La valeur ou bien “le signifié” de l’enfant et l’adolescent protagonistes lecléziens ne se constitue pas seulement, nous venons de le constater, par une qualification différentielle avec les adultes, mais aussi par un mode de relation avec les autres personnages de l’énoncé. Ces personnages enfants, nés de la plume de l’auteur, s’intéressent surtout au simple bonheur d’exister. Il faut plutôt adopter les méthodes des behavioristes et deviner les motivations de ces personnages symboliques, “en interprétant leurs gestes, leurs attitudes, le détail de leur comportement.”² Sans doute vaut-il mieux tout simplement faire un bout de chemin avec eux, sans poser de questions:

««Tu ne m’as pas répondu. Quel est ton nom?» demanda Jon.
«Ça n’a pas d’importance, puisque tu ne me connais pas»,
dit l’enfant
«Moi, je ne t’ai pas demandé ton nom.»»³

En effet, la question renvoie aux valeurs négatives du monde moderne qui cherchent seulement à connaître mais sans comprendre ce qui est vraiment l’essentiel. Ainsi, dans leur simplicité de conception, les personnages de *Le Clézio* parlent et agissent généralement peu. Les occupations quotidiennes consistent en des actes élémentaires : se promener, manger, se baigner dans la mer, dormir, méditer ou rêver. Ils

¹ Philippe HAMON, “Pour un statut sémiologique du personnage”, *Poétique du récit*, Seuil, p.134.

² Jean ONIMUS, *op.cit.*, p.28.

³ LE CLÉZIO, “La montagne du dieu vivant”, *loc.cit.*, p.137.

sont avant tout contemplatifs et taciturnes. Daniel ne s'intéresse pas aux conversations de ses camarades ; il n'est guère bavard : "Mais c'était un garçon qui ne parlait pas beaucoup. Il ne se mêlait pas aux conversations des autres, sauf quand il était question de la mer, ou de voyages."¹ De même, Mondo n'agit point autrement, lorsqu'il arrive à l'improviste sur un passant qui a l'air gentil pour lui poser une question directe, sans tête ni queue :

"Il aimait bien se promener sans but, tourner au coin d'une rue, puis d'une autre, prendre un raccourci, s'arrêter un peu dans un jardin, repartir. Quand il voyait quelqu'un qui lui plaisait, il allait vers lui, et lui disait tranquillement :

«Bonjour. Est-ce que vous ne voulez pas m'adopter?»²

Étrangement, Mondo ne pose jamais cette question à Ida, la boulangère, ni à la dame de l'ascenseur, ni au peintre, ni à ses amis marginaux (Dadi, le Cosaque, le Gitan) et surtout pas à Thi Chin, sa meilleure amie. C'est parce que ceux-ci sont de véritables amis qui savent vivre et qui connaissent déjà l'essentiel. Au contraire, cette question se signifie, pour ceux qui la prennent dans son sens littéral, comme une ouverture sur l'être, comme un accès au monde magique ou comme une "invitation à la transformation intérieure."³ De surcroît, Mondo a le sens de l'amitié et se choisit ou s'invente, au hasard de ses promenades, de nombreux amis comme "des amis pour saluer au passage."⁴

¹ LE CLÉZIO, "Celui qui n'avait jamais vu la mer", *loc.cit.*, p.167.

² LE CLÉZIO, "Mondo", *loc.cit.*, p.14.

³ François MAROTIN, *op.cit.*, p.37.

⁴ LE CLÉZIO, "Mondo", *loc.cit.*, p.15.

Au cours de son séjour dans la ville, Mondo rencontre bien évidemment plusieurs personnages qui vont l'aider à survivre dans l'univers urbain ou l'initier à la jouissance. Quand il est heureux, il pense souvent aux autres et il leur fait aussi parvenir son bonheur à sa façon.

“[...] Mondo pensait au Gitan, au Cosaque, au rempailleur de chaises, à Rosa, à la boulangère Ida, au champion des cerf-volants ou bien au vieil homme qui lui avait appris à lire, et tous, ils l'entendaient. Ils entendaient comme un sifflement dans leurs oreilles, ou comme un bruit d'avion, et ils secouaient un peu leur tête parce qu'ils ne comprenaient pas ce que c'était. Mais Mondo était content de pouvoir leur parler comme cela, et leur envoyer les ondes de la mer, du soleil et du ciel.”¹

Mondo se sent proche des pauvres et des exilés comme Thi Chin, une vietnamienne qui loge dans une petite maison, ou le Gitan, le Cosaque, Dadi, trois marginaux qui survivent en faisant des représentations publiques dans la rue. Les trois personnages sont dépossédés de leur nom propre, portant tout simplement des sobriquets, comme si la société refusait de leur donner une identité sociale.

“[...]. C'étaient les noms qu'on leur avait donnés, ici dans notre ville, parce qu'on ne savait pas leurs vrais noms. Le Gitan n'était pas gitan, mais il devait sans doute son surnom au fait qu'il habitait dans une vieille Hotchkiss noire garée sur l'esplanade et qu'il gagnait sa vie en faisant des tours de prestidigitation. Le Cosaque, lui, c'était un homme étrange,

¹ *Ibid.*, pp.68-69.

de type mongol, qui était toujours coiffé d'un gros bonnet de fourrure qui lui donnait l'air d'un ours. [...].”¹

Dans cette mise en scène des deux personnages s'appuyant sur des stéréotypes caricaturaux, Le Clézio cherche à redonner une valeur à ces êtres déshérités et marginaux, trop souvent victimes des préjugés de la société bien-pensante. Mais leur patrie d'origine n'est peut-être pas cette réalité urbaine, c'est plutôt un pays lointain, merveilleux et magique, qui appartient au monde du rêve et de l'imaginaire..

Contrairement à ce que font généralement enfants et adolescents, Lalla n'est pas attirée par les filles de son âge. Elle préfère les êtres simples, les exclus, les étrangers. Pendant son enfance, elle se lie d'amitié avec le Hartani², un jeune berger chleuh né de père et de mère inconnus. La plupart des gens le redoutent parce qu'il est muet et parle avec ses mains et ses yeux : ils disent qu'il est “mejnoun”, “qu'il a des pouvoirs qui viennent des démons.”³ En dehors du jeune berger, Lalla entretient de bons rapports avec Naman, le vieux pêcheur. Celui-ci raconte à Lalla des histoires, dont nous verrons plus loin l'importance. Il est un être simple et solitaire, à la fois narrateur et initiateur de cette enfant orpheline. Ensuite, Lalla, après son arrivée en France, rencontre Radicz. Il est significatif que Lalla soit maghrébine et Radicz gitan car ils représentent en fait deux nationalités dominantes parmi les immigrés en France. En les individualisant, Le Clézio donne à son livre un sens profond. Il conserve les traces de ces existences humiliées pour faire naître un effet de sympathie; ses partis pris sont sousentendus par un type d'éthique qui secoue la grande sensibilité. Nous voyons encore que Lalla se penche avec une compassion totale sur les

¹ *Ibid.*, pp.25-26.

² “Hartani” signifie “métis de noir”, donc descendant d'esclave.

³ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.112.

déshérités. La misère qui règne dans la ville la bouleverse tellement : “Il y a beaucoup de mendiants. [...]. Elle n’oublie pas de les voir, comme la plupart des gens de la ville, qui font juste un petit détour pour ne pas marcher sur eux, ou bien même qui les enjambent, quand ils sont pressés.”¹ L’héroïne tente de rendre moins pénible l’immense souffrance des exploités par des mots, des actes bienveillants qui aident à retrouver leur identité, première étape pour restituer le respect de soi. Ce sont ses interrogations à l’adresse d’une vieille femme perdue : “Vous habitez ici? D’où est-ce que vous venez? Quel est votre pays?”² Ce sont aussi des cadeaux qu’elle offre à “un vieil homme dont le visage a été mangé par une maladie terrible, sans nez ni bouche, avec juste deux trous à la place des narines et une cicatrice à la place des lèvres.”³ Ainsi, les cadeaux de Lalla prennent leur signification symbolique, révélant la commisération de l’héroïne à l’égard des malheureux:

“[...] Alors, quelquefois, quand elle a un peu d’argent devant elle, elle achète une ou deux belles pommes, des oranges, et elle les met sur l’unique chaise de la petite chambre, en faisant le ménage. Le vieil homme ne lui a jamais dit merci, mais elle voit dans ses yeux qu’il est content quand il la rencontre.”⁴

Nour, comme la jeune fille, s’intéresse aux plus faibles, aux plus menacés. Quand il rencontre, pendant la traversée du désert, “une vieille

¹ *Ibid.*, p.275.

² *Ibid.*, p.304.

³ *Ibid.*, p.319.

⁴ *Ibid.*, p.320.

femme, ou un soldat blessé”¹, il montre sa générosité en essayant de leur parler : “Salut, salut, tu n’es pas trop fatigué, veux-tu que je t’aide à porter ta charge?”² Puis, il vient délibérément en aide à un guerrier aveugle. Ce garçon généreux apparaît comme le guide qui conduit l’homme plongé dans les ténèbres vers une lueur d’espérance libératrice:

“Nour lui a donné à boire un peu de son eau, il a remis sa charge sur ses épaules, et il a placé la main du guerrier sur son manteau :

«Viens, c’est moi qui te guiderai maintenant.»³

Symboliquement, le guerrier aveugle, c’est peut-être nous, les adultes, qui créons constamment la violence, qui perdons la conscience de l’humanité et qui fermons les yeux sur la magie du monde. Alors, ne vaut-il pas mieux éliminer le sentiment de supériorité, de dédain et de haine qui existent entre nous? Imaginons le monde où l’on considère les faibles ou les plus misérables comme un être humain qui subit le même sort que nous ou bien comme quelqu’un de la même famille, tel Mondo prend une vieille femme qu’il rencontre dans la rue pour sa propre grand-mère :

“[...], une vieille femme progressait lentement sur le trottoir, le dos courbé, sans voir personne. Son sac à provisions était rempli de nourriture, [...]. Mondo s’approchait d’elle et l’aidait à porter son sac. [...]. Il pensait que la vieille femme était peut-être sa grand-mère, ou bien sa tante, [...].”⁴

¹ *Ibid.*, pp.227-228.

² *Ibid.*, p.228.

³ *Ibid.*, pp.228-229.

⁴ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.37.

L'oeuvre de Le Clézio semble imposer les valeurs pacifiques de la compassion, de la douceur, de la fraternité et de l'amour entre l'homme. Pour lui, qui souhaite voir se lever la race d'un homme nouveau, l'espoir de l'humanité reste du côté des enfants : "Ce que je voudrais retrouver, c'est cet homme tout entier, cet homme plein de force et d'indépendance qui vit lorsque l'homme du jour ferme les yeux et s'endort."¹ Si Mondo est identifié, dans l'esprit des gens, à une sorte de guide, capable de redonner un sens à une communauté désorientée, sa disparition volontaire dans la fin du récit nous montre que, sans l'innocence originelle des enfants, les êtres humains sont condamnés désormais à la médiocrité de leur existence quotidienne: "[...], dans notre ville, nous avons senti cela. Les gens continuaient d'aller et venir, de vendre et d'acheter, les autos continuaient à rouler dans les rues [...]. Mais ce n'était plus pareil. C'était comme s'il y avait un nuage invisible qui recouvrait la terre, qui empêchait la lumière d'arriver tout entière."² Ainsi, il nous faut maintenant, pour notre société idéale, la gaieté simple de l'enfance, la conscience de l'humanité et les gens "qui ont un beau regard brillant et qui sourient quand ils vous voient comme s'ils étaient heureux de vous rencontrer."³, ou bien comme ceux qu'aimait rencontrer Mondo dans son monde à lui, un monde idéal leclézien.

1.2. Les protagonistes adultes

Le Clézio, se projetant dans le monde de son rêve, envie les êtres simples et sympathiques qui conservent l'esprit d'enfance : "[...] vivre comme un écrivain, c'est un peu vivre comme un adolescent qui ne veut pas vieillir, qui cherche à garder le plus longtemps possible ces privilèges

¹ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, p.215.

² LE CLÉZIO, "Mondo", *loc.cit.*, pp.76-77.

³ *Ibid.*, p.58.

de l'adolescence que sont le rêve et l'illusion."¹ De ce fait, nous trouvons le plus souvent, dans l'oeuvre de Le Clézio, des personnages âgés qui ne vieillissent pas vraiment ou ceux qui sont obsédés par une profonde nostalgie de l'enfance.

Comme l'enfant-dieu de Jon, Martin se distingue par un regard intensément lumineux. Celui-ci conserve tout ensemble la vieillesse et la jeunesse : "c'était un drôle d'homme grand et maigre, avec un visage assombri par le soleil, comme un marin. On pouvait croire qu'il était vieux, à cause des rides sur son front et sur ses joues, mais ses cheveux étaient très noirs et abondants, et ses yeux brillaient aussi fort que des miroirs."² Adulte aux caractéristiques de l'enfance, ce protagoniste possède un statut unique et bien particulier; il représente un être simple, solitaire mais qui reste toujours au côté des enfants.

"Martin aimait bien les enfants. Il leur parlait avec douceur, et c'étaient les seuls à qui il souriait vraiment. [...]. Les enfants l'aimaient bien aussi, parce qu'il savait raconter des histoires et poser des devinettes."³

Pour notre écrivain, l'enfance est un âge qui ne se préoccupe pas d'efficacité. C'est aussi l'âge durant lequel on vit beaucoup, de façon très intense, des pulsions, des obsessions, des fantasmes. Par la suite, tout cela s'atténue avec l'augmentation progressive de l'âge, avec la formation cuturelle et aussi avec l'expérience. Ce n'est pas étonnant, alors, que le regard des autres et même le sien propre vont changer. Dans *Villa Aurore*,

¹ propos recueillis par Pierre Maury, parus dans "Le Clézio Retour Aux Origines", *Magazine littéraire* n-230.

² LE CLÉZIO, "Hazaran", *loc.cit.*, p.192.

³ *Ibid.*, p.194.

notre héros plonge dans son souvenir d'enfance mais, avec l'âge et la détérioration nécessaire de tout être, il ne parvient pas à retrouver les fantasmes anciens:

“Je venais de comprendre qu'en m'éloignant, en cessant de garder mon regard fixé sur mon monde, c'était moi qui l'avais trahi, qui l'avais abandonné à ses mutations. J'avais regardé ailleurs, j'avais été ailleurs, et pendant ce temps, les choses avaient pu changer.”¹

L'opposition entre le souvenir de l'enfance et l'état présent constitue l'un des thèmes principaux dans l'oeuvre de Le Clézio. L'homme, en effet, n'abandonne jamais son enfance mais quand vient l'âge adulte, “c'était comme si une longue maladie (m') avait séparé de l'enfance, des jeux, des secrets, des chemins, et qu'il n'avait plus été possible de faire la jonction entre les deux morceaux séparés.”² Pour Le Clézio, l'enfance symbolise le paradis perdu des adultes. Lorsqu'on atteint la maturité physique et intellectuelle, on perd automatiquement l'accès à la vie en profondeur. Par exemple, un mot mystérieux ΟΥΠΑΝΟΣ apparaît comme un mot ordinaire, sans aucune magie dès qu'on le voit avec le regard usé, habitué, voire prévenu des adultes.

“Le mot magique écrit au fronton du faux temple s'était absolument effacé, avait disparu de sa mémoire. C'était un mot qui ne voulait rien dire, un mot simplement pour ouvrir la porte de l'autre monde à celui qui le regardait, [...]. Alors, quand on cessait de le voir, quand on cessait d'y croire, le mot s'effaçait, il perdait son pouvoir, il redevenait

¹ LE CLÉZIO, “Villa Aurore”, *loc.cit.*, p.119.

² *Ibid.*, p.116.

semblable à tous les autres mots qu'on voit sans les voir,
[...].”¹

Le Clézio associe étroitement le bonheur à l'enfance. C'est pourquoi nous voyons bien des fois que ses personnages éprouvent de la souffrance morale causée par la nostalgie de ce temps heureux qui ne revient plus.

“Elle (Lalla) regrette un peu, parfois, le temps où elle était vraiment petite, [...], et qu'elle pouvait se cacher derrière un arbuste, dans un seau, dans une boîte de carton. Elle aimait bien cela, être comme une ombre, aller et venir sans qu'on la voie, sans qu'on lui parle.”²

Dans *L'échappé*, Tayar sent un étrange vertige par le fait d'avoir plongé dans le plus lointain de ses souvenirs où il connaît la fraternité et où l'alliance harmonieuse avec la nature n'avait pas encore été brisée. D'après le récit, nous voyons que le bonheur passé du berger dans son pays natal contraste avec la douleur présente de l'évadé. Symboliquement, la nostalgie de l'enfance est si poignante comme la faim et la soif physique du héros. Celui-ci, “pour ne pas sentir la faim”, serre la pierre si fort entre ses bras : “La pierre est tellement serrée contre son diaphragme que Tayar peut à peine respirer.”³ Cet acte n'est pas dépourvu de sens. Le poids de la pierre qu'il met sur l'abdomen renvoie effectivement à ceux qui acceptent les normes ou la pesanteur de la société et qui ne se laissent plus agir par leur innocence originelle de l'enfance.

¹ *Ibid.*

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.190.

³ LE CLÉZIO, “L'échappé”, *loc.cit.*, p.71.

Ensuite, par le rôle que joue l'enfant dans ce récit, on comprend pourquoi l'enfance se procure le moment privilégié de l'extase matérielle. Tayar est, tout d'abord, rempli de haine intense face au regard brillant de l'enfant, mais il sent plus tard, en cédant, qu'il en reçoit des forces. Quand l'enfant lui demande son nom, il répond Aazi, son nom d'autrefois. Ce faisant, l'enfant réveille en lui le bonheur passé et l'enfance cachée : "L'enfant lui ressemble, il est tout à fait comme un reflet de lui-même. [...]. Quand il le reconnaît, Tayar sent une ivresse étrange, qui efface toute douleur."¹ Ainsi, la longue trace de lumière laissée par l'enfant nous dévoile la beauté du monde et nous reconforte même vers l'idée que l'enfant est considéré comme un guide spirituel de l'humanité.

"L'enfant a disparu, en laissant derrière lui une traînée de la lumière. C'est elle que Tayar veut suivre, comme une route qui le conduit au paysage de pierre qu'il connaît bien, la vallée ouverte dans la montagne et qui va jusqu'au bout du monde."²

À travers les protagonistes enfants et les personnages adultes angoissés par la nostalgie de l'enfance, Le Clézio s'adresse aux lecteurs pour leur suggérer de retrouver le regard émerveillé de l'enfant d'autrefois. Le point de départ de presque toutes ses entreprises se situe dans l'enfance, car il y a là une pureté qui fait reluire l'essentiel. Dans les yeux des enfants, nous voyons tout ce qui pourrait se cacher en profondeur. Malheureusement, cela devient moins intense au fur et à mesure que nous grandissons ; nos regards s'enfoncent dans l'habitude, nous croyons savoir d'avance ce que nous allons voir et nous ne portons de l'intérêt qu'à ce qui touche nos projets. Pourtant, rien n'est encore perdu ; il suffit, malgré l'âge, de savoir

¹ *Ibid.*, p.77.

² *Ibid.*, pp.82-83.

regarder le monde tel qu'il se présente. Prenez le regard étonné d'un enfant pour que le merveilleux apparaisse encore, partout, et par tout le temps. En bref, l'âme de l'enfance possède le pouvoir de nous délivrer des pesanteurs et des bornes de la société, elle nous montre inévitablement le chemin vers une existence heureuse, voire idéale.

1.3. Les personnages secondaires : rôle et caractérisation

Le Clézio rajeunit notre vision du monde avec ses protagonistes enfants et aussi quelques protagonistes adultes marqués par une profonde nostalgie de l'enfance. Pour lui, les enfants possèdent une prodigieuse puissance d'animation et d'observation ; ils vivent au-delà des contraintes. Cependant, les enfants restent toujours les novices dans une existence si difficile. Ils ont, quand même, besoin de quelqu'un qui les protège contre le mal, qui les initie ou les guide à la maturation et au nouveau mode d'être. Ce faisant, les personnages secondaires sont, avec nos protagonistes enfants, les figures les plus marquantes qui nous intéressent. Dans l'analyse consécutive, nous étudierons les qualifications et les rôles des personnages secondaires tels la source de tendresse, les initiateurs, les guides spirituels et le modèle pour l'enfant et l'adolescent protagonistes.

1.3.1. La source de tendresse

Parmi les êtres rencontrés par Mondo, Thi Chin joue assurément un rôle dominant dans le parcours initiatique du petit garçon. Le patronyme Thi Chin renvoie tout d'abord à la civilisation extrême-orientale : “Je suis vietnamienne”¹, dit-elle à Mondo qui l'a prise, à cause de son nom “chin”, pour une chinoise. Par ailleurs, Thi Chin nous révèle un lien intime avec son pays d'origine comme le montrent sa nourriture (thé, riz, etc.) ou les

¹ LE CLÉZIO, “Mondo”, *loc.cit.*, p.46.

légendes qu'elle lit à Mondo : "C'était une longue histoire qui se passait dans un pays inconnu où il y avait des monuments aux toits pointus, des dragons et des animaux qui savaient parler comme les hommes."¹

Par des rides profondes autour des yeux et de la bouche, il est certain que Thi Chin est vieille. Toutefois, nous pouvons, grâce à la petitesse de sa taille, faire un rapprochement symbolique de cette vieille femme à une enfant :

"Maintenant, devant Mondo, il y avait une femme, mais elle était si petite que Mondo avait cru un instant que c'était une enfant."²

"Elle paraissait encore plus petite, presque une enfant malgré les rides de son visage."³

Non seulement la singularité physique qui attire beaucoup Mondo, mais aussi le fait que "Thi Chin ne parlait pas beaucoup, et c'est peut-être pour cela qu'il l'aimait bien."⁴ Notons encore que toutes les actions de ce personnage sont destinées à aider le jeune garçon qu'elle a découvert endormi dans son jardin. Au lieu de se mettre en colère, celle-ci se montre généreuse envers ce petit envahisseur:

¹ *Ibid.*, pp.48-49.

² *Ibid.*, p.45.

³ *Ibid.*, p.73.

⁴ *Ibid.*, p.48.

««Tu dormais?»»

«Excusez-moi», dit Mondo. «Je suis entré dans votre jardin, j'étais un peu fatigué, alors j'ai dormi un peu. Je vais partir maintenant.»

«Pourquoi veux-tu partir tout de suite? Tu n'aimes pas le jardin?»

«Si, il est très beau», dit Mondo. Il cherchait sur le visage de la petite femme un signe de colère. Mais elle continuait à sourire. [...].

«Viens voir la maison aussi», dit-elle.»¹

À sa générosité s'ajoute une fonction protectrice par le fait qu'elle fournit l'abri à l'enfant errant, ««tu vois, j'avais laissé la porte ouverte pour toi»»² Ses inquiétudes et sa tristesse concernant la disparition de Mondo manifestent, en outre, l'amour maternel qu'elle porte au petit garçon : «Elle était pâle et ses yeux étaient fatigués, parce qu'elle n'avait pas dormi. Elle avait attendu Mondo pendant deux nuits, et le jour elle l'avait cherché partout dans la ville.»³ Après des nuits sans sommeil, sa discussion peu efficace auprès du commissaire accentue enfin son attachement qui dépasse la simple amitié mais sans doute comme l'affection que donne une mère à son fils.

Ayant la compréhension réciproque, les personnages sympathiques font preuve de tendresse à l'égard de l'enfant. Ida la boulangère qui lui offre régulièrement un morceau de pain, Giordan qui partage la moitié de son sandwich, Le Gitan qui lui achète des hot-dogs, la jeune femme de l'ascenseur avec son bonbon, l'employé municipal qui prend de son temps

¹ *Ibid.*, p.45.

² *Ibid.*, p.47.

³ *Ibid.*, p.73.

pour initier Mondo à la technique de la pêche, à l'art de fabriquer des cerfs-volants ou à l'écriture et sans doute Thi Chin, apparaissent comme des auxiliaires qui se contentent d'aider l'enfant ou d'autres nécessiteux. Ce sont des personnages positifs que nous voulons trouver en nombre dans la vie réelle.

1.3.2. Les initiateurs

Si Thi Chin assume la fonction de mère pour Mondo, Naman se présente un peu comme un grand-père pour Lalla, celui qu'elle n'a jamais vu. Bien sûr, "le vieux Naman est trop vieux."¹ Son apparence physique révèle un être qui ne s'éloigne jamais de la mer : "C'est un homme assez grand, maigre, avec des épaules larges, et un visage osseux à la peau couleur de brique. [...]. Il a un visage aux traits nets, durcis par le vent de la mer, la peau de son front et de ses joues est tendue et noircie par le soleil de la mer. [...]. Mais ce sont surtout ses yeux qui sont d'une couleur extraordinaire, un bleu-vert mêlé de gris, très clairs et transparents dans son visage brun, comme s'ils avaient gardé la lumière et la transparence de la mer."² Le personnage de marin se distingue encore par ses habits : "Il va toujours pieds nus, vêtu d'un pantalon de toile bleue et d'une chemise blanche trop grande pour lui qui flotte dans le vent. Mais même comme cela, Lalla pense qu'il est très beau et très élégant."³

Le vieux Naman a jadis travaillé comme cuisinier en France. Il jouit à cause de ce séjour à l'étranger, de quelques privilèges. Les autres habitants de la Cité qui souhaitent partir reçoivent chez eux le vieil homme: "Quelquefois c'est Naman le pêcheur qui vient manger dans la

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.102.

² *Ibid.*, p.83.

³ *Ibid.*

maison d'Aamma.”¹ Les garçons de cette dernière attendent le moment où ce vieux va finir son repas afin de lui poser des questions : “[...] ils posent toutes sortes de questions, sur la vie là-bas, de l'autre côté de la mer. Eux, ce sont des choses sérieuses qu'ils veulent savoir, pas des noms pour rêver. Ils demandent à Naman l'argent qu'on peut gagner, le travail, combien coûtent les habits, la nourriture, combien coûte une auto, s'il y a beaucoup de cinémas.”² Comme Mondo, Naman n'aime pas qu'on lui pose trop de questions. Il n'a envie de parler de ce qu'il a vu qu'à Lalla : “c'est à Lalla qu'il le raconte, parce que c'est elle qu'il préfère, et qu'elle ne pose pas de questions.”³

L'homme de la mer et des voyages, le vieux Naman fait découvrir à Lalla un monde dont elle ignore tout. Par ses histoires, souvent merveilleuses, il donne à Lalla le désir de l'évasion et aussi lui ouvre les portes de l'imaginaire. De plus, le pêcheur a encore une fonction complémentaire. Par son trépas, il initie l'héroïne à la mort. Tout d'abord, l'adolescente est tellement troublée : “[...], quand elle a entendu dire que le vieux Naman était malade, son coeur s'est serré et elle n'a plus pu respirer pendant un instant. Elle n'avait jamais vraiment ressenti cela auparavant, et elle a dû s'asseoir pour ne pas tomber.”⁴ Ensuite, saisie par l'idée de la séparation définitive du vieux Naman, Lalla arrive à comprendre que la mort n'est qu'une transition à quelque chose d'au-delà.

“[...]”. De temps en temps, la respiration suffocante du vieux Naman la réveille, et elle demande :

¹ *Ibid.*, p.102.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.103.

⁴ *Ibid.*, p.196.

«Tu es là? Tu es toujours là?»

Lui ne répond pas, il ne dort pas ; son visage gris est tourné vers la porte, mais ses yeux brillants semblent ne plus voir, comme s'ils percevaient ce qui est au-delà. [...]. Puis, avant que le jour se lève, [...]. Elle regarde le vieil homme qui est allongé sur le sol, son visage paisible posé contre son bras. Il ne fait plus de bruit maintenant, parce qu'il a cessé de respirer. Au-dehors, le vent a cessé de souffler, il n'y a plus de danger. Tout est paisible, comme s'il n'y avait jamais de mort, nulle part.”¹

Après la mort de Naman, Lalla n'oublie jamais cet ami aimé. Le souvenir du pêcheur l'accompagne toujours en France. Par exemple, elle compare les endroits qu'elle découvre aux lieux associés au vieil homme : “Ici, la mer n'est pas comme la plage de Naman le pêcheur. C'est un grand mur de ciment qui longe la côte, [...]”² Par ailleurs, le décès de monsieur Ceresola rappelle le trépas du pêcheur : “Lalla pense encore au vieux Naman, quand il était couché par terre dans sa maison et qu'il ne pouvait plus respirer.”³ Encore une fois, l'héroïne se rappelle, sur le bateau du retour, ce fabuleux personnage qui semblait tout transformer : “Lalla pense à l'oiseau blanc, celui qui était un vrai prince de la mer, qui volait au-dessus de la plage, au temps du vieux Naman.”⁴ Cette dernière citation lie symboliquement le pêcheur à la liberté, à la plénitude et aussi à la totalité existentielle.

¹ *Ibid.*, pp.208-209.

² *Ibid.*, p.339.

³ *Ibid.*, p.325.

⁴ *Ibid.*, p.409.

Dans *Le Bonheur*, Lalla a deux amis : Naman, le vieux pêcheur, et le Hartani. Leurs rôles sont très différents. Naman parle, il raconte à Lalla des histoires. Le Hartani, au contraire, est muet. Pourtant, il est capable de communiquer, pas avec les mots, mais de façon plus authentique, dans le mutisme, par la profondeur du regard ou encore au moyen de ses mains, agiles et inventives avec lesquelles il raconte des histoires ou plutôt fait naître des images : “Surtout, ses mains savent parler. [...]. Ce ne sont pas vraiment des histoires qu’il raconte à Lalla. Ce sont plutôt des images qu’il fait naître dans l’air, [...]. Ce que dit le Hartani avec ses mains est insensé comme lui, mais c’est comme un rêve, [...].”¹ On peut dire ainsi que le Hartani ne parle ni connaît même le langage des hommes, produit intellectuel de communiquer au moyen d’un système. Pour lui, “les paroles ne comptent pas réellement. C’est seulement ce qu’on veut dire, tout à fait à l’intérieur, comme un secret, comme une prière, c’est seulement cette parole-là qui compte.”²

Retournons maintenant à l’identité du personnage. Le Hartani est orphelin: “Lui, le Hartani, est celui qui n’a pas de père ni de mère, celui qui est venu de nulle part.”³ Un jour, Yasmina, la femme d’un chevrier l’a trouvé près du puits ; il était enveloppé dans un linge bleu qui signale ses origines nobles. Par ailleurs, le personnage qui l’abandonne appartient à la caste des seigneurs : “Il était vêtu comme les guerriers du désert, avec un grand manteau bleu ciel et le visage voilé de bleu.”⁴ C’est ainsi que la naissance mystérieuse du jeune berger est rehaussée de quelques éléments

¹ *Ibid.*, p.133.

² *Ibid.*, p.132.

³ *Ibid.*, p.131.

⁴ *Ibid.*, p.111.

prestigieux. Cependant, à cause de la peau noire comme les esclaves du Sud, on le nomme donc le Hartani (qui signifie “métis de noir” en arabe).

Si sa peau et son surnom s'apparentent aux esclaves du Sud, il est par son physique aigu et racé. Nous avons de minutieuses descriptions : “Il est toujours vêtu de sa longue robe de bure effilochée aux manches et au bas, [...]. Il est long et mince comme une liane, avec de belles mains brunes aux ongles couleur d'ivoire, et des pieds faits pour la course.”¹ L'adjectif “long” rappelle l'épithète “frêle” qui caractérise Ma el Aïnine, personnage charismatique. La description revient aussi souvent sur ses mains dans lesquelles brille le pouvoir : “Ce sont de longues mains aux doigts minces, aux ongles nacrés, à la peau fine et brune, presque noire sur le dessus, et d'un rose un peu jaune en dessous, comme ces feuilles d'arbre qui ont deux couleurs. [...]. Ce ne sont pas des mains comme celles des autres hommes de la Cité, [...]. Elle sont agiles et légères, pleines de force aussi, et Lalla pense que ce sont les mains de quelqu'un de noble, le fils d'un cheikh peut-être même d'un guerrier de l'Orient, venu de Bagdad.”² De tels rapprochements s'associent en général à la force et à l'incarnation du désert. Dans cet univers, le Hartani apparaît surtout léger et libre comme l'oiseau, successivement assimilé à l'aigle pour son profil, à l'épervier pour le silence et la solitude. Doté d'une puissance sensorielle, il perçoit les bruits et les odeurs les plus subtiles. Son pouvoir sur les bêtes : “il est capable de trouver l'endroit où chante le criquet, ou bien le nid des perdrix dans les hautes herbes”³, son aptitude à parler “aux essaims d'abeilles” et son caractère marginal : “il ne vient jamais à la ville. Peut-être qu'il a peur

¹ *Ibid.*, p.108.

² *Ibid.*, pp.132.133.

³ *Ibid.*, p.131.

des autres garçons, parce qu'il n'est pas comme eux"¹ lui font une réputation de *mejnoun* aux yeux des habitants de la Cité.

Ce personnage, malgré son étrangeté, est associé à toutes les valeurs positives du roman. Il est le compagnon et le guide de Lalla pour la première étape de son initiation. Il lui apprend à connaître une sorte d'extase et aussi l'amour, le seul que l'héroïne connaisse tout au long du roman : "Ensemble, ils ont regardé la lumière éblouissante qui entre par l'ouverture de la grotte, [...]. Lalla sent la chaleur du corps du berger, tout près d'elle, et la lumière de son regard entre en elle peu à peu. Elle voudrait bien arriver jusqu'à lui, jusqu'à son règne, être tout à fait avec lui."² Avant sa fuite manquée à travers les sables, elle reçoit encore du Hartani, rendu à son rôle d'initiateur, un ultime présent : "C'est lui qui a montré à Lalla la route du désert, la route où l'on se perd, celle d'où personne jamais ne revient, et le ciel, si pur et si beau, là-bas."³

Poursuivant seul la route vers son désert natal, le Hartani disparaît matériellement, mais son souvenir, son regard continuent de protéger Lalla à Marseille : "[...] le regard du Hartani bouge en elle, dans son ventre, réveille la vie. Il y a si longtemps qu'il a disparu, si longtemps qu'elle est partie, de l'autre côté de la mer, comme si elle avait été chassée, et pourtant le regard du jeune berger est très fort ; elle le sent qui bouge vraiment au fond d'elle."⁴ Dans la grande ville, tout ce qu'elle a appris du berger noir la défend contre le désir malsain des faux flâneurs : "Il y a des hommes qui la regardent, puis qui s'arrêtent au coin d'une rue et qui font semblant de

¹ *Ibid.*, p.113.

² *Ibid.*, p.139.

³ *Ibid.*, p.212.

⁴ *Ibid.*, p.322.

fumer en la surveillant. Mais Lalla sait disparaître très vite, elle a appris cela du Hartani.»¹

Certes, la disparition du Hartani n'est pas totale. Il laisse à Lalla une trace, un enfant qu'elle reviendra mettre au monde aux confins du désert. Et pour la future mère d'Hawa, de retour à la cité de planches, l'esprit du jeune berger demeure toujours là : "[...] c'est comme si rien ne s'était passé, comme si elle n'avait jamais quitté la Cité des planches et du papier goudronné, ni le plateau de pierres et les collines où vit le Hartani.»²

Comme le Hartani et Naman le pêcheur, M.Filippi rattache Lullaby à l'essentiel ; il est, dans le récit, le seul personnage qui la comprend et qui l'initie à la vie en profondeur:

««Je voulais vous demander...», commença Lullaby.

«Quoi?»

«Pour la mer, la lumière, j'avais beaucoup de questions à vous demander.»

[...]

«Vous n'allez plus partir en voyage, maintenant?»

«Non», dit Lullaby.

«Bon, il faut y aller», dit M.Filipi. Il répéta encore : «Je suis bien content» [...]. «Et vous me demanderez ce que vous voudrez, tout à l'heure, après le cours. J'aime beaucoup la mer, moi aussi.»³

¹ *Ibid.*, p.267.

² *Ibid.*, p.411.

³ LE CLÉZIO, "Lullaby", *loc.cit.*, p.120.

L'oeuvre de Le Clézio appartient au genre du récit initiatique. Les formes que prend l'initiation peuvent varier selon les cultures mais les étapes en sont toujours les mêmes : un désir de partir, un voyage rituel jalonné d'épreuves avant la révélation finale qui permet de commencer une vie nouvelle. Quant aux initiateurs, ceux-ci jouent un rôle important ; ils montrent aux initiés un monde extatique, leur renforcent un désir qui entraîne la quête de l'idéal.

1.3.3. Les guides spirituels

Dans l'espace du désert, le guide spirituel joue un rôle essentiel dans la vie des nomades. Généralement, c'est celui qui est un centre, un agent de la révélation, un prophète ou guide chargé de conduire son peuple vers la terre promise et aussi vers la sagesse. Alors, il n'est point étonnant que les guides spirituels sont, le plus souvent, un homme religieux. Nous distinguons, par exemple, Ma el Aïnine, Al Azraq et Es Ser.

Mouley Ahmed ben Mohammed el Fadel est le seul personnage qui ait, dans *Désert*, une dimension historique. Il est possible de lire dans les livres d'histoire du Maroc la vie et les actions de cet homme religieux. Nommé Ma el Aïnine ou l'Eau des Yeux parce que sa mère "avait pleuré de joie au moment de sa naissance."¹ En arabe, le mot "aïn", venu du terme "aïne", signifie "l'oeil", mais aussi "la source". L'expression "Ma el Aïn" peut donc être traduite par "l'eau de la source". Dans le désert, la source et l'eau sont la vie même. Le grand cheikh est, en effet, chargé de guider son peuple vers les points d'eau que contient le désert. Comme l'eau,

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.366.

Ma el Aïnine est capable de redonner l'espoir : “Là-bas, il y a de l'eau et des terres pour nous tous, qui nous attendent.”¹

Ma el Aïnine possède tous les attributs de la sainteté. À son propos, nous aimerions réunir quelques citations : “un homme âgé, vêtu d'un simple manteau de laine blanche qui recouvrait sa tête”², “la figure frêle du vieil homme, immobile entre eux, et dont le manteau éclairé par la lune faisait une tache très blanche”³, “Ma el Aïnine ne bougeait pas”⁴, “la silhouette fragile du grand cheikh”⁵, etc. Le plus souvent, Ma el Aïnine est décrit dans une immobilité. Il est toujours vêtu de son manteau immaculé (signe de pureté absolue) et malgré sa figure “frêle”, il peut rester des nuits sans dormir, ne donne jamais l'impression d'être affaibli par la fatigue et le manque de nourriture, à l'inverse de son armée de “loqueteux”. Concentré et silencieux, il semble consulter le ciel avant de prendre une décision, car “c'était lui le centre du souffle, celui qui avait montré aux hommes la voie du désert.”⁶ Ma el Aïnine, considéré comme un grand chef guerrier et religieux par les nomades, il peut donc “calmer la colère de la foule d'un geste de la main, ou au contraire, la déchaîner, avec seulement quelques paroles qui seraient répétées de bouche en bouche, [...]”⁷

¹ *Ibid.*, p.49.

² *Ibid.*, p.37.

³ *Ibid.*, p.38.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.39.

⁶ *Ibid.*, p.71.

⁷ *Ibid.*, p.40.

Cet admirable personnage, méprisé dans le roman par les Français : “Un fanatique. Une sorte de sorcier, un faiseur de pluie”¹, “le vieux cheikh, rusé comme un renard”², a un parcours qui rappelle celui du Christ. Il est instruit très tôt des textes sacrés : “Quand il a eu sept ans, il a récité le Coran sans faire une faute”³, il se rend plus tard à la grande ville sainte de La Mecque sur le chemin duquel il fait des miracles : “Il savait guérir les malades, et à ceux qui lui demandaient de l’eau, il disait, le ciel te donnera l’eau, et aussitôt la grande pluie ruisselait sur la terre...”⁴

Saint de pitié, ouvert à tous, on se souvient de son attitude face à l’égoïsme des gens de Taroudant, hostiles à l’entrée des nomades dans leurs murs : “Larhdarf et Saadbou (enfants de Ma el Aïnine) voulaient attaquer la ville, mais le cheikh refusait cette violence”⁵, et encore de son regard qu’il porte sur Camille Douls : “Douls était prisonnier des Maures, les vêtements en haillons, le visage meurtri par la fatigue et par le soleil, mais Ma el Aïnine l’avait regardé sans haine, sans mépris. C’était ce regard long, ce silence, qui duraient encore, qui avaient fait frissonner l’observateur, chaque fois qu’il avait pensé à Ma el Aïnine.”⁶

Le grand cheikh, comme les autres personnages principaux de Le Clézio, possède un pouvoir du regard. C’est surtout par son regard que le saint homme s’impose à Nour : “Il pensait au regard du cheikh qui flottait au loin sur les collines invisibles de la nuit, puis qui se posait sur lui,

¹ *Ibid.*, p.374.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p.366.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.360.

⁶ *Ibid.*, p.375.

un bref instant, comme un reflet, et qui l'éclairait au-dedans de lui-même.”¹

Le miracle dont Nour est témoin sur le guerrier aveugle le met de nouveau en présence du mystère sacré. Disciple d'Al Azraq, Ma el Aïnine sait faire non seulement jaillir des sources vives dans le désert, mais aussi rendre la vue aux aveugles. Il convient toutefois d'observer comment le texte suggère une transformation beaucoup plus spirituelle que réelle :

“Le guerrier aveugle s'est jeté sur le sol, les bras tendus en avant, et les sanglots secouaient son corps, [...]. Alors c'est Nour qui a parlé :

«Donne-lui la vue, grand roi», a-t-il dit.

Ma el Aïnine a regardé un long moment l'homme allongé par terre, [...]. Puis il a passé la main sur son front, sur ses paupières brûlées, comme s'il voulait effacer quelque chose. Le bout de ses doigts mouillé de salive, il a frotté les paupières de l'aveugle, [...]. Très doucement, Nour a pris le guerrier par le bras, il l'a fait lever à son tour. L'homme s'est mis à marcher, [...]. Il avançait en titubant un peu, mais ses bras n'étaient plus écartés, et il n'y avait plus de souffrance dans son corps. [...], et maintenant son visage était calme et doux, et son regard était plein de lumière dorée du soleil. [...]. Et sur l'épaule de Nour, sa main était devenue légère, comme celle d'un homme qui sait où il va.”²

Le guerrier n'a peut-être pas retrouvé ses yeux de chair, bien mieux que cela, a-t-il eu la bénédiction du cheikh qui le conduit à la paix. Mais plus tard, Ma el Aïnine perd à son tour la vue avant de mourir : “Depuis deux jours, il a perdu la vue, comme si la mort avait d'abord pris ses

¹ *Ibid.*, p.46.

² *Ibid.*, pp.370-372.

yeux.”¹ Perdant la vue, il cesse d’être un voyant, et la défaite prouve qu’il avait mal vu. À son trépas, Nour découvre dans ses mains le pouvoir miraculeux de ses ancêtres et, pour aider le mourant à retrouver la paix, reproduit les gestes du cheikh qui avaient transfiguré l’aveugle.

Tous les êtres humains, malgré leur grandeur, n’échappe pas à la mort. Ma el Aïnine, pendant sa vie, montre aux autres la voie à suivre. Il n’a pas pris sur lui les pêchés du monde, luttant contre la pénétration des français au Sahara, symbole des valeurs négatives qui nous rendent loin de l’essentiel.

Si le blanc est la marque distinctive du grand cheikh, le bleu appartient à Al Azraq, avec la signification que revêt cette couleur dans le monde nomade : “[...] avant d’être un saint, il avait été un guerrier du désert. [...] Dieu l’a appelé [...] il a abandonné ses habits bleus du désert. [...] Mais Dieu ne voulait pas qu’on le confonde avec les autres mendiants, et il avait fait en sorte que la peau de son visage et de ses mains reste bleue, et cette couleur ne partait jamais, malgré l’eau avec laquelle il se lavait.”²

Al Azraq est considéré comme une figure importante puisqu’il permet de relier les deux parties séparées du livre. Il est à la fois l’homme saint dont Nour découvre le tombeau avec son père et l’être légendaire qu’Aamma raconte à Lalla. Doux avec les humbles, Al Azraq apprend aux gens l’humilité ou la façon de vivre sans contraintes ; il met à l’épreuve Ma el Aïnine lui-même, avant de lui confier la mission de construire la ville sainte de Smara. Comme Nour, Lalla est une descendante d’Al Azraq. Elle substitue ce personnage légendaire à son guide spirituel, celui qu’elle nomme Es Ser, Le Secret.

¹ *Ibid.*, p.400.

² *Ibid.*, p.120.

Comme le suggère son nom, qui signifie “le Secret” en arabe, Es Ser est un être invisible et mystérieux. Personne ne le connaît, personne ne sait rien de lui, il n’existe que pour Lalla :

“[...] Lalla croit entendre sa voix, entendre le bruit léger de ses pas, elle sent sur la peau de son visage le feu de son regard qui voit tout, qui perce tout. C’est un regard qui vient de l’autre côté des montagnes, au-delà du Draa, au fond du désert, et qui brille comme une lumière qui ne peut pas disparaître.”¹

Es Ser n’est pas présenté comme un être imaginaire. Il est une force réelle qui entoure Lalla, la guide et la protège. Pour évoquer sa présence, Le Clézio a constamment recours à la clarté et à la chaleur : le regard d’Es Ser est “une lumière” qui attire Lalla, la chaleur qui “pénètre son corps” et qui “vibre dans ses membres.”² Lalla peut le retrouver fréquemment sur “le grand plateau de pierre blanche”³, là où elle voit, à travers le regard du saint, des scènes qu’elle n’a pas connues. C’est un voyage dans le temps, une remontée vers les origines, étape indispensable à toute initiation :

“[...] Lalla voit devant elle, comme avec les yeux d’un autre, le grand désert où resplendit la lumière. [...]. Alors, pendant longtemps, elle cesse d’être elle-même ; elle devient quelqu’un d’autre, de lointain, d’oublié. Elle voit d’autres formes, des silhouettes d’enfants, des hommes, des femmes, des chevaux, des chameaux, des troupeaux de chèvres ; elle

¹ *Ibid.*, p.91.

² *Ibid.*, p.203.

³ *Ibid.*, p.94.

voit la forme d'une ville, un palais de pierre et d'argile, des remparts de boue d'où sortent des troupes de guerriers. Elle voit cela, car ce n'est pas un rêve, mais le souvenir d'une autre mémoire dans laquelle elle est entrée sans le savoir. [...].”¹

Es Ser a le pouvoir de rattacher Lalla à son passé. Il est présenté comme agent de la révélation qui oriente l'héroïne. À Marseille, même qu'il semble l'avoir abandonnée, il intervient de façon brutale et inattendue dans la boîte de nuit pour arracher la jeune femme, devenue cover-girl, aux dangers de la vie factice et de la célébrité. Son regard “entre en elle, touche son coeur”² et la brûle “avec une force insoutenable.”³ Par la danse, Lalla ressent, “au rythme des tambours”⁴, l'irrésistible appel de l'Afrique. Comme Al Azraq, Es Ser lui indique un monde au-delà des apparences, un monde où le spirituel existe. Certes, on peut envisager un tel monde comme une terre promise de bonheur et de la libération.

1.3.4. Le modèle

Comme Es Ser, Hawa, mère absente de Lalla, est un personnage invisible. Elle permet aussi d'établir un lien entre les deux récits. Dans l'histoire ancienne, Nour entendait chanter une femme invisible : “Il n'avait jamais rien entendu de semblable. C'était une voix de jeune femme qui chantait dans la langue chleuh, une chanson douce qui bougeait dans l'air

¹ *Ibid.*, p.98.

² *Ibid.*, p.357.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.355.

[...]. D'où venait cette voix, si claire, si douce?"¹ La chanson rapproche, à travers le temps et l'espace, les deux enfants, Nour et Lalla, car la chanson entendue dans le désert par Nour est exactement celle qu'Aamma chante à Lalla. C'est la chanson de sa mère, celle qu'elle chantait quand elle était heureuse.

Selon les récits d'Aamma, nous apprenons qu'Hawa est morte peu de temps après la naissance de la petite Lalla. L'absence de sa mère provoque avant tout une déchirure inguérissable. Privée ainsi de tendresse maternelle, Lalla cherche à retrouver la marque de ses pas dans le sable du désert, à ressusciter même "dans sa mémoire la trace des mots que sa mère disait, autrefois, les mots qu'elle chantait."² L'un des passages les plus émouvants de *Désert* décrit Lalla, à la recherche de sa mère. Celle-ci adresse à cette mère invisible, considérée alors comme l'objet du désir de l'héroïne :

«Où es-tu allée, Oummi? Je voudrais bien que tu viennes ici pour me voir, je le voudrais bien...» [...]. «Oummi, ne veux-tu pas revenir, pour me voir? Tu vois, je ne t'ai pas oubliée, moi.» [...]. «Oummi», dit encore Lalla. «Ne peux-tu pas revenir, juste un instant? J'ai envie de te voir, parce que je suis toute seule. [...]. Reviens, juste un instant, reviens!»³

Pour dépasser la douleur causée par l'absence d'Hawa, Lalla doit prendre, à sa façon, la place de sa mère. Autrement dit, elle lui sert de modèle. Après avoir vécu à Marseille, Lalla, révélée par un photographe,

¹ *Ibid.*, p.239.

² *Ibid.*, p.153.

³ *Ibid.*, pp.153-154.

devient célèbre. Elle se dédouble en se donnant le nom d'Hawa. De ce fait, la jeune femme, indifférente à ces honneurs qui ne concernent que son image, se montre fidèle à ses propres valeurs. Elle laisse tout ce qui est factice: l'argent, la célébrité, le confort, etc en revenant à la terre-mère.

Dès son retour en Afrique, Lalla s'apprête à donner la vie. Elle répète les gestes de sa mère, qu'elle appelait naguère désespérément sur la même plage. L'accouchement est présenté ainsi comme un acte solitaire qui lie l'avenir au passé et il est significatif que l'enfant est une fille, qui continuera à son tour le cycle.

Le rôle des personnages secondaires est de guider les novices dans leur initiation. Thi Chin, par son caractère maternel, protège Mondo contre l'ordonnancement rigoureux de la cité en lui offrant l'abri et l'amour qu'il manifeste à son tour aux autres. Quant à Nour et à Lalla, leur véritable initiation se fait par un contact avec les personnages, morts ou vivants. Pour Nour, son guide spirituel est le vieux cheikh, Ma el Aïnine ; Lalla sera initiée aux valeurs authentiques du désert par des êtres réels, Naman le vieux pêcheur et le berger Hartani, par un personnage mythique, Es Ser, sorte d'apparition glorieuse pour elle seule, du saint guerrier Al Azraq, et enfin par sa propre mère absente.

2. Les récits seconds

Certains personnages secondaires ne peuvent apparaître qu'à travers les récits que racontent les autres personnages (Ma el Aïnine raconte à Nour l'histoire d'Al Azraq et par les récits d'Aamma, Lalla apprend elle-aussi les miracles de ce dernier et de la même Aamma, elle reçoit l'histoire de sa mère et celle de sa naissance). Par conséquent, un intéressant terrain de travail que nous proposons maintenant n'est rien d'autre que l'étude des récits seconds.

Tout récit est susceptible, comme le montre un conte oriental *Mille et une nuits*, d'en contenir un ou plusieurs autres, qui, à leur tour, peuvent en contenir à l'infini. Le Clézio, dans ses nombreux récits, ne se contente pas de narrer une histoire indépendante. Il pratique souvent la technique de *la mise en abyme*¹, procédé qui consiste à enchâsser un court récit dans le récit principal. D'après cette technique, la voix du narrateur premier se trouve interrompue par celle d'un autre personnage. Ce faisant, il est toujours important de rechercher, dans le texte, le fonctionnement de ce "relais de narration". Pour cela, il nous faut repérer la place et la situation d'énonciation des récits seconds. De plus, il est aussi intéressant de voir comment ces récits produisent des effets de sens conformément aux valeurs positives du récit.

2.1. La place et la situation d'énonciation des récits seconds

Selon Dominique MAINGUENEAU, "tout **énoncé**, avant d'être ce fragment de langue naturelle que le linguiste s'efforce d'analyser, est le produit d'un événement unique, son **énonciation**, qui suppose un *énonciateur*, un *destinataire*, un *moment* et un *lieu* particuliers. Cet ensemble d'éléments définit **la situation d'énonciation**."² En ce cas, la notion de "situation d'énonciation", quand il s'agit de technique de la "mise en abyme", ne reçoit pas nécessairement un sens évident. Elle consiste à apercevoir la distribution des récits seconds : où le texte s'interrompt-il pour leur faire place? Et puisque la technique de la "mise en abyme" implique souvent un changement de narrateur, il serait utile de savoir à qui

¹ "Le terme, introduit par GIDE en 1893 dans son *Journal 1889-1939*, est emprunté au vocabulaire héraldique, l'abyme étant le point central du blason. Lui-même pratique la mise en abyme dans son roman des *Faux-Monnayeurs* (1925) où il attribue à un personnage du récit l'activité même du narrateur", information tirée de *Dictionnaire de critique littéraire*, Armand Colin, 1993, p.123.

² Dominique MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1986, p.1.

est confiée cette fonction narrative, dans quelles circonstances, à qui et pourquoi ils racontent.

Dans *Désert*, le premier récit “en abyme” fait par un personnage dans l’histoire des guerriers du désert. Le narrateur est Ma el Aïnine qui raconte à Nour l’histoire d’Al Azraq, l’Homme Bleu. Quant aux circonstances du récit, comme nous savons que le grand cheikh a décidé de conduire ses peuples vers le nord, là où “il y a de l’eau et des terres pour tous”¹, l’inquiétude se répand alors dans le campement de Smara. Avant le départ, Nour assiste à l’assemblée des troupes nomades, tous célèbrent, au son “[...] des flûtes, [...] des tambours, [...] des rebecs [...], la fête des voyageurs.”² Malgré “l’ivresse de la musique et de la danse”³, Nour plonge dans l’angoisse, il sent encore “l’ombre de la mort.”⁴ Aussi cherche-t-il Ma el Aïnine, qui s’est retiré de la foule pour prier. Quand ils se rencontrent, Nour demande au grand cheikh sa bénédiction. Puis, il lui dit “son nom, celui de son père et de sa mère.”⁵ Le vieillard, apprenant que le garçon est de la lignée d’Al Azraq, se met à lui raconter l’enseignement qu’il avait reçu du saint ancêtre.

L’histoire d’Al Azraq est reprise sous une autre forme, dans *Le Bonheur*. Cette fois-ci, c’est Aamma qui la raconte à sa nièce car celle-ci la réclame régulièrement : “«Parle-moi de l’Homme Bleu», dit Lalla. Mais Aamma est en train de pétrir la pâte [...]. Elle secoue la tête. [...]. Lalla

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.49.

² *Ibid.*, p.51.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.54.

insiste. «Si, maintenant, Aamma, je t'en prie.»¹ Comme elle aime bien raconter des histoires, Aamma raconte à Lalla, en ajoutant “un détail nouveau, une phrase nouvelle”², comme s’explique le nom d’Al Azraq. Puis elle raconte les miracles du saint qui pouvait rendre la vue aux aveugles et faire jaillir des sources dans le désert. Par rapport au récit solennel fait par un grand chef, les circonstances du récit se manifestent beaucoup plus familières : Aamma est tout simplement une très humble femme en train de pétrir la pâte. En outre, le texte, ayant perdu son caractère religieux voire solennel, montre une dégradation de l’histoire : il devient un conte ou une légende, une histoire pour enfant ou même un mensonge.

“«Personne de ce temps-là n’est encore vivant», dit Aamma. «Ce qu’on dit de lui est ce qu’on raconte, sa légende, son souvenir. Mais il y a des gens maintenant qui ne veulent plus croire cela, ils disent que ce sont des mensonges.»”³

Lalla reçoit d’autres récits de la même Aamma : ce sont l’histoire de sa mère et celle de sa naissance. Quand “il n’y a rien à faire dehors”⁴ ou en préparant la cuisine, Aamma lui raconte souvent ces histoires : “c’est le moment aussi où Aamma parle des temps anciens, de la vie dans les terres du Sud, de l’autre côté des montagnes, là où commence le sable du désert [...]”⁵ Dans la dernière partie, nous avons déjà vu l’importance du personnage d’Hawa, mère absente de Lalla. Celle-ci n’existe que dans ces

¹ *Ibid.*, p.119.

² *Ibid.*, p.120.

³ *Ibid.*, p.121.

⁴ *Ibid.*, p.87.

⁵ *Ibid.*, p.174.

récits évoqués par la vieille femme, qui joue, en tant que conteuse, le rôle d'un intermédiaire un peu involontaire entre Lalla et sa mère, Lalla et son passé, Lalla et le désert.

Le roman assigne une tâche à un autre conteur : Naman, le vieux pêcheur. Il a un caractère commun avec les autres personnages narrateurs : son âge avancé et aussi son expérience personnelle. Lalla aime beaucoup les histoires du vieux Naman. En général, celui-ci raconte des histoires merveilleuses : celle du dauphin qui sauve le pêcheur pris dans une tempête, l'histoire du requin et de la bague maudite, puis celle du rossignol Balaabilou.¹ Les circonstances de ces récits se passent souvent le soir, auprès du feu, à l'ombre du figuier. Le vieux Naman les raconte à Lalla et aux autres enfants, assis sur la plage autour du bateau que ce vieillard est en train de calfater (p.144).

Comme le vieux Naman, Martin préfère lui-aussi raconter des histoires magiques aux enfants : “(il) savait beaucoup d'histoires, longues et un peu bizarres qui se passaient dans des pays inconnus qu'il avait sûrement visités autrefois.”² Notons que les circonstances du récit sont presque semblables avec celles du récit fait par le vieux Naman. Les histoires sont racontées selon une coutume très internationale : les enfants se groupent, assis tout près du conteur (p.203).

Dans *Hazaran*, nous pouvons cerner nettement la place du récit second grâce à la voix interrompue du narrateur premier. Voyons des exemples comme : “Martin s'arrêtait de parler un instant, et les enfants

¹ *Balaabilou* est publié en album jeunesse chez Gallimard en 1985. Le récit est extrait du roman *Désert*, paru en 1980.

² LE CLÉZIO, “Hazaran”, *log.cit.*, p.203.

attendaient”¹ ou bien comme “là Martin s’arrêtait encore un peu, et les enfants s’impatiaient et disaient : comment c’était? Comment était le pays d’Hazaran?”² Avec ce procédé, on trouve l’importance de la tradition orale. Dans les récits “en abyme”, la présence des guillemets, l’emploi d’une narration à la première personne et l’emploi du discours direct sont particulièrement fréquents. De cette manière, il permet à Le Clézio de donner vie à ses personnages et de les rendre plus proches de nous. De simples personnages, Aamma, Naman le pêcheur ou bien Martin deviennent conteurs. Ils acquièrent une épaisseur humaine, ou proprement dit, ils semblent vivre dans notre monde.

À la différence de l’histoire d’Al Azraq, narrée à Nour par Ma el Aïnine, les récits du grand cheikh ne sont pas restitués au discours direct mais sont transcrits indirectement par le narrateur premier sous forme du souvenir de Nour. Ce procédé nous donne l’impression que l’histoire des nomades est ancienne. C’est également rappeler que les êtres mis en scène dans la première partie du roman sont morts, qu’ils appartiennent à l’Histoire : des relais de narration nous paraissent donc nécessaires pour que le souvenir de leur vie parvienne jusqu’à nous.

Dans *Désert*, la place qu’occupent les récits seconds est porteuse de signification car la plupart de ces récits figurent dans la première moitié du roman. Ce déséquilibre quantitatif témoigne que les récits seconds sont indissociables du monde de l’enfance et du bonheur.

¹ *Ibid.*, p.206.

² *Ibid.*, p.208.

2.2. Les significations des récits seconds

Les récits seconds ont une figure dominante dans le fonctionnement de la narration. Il est évident que la place de ces mises en abyme et, certes, leur contenu multiplient les effets de significations. Chacune d'entre elles transmet, au moins, l'une des valeurs essentielles suivantes : une valeur médiative, distractive, éducative et enfin thématique.

2.2.1. Une valeur médiative

Les récits seconds servent le plus souvent à expliquer ou à évoquer des événements antérieurs à l'histoire racontée. Mais, en dehors de cette fonction rétrospective, les récits seconds gardent également une valeur médiative.

Dans *Désert*, l'histoire de l'enseignement que Ma el Aïnine avait reçu d'Al Azraq constitue un lien profond entre Nour et son ancêtre; elle inscrit le garçon dans la lignée de l'homme saint, en même temps qu'elle lui transmet une vision religieuse et ascétique du monde.

Les légendes généalogiques que comporte le passé de Lalla apportent, quant à elles, des renseignements sur les origines d'Hawa, la mère de la jeune héroïne. Les mises en abyme faites par Aamma, sa tante, nous apprennent qu'Hawa était originaire de la Saguiet el Hamra : "sa tribu était de la famille du grand Ma el Aïnine, celui qu'on appelait l'Eau des Yeux."¹ Pour Lalla, l'absence de sa mère est une blessure morale. C'est la raison pour laquelle elle éprouve, si fréquemment, le besoin d'entendre parler d'elle. L'histoire de ses ancêtres, en particulier, les récits et les chants de sa mère apportent à la petite orpheline la nourriture affective voire

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.174.

spirituelle. Ils apaisent en partie sa soif de tendresse maternelle. En bref, les récits d'Aamma sont des liens magiques dans la mesure où ils permettent à la fillette de renouer avec ses origines, de redécouvrir son identité et de retrouver les traces de sa mère disparue.

2.2.2. Une valeur distractive

L'histoire d'Hawa ne se considère pas seulement comme une filiation qui unit Lalla à sa mère. Mais par le don personnel d'Aamma, la conteuse, cette histoire peut être conçue comme une histoire pour se distraire:

“C'est une histoire très longue et étrange, et Aamma ne la raconte pas toujours de la même façon. Avec sa voix qui chante un peu, et en oscillant de la tête, [...]”¹

Dans *Désert*, nous avons déjà constaté que les mises en abyme se trouvent nombreuses dans *Le Bonheur*, contrastant avec leur absence presque totale dans *La vie chez les esclaves*. Ce phénomène nous montre assez clairement que le roman associe les récits seconds au bonheur de l'enfance et, certes, à une civilisation à tradition orale. Pour accentuer cet effet, le personnage de Lalla, comme la plupart des autres personnages enfants de Le Clézio, est qualifié d'analphabète. Lalla ne sait ni lire ni écrire, mais elle aime bien entendre raconter les histoires.

En effet, tous les enfants, par leur nature, adorent les histoires. C'est une sorte de distraction : “Ensuite Martin racontait une histoire. Les enfants aimaient beaucoup entendre des histoires, c'était pour cela qu'ils étaient venus. Quand Martin commençait son histoire, même les plus turbulents

¹ *Ibid.*, p.88.

restaient assis et cessaient de parler.”¹ De même, quand Naman raconte les histoires, “c’est un peu comme si le temps n’existait plus, ou comme s’il était revenu en arrière, à un temps, très long et doux, et Lalla aimerait bien que l’histoire de Naman ne finisse jamais, même si elle devait durer des jours et des nuits, [...]”²

La plupart des histoires que raconte Naman le pêcheur n’ont pas de rapport direct avec l’histoire de Lalla. Ce sont tout simplement des contes merveilleux, qui font travailler l’imagination de la jeune fille et l’emportent dans l’extase. L’histoire du dauphin qui guide “le bateau d’un pêcheur jusqu’à la côte, un jour qu’il s’était perdu en mer dans la tempête”³, fait ainsi rêver Lalla. “Elle cherche souvent, sur la mer, le grand dauphin noir”⁴ dont lui parle son ami. Le conte du rossignol Balaabilou, l’histoire du requin et de la bague maudite constituent d’autres pauses dans le récit. Ils montrent la voie sur le monde fabuleux de l’enfance.

Dans *David*, les histoires magiques racontées par sa mère alimentent le rêve et l’imagination du petit garçon. Celui-ci préfère “penser aux anges”⁵ qui planent dans le ciel. De plus, quand il a peur de quelque chose, David fait toujours allusion à l’histoire que sa mère lui a racontée : “celle du jeune berger qui avait tué un géant, d’une seule pierre ronde lancée avec sa fronde, quand tous les soldats, et même le grand roi étaient terrifiés.”⁶ Pour David, ces récits lui permettent de lutter contre sa peur ; ils rendent le

¹ LE CLÉZIO, “Hazaran”, *log.cit.*, p.203.

² LE CLÉZIO, *Désert.*, p.148.

³ *Ibid.*, p.84.

⁴ *Ibid.*, p.85.

⁵ LE CLÉZIO, “David”, *log.cit.*, p.254.

⁶ *Ibid.*, pp.260-261.

malheur presque supportable. C'est ainsi que les récits seconds transmettent une valeur distractive en même temps qu'ils constituent un sens à la vie.

2.2.3. Une valeur éducative

Comme le montrent les récits d'Ésope et les fables de La Fontaine, de nombreux récits seconds possèdent non seulement une valeur distractive, mais ils constituent aussi, pour les enfants, une forme d'apprentissage : «Ce n'était pas vraiment un enseignement je veux dire, comme celui d'un prêtre ou d'un instituteur, parce que cela se faisait sans solennité, et qu'on apprenait sans bien savoir ce qu'on avait appris.»¹

En racontant à Lalla l'histoire du requin et de la bague maudite, le vieux Naman transmet à sa jeune amie une leçon de choses. C'est que l'argent ou la richesse peut provoquer l'envie et la jalousie. D'après cela, Naman décide de rejeter à la mer la bague qu'il avait gagnée au jeu de dés pour maintenir une valeur essentielle.

««[...] Mais j'ai regardé la bague longtemps, et sa pierre rouge brillait comme le feu de l'enfer, avec une lumière mauvaise, [...]. Alors, j'ai vu aussi que les yeux de mes compagnons brillaient avec la même lueur mauvaise, [...]. Quand je l'ai eu bien regardée, je l'ai ôtée de mon doigt et je l'ai jetée dans la mer. [...]. Alors les marins se sont apaisés eux aussi, [...].» «Je ne sais pas si elle était maudite», dit Naman ; «mais ce que je sais, c'est que si je ne l'avais pas rejetée à la mer, le jour même un de mes compagnons

¹ LE CLÉZIO, "Hazaran", *loc.cit.*, pp.202.203.

m'aurait tué pour la voler, et tout le monde aurait péri de cette façon jusqu'au dernier.»¹

Le refus de la richesse se manifeste également dans l'histoire des miracles de l'Homme saint, racontée par Aamma (pp.121-122). Comme nous le savons qu'Al Azraq possède le don de guérir les aveugles, un jour, un vieil homme lui a amené son fils qui était aveugle pour que le saint lui rende la vue. Ce vieil homme propose à Al Azraq un sac plein d'or mais "Al Azraq lui a dit : à quoi peut servir ton or ici? Et il lui montrait le désert, sans une goutte d'eau, sans un fruit. Et il a pris l'or du vieil homme et il l'a jeté sur le sol, et l'or s'est transformé en scorpions et en serpents qui fuyaient au loin, [...]."² Ensuite, le jeune homme, douloureux en découvrant que son père accepte d'être aveugle à sa place, demande à Al Azraq de rendre la vue à son père. Finalement, l'homme saint, sachant que leur cœur est bon, a rendu la vue à tous les deux. L'histoire nous montre que la richesse ne compte pas quand il s'agit de la relation entre l'homme. Alors, seul l'amour fraternel peut conduire toute l'humanité vers une société idéale.

2.2.4. Une valeur thématique

Il arrive, quand on parle de la quête de l'idéal, que les mises en abyme manifestent une valeur de type thématique. Le Clézio nous montre, à travers l'histoire de "l'aventure de la maison" racontée par la dame de la Villa Aurore et aussi à travers le récit que fait Radicz de sa vie, la violence, l'égoïsme humain voire l'angoisse existentielle dans la société moderne.

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, pp.106-107.

² *Ibid.*, p.121.

Dans ce type de société, le désir de libération a lieu au terme d'une initiation, souvent rituelle. Pouce et Poussy, initiées par les histoires des voyages de leur ami, commencent à parler de "la grande vie" qui les pousse enfin à partir pour de vrai : "Mais Poussy aimait bien quand Marc venait s'asseoir avec elles [...]. Il racontait des choses invraisemblables, quand il avait voyagé dans le Train Europ Express, la nuit, sans ticket, ou bien quand il avait habité plusieurs jours dans la Maison de la Radio, [...]. C'est comme cela qu'elles ont commencé à parler de la grande vie. [...]. C'était un jeu, simplement, pour rêver, pour oublier le baignoire de l'atelier et toutes les histoires, [...]. Et puis, [...] un jour, elles sont parties."¹

Cependant, parmi de nombreux récits seconds dans les trois oeuvres étudiées, il nous semble que l'histoire d'Hazaran transmet le mieux le message profond de l'écrivain. D'après le texte, Hazaran représente le pays des merveilles. L'héroïne de cette histoire est une petite fille, Trèfle, à laquelle les enfants de la Digue s'identifient aisément. Celle-ci, par sa pauvreté et sa frugalité, ressemble à Martin, le conteur, d'autant plus qu' "elle vivait seule dans une cabane de bergers, perdue au milieu des ronces et des rochers."² Trèfle doit son nom à un signe qui, traditionnellement, dans la symbolique chrétienne, représente la Trinité³ ; et ce n'est pas une coïncidence, semble-t-il, si Trèfle doit répondre à trois questions dont les réponses fourniront les principes sur lesquels Le Clézio fonde sa vision du monde.

Pour entrer dans le pays d'Hazaran, il faut quelqu'un de "très savant" pour pouvoir répondre à trois énigmes. La première insiste sur les

¹ LE CLÉZIO, "La grande vie", *loc.cit.*, pp.158-159.

² LE CLÉZIO, "Hazaran", *loc.cit.*, p.204.

³ Dans la religion chrétienne, désignation de Dieu en trois personnes (Père, Fils et Saint-Esprit) distinctes, égales et consubstantielles en une seule et indivisible nature.

nourritures élémentaires de l'être humain, "les trois nourritures excellentes"¹ que sont la terre, l'eau et l'air ; la seconde sur les conditions atmosphériques. Ce sont les quatre saisons de l'année. Quant à la dernière énigme, elle met en valeur le caractère primordial de la lumière diurne et de la lumière nocturne : le soleil et la lune sont désignés comme les père et mère de l'humanité. Grâce à l'enseignement sur les secrets de la nature que lui a transmis ses amis animaux (il y a une fourmi, un lézard, un moineau, une libellule, toutes sortes de papillons, un scarabée, une grande sauterelle et une mante religieuse), la petite fille triomphe de son épreuve et se voit enfin admise au pays d'Hazaran, au paradis dont elle rêvait : "Quand Trèfle est arrivée elle était émerveillée, parce qu'elle n'avait rien imaginé d'aussi beau, même dans ses rêves."² Lieu édénique, riche en fruits et en fleurs, c'est surtout un lieu aérien, réservé aux âmes libérées, auquel Trèfle n'a pu accéder qu'avec l'aide de tous les oiseaux du ciel, parce que c'est leur royaume, sur lequel le rossignol gouverne de sa voix et son chant. La petite Trèfle se métamorphose elle-même en mésange, et devient un intermédiaire entre l'univers surnaturel et le monde humain.

Le message de l'histoire d'Hazaran est clair. Si vous voulez "changer de vie" ou être *quelqu'un* que cherche le ministre d'Hazaran, il faut effectivement avoir une existence simple, sans trop s'attacher aux fausses valeurs de l'urbanisme moderne. De plus, la faculté de l'émerveillement apparaît aussi importante. Trèfle sait accueillir les plaisirs les plus élémentaires, offerts par la nature. Voilà le plus simple accès à la vie en profondeur.

¹ LE CLÉZIO, "Hazaran", *loc.cit.*, p.207.

² *Ibid.*, p.208.

“Le Clézio, lui, est un gosse qui adore les histoires”¹, écrit Jean Onimus. Ce propos nous confirme par le nombre important des récits seconds, insérés dans le récit principal. En effet, il est difficile de distinguer nettement les significations de ces récits seconds car un récit peut remplir à la fois plusieurs valeurs. En tout cas, ces récits en abyme nous mettent en évidence la personnalité et aussi la vision du monde de Le Clézio. Mais cette vision pourrait-elle se réaliser ou resterait-elle à jamais un idéal? Il suffit d’écouter la parole de l’auteur même.

3. L’idéal : la quête exigeante toujours inachevée

À la fin de *L’inconnu sur la terre*, Le Clézio exprime sa propre volonté : “Je veux écrire pour une aventure libre, [...], une aventure de terre, d’eau et d’air, où il n’y aurait à jamais que les animaux, les plantes et les enfants. Je veux écrire pour une vie nouvelle.”² Certes, il existe chez Le Clézio une quête du bonheur et un évident désir de fonder “un pays où il n’y aurait pas de bruit, pas de douleur, rien qui trouble ou qui détruit, un pays sans guerres, sans haine, plein de lumière éblouissante du soleil”³, “là où tout est si beau, où tout le monde est prince ou princesse.”⁴ À force de l’imaginaire, nous pouvons entretenir des choses merveilleuses, mais il nous faut aussi admettre la puissance du réel. Il existe alors, dans toute sorte de choses, l’opposition entre l’idéal et la réalité, possible et impossible, bon et mauvais, etc. À vrai dire, nous vivons dans un monde à double face. C’est peut-être la vérité métaphysique.

¹ Jean ONIMUS, *Pour lire Le Clézio*, PUF, 1994, pp.184-185.

² LE CLÉZIO, *L’inconnu sur la terre*, p.388.

³ *Ibid.*, p.383.

⁴ LE CLÉZIO, “Hazaran”, *loc.cit.*, p.200.

3.1. La puissance du réel

Au sens étymologique, l'idéal signifie ce qui ne se réalise que dans le rêve ou dans la pensée, non dans le réel. Dans *La roue d'eau*, nous voyons l'ambition du jeune roi, Juba, qui a conçu un idéal de beauté et de savoir : ««Mais aujourd'hui cette ville est belle, et je veux qu'elle soit plus belle encore. Je veux qu'il n'y ait pas de ville plus belle sur la terre. On y enseignera la philosophie, la science des astres, [...]. Les enfants apprendront à vénérer la connaissance, les poètes liront leurs oeuvres, [...]. Il n'y aura pas de terre plus prospère, de peuple plus pacifique. La ville resplendira des trésors de l'esprit, de cette lumière.»¹ Malheureusement, ce rêve reste toujours un rêve. Il n'est pas surprenant qu'au soleil éternel et à l'infini de l'univers se substituent, dans une dégradation bien naturelle, le soleil de la vie banale et le paysage de la réalité quotidienne : «Les ombres grandissent sur la terre, tandis que le soleil descend peu à peu vers l'ouest, à gauche du temple. Juba voit les édifices trembler et se défaire.»² Par ailleurs, la rumeur marine devient «monotone» et «les voix humaines s'amenuisent, s'éloignent, s'évanouissent.»³ Alors la vision perd sa puissance ; «la musique monotone des grandes roues cachées»⁴, née d'une illumination cosmique, cède peu à peu au bruit «des grandes roues dentées qui grincent encore, qui gémissent»⁵ sous l'effort des boeufs. Puis, la nuit est tombée. C'est le moment pour Juba le fellah de rentrer et de rejoindre sa pauvre demeure.

¹ LE CLÉZIO, «La roue d'eau», *loc.cit.*, pp.160-161.

² *Ibid.*, p.162.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p.163.

Dans *Les bergers*, Gaspar arrive à comprendre que l'éden du nomade n'est point le paradis éternel. C'est plutôt la fuite impossible vers la vie pastorale. La vallée de Genna, symbole d'une petite société idéale qui reste attaché à la tradition et à la nature, devient "irréelle" à la fin du récit : "Dehors, tout avait changé. Les dunes de sable étaient debout sur la route, pareilles à des vagues immobiles"¹ ; au loin, il y avait "comme une fumée qui fuyait."² Gaspar s'aperçoit "que la vallée de Genna avait disparu. Elle était perdue maintenant, quelque part de l'autre côté des collines, inaccessible, comme si elle n'avait pas existé."³ Ce faisant, il ne lui reste plus qu'à rêver à d'autres Genna : "Gaspar ne regardait pas la ville où il entraient maintenant. [...]. Il était encore à Genna, il était encore avec les enfants [...], avec le grand bouc Hatrous et le chien Noun."⁴ En attendant le moment pour rentrer chez lui, il lui faut se présenter au poste de la gendarmerie. "«Je me suis perdu...»"⁵, déclare-t-il. Ainsi, pour Gaspar, était-il possible de quitter le monde de la civilisation?

Il y a longtemps, en fait, que l'on souffre des contraintes d'une civilisation qui ne respecte ni la nature ni l'homme. Cette étrange et dramatique situation est encore plus aggravée du fait que l'homme prend tous les moyens pour y échapper, mais c'est toujours un échec, la puissance du réel est irrésistible. Si tous les protagonistes enfants vivent une expérience initiatique, il n'est pas tout à fait certain qu'ils renaissent autrement. L'expérience reste un peu ambiguë, car elle se termine en général par un retour au pays des hommes. Dans le récit leclézien, l'extase,

¹ LE CLÉZIO, "Les bergers", *loc.cit.*, pp.308-309.

² *Ibid.*, p.309.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.310.

⁵ *Ibid.*

de nature mystique, se réalise dans un moment très court. La fuite s'avère provisoire pour beaucoup de ces enfants, car les routes ramènent souvent au point de départ. Lullaby, après une communication directe avec la nature, se retrouve dans le bureau de la directrice du lycée ; Jon descend la montagne vers sa maison. Désormais, le jeune garçon, qui a rencontré son autre lui-même de nature divine et lumineuse, sent "le vide, la solitude sans limites"¹ ; Pouce et Poussy, obligées, par la maladie de cette première, de prendre le chemin de retour : "«[...] On ne peut plus continuer, on est au bout du chemin. On va rentrer, on ne peut plus continuer, on va rentrer maintenant.»"² Pire encore, elles sont arrêtées par les polices à la frontière entre l'Italie et la France avant d'être amenées dans la salle du poste de police où un inspecteur en civil leur a dit dédaigneusement : "«Voilà donc nos deux amazones»"³ ; Annah, sauvée malgré elle du bâtiment qu'on est en train de démolir, se dirige vers la camionnette bleue de la police accompagnée d'un surveillant de l'école ; le narrateur de *Villa Aurore* résiste en vain lui-aussi à la modernisation. Alors, il abandonne la vieille villa aux démolisseurs : "Tandis que j'entrais dans la foule des voitures et des camions, entre les hauts murs des immeubles, il me semblait que j'entendais très loin les cris sauvages des hommes de main de la ville, qui étaient en train de faire tomber l'une après l'autre les portes de la villa Aurore."⁴

Dans *Désert*, le voyage vers le Nord et la mission des hommes bleus de défendre à tout prix le territoire sont voués à l'échec ; il n'y a plus de terres promises. Ce désespoir, qui devient tragédie, dépend de plusieurs

¹ LE CLÉZIO, "La montagne du dieu vivant", *loc.cit.*, p.146.

² LE CLÉZIO, "La grande vie", *loc.cit.*, p.189.

³ *Ibid.*, p.191.

⁴ LE CLÉZIO, "Villa Aurore", *loc.cit.*, pp.132-133.

causes : les villes marocaines traversées ont déjà pactisé avec l'égoïsme, les intérêts financiers et le mépris qui définissent la société occidentale triomphante, la défection d'une partie des nomades qui avaient rejoint Ma el Aïnine : «Les autres sont retournés vers le Sud, vers leurs pistes, parce qu'ils ont compris qu'il n'y avait plus rien à espérer, que les terres promises ne leur seraient jamais données.»¹

Mais le Sud, symbole de liberté dans le roman, est aussi devenu invivable, car il est progressivement envahi par les soldats étrangers : «Les soldats des Chrétiens avaient lentement refermé leur mur sur les hommes libres du désert, ils occupaient les puits de la vallée sainte de Saguiet el Hamra. Que voulaient-ils, ces étrangers? Ils voulaient la terre toute entière, ils n'auraient de cesse qu'ils ne l'aient dévorée toute, cela était sûr.»²

Pleine d'espoir, mais désespérée, la chanson chleuh des tribus du désert peut aussi renvoyer au thème du bonheur impossible. Cette «chanson [...] qui semble sortir du sable même, mêlée au froissement continu de vent sur les pierres, au bruit de la lumière»³, «une chanson douce qui bougeait dans l'air»⁴ possède un caractère incertain. La mélodie principale chante avec des images simples le rêve d'un monde idéal qui verrait l'union des contraires, la disparition du mal et de la laideur, au profit de la lumière, de la vie et de la douceur :

««Un jour, oh, un jour, le corbeau deviendra blanc, la mer s'asséchera, on trouvera le miel dans la fleur du cactus,

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.399.

² *Ibid.*, pp.425-426.

³ *Ibid.*, p.205.

⁴ *Ibid.*, p.239.

on fera une couche avec les branches de l'acacia, oh, un jour, il n'y aura plus de venin dans la bouche du serpent, et les balles des fusils ne porteront plus la mort, [...]»¹

Mais surtout, le retour aux dures lois de la condition humaine se manifeste par un refrain de chaque couplet : “car ce sera le jour où je quitterai mon amour...”² Selon les variantes, l'accent est mis sur la situation tragique de l'homme dans la quête de l'idéal inachevée. Cette chanson est dans *Désert* le chant d'espérance, mais qui insiste sur l'idée de l'abandon et de la tristesse. Voilà les deux choses qui se mettent toujours en parallèle.

3.2. Un monde à double face

L'oeuvre de Le Clézio, comme nous en avons déjà tant parlé, oppose couramment l'univers urbain, plein de pièges et de violences, à celui de la nature, où les héros sont davantage susceptibles d'approcher une vérité spirituelle. Cependant, la nature, pour la bonne raison qu'elle est intrinsèquement étrangère à l'homme, n'offre pas toujours l'extase et la générosité sans limites. Elle peut déchaîner une indifférence et une hostilité. Dans *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, Daniel, en découvrant le caractère redoutable des mystères marins, sent combien la nature est un univers âpre pour l'homme. Le sable devient “dur comme l'asphalte”³, le bruit de la mer se fait entendre “très doux et très lent, puis violent et inquiétant comme les trains sur les ponts de fer.”⁴ Son courant cause parfois de l'épouvante :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ LE CLÉZIO, “Celui qui avait jamais vu la mer”, *loc.cit.*, p.173.

⁴ *Ibid.*

“Tout à coup, la mer se mit à monter plus vite. Elle s’était gonflée au-dessus des brisants, et maintenant les vagues arrivaient du large, sans rien qui les retienne. [...]. Elles arrivèrent si vite que Daniel n’eut pas le temps de se mettre à l’abri. Il tourna le dos pour fuir, et la vague le toucha aux épaules, passa par-dessus sa tête. [...]. L’eau tomba sur lui avec un bruit de tonnerre, tourbillonnant, pénétrant ses yeux, ses oreilles, sa bouche, ses narines. [...]. Pendant le reste de la journée, il ne s’approcha plus de la mer. [...].”¹

Loin d’être l’absolue nourricière, la nature contraint Abel et Gaspar à lutter pour survivre, à partir chasser, dans “le pays de pierre et de poussière”², Nach, le serpent, qui n’est autre que la figure de la nuit et de la nature hostile : “Cette nuit-là était vraiment la nuit de Nach. Tout était comme lui, froid et sec, brillant d’écailles.”³ Le chasser ou le tuer revient à consacrer un inévitable affrontement de l’homme et de la nature. Par ailleurs, il est bien significatif que l’horreur, comme les variations menaçantes du climat, succède à la mort de Nach : “Ensuite tout changea très vite à Genna. C’était le soleil qui brillait plus fort dans le ciel sans nuages, et la chaleur devenait insupportable dans l’après-midi. Tout était électrique. [...]. Les nuits étaient si froides que les enfants n’avaient plus de force. Il fallait rester serrés les uns contre les autres, sans bouger, sans dormir. On n’entendait plus les cris des insectes. [...].”⁴

¹ *Ibid.* pp.176-177.

² LE CLÉZIO, “Les bergers”, *loc.cit.*, p.298.

³ *Ibid.* p.297.

⁴ *Ibid.* pp.303-304.

Pour satisfaire aux exigences de la nature, Abel décide de tuer l'ibis blanc, symbole de l'idéal : "L'oiseau blanc était [...] inaccessible et entouré de lumière comme une apparition. [...], peut-être qu'il allait donner ses ordres et que tout redeviendrait comme avant"¹ Mais Gaspar cherche à sauver de la mort cette divine incarnation de la pureté et de la sagesse. Abel le berger symbolise une humanité primitive, mais cruelle et barbare, antérieure à toute civilisation. Gaspar s'exclut ainsi du paradis de Genna, un paradis qui associe aux délices les menaces et la sauvagerie.

"Chaque fois que je me tourne vers la joie, l'horreur apparaît"², écrit Le Clézio dans *L'extase matérielle*. Ses personnages, par le refus et l'exil de la communauté humaine, se croient préservés des risques de l'aliénation et de la contamination de fausses valeurs. Hélas! Les paradis ne sont pas de ce monde que des états provisoires : tôt ou tard l'horreur et le mal les submergent. Dans *Moloch*, nous voyons la fuite impossible de l'héroïne : "Mais les autres, les hommes. Ils sauraient vite la retrouver, elle ne pourrait pas leur échapper."³ Au surplus, "on ne pouvait pas sortir du système. On ne pouvait pas s'exclure, on ne pouvait pas quitter."⁴ Ce faisant, la vie est peut-être cette situation tragique, passée tout entière dans ces affres, sans aucun moyen d'en sortir?

Si l'homme se définit essentiellement par sa condition tragique, il lui sera donc nécessaire de vivre cette condition en pleine conscience et lucidité car, seule, la lucidité nous montre une voie de libération qui nous

¹ *Ibid.* p.305.

² LE CLÉZIO, *L'extase matérielle*, p.123.

³ LE CLÉZIO, "Moloch", *loc.cit.*, p.32.

⁴ LE CLÉZIO, *L'extase matérielle*, p.13.

fait courageusement accepter le “*domaine de la douleur*”¹ : “Il ne faut pas quitter le tragique”², mais le regarder en face, apprendre à l’explorer et à le reconnaître lentement. Peut-être, une fois la tragédie de la vie révélée dans ses détails les plus mesquins, naîtra la lumière qui nous permettra de comprendre mieux le monde : “Celui qui a su s’accepter comme tragique, celui qui a su être le héros de sa vie, a des chances de comprendre le monde.”³

En effet, “la souffrance habite dans la joie, et la joie dans la souffrance.”⁴ Il y a dans toute sorte de choses cette vérité. Par conséquent, l’emploi, la famille, l’argent ou la modernité qu’on considère le plus souvent comme des contraintes peuvent aussi engendrer quelque chose de positif : “Peut-être que l’avion avait aussi des choses à enseigner, des choses que ne savent pas les oiseaux.”⁵ En outre, nous avons déjà appris que David déteste l’argent : “L’argent est sale, David le déteste, [...]. L’argent est laid, et David le méprise.”⁶ Il a jeté même une pièce de monnaie dans un trou du trottoir. Mais, de nos jours, peut-on vraiment vivre sans argent? C’est pourquoi David “pense à la pièce qu’il a jetée dans le trou du trottoir, peut-être qu’il aurait dû essayer de la repêcher, aujourd’hui?”⁷ De même, Lalla a aussi besoin d’argent : “Mais Lalla n’ose pas demander de l’argent. Elle a un peu honte. Pourtant, il y a des moments

¹ *Ibid.* p.163.

² *Ibid.* p.201.

³ *Ibid.* p.257.

⁴ *Ibid.* p.258.

⁵ LE CLÉZIO, “Les bergers”, *loc.cit.*, p.290.

⁶ LE CLÉZIO, “David”, *loc.cit.*, p.259.

⁷ *Ibid.* p.263.

où elle aimerait bien avoir un peu d'argent, pour manger un gâteau, ou pour aller au cinéma.”¹

Entrer dans l'univers leclézien, c'est suivre le récit d'une quête exigeante, toujours inachevée : “Lalla attend quelque chose. Elle ne sait pas très bien quoi, mais elle attend. [...]. Les gens ont beaucoup de patience, peut-être qu'ils attendent toute leur vie quelque chose, et que jamais rien n'arrive.”² Le plus souvent, les personnages de *Le Clézio* prennent des distances avec la vie mensongère des gens de la ville et s'avancent en direction de la vie intense pendant l'escapade, mais cela s'efface vite, malheureusement. Par conséquent, ce qu'il faut absolument à l'homme, c'est un peu de lucidité car “le plus grand n'est pas au-dehors. Le plus grand, le plus vrai, le plus durable, c'est à l'intérieur.”³ De plus, le retour à la réalité ne se verra plus comme échec si l'homme accepte qu'il existe des barrières infranchissables et s'il apprend désormais à vivre mieux, c'est-à-dire, dans l'équilibre et dans l'approfondissement du soi qui éclaire : “[...], le bonheur est simplement un accord entre le monde et l'homme, il est une incarnation [...]. Il n'y a rien qui justifie un bonheur idéal, comme il n'y a rien qui justifie un amour parfait, absolu, [...]. L'absolu n'est pas réalisable : cette mythologie ne résiste pas à la lucidité. La seule vérité est d'être vivant, le seul bonheur est de savoir qu'on est vivant.”⁴

Pour conclure, la critique de Gabrielle Althen soulignant l'originalité du récit leclézien, répond tout à fait à ce que nous avons trouvé après cette longue recherche.

¹ LE CLÉZIO, *Désert.*, p.276.

² *Ibid.*, p.184.

³ LE CLÉZIO, *L'inconnu sur la terre*, p.61.

⁴ LE CLÉZIO, *L'extase matérielle*, p.156.

“[...] C’est sans doute que le récit a plus de facilité à chercher qu’à trouver. Ainsi se dessine la singularité des textes de Le Clézio. Elle tient à la tentation d’établir le discours dans ce qui n’en constitue le plus souvent que l’espérance, le lendemain ou l’horizon.”¹

Notre quête aboutit à une co-existence entre l’idéal et le réel. Mais combien de personnes sont vraiment capables de trouver cet équilibre? Combien de personnes peuvent admettre cette vérité sans éprouver aucune tristesse? Le Clézio, lui-même, sait que l’idéal se trouve dans la lucidité mais c’est avec difficulté quand même qu’il parviendra à équilibrer son idéal avec la poignante réalité. Écrivain mythique de caractère, Le Clézio ne cesse d’entretenir son idéal mais aussi en essayant de trouver l’équilibre, rien que dans l’écriture : “[...], je n’arrive pas à concevoir l’écriture autrement que comme cette recherche d’un équilibre. C’est vrai que, si je parvenais à trouver cet équilibre, je crois que je ne ressentirais plus le besoin d’écrire. Un peu comme à vélo, j’écris avec l’idée qu’il faut avancer pour ne pas tomber.”²

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

¹ Gabrielle ALTHEN, “Narration et contemplation dans le roman de J.M.G. Le Clézio”, *Sud*, n°85-86, 1989, p.129-130.

² Entretiens avec Jean-Louis EZINE, *op.cit.*, p.125.

CONCLUSION

Au cours de notre analyse, il est apparu clairement que les trois ouvrages étudiés, malgré leurs genres apparemment différents (roman, nouvelle et fait-divers), se fondent sur la même question permanente voire fondamentale qui se pose à l'humanité : sans doute celle de la situation de l'homme dans le monde, de la quête de l'idéal et de la libération. Le Clézio qui, dans *L'extase matérielle*, dit "écrire pour agir"¹, tend toujours à exprimer sa vision du monde ; il semble vouloir tourner le dos aux systèmes complexes et artificiels de l'urbanisme moderne, à ses enjeux du progrès, aux rues surpeuplées et aux problèmes quotidiens assimilés à "la guerre". Ses personnages, déçus par la valeur mensongère et par l'excès du savoir humain qui les rendent esclaves, se retirent de la société contemporaine et cherchent à découvrir le véritable bonheur d'exister.

Pour montrer aux lecteurs "ce qu'est l'entrée du bonheur dans le malheur"², plus précisément, une voie de libération, Le Clézio donne à voir la magie dans l'ordinaire, l'insolite dans le quotidien ou bien "l'inconnu sur la terre" à travers l'imagination et par l'aptitude d'émerveillement. Le reproche qu'il adresse au monde occidental se ramène à celui qui sacrifie la nature et qui substitue l'angoisse existentielle à la jubilation voire à la sérénité dans la perception des éléments et aussi dans la fusion avec l'univers. Si le choix de l'espace traduit la quête de la profondeur ou le rêve d'une pureté liée au monde des origines, les deux moments idéaux, l'aube et le crépuscule, correspondent symboliquement au pouvoir d'être à soi et à

¹ LE CLÉZIO, *L'extase matérielle*, p.205.

² *Ibid.*, p.163.

la plénitude de vivre davantage. Dans ses oeuvres, l'auteur dépeint un mode de vie qui lui paraît idéal, à la fois dépouillé et plein, harmonieusement intégré dans le cours naturel de l'univers.

Chez Le Clézio, il est impossible de séparer le narrateur du penseur. Jamais il n'écrit un roman ou un récit pour le seul plaisir de raconter. Nous témoignons du propos de Jean-Louis Ezine :

“[...] J'imagine que ce sentiment que j'ai, beaucoup de vos lecteurs le partagent : lorsque je pense à vous (Le Clézio), je pense à un écrivain dont on a grand plaisir à lire les livres, mais qui nous offre quelque chose au-delà du plaisir littéraire. [...]”¹

Les personnages de ses romans comme de ses nouvelles, souvent les enfants et les adolescents, sont fabriqués en vue d'un symbole de l'idéal. Ils vivent dans un monde qu'ils croient d'emblée accessible à tous ceux qui les entourent lorsque les autres ont une existence presque matérielle. Le Clézio remarque aussi que ses protagonistes enfants sont toujours à la recherche de quelque chose. Ceux-ci ne contractent l'amitié qu'avec les plus humbles, les plus pauvres et les marginaux qui, selon l'écrivain, sont plus proches de l'essentiel. L'oeuvre de Le Clézio manifeste donc des sentiments mutuels de fraternité, d'amitié et de sympathie, considérés comme des éléments indispensables pour construire une société idéale.

Associé le bonheur à l'enfance, il paraît que l'auteur enchante ceux qui ont conservé un peu de l'esprit d'enfance et s'en souviennent comme d'un paradis perdu. C'est pourquoi nous trouvons, dans les trois oeuvres étudiées, quelques protagonistes adultes hantés par une profonde nostalgie

¹ Jean-Louis EZINE, *op.cit.*, p.117.

de l'âge d'innocence voire certains personnages secondaires qui, malgré l'âge, ne vieillissent pas vraiment. Les derniers, sans doute les personnages positifs, guident nos protagonistes enfants à la vérité et au bonheur simple, voire initiatique.

Pour transmettre son message profond, Le Clézio pratique souvent la technique de la mise en abyme. Significativement, il met en relation ces récits seconds avec les valeurs positives du texte. Quoi qu'il en soit, l'écriture de cet auteur dévoile aussi les contradictions et les oppositions à titre de principes fondamentaux de la vie:

“J’aperçois aussi cette contradiction : ma liberté a besoin de cadres et de prisons, et pourtant, cette liberté est essentiellement inachevée. Je passe mon temps à entreprendre des choses qui n’aboutissent pas ; mieux encore, j’élève cette espèce d’échec au rang de principe moral.”¹

Sur ce point, Le Clézio introduit un nouveau type de pensée qui permettra à l'homme de surmonter le souci de perfection et d'admettre la puissance du réel. C'est par excellence une réussite dans l'impossible. L'oeuvre de Le Clézio nous révèle un monde à double face. Voilà, la vérité métaphysique. Notre étude a pris le chemin de la réflexion sur l'être et sur la vie. Nous ne pourrions atteindre “l'idéal” que dans la défaite acceptée voire dans les limites accueillies avec conscience.

¹ LE CLÉZIO, *L'extase matérielle*, pp.53-54.

BIBLIOGRAPHIE

จิรประภา บุญพรหม และ De Beaugard, H. *ศัพท์และสำนวนคริสตศาสนาในภาษาและวรรณคดีฝรั่งเศส*. เชียงใหม่, สำนักพิมพ์มิ่งขวัญ, 2542.

Albéres, R.M. *Bilan littéraire du XXe siècle*. Paris : Nizet, 1971.

Althen, G. “Narration et contemplation dans le roman de J.M.G.Le Clézio”, *SUD*, n°85/86, revue littéraire bimestrielle, Office Régional de la Culture, 1989.

Aubrit, J.P. *Le conte et la nouvelle*. Paris : Armand Colin, 1997.

Autour d'un auteur : Le Clézio [Online]. Available from : <http://www.pano-ramadulivre.com/htmlfr/selec0210d.html> [2003, février 22].

Amel, A. “L’écriture comme trace d’enfance”, *Magazine littéraire*, n°362, Paris, février, 1998.

Beckett, S.L. *De grands romanciers écrivent pour les enfants*. Montréal (Québec) : Les Presses de l’Université de Montréal, 1997.

Benoit, C. “Les secrets du regard”, *SUD*, n°85/86, revue littéraire bimestrielle, Office Régional de la Culture, 1989.

Bercot, M. et Guyaux, A. *Dictionnaire des lettres françaises : Le XXe siècle*. Paris : Le livre de poche, 1998.

Bersani, J. et collaborateurs. *La littérature en France depuis 1945*. Paris : Bordas, 1974.

Besse, J.M. et Boissière, A. *Précis de philosophie*. Paris : Nathan, 1998.

Borgomano, M. *Désert : J.M.G. Le Clézio*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1992.

Bourneuf, R. et Ouellet, R. *L’univers du roman*. Paris : PUF, 1975.

Chanda, T. “Entretien avec Jean-Marie Le Clézio”, *Labelfrance*, magazine Trimestrial d’information du ministère des Affaires étrangères, n°45, Paris, décembre, 2001.

- Coslin, P.G. *Les adolescents devant les déviances*. Paris : PUF, 1996.
- De Cortanze, G. “Jean Grosjean : «Le Clézio est hanté par la vie et les gens»” (Entretien avec Jean Grosjean, ami intime de Le Clézio), *Magazine littéraire*, n°362, Paris, février, 1998.
- De Cortanze, G. *J.M.G. Le Clézio*. Paris : Gallimard, 1999.
- De Cortanze, G. “J.M.G. Le Clézio : la révolution des âmes”, *Magazine littéraire*, n°418, Paris, mars, 2003.
- De Cortanze, G. “Une littérature de l’envahissement”, *Magazine littéraire*, n°362, Paris, février, 1998.
- De cruyenaere, J.P. et Dezutier, O. *Le conte*. Bruxelles : Didier Hatier, 1990.
- Di Scano, T. *La vision du monde de Le Clézio : cinq études sur l’oeuvre*. Paris : Nizet, 1983.
- Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*. Paris : Fernand Nathan, 1978.
- Domange, S. “La quête du désert”, *Magazine littéraire*, n°362, Paris, février, 1998.
- Domange, S. *Le Clézio ou la quête du désert*. Paris : Imago, 1993.
- Doucey, B. *Désert : Le Clézio*. Paris : Hatier, 1994.
- Évrard, F. *Fait divers et littérature*. Paris : Nathan, 1997.
- Évrard, F. *La ronde et autres faits divers : Du fait divers journalistique à l’éthique de l’écriture* [Online]. Available from : <http://www.ac-montpellier/ressources/frdtse/frdtse35d.html> [2001, août 5].
- Évrard, F. et Tenet, É. *Mondo : J.M.G. Le Clézio*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1994.
- Ezine, J. L. *Ailleurs* (Entretiens avec Le Clézio). Paris : Arléa, 1997.
- Favre, V.A. “Le Clézio, l’expérience du cosmos et l’écriture”, *SUD*, n°85/86, revue littéraire bimestrielle, Office Régional de la Culture, 1989.
- Garcin, J. *Les révolutions de Le Clézio : Quarante ans après «Le Procès – Verbal»* [Online]. Available from : <http://www.nouvelobs.com/Articles/p1995/a90048.html> [2002, juin 14].

- Goldenstein, J.P. *Pour lire le roman*. Bruxelles. Paris-Louvain-la-Neuve : De Boeck-Wesmael et J.Duculot, 1989.
- Hamon, P. “Statut sémiologie du personnage”, *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1997.
- Haldas, G. *Le livre des trois Déserts*, Regard-nouvelle cité, 1998.
- Jordy, J. *La Ronde : le fait divers comme parcours initiatique et tragédie* [Online]. Available from : <http://www.ac-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse35ehtml> [2001, août 5].
- Kelbrat, M.C. *Leçon littéraire sur la ville*. Paris : PUF, 1995.
- Le Bon, G. *Psychologie des foules*. Paris : PUF, 1995.
- Le Clézio, J.M.G. *Désert*. Paris : Gallimard, 1980.
- Le Clézio, J.M.G. *La ronde et autres faits divers*. Paris : Gallimard, 1982.
- Le Clézio, J.M.G. *Le Procès-verbal*. Paris : Gallimard, 1963.
- Le Clézio, J.M.G. *L'extase matérielle*. Paris : Gallimard, 1967.
- Le Clézio, J.M.G. *L'inconnu sur la terre*. Paris : Gallimard, 1978.
- Longo, S. *Une lecture de Jean-Marie Gustave Le Clézio : l'enfant et la Nature dans le Chercheur d'Or* [Online]. Available from : <http://www.comune.prato.it/scuole/copernico/arianna/due/saggi/clezio/auteur.htm> [2003, juillet 12].
- Maingueneau, D. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 1986.
- Maury, P. “Le Clézio Retour aux Origines”, *Magazine littéraire*, n°230, Paris, 1985.
- Moliné, G. et Viala, A. *Approches de la réception : sémiostylistique et Sociopoétique de Le Clézio*. Paris : PUF, 1993.
- Mongin, O. *Vers la troisième ville?*, préface de Christian de Portzamparc. Paris : Hachette, 1995.
- Onimus, J. “Angoisse et extase”, *Études*. Paris, avril, 1983.
- Onimus, J. *Pour lire Le Clézio*. Paris : PUF, 1994.
- Ook, C. *Le Clézio : une écriture prophétique*. Paris : Imago, 2001.

- Pardo Segura, M. *La réflexion de J.M.G. Le Clézio sur l'écriture*, thèse pour le doctorat, université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1996.
- Prioref, L. *Le Bonheur : Anthologie de textes philosophiques et littéraires*, Maisonneuve et Larose, 2000.
- Raimon, M. *Le roman*. Paris : Armand Colin, 1988.
- Real, E. "Un espace pour le vide", *SUD*, n°85/86, revue littéraire bimestrielle, Office Régional de la Culture, 1989.
- Ridon, J.X. "Écrire les marginalités", *Magazine littéraire*, n°362, Paris, février, 1998.
- Salles, M. *Désert : Étude sur J.M.G. Le Clézio*. Paris : ellipses, 1999.
- Salles, M. *Le Procès-verbal : Le Clézio*. Paris : Bertrand- Lacoste, 1996.
- Todorov, T. *Qu'est-ce que le structuralisme? : Poétique*. Paris : Seuil, 1968.
- Unesco. *La jeunesse dans les années 80*. Paris : Les Presses de l'Unesco, 1981.
- Vercier, B. et Lecarmé, J. *La littérature en France depuis 1968*. Paris : Bordas, 1982.
- Viart, D. *Le roman français au XXe siècle*. Paris : Hachette, 1999.
- Westerlund, F. *Jean-Marie Gustave Le Clézio* [Online]. Available from : <http://www.multi.fr/~fredw/Leclezio/index.html> [2001, juin 14].

BIOGRAPHIE

Monsieur Kasidit WATCHARAPHAN, né à Phitsanulok, le 17 mars 1978, licencié de français (mention honorable) à la faculté des humanités, l'université de Chiang Mai en l'année 1999, est entré à l'université Chulalongkorn en 2000 afin de poursuivre des études supérieures.



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย